



**HAL**  
open science

# Les Trompettes de la Renommée : la musique et l'armée à Hollywood

Gérard Dastugue

► **To cite this version:**

Gérard Dastugue. Les Trompettes de la Renommée : la musique et l'armée à Hollywood. (dir. Sébastien Denis). L'Armée à l'Écran, 113, Corlet-Telerama, 2004, CinémAction, 2-84706-115-0. hal-02467199

**HAL Id: hal-02467199**

**<https://hal.science/hal-02467199>**

Submitted on 7 May 2020

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

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

## Les trompettes de la renommée. La musique et l'armée à Hollywood

par Gérard Dastugue

**Le cinéma de guerre hollywoodien a créé des archétypes musicaux qui imprègnent encore souvent la représentation du militaire. Emblématique du statut du héros et de sa psyché, capable de donner un ton solennel ou parodique à tout un film, ou plus simplement de marquer l'époque de la fiction par le biais de chansons enregistrées, la musique joue un rôle capital dans le film guerrier. Maîtres du genre, les Etats-Unis ont développé une véritable écriture musicale pour permettre une meilleure cohésion entre le fond et la forme.**

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,  
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,  
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant.

Jose Maria de Heredia, *Soir de bataille*

Lorsqu'on regarde un western et que les clairons de la cavalerie se font entendre, on sait que les tuniques bleues ne sont pas très loin. Trois notes suffisent à rendre leur présence tangible, et la folle chevauchée qui s'ensuit généralement n'en est que la légitime manifestation.

Plus que tout autre genre, le film de guerre ou la représentation à l'écran d'un élément militaire stigmatise les différentes valeurs de la musique de cinéma, celle qui a longtemps eu pour seule lettre de noblesse le rôle périphérique que l'on voulait bien lui accorder. Le cinéma de genre a ses règles et les codes musicaux y participent souvent de manière plus effective et mémorielle que dans des cinémas "standardisés". Le genre scénarise la musique parce qu'elle doit intégrer une codification parfois rigide, la modaliser en rapport avec la vision du metteur en scène et tout autant accompagner que commenter l'intrigue. Discours parallèle, mercenaire narratif, elle se doit de reconforter le spectateur en l'imprégnant d'un univers qu'il connaît tout en masquant parfois certains éléments, pour ultérieurement mieux en révéler les aspérités.

Car c'est bien d'énonciation musicale qu'il s'agit. Le rôle de la musique dans la représentation à l'écran de personnages, d'actions ou de contextes militaires est polyvalent. Elle crée une articulation entre les personnes, les lieux et les temps, devenant ainsi l'ego-hic-nunc avancé par Francesco Casetti<sup>1</sup>. L'armée à l'écran s'accompagne d'une diversité géographique, d'une pluralité de personnages et d'un étalement temporel suffisants pour permettre une analyse double : comprendre l'image militaire par la musique de cinéma, et inversement.

Lorsque, dans *Manhattan Murder Mystery*, Woody Allen s'exclame "Quand j'écoute trop de Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne", il rend justice, derrière cette réplique un brin cavalière, à la force de persuasion de la musique romantique. Les sentiments sont exacerbés et la purgation des passions chère à Aristote prend alors toute son ampleur. Mais l'allusion à l'utilisation propagandiste de la musique wagnérienne renvoie directement à Serge Tchakhotine : "La musique, notamment la

---

<sup>1</sup> Francesco Casetti, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 42

musique instrumentale, peut agir aussi d'une manière énervante, excitante, exaltatrice du courage et ceci par l'accentuation du rythme"<sup>2</sup>. Martelé, répété, le rythme musical devient hypnotique, et la marche militaire, censée mener le soldat au front en scandant son avancée, est aussi un moyen d'atténuer son angoisse.

### La marche et l'adagio

Réduire la marche militaire à son simple faire-valoir rythmique serait lui refuser toute orchestration. La musique militaire n'est pas, à l'exclusion des tambours et percussions qui la composent, seul rythme. Ce sont certes des éléments majeurs qui permettent d'appuyer le mouvement et d'éviter le désordre : tout le monde marche au pas, au pas de la musique. "Le rythme s'accompagne fatalement d'un engourdissement de la conscience" affirme Tchakhotine<sup>3</sup>, et provoque chez l'auditeur une sorte d'état hypnotique, le rendant moins sensible à la fatigue procurée par des actions pénibles ou difficiles. La musique scande l'action et le temps musical se substitue au temps réel. La perception temporelle que peut avoir l'agissant s'en retrouve ainsi fortement perturbée.

Dans *The Bridge on the River Kwai* (David Lean, 1957), le colonel Nicholson interprété par Alec Guinness conduit un défilé de soldats en haillons trouvant juste la force de siffler un air de marche. Alors qu'il regarde ses troupes, un orchestre invisible vient progressivement se greffer sur les sifflements, et ce qui n'était au départ qu'un bataillon épuisé par des heures de marche dans la forêt birmane devient, à ses yeux, un groupe d'hommes fiers et nobles dans leur souffrance. C'est sur son regard que la composition de Malcom Arnold vient renforcer la "Marche du colonel Bogey"<sup>4</sup> sifflée par les hommes. Un parfait exemple d'auricularisation interne modalisée, selon la terminologie jostienne<sup>5</sup> : seul le personnage incarné par Alec Guinness (et avec lui, le spectateur) semble entendre cette musique. De cette transgression et communion entre musique diégétique (la mélodie sifflée) et non-diégétique (l'orchestre), naît un procédé à la fois esthétique et mélodramatique. Dans un premier temps, le pouvoir persuasif de l'image est accru et soutenu, d'où une impression chorale évidente (cette chanson soude la communauté face à l'adversité). Dans un second temps, la musique révèle les sentiments d'un personnage, impression confirmée par la disparition en fondu de la musique, toujours sur le visage de Nicholson qui sent le regard pesant du général japonais se poser sur lui.

*The Longest Day* (Ken Annakin, 1962), *The Great Escape* (John Sturges, id.) ou même le parodique *1941* de Steven Spielberg (1979) galvanisent aussi bien les soldats du film que les spectateurs de la salle par l'utilisation d'une marche souvent simple et facilement mémorisable, ce qui assure généralement au film une valeur pavlovienne lorsque celui-ci est diffusé à la télévision. Un réflexe conditionné se développe chez le spectateur, conscient d'entendre quelque chose d'entraînant qu'il connaît. La marche militaire au cinéma vectorise le public comme les personnages du film, jouant sur la mémoire pour l'un et le devenir pour l'autre.

Incarnation dans le blockbuster du traumatisme post-Vietnam, le personnage de *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982) devient métonymique de tous ces vétérans perdus dans une vie civile qui n'a pas connu l'effroi du combat. Et si la musique de Jerry

---

<sup>2</sup> Serge Tchakothine, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952, p. 238.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.355.

<sup>4</sup> Composée par Kenneth Alford en 1912.

<sup>5</sup> François Jost, *L'œil-Caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 50.

Goldsmith -un thème guitare et trompette- ouvre le film avec un morceau justement intitulé "Home Coming", l'image ne nous présente pas un héros mais un vagabond revêtu d'une veste militaire. Ce n'est qu'au moment de son incarcération et de sa fuite –où l'on découvre l'homme entraîné– puis avec l'arrivée du colonel Trautman que l'on apprend ses faits d'armes et ses distinctions gagnées au front. La musique propose dès les premières secondes une présentation hybride, et par là même cohérente du personnage<sup>6</sup>. Entre la lassitude (la guitare, instrument de la solitude) et le courage passé (la trompette, à connotation militaire), l'orchestration révèle son ambition et confirme une fois de plus les propos de Mario Litwin, selon lesquels le générique est "la page de présentation du film"<sup>7</sup> qui renseigne le spectateur, dès les lumières éteintes, sur le film qu'il va voir.

Ces quelques notes de guitare égrenées ne sont pas sans rappeler la "Cavatina" composée par Stanley Myers pour *The Deer Hunter* de Michael Cimino (1979). Cette pièce musicale prend toute son ampleur au générique de fin, alors que les personnages apparaissent une dernière fois à l'écran, comme un adieu. La musique tisse un lien social entre ces individus qui semblent s'être toujours connus.

Avec le trauma post-Vietnam, le soldat, dans son individualité, devient le centre du récit. Il s'interroge sur sa condition, sur les événements qui l'entourent et auxquels il prend part, parfois malgré lui. Le processus d'héroïsation n'a alors pas lieu d'être, le conflit étant encore dans toutes les mémoires. Le rythme musical scandé, le "s'en-va-t-en-guerre" se dissout peu à peu au profit d'une approche plus éthérée. L'*Adagio* de Barber dans *Platoon* (Oliver Stone, 1986) ou les longues nappes de cordes de Hans Zimmer pour *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1999)<sup>8</sup> participent d'un climat incertain, quasi onirique, qui rajoute encore à la subjectivité donnée par la voix off. Les tambours se taisent, les drapeaux sont en berne. De l'innocence bafouée de Stone (vision brute) aux paradis perdus de Malick (vision élégiaque et panthéiste), la guerre représente un rite de passage. Et l'utilisation de musiques lentes concourt à établir ce "stream of consciousness" de la voix off : le témoignage de Charlie Sheen dans *Platoon* n'est que la réponse à celui de son père Martin Sheen dans *Apocalypse Now*. L'être humain est pris dans un environnement différent de celui dans lequel il a pu évoluer auparavant. Dans ce rapport de l'individu au cosmos, toute marche militaire apparaît incongrue. La fleur n'est plus au fusil...

### **Emblématique du corps**

Au temps du muet, les épousailles du cinéma et de la musique étaient souvent aléatoires. Le pianiste qui accompagnait la projection pouvait laisser libre cours à son imagination ou à son instinct afin de trouver la phrase musicale qui selon lui collerait le mieux à l'image, ce qui donnait parfois des associations fort surprenantes. Paul F. Boller rapporte l'anecdote<sup>9</sup> selon laquelle un pianiste-accompagnateur, voyant au loin des soldats s'avancer, entama "Three Cheers for the Red, White and Blue", mais le public se jeta sur lui : les soldats étaient allemands.

---

<sup>6</sup> Dans les deux suites du film, le personnage perdra de cette profondeur. Dans ses deuxièmes aventures, il part au Vietnam récupérer des soldats américains. Point de retenue ici, la musique encore signée Jerry Goldsmith jouera le premier degré et redonnera à John Rambo ses galons de super héros.

<sup>7</sup> Mario Litwin, *Le film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992, p. 104

<sup>8</sup> *The Thin Red Line* n'est pas un film sur le Vietnam mais prend pour toile de fond la bataille de Guadalcanal, un des événements majeurs de la Seconde Guerre mondiale, dans le Pacifique.

<sup>9</sup> Paul F. Boller, "The Sound of Silents", *American Heritage*, 1985, 36, 5, 98-107.

C'est l'idée que l'on peut se faire en visionnant les premières images du film de Douglas Sirk *A Time to Love and a Time to Die* (1958). Nous sommes sur le front germano-russe et une colonne de soldats marche au loin dans la neige. C'est la partition de Miklos Rosza qui nous renseigne sur l'état de ces hommes, las, qui semblent connaître leur retraite de Russie. La musique nous dit leur fatigue, le froid qui les étreint. Mais plus tard, dès que le personnage interprété par John Gavin apprend que sa demande de permission a été acceptée, la musique s'envole et, étonnamment, le spectateur se retrouve dans un film différent. Fini la grisaille et la neige, l'histoire bascule un temps dans le mélo le plus flamboyant (changement déjà annoncé par le générique du film), vers l'intrigue amoureuse que le jeune soldat rencontrera plus loin dans le récit. A peine sorti, il croise un camarade du peloton d'exécution, encore traumatisé par l'exécution de villageois, et Miklos Rosza, dans la continuité même du morceau, revient à des pages plus sombres, où l'absurdité de la guerre et la détresse de ces soldats sans famille et sans toit transpire à chaque seconde. En quelques minutes, la perception du film se trouve changée : film de guerre aux accents de mélodrame ou grande histoire d'amour sur fond de conflit international ? Comme si les deux temps contenus dans le titre semblaient donner la mesure de la musique du film.

La fonction emblématique est l'une des fonctions les plus courantes de la musique de cinéma. En empruntant à l'opéra wagnérien son système de leitmotifs, elle associe un thème musical à un personnage, un lieu ou une situation, permettant ainsi de créer une identité musicale pouvant être identifiée par l'auditeur, si bien que ces diverses et multiples occurrences le long du film offriront un apport informatif. Un personnage identifié par un thème musical peut prendre vie à l'écran sans nécessairement y figurer.

Lorsque le général Patton apparaît dans le film de Franklin J. Schaffner (1970) devant un drapeau américain qui remplit tout l'écran, la valeur symbolique est évidente. Introduit par un solo de trompette, le discours qu'il assène à ses hommes prend une ampleur toute autre. L'instrument apporte une dimension double : souligner la grandeur du guerrier et le sacraliser pour la postérité<sup>10</sup>. Mais si la musique de Jerry Goldsmith est si célèbre, c'est surtout pour l'identité musicale qu'elle donne au personnage. Les triolets de trompette passés au filtre de l'échoplex<sup>11</sup> deviennent plus que le corps du personnage, sa conscience. Croyant fermement à la réincarnation, il prétend avoir participé à la bataille de Carthage, à Austerlitz, et ses trompettes lointaines se font l'écho de ces réminiscences de faits d'armes, d'éventuelles vies antérieures. Les moments où ce général, flamboyant dans sa démesure, subit ces fulgurances sont clairement repérables par le spectateur.

## **Théâtre et décor**

Le théâtre des opérations est souvent identifié à l'écran avant même que les premières images n'apparaissent. Le pouvoir évocateur de la musique n'est plus à démontrer, et le cinéma a su s'en saisir dans une volonté esthétique évidente et, comme nous le disions un peu plus haut, dans un but persuasif : faire vivre un décor montré en lui donnant cette troisième dimension que l'écran plat ne peut à lui seul suppléer.

---

<sup>10</sup> La trompette solo est souvent à l'œuvre dans les sonneries aux morts, où elle est censée apporter cette double dimension : souligner le courage des disparus et les accompagner une dernière fois.

<sup>11</sup> Sorte de chambre d'écho.

Dans le film de Walter Hill ironiquement titré *Southern Comfort* (1981), des gardes nationaux en manœuvre dans les bayous de Louisiane voient leur entraînement virer à la guérilla dans un milieu qu'ils ne connaissent pas, suite à un simple emprunt de canoë. Dans ce film d'action qui est surtout une allégorie du borbier du Vietnam, le guitariste Ry Cooder navigue dans les eaux troubles de la musique cajun, une musique faussement gaie, qui semble emprisonner les personnages dans le décalage qu'elle offre par rapport à une mise en scène tirée au cordeau. Les marais deviennent alors la jungle du sud-est asiatique, et c'est prisonnier de ce milieu qu'il découvre, qu'il doit affronter et qui pourtant le dépasse et le tenaille que le soldat évolue.

En ce sens, lorsqu'elle se fait décor, la musique peut adopter des points de vue différents. Dans *Tora Tora Tora !* (Richard Fleischer, 1970), l'approche orientale de la musique de Jerry Goldsmith est relayée par le lieu de l'action (Pearl Harbour) ; de même que dans *Beau Geste* (William Wellman, 1939), l'approche arabisante d'Alfred Newman accompagne volontiers les légionnaires dans le désert. Dans les deux cas, la musique fait également planer la menace d'une attaque, qu'elle soit japonaise ou arabe. Parce que le décor n'est pas forcément connu, la musique transcende la notion même de lieu pour mettre en avant les éléments ou les hommes qui l'habitent et qui ont *a priori* la connaissance et la maîtrise du terrain.

En ce sens, le générique de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) situe l'intrigue dans son contexte géographique et politique. On sait à quel point les compositeurs de l'âge d'or hollywoodien étaient friands de procédés d'identification simple et immédiate. Max Steiner, sur l'image d'une carte du continent africain, compose une mélodie aux accents orientaux rapidement remplacée par la Marseillaise. La vision exotique du Maroc est relayée par sa situation historique : nous sommes au Maroc français et la France est occupée. On découvre rapidement au fil de l'histoire que l'hymne patriotique est celui des résistants, et non le symbole de la France de Vichy. Et c'est la liberté qui est jeu : Casablanca est la dernière étape avant Lisbonne et le départ pour l'Amérique. Dès lors, cette musique qui pourrait apparaître comme pléonastique devient un énoncé informatif qui agit beaucoup plus insidieusement qu'il n'y paraît. Le lieu, les gens, l'enjeu sont esquissés dès les premières secondes.

### **Le temps, la chanson et le réel.**

Si "As Time Goes By" reste immanquablement liée à *Casablanca*, c'est que le cinéma hollywoodien a souvent appréhendé la chanson par le biais de sa fonction mémorielle. Préexistante, elle crée (sauf en de rares exceptions) un lien de connivence entre le film et le spectateur, content de retrouver un élément qui peut lui être familier. Découverte au sein du film, elle peut, si rediffusée sur les ondes ou achetée par le biais d'une bande originale, prolonger le plaisir ressenti au moment de la projection<sup>12</sup>. Elle est la mémoire de l'instant et des circonstances dans lesquelles elle a été entendue.

Entendre Edith Piaf dans *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) participe de la volonté de réalisme d'un récit censé se dérouler au lendemain du débarquement de juin 1944, dans les villes et villages de la côte normande. L'artiste est contemporaine de l'événement, et sa présence vocale n'en est que plus justifiée. Parce que plus proche de nous peut-être, la guerre du Vietnam à l'écran s'est souvent accompagnée d'une bande-son riche en "tubes" de l'époque. *Good Morning*

---

<sup>12</sup> La multiplication de compilations de hits qui entourent la sortie d'un film dévoile le marketing en place : la chanson est la remorque du film et inversement..

*Vietnam* (Barry Levinson, 1988), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (1987) ou *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989), pour ne citer que les exemples les plus flagrants, font entendre Martha and the Vandellas, The Beach Boys, The Doors, Nancy Sinatra, The Temptations, etc. Le conflit du Vietnam semble ainsi se démarquer des autres guerres à l'écran par l'environnement musical dont il bénéficiait. Ce sont les chansons qu'écoutaient les soldats et qu'entendaient également leurs familles restées au pays.

La chanson exprime donc son époque. Plus que la musique instrumentale, elle est symptomatique de la période à laquelle elle a été créée, et son succès ou échec se fait l'instantané d'une société. Si bien qu'il peut devenir désormais impossible d'écouter ces musiques pourtant populaires sans penser à leur fonction d'*entertainer* sur le front.

### **En conclusion, l'effort de guerre...**

Pour ceux qui sont loin, le show militaire devient le divertissement suprême. Ces spectacles offerts aux troupes ont donné lieu à des séquences hallucinées dans *Apocalypse Now* mais ont été le sujet de nombreux films : de *For Me and my Gal* (Busby Berkeley, 1942) à *For the Boys* (Mark Rydell, 1991), les récits de ces artistes qui vont divertir les troupes au front -ce que fera radiophoniquement Robin Williams dans *Good Morning Vietnam*- se multiplient. Le soldat est pris dans la tourmente, apatride. Le divertir, c'est lui faire oublier sa condition, et souder ensemble les différents membres de sa communauté, en l'occurrence les soldats de sa compagnie.

Mais lorsqu'il n'est pas le spectateur et le destinataire immédiat de ce spectacle, le soldat devient acteur. James Cagney incarne George M. Cohan, l'auteur de l'hymne "Over There" dans *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942) qui "voit défiler les différentes corporations de l'Amérique, prêtes à se ranger sous la bannière étoilée"<sup>13</sup>. C'est un appel au patriotisme destiné à ceux qui sont restés au pays, un éloge de l'homme qui sait rester lui-même face à l'adversité, ce que montrera quelques années plus tard *The West Point Story* (Roy del Ruth, 1950).

Le militaire, et plus particulièrement le marin, est un personnage de la comédie musicale. Que ce soit James Cagney dans *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933), Gene Kelly dans *Anchors Aweigh* (George Sidney, 1945) ou *On the Town* (Gene Kelly et Stanley Donen, 1949), le marin devient une figure récurrente, peut-être parce qu'à l'opposé du fantassin ou de l'aviateur, la blancheur immaculée de son uniforme le rend plus cinégénique, la notion de voyage en faisant un héros romanesque.

Beaucoup ont vu dans la multiplication des girls dans les chorégraphies de Busby Berkeley une allégorie de l'armée. Il est vrai qu'une parade militaire, dans sa rigueur comme dans son rythme, n'est pas sans parallèle avec la mise en scène d'une comédie musicale. En participant à l'effort de guerre, elle a permis de souder un pays en proie au doute tout en lui offrant certains des fleurons de sa culture cinématographique.

Peut-être que la force du cinéma hollywoodien a été de prendre conscience de l'apport incommensurable de la musique. Qu'elle agisse de manière directe ou en

---

<sup>13</sup> Patrick Brion, *La comédie musicale*, Paris, Editions de la Martinière, p. 135.

des strates plus profondes, elle est un vecteur discursif important, une part non négligeable de l'énonciation filmique. En prenant exemple sur la représentation de l'armée à l'écran, nous avons voulu montrer certains de ces schémas narratifs à travers des exemples variés. Parce qu'elle peut être le corps du soldat, le théâtre des opérations et le temps du conflit, la musique de cinéma prouve bien dans ce contexte qu'elle peut agir par-delà le visible. Figure emblématique ou chant de la conscience, elle trouve dans la représentation de l'armée une de ses plus meilleures alliées...



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

- ALTMAN, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992. (première édition en 1987 sous le titre *The American Film Musical*, Charles F. Altman ed.).
- BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994.
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical*, Th : Musicologie, Paris, 1949.
- BRION, Patrick, *La comédie musicale*, Paris, Editions de la Martinière, 1991.
- BRION, Patrick, *Le film de guerre*, Paris, Editions de la Martinière, 1991.
- CASSETTI, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.
- DARBY William, DU BOIS Jack. *American Film Music : Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, McFarland & Company Publishers, 1990.
- JOST, François, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- KARLIN, Fred, *Listening to Movies : The Film Lover's Guide to Film Music*, New York, Schirmer Books, 1994.
- LITWIN, Mario, *Le film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992.
- MASSON, Alain, *La comédie musicale*, Paris, Stock/Ramsay Poche Cinéma, 1981.
- NACACHE, Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995 (Collection Cinéma 128).
- PALMER, Christopher, *The Composer in Hollywood*, Londres/New York, Marion Boyars, 1990.
- PRENDEGAST, Roy M, *Film Music : a Neglected Art*, New York, Norton & Company, 1992. (première publication originale de 1977).
- TCHAKOTHINE, Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952.

### Articles

- BOLLER, Paul F, "The Sound of Silents", *American Heritage*, 1985, 36, 5, 98-107.
- DAMIAN, Arnaud, "Patton/Tora Tora Tora !", *Traxzone.com*, 24 juillet 2000.
- JULIEN, Jean-Rémy, "Défense et illustration des fonctions de la musique de film", *Vibrations*, 1987, 4, 28-41.

### FILMOGRAPHIE – films cités -

- 1941 – Steven Spielberg, 1979  
*Anchors Aweigh* – George Sidney, 1945  
*Apocalypse Now* – Francis Ford Coppola, 1979  
*Beau Geste* – William Wellman, 1939  
*Bridge on the River Kwai, The* – David Lean, 1957  
*Casablanca* – Michael Curtiz, 1941

*The Deer Hunter* – Michael Cimino, 1978  
*For Me and my Gal* – Busby Berkeley, 1942  
*For the Boys* – Mark Rydell, 1991  
*First Blood* – Ted Kotcheff, 1983  
*Footlight Parade* – Lloyd Bacon, 1933  
*Full Metal Jacket* – Stanley Kubrick, 1987  
*Good Morning Vietnam* – Barry Levinson, 1988  
*The Great Escape* - John Sturges, 1962  
*The Longest Day* - Ken Annakin, 1962  
*Midway* – Jack Smight, 1977  
*On the Town* – Gene Kelly & Stanley Donen, 1949  
*Patton* – Franklin J. Schaffner, 1970  
*Platoon* – Oliver Stone, 1986  
*Rambo : First Blood II* – George Pan Cosmatos, 1985  
*Saving Private Ryan* – Steven Spielberg, 1998  
*Southern Comfort* – Walter Hill, 1981  
*Three Little Words* – Richard Thorpe, 1950  
*A Time to Love and a Time to Die* - Douglas Sirk, 1958  
*Tora Tora Tora !* – Richard Fleischer, 1969  
*The West Point Story* - Roy del Ruth, 1950  
*Yankee Doodle Dandy* – Michael Curtiz, 1942