Philippe Sarde, l'auteur et le populaire ou les voyages de la mélodie

Gérard Dastugue

▶ **To cite this version:**

Gérard Dastugue. Philippe Sarde, l'auteur et le populaire ou les voyages de la mélodie. Le cinéma populaire français et ses musiciens, Editions Universitaires de Dijon, pp. 309-24, 2020, 978-2-36441-379-5. hal-02926398

HAL Id: hal-02926398
https://hal.science/hal-02926398

Submitted on 21 Apr 2023

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.

PHILIPPE SARDE, L'AUTEUR ET LE POPULAIRE OU LES VOYAGES DE LA MELODIE [1]

Gérard DASTUGUE
UR CERES, ICT
ELMEC, Université de Rennes

Avec près de 350 partitions écrites pour l'écran, Philippe Sarde, né en 1948, a toujours fait figure d'électron libre dans le monde de la musique de film en France. Débutant officiellement sa carrière en 1970 avec *Les choses de la vie* de Claude Sautet alors qu'il n'a pas vingt ans, il va très rapidement devenir le compositeur « le plus moderne et le plus iconoclaste du cinéma français[2] ».

Bien que sa mère Andrée Gabriel soit chanteuse à l'Opéra de Paris et qu'il fût bercé dès son plus jeune âge dans le monde de la musique (élève de Noël Gallon, filleul de Georges Auric), sa première idée est pourtant de devenir metteur en scène. Depuis la fosse d'orchestre d'où il regarde sa mère chanter, il s'intéresse très tôt aux rapports que la musique peut entretenir avec une dramaturgie et met en musique, pour son plaisir, des films qu'il se projette. Partagé entre le désir de la pellicule et celui de la partition, les deux court-métrages[3] qu'il réalise, et pour lesquels il compose également, orienteront son choix :

> « J'avais 17 ans, j'étais assez partagé entre la musique et la réalisation et quand j'ai réuni cinquante personnes dans une salle de projection pour leur montrer mon premier court-métrage, *Florence*, je pensais que s'ils me disaient à la fin 'quel joli film !', je continuais la mise en scène, et que si la majorité des spectateurs me disait 'quelle belle musique !', la musique l'emporterait… La musique l'a emporté[4] ! »

Après quelques chansons écrites pour Régine notamment, il compose pour le film *Sortie de Secours* (dir. Roger Kahane, 1970) dans lequel la chanteuse interprète le rôle principal. Mais le film tarde à sortir sur les écrans. La rencontre avec Claude Sautet, cinéaste mélomane, sera déterminante et *Les choses de la vie* se dresseront comme pierre angulaire de l'édifice sonore qu'il consacrera tout entier au cinéma.

Se définissant comme homme de cinéma plutôt que de musique, s'érigeant comme « scénariste musical[5] » plutôt que compositeur, Philippe Sarde a toujours cherché à explorer et exploser les limites de ses collaborations en apportant aux metteurs en scène bien plus qu'un simple accompagnement mélodramatique, contribuant à la conception du film et au montage dans une approche toute personnelle. Les témoignages sur son implication cinématographique sont légion, le compositeur étant souvent invité (ou s'invitant) dans la salle de montage pour proposer des coupes et autres solutions permettant de dynamiser et fluidifier le récit. Ce que confirme le réalisateur Laurent Heynemann, avec lequel Philippe Sarde a collaboré à six

---

[1] Cet article s'inscrit comme un complément à notre article « Philippe Sarde by side : profils d'un scénariste musical » dans ROSSI Jérôme, *La musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 271-286.

[2] « À l'époque, Philippe était le compositeur le plus moderne et iconoclaste du cinéma français : tous les projets prestigieux passaient par lui », propos de Jean-Jacques Annaud recueillis par Stéphane Lerouge dans le livret de l'édition CD de *La Guerre du Feu*, musique de Philippe Sarde, éditée chez Universal Jazz, 2008.

[3] Il s'agit d'un documentaire sur l'Opéra de Paris et une fiction, *Florence ou réalités*.

[4] PERROT Vincent, *Musiques et compositeurs du cinéma français*, Paris, Dreamland, 2002, p. 86-87

[5] Voir notamment LACOMBE Alain et PORCILE François, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 300-301. Ils théorisent ici à partir de nombreux propos tenus par Philippe Sarde lors d'entretiens.

reprises[6] : « Il a une véritable science de la musique de film, une totale lucidité sur ce qu'une image, un montage, une séquence doivent raconter. Sa relation à la musique de film n'est pas narrative ou artistique, elle va bien au-delà. Elle est organique[7]. »

Dans ses choix musicaux comme cinématographiques, dans son influence sur les réalisateurs comme sur la musique de film, en refusant presque systématiquement l'évidence, il offre aux images toute la latitude de l'hors-champ en racontant ce qu'elles ne peuvent montrer, ouvrant ainsi le champ visuel par la musique des possibles. Dans ce travail de scénarisation musicale, le compositeur cherche à raconter le film par la musique, en harmonie ou en contrepoint des images. Posée sur les images, la partition donne le sentiment trompeur qu'elle naît de l'écran. Elle irrigue pourtant, comme elle oriente et déborde le cadre pour mieux le marquer. Un compositeur qui fait « autorité[8] » a « l'auteurisation[9] », c'est-à-dire qu'il se voit accorder autorité et légitimité, ici par les metteurs en scène.

Le compositeur comme auteur

L'une des particularités de Philippe Sarde est tout d'abord de n'avoir quasi-exclusivement travaillé que pour le cinéma (et accessoirement quelques incursions pour le petit écran et la publicité), preuve d'un goût viscéral pour l'image et la dramaturgie, immodéré jusqu'à la gourmandise boulimique, le compositeur de *La grande bouffe* (réal. M. Ferreri, 1973) allant parfois jusqu'à écrire sept à huit partitions par an[10].

Une carrière qui l'a fait évoluer auprès de cinéastes aux approches résolument diverses, entre cinéma d'auteur, grand spectacle et comédies populaires : pour un Robert Bresson, un Jacques Doillon ou un André Téchiné estampillés « auteurs », pour un Georges Lautner, un Yves Boisset ou un Jean-Jacques Annaud assurément « populaires » quel que soit le succès de leurs films, comment catégoriser des metteurs en scène comme Claude Sautet, Bertrand Tavernier ou Pierre Granier-Deferre sinon par l'appellation fusionnée, ambivalente jusqu'à l'antinomie, d' « auteurs populaires » ?

Si le terme « auteur » s'appliqua dans les premiers temps à « celui qui écrivait » (le scénariste), la volonté d'asseoir le cinéma comme œuvre d'art a poussé vers une reconnaissance du réalisateur (qui prenait souvent part à l'écriture de ce qu'il filmait) comme auteur de son film, faisant en cela parfois abstraction de l'ensemble des composantes et facteurs de production au profit d'une réduction métonymique confortable bien que discutable. « L'auteur est une instance abstraite, à la fois multiple (la combinaison des apports des collaborateurs de création) et fragmentaire (la partie créative semi-lucide et semi-intuitive de chacun de ces collaborateurs) [11]. »

Pour Antoine De Baecque, la politique des auteurs, telle que définit par François Truffaut en 1955 dans *Les cahiers du cinéma* et dans *Arts*, veut que le réalisateur soit également

---

[6] Les films *Il faut tuer Birgitt Haas* (1981), *Stella* (1983), *Les mois d'avril sont meurtriers* (1986), *Faux et usage de faux* (1990), *La vieille qui marchait dans la mer* (1991) ainsi que le téléfilm *Le dernier civil* (1985).

[7] DASTUGUE Gérard, « notes du livret des bandes originales de Laurent Heynemann, musique de Philippe Sarde », Music Box Records, 2017.

[8] « La probabilité qu'une demande avec un contenu spécifique sera obéie par un groupe donné de personnes » dans WEBER Max, ROTH Guenther et WITTICH Claus, *Economy and society: An outline of interpretive sociology*, *vol. 2*., Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, p. 53.

[9] Voir KAHN William A. et KRAM Kathy E., « Authority at work: Internal models and their organizational consequences », *Academy of Management Review*, *19*(1), 1994, p. 17-50.

[10] Le sommet étant atteint en 1981, année où une douzaine de films sort sur les écrans avec une musique composée par Philippe Sarde.

[11] AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p. 23. Nous penserons ici au recours systématique de Philippe Sarde à des orchestrateurs (Peter Knight, Hubert Bougis, Hubert Rostaing, Carlo Savina, Jean-Michel Defaye, ou plus récemment Dominique Spagnolo), recours souvent décrié mais que le compositeur assume pleinement comme une collaboration dans laquelle l'orchestrateur peut porter la partition plus loin.

scénariste de son film, qu'il fasse pleine autorité sur son œuvre unitaire mais replacée dans la continuité élargie à son œuvre plus large :

> « … l'amour systématique des films d'un cinéaste élu, où le critique voit immanquablement se déployer la personnalité créatrice dans une mise en scène singulière, personnelle, originale. La politique des auteurs est d'abord une stratégie d'intervention : elle suppose une intimité avec des créateurs, dont le critique comprend l'œuvre, qu'il va analyser et défendre à travers tous ses films, que d'autres peuvent tout à fait considérer comme, tour à tour, mineurs ou majeurs[12] ».

La politique des auteurs insiste donc sur le parcours d'un cinéaste comme entité pleine dont chacun des films serait un ingrédient, non pas hétérogène mais composante d'un tout qui se veut homogène. Établir un fil rouge, une thématique qui traverserait toutes les productions d'un metteur en scène, par-delà l'appréciation individuelle de ses travaux : « La linéarité d'une carrière n'est percevable qu'au travers de ses aspérités qui sont autant d'éléments fondateurs d'une politique thématique plus ou moins consciemment affirmée[13]. »

Il en va donc de l'autorité/auteurité de l'auteur-réalisateur qui, par capillarité, imprègne ses collaborateurs les plus proches. Statutairement, le compositeur est le troisième auteur du film[14]. Pour exister artistiquement, le « compos-auteur » doit se fondre dans les arabesques de collaborations multiples et éparses, parvenir à créer une œuvre cohérente et identifiable, *e pluribus unum* à même de faire jaillir une écriture personnelle au sein d'écritures plurielles, indexées sur les doléances des metteurs en scène. « Qu'est-ce qu'une œuvre ? » s'interrogeait Michel Foucault, « qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? de quels éléments est-elle composée ? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur[15] ? »

Intentionnalité et valeur ajoutée

Les écrits de Michel Chion, mais également le travail de catégorisation opéré par Jean-Rémy Julien[16], ont amené à définir plusieurs fonctions de la musique au cinéma : mélodramatique, conjonctive, cinétique, etc. Cependant, le travail de la musique d'un film consiste parfois à conduire des études de réceptions musicologiques et/ou spectatorielles, à profiler une symbiose réalisateur-compositeur, comme si l'intentionnalité créative ne pouvait incomber au compositeur seul. Il semble pourtant nécessaire de mettre en avant l'intentionnalité du compositeur de cinéma comme énonciataire-énonciateur : « Le compositeur, dans la réalité, plus belle en ce cas que la légende, n'est pas là pour faire plaisir à quelqu'un ou pour réaliser servilement l'idée toute puissante née d'un autre cerveau. Il est là pour contribuer à une œuvre dont personne, l'auteur-réalisateur y compris, n'appréhende jamais totalement à l'avance les contours, mais qui a sa vie et qui s'est donné un certain but[17]. »

La musique s'écrit, se construit et se développe en valeur ajoutée vis-à-vis de l'image[18], un complément plus narratif qu'artistique visant à induire ce que l'image ne peut pas montrer en agissant, par la musique, sur la perception spectatorielle d'un hors-champ ou hors-cadre

---

[12] DE BAECQUE Antoine, « André Bazin et la politique des auteurs », *Critique*, vol. 857, n° 10, 2018, p. 802-813.
[13] DASTUGUE Gérard, « Philippe Sarde by side : profils d'un scénariste musical » dans ROSSI Jérôme, *La musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 271-286.
[14] Avec le réalisateur et le scénariste : article 14 de la loi 57-298 du 11 mars 1957 ainsi que l'article L 113-7 du Code de la Propriété Intellectuelle.
[15] FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, juillet septembre 1969, p. 73-104.
[16] JULIEN Jean-Rémy, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film » dans *Les musiques des films*, numéro spécial de *Vibrations*, Toulouse, Éditions Privat, 1987, p. 26.
[17] CHION Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 297.
[18] « La valeur ajoutée est cet effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur (l'audio-spectateur en fait) sur ce qu'il voit comme si cela en émanait naturellement » *in* CHION Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 205.

narratif. La question ne se pose donc pas en termes d'esthétique (sublimer par une belle musique de film) mais bien en termes de récit (sublimer par LA musique du film).

Lorsque Philippe Sarde est sollicité à la fin des années 70 par Jean-Jacques Annaud pour composer la partition de *La guerre du feu*, le challenge est de mettre en musique un récit dont les idiomes de langage demeureraient incompréhensibles par le public[19], la musique devant exposer les émotions de ces guerriers préhistoriques, les faire parler, rendre intelligible leurs motivations. Un film muet/parlant dans lequel la musique aurait toute sa place. La partition, dont l'énormité se fait l'écho de l'enjeu, convoque à Abbey Road le London Symphony Orchestra et le London Philharmonic Orchestra dirigés par Peter Knight, les percussions de Strasbourg, les Ambrosian Singers, Syrinx à la flûte de Pan et Michel Sanvoisin à la flûte contrebasse. Face aux images de grands espaces ou dans l'intimité d'une braise qui prend feu, la musique de Philippe Sarde enflamme les passions et donne corps, chair et voix : ce qui n'est pas vu, ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas su.

La séquence de la création du feu est à ce titre prégnante (01:09:00 – 01:12:38). Lorsque Naoh (Everett McGill), guerrier de la tribu Ulam envoyé à la quête du feu découvre dans une grotte comment un membre de la tribu Iwaka parvient à le créer, cette révélation se veut terrassante pour celui qui a bravé tant de dangers et parcouru tant de territoires. La séquence est pourtant filmée champ-contrechamp, en gros plan, et ne laisse dans le cadre que peu de place aux éléments extérieurs. Le visuel focalise donc l'attention du spectateur sur les réactions du personnage ainsi que sur les gestes extrêmement méthodiques de réalisation du feu. L'immensité de la partition pourrait « écraser » l'intimité des images mais ce qui est signifié à ce moment-là n'est pas la grandeur du feu mais bien sa sacralisation, en un rite païen. Un seul visage à l'écran, celui de Naoh qui voit naître devant lui l'objet de sa quête, ce feu que sa tribu ne sait que conserver à partir d'une branche enflammée par la foudre ou d'un foyer volé à une autre tribu. Sur le visage de l'homme qui cherche à comprendre, intrigué puis surpris, la partition musicale ose la démesure avec une centaine de musiciens et choristes interprétant à ce moment-là. Il est facile d'y voir une écriture imitative : le lent ricochet des contrebasses rappelant le frottement des bouts de bois, les circonvolutions crescendo des voix et des cordes rendant tangible la flamme à venir. La musique sacralise l'instant, sacralise le geste, sacralise la création comme l'acte créateur. Par ces puissantes envolées, la partition de Philippe Sarde n'évoque pas l'aventure des grands espaces hostiles et des combats livrés mais bien la terrassante prise de conscience d'une quête achevée. Plus que l'image, c'est bien la musique qui, dans cette séquence, accompagne le Néandertalien vers une nouvelle connaissance, une nouvelle puissance, une nouvelle sapience. Annonçant ainsi la civilisation.

> « À la question "Avons-nous vraiment besoin de musique ?", j'ai envie de répondre que l'on n'en a jamais besoin ! À moins de trouver dans le film, dans les rushes que l'on peut voir, dans le personnage du metteur en scène de quoi supposer que la musique pourra apporter un supplément pour le public. D'où le mot populaire.
> Le cinéma est un art populaire et malheureusement trop de gens ont tendance à l'oublier. Car même si des cinéastes estampillés « auteur » peuvent prétendre qu'ils ne s'inquiètent guère du public, leur problématique est cependant que leur film soit vu[20] ! »

Si « le cinéma est un art populaire », il pratique un grand écart quasi-permanent entre Charybde et Scylla, deux objectifs en forme d'écueils. Pour le compositeur de cinéma, naviguer dans ces eaux tumultueuses peut mener au dépassement comme au naufrage. Combien de films ruinés par des partitions inadaptées ou simplement redondantes vis-à-vis de l'image ? Tout le

[19] Langage conçu et supervisé par le linguiste et romancier Anthony Burgess, entre autres auteur de *A Clockwork Orange/Orange mécanique* (1962).
[20] Entretien réalisé avec Philippe Sarde le 1er février 2020.

talent du compositeur réside dans cette adaptabilité et son intelligence des besoins du film, besoins qui peuvent lui être exprimés par le cinéaste ou bien par le film lui-même.

À ce titre, la collaboration Philippe Sarde-Roman Polanski est révélatrice de ce grand écart entre « auteur » et « populaire » même si elle ne comporte que trois films : entourant *Tess* (1979), drame intimiste et lyrique en forme de fresque (et succès international qui vaudra à Philippe Sarde une nomination aux Oscars), l'obscurité claustrophobique du *Locataire* (1976) et la luminosité du grand large de *Pirates* (1986) jouent les extrêmes.

Privilégiant dissonances et stridences eu égard à la métempsycose qu'elle décrit, la partition du *Locataire* expose, dans le plan séquence d'ouverture, les éléments (et les forces) en présence. Le recours à un harmonica de verre souligne la verrière fatale de l'immeuble dans l'inconscient auditif du spectateur et participe donc à une perception sonore du décor. Jouée de manière totalement neutre, la clarinette aseptise jusqu'à stériliser l'identité même du locataire par l'ambivalence de son timbre[21] (masculin vs féminin, klezmer vs jazz), participant donc à une perception sonore du personnage. La partition est ainsi scénarisée par son instrumentation (comme elle pourrait l'être, dans d'autres exemples, par le recours à un système de leitmotive). Et si la mélodie entendue dans ces premières secondes est simple et fredonnable, la combinaison clarinette/harmonica de verre incarne littéralement *Le Locataire*.

À l'opposé, la partition écrite pour *Pirates*, pastiche du réalisateur et de son fidèle scénariste Gérard Brach des films de piraterie de l'âge d'or hollywoodien, s'inscrit effectivement dans la lignée des grandes œuvres d'Erich Wolfgang Korngold. D'inspiration néo-romantique[22], la séquence d'ouverture, épique, lance dans l'aventure le Capitaine Red et son fidèle Grenouille, naufragés en pleine mer sur un radeau de fortune (09:32 – 13:28). Des ostinati et des scherzi de cordes font ressentir l'urgence du sauvetage, la vision presque fantomatique du galion espagnolet donnent à voir, par la répétition de cellules brêves, le scintillement du soleil sur les vagues.. Cependant, la partition et son orchestration référentielle, aussi efficace soit-elle, sonne, en d'autres moments, moins incarnée et moins *incarnante*. Moins incarnée car les difficultés de production rencontrées par le film à l'époque (budget insuffisant, avaries, staff technique parfois insuffisamment expérimenté, multiples arrêts du tournage) ont eu pour conséquence un investissement discontinu du compositeur[23]. Moins *incarnante* car si l'on fait abstraction de nombreux points de synchronisation en *mickeymousing*, la partition de *Pirates* n'incarne pas à proprement parler le film. Elle répond au cahier des charges/horizon d'attente musicaux d'un genre cinématographique.

De Lancelot à Lagardère, exemple de polysémie du thème

Pour Philippe Sarde, « un thème doit s'adresser à la corde sensible du spectateur pour une mémorisation immédiate qui peut inscrire le film dans la durée »[24], comme reconnaissable et identifiable par sa musique, comme créant un tout cohérent, un contrat audio-visuel entre le vu et l'entendu.

---

[21] « Mystérieux dans le grave, lumineux dans le registre moyen et incisif dans l'aigu » dans LITWIN Mario, *Le Film et sa Musique*, Paris, Romillat, 1992, p. 41.

[22] Partition interprétée par l'Orchestre de Paris, sous la direction de Bill Byers.

[23] *Pirates* marquera la rupture artistique et humaine entre Roman Polanski et Philippe Sarde, le premier reprochant au second de ne pas l'avoir totalement accompagné sur cette aventure. La première moitié de la partition est effectivement enregistrée mais le retard que prend le film se parasite avec le calendrier du compositeur qui doit également composer pour d'autres films. Le chef-monteur Hervé De Luze témoigne : « Très vite, MGM a commencé à nous mettre une pression monstrueuse pendant le montage, il a fallu que l'on fasse une projection à Los Angeles, on avait monté à peu près la moitié du film, le reste était du bout-à-bout, et Philippe s'était engagé à nous livrer pratiquement toute la musique pour cette période-là. Il n'en avait pas fait la moitié, il a fallu que l'on couvre tout le film avec la moitié du score » (in *À L'Abordage ! L'aventure de Pirates*, making-of du film réalisé par Jérôme Wybon © 2009 TF1 Vidéo.

[24] Entretien du 1er février 2020.

Prenons l'exemple de *Lancelot du Lac* réalisé en 1973 par Robert Bresson, cinéaste archétypal de cette dénomination « auteur » que nous évoquions précédemment et avec lequel Philippe Sarde a collaboré à trois reprises[25]:

> « Le cinéma de Bresson est un examen attentif, méticuleux, sans fioritures du réel. Le dépouillement à l'œuvre dans ses films, cette aridité de la mise en scène, ce dégoût pour l'artifice (le jeu des acteurs, la musique comme cache-misère) sont autant de gestes radicaux qui échappent à toutes les conventions de son époque[26]. »

Si Robert Bresson apprécie la musique (en puisant dans les répertoires de Bach, Mozart ou Lully[27]), le metteur en scène semble effectivement réfractaire à la musique de film *per se*, ce « papier peint » tel que le définissait Igor Stravinsky[28]. Pour le cinéaste, « il faut trouver, grâce à ces deux miraculeux appareils que sont le magnétophone et la caméra, quelque chose de plus que la photo d'acteurs qui jouent la comédie, […] par des rapports d'images et de sons, trouver une écriture[29] ». Pour le compositeur, il s'agit de jouer avec ces faux-semblants et surtout ne pas s'ériger en compositeur de musique de film mais en auteur de la musique du film[30] : en accompagnateur d'une émotion qui, pour quelques moments, quelques secondes parfois, va permettre au film de faire un grand pas vers le public. Vers SON public.

> « Mon principal souci, depuis que je fais ce métier, a été de redonner à la musique de film son vrai rôle : un complément indétachable du film, au même titre que les décors. Pour devenir musicien de film, il faut, avant tout, avoir envie de faire du cinéma, et pour cela, le connaître de fond en comble. Une musique, même très belle, ne doit pas être un ornement inutile. Quand je parle avec un metteur en scène, je ne lui parle jamais de musique, à moins qu'il ne la connaisse bien. Nous imaginons les "idées" que la musique va apporter à son film, et non pas le nombre de violons que je vais utiliser. Il faut donc avoir un langage cinématographique : des références à d'autres films… Nous discutons cependant des emplacements de la musique. Lorsqu'il s'agit de donner à telle séquence une atmosphère spéciale, nous utilisons alors un langage dramaturgique comme si chaque composante musicale était un acteur. Le gros avantage, lorsqu'on a fait d'autres films, c'est que le metteur en scène peut y puiser des références[31]. »

Un air populaire

Lancelot du lac débute sur les cadavres d'une bataille qui vient de s'achever mais qui n'est pas montrée. « Puisqu'on voit les morts d'une bataille non-tournée et que le film démarre là-dessus » témoigne Philippe Sarde, « le public de Bresson, et le public en général, allait se demander d'où sortent les cadavres, ce qui risquait de leur faire perdre la beauté des premiers plans du film. J'ai donc proposé au metteur en scène d'écrire une musique de bataille, violente, sur les magnifiques images et lettrages du générique, qui donne au spectateur le sentiment d'assister au combat sans forcément le voir, et d'arriver préparé sur ces images de corps »[32].

---

[25] *Lancelot du lac* (1974), *Le diable probablement* (1977), *L'argent* (1983).

[26] BEOT Ludovic et DU JEU Antoine, « Comment Robert Bresson a révolutionné le cinéma », *Les Inrocks*, édition du 6 juillet 2018, disponible en ligne https://www.lesinrocks.com/2018/07/06/cinema/actualite-cinema/comment-robert-bresson-revolutionne-le-cinema/ (dernière consultation le 2 février 2020).

[27] Outre Philippe Sarde, Robert Bresson a également collaboré avec les compositeurs Jean Wiener et Jean-Jacques Grünewald.

[28] Igor Stravinsky dans *L'Écran français*, 18 novembre 1947.

[29] Conférence de presse de Robert Bresson pour *Lancelot du lac* au festival de Cannes 1974, sur le site de l'INA : https://www.ina.fr/video/I00014879/conference-de-presse-robert-bresson-au-festival-de-cannes-video.html (dernière consultation le 2 février 2020).

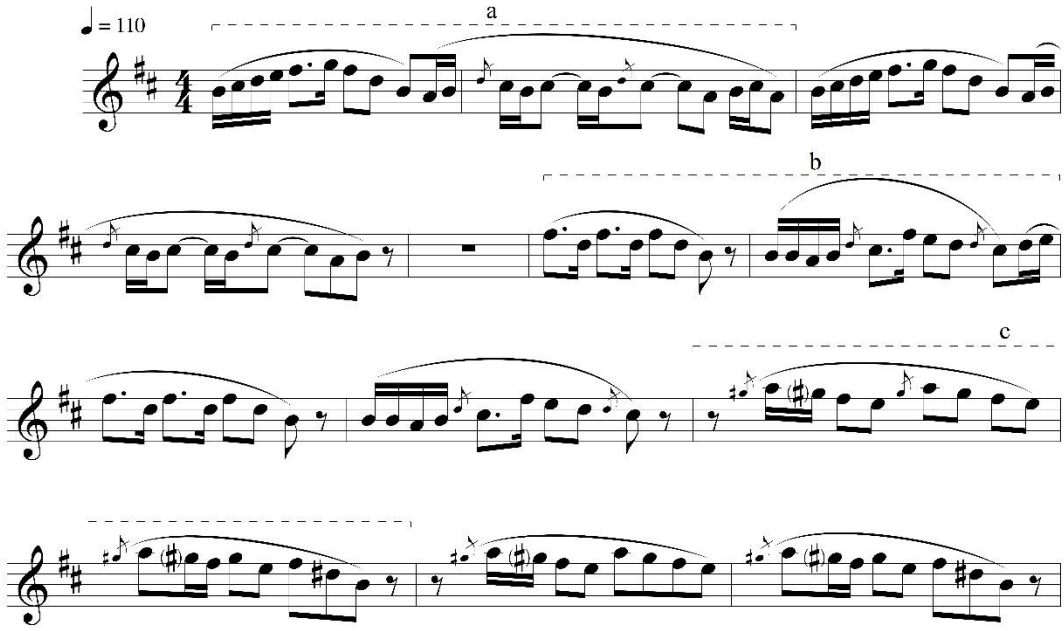
[30] « J'ai travaillé sur trois films avec Robert Bresson et je dois avoir composé pas plus de cinq minutes de musique pour les trois. Cela a représenté des mois et des mois de travail, ne serait-ce que pour lui faire admettre qu'il pourrait y avoir de la musique dans ces films », Entretien avec Philippe Sarde et Jean-Pierre Améris, propos recueillis par Michael Ponchon en octobre 2006, publié sur *Underscores.fr* le 15 mars 2016. http://www.underscores.fr/rencontres/interviews/2016/03/entretien-avec-philippe-sarde-jean-pierre-ameris/ (dernière consultation le 2 février 2020).

[31] Propos de Philippe Sarde recueillis dans LACOMBE Alain et PORCILE François, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 133.

[32] Entretien du 1er février 2020.

Faire exister un hors-champ dans le champ du visible. Faire comprendre. À la crainte de Robert Bresson d'une mélodie trop claire, le compositeur répond en la noyant dans l'instrumentation : tambours et percussions anciens, bombarde et cornemuse. La ligne mélodique, qui reste identifiable, permet aux spectateurs de la mémoriser et d'annoncer le personnage lorsqu'il réapparaît dans le film. Un jeu de chat et de la souris destiné à éviter toute sur-esthétisation sur des images signées du chef opérateur Pasqualino de Santis.

Ouvrant le film , construite à la façon d'un air populaire avec les duplications internes (répétition de phrases ouvertes/closes) de trois phrases ABC, cette mélodie s'adresse directement au public et à sa pleine compréhension du film : sa simplicité (construction formulaire), son ambitus limité, son instrumentation instantanément évocatrice (cornemuse, à laquelle s'ajoute un fifre, l'ensemble étant soutenu par une rythmique militaire de caisse claire), permet au public d'en saisir immédiatement les connotations tant historique (période médiévale) que géographique (évocation des celtes). La modalité harmonique vient renforcer ces informations : les deux premières phrases de la mélodie s'appuient sur le mode éolien (sur *si*), tandis que la troisième phrase bascule vers le mode myxolydien (défectif car il manque le second degré). À l'image (!) de la musique du XII^e^ siècle, époque à laquelle est censé se dérouler le film, où les musiques étaient simples et orientées vers leur fonction : « Il faut aller d'une manière très simple vers l'essentiel du metteur en scène pour l'amener vers son propre essentiel en tant que compositeur. Le film n'existe que par ce que sont les metteurs en scène. C'est leur vision propre. Il faut parler le même langage[33]. »



Ex. 1[34] : Philippe Sarde, *Lancelot du lac,* 02:27 – 03:33

Cette mélodie va effectuer, sur plus d'une vingtaine d'années, un véritable voyage artistique à travers d'autres films, brisant ce « rapport unique et nécessaire »[35] défini par Michel Chion et instaurant un « effet Kulechov musical[36] » selon lequel « le signifié de l'image devient,

[33] Entretien du 1er février 2020.
[34] L'auteur tient à remercier Jérôme Rossi qui a effectué tous les relevés cités en exemple dans ce texte.
[35] CHION Michel, *La Musique au Cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 195.
[36] En 2009, nous proposions une expérience visant à pousser plus loin celle exprimée par Michel Chion dans *La musique au cinéma*, chapitre « du rapport unique et nécessaire » (pp. 195-197) en réalisant sur plusieurs publics et plusieurs années des projections d'une même séquence montée avec des musiques différentes. Cette expérience est décrite et analysée dans « La conversion musicale. Influences et perceptions diégétiques et spectatorielles », *Inter-Lignes*, Presses Universitaires de l'ICT, octobre 2009, p. 31-46.

dans le cas où cette dernière est musicalisée, tributaire de la partition », intervenant « en véritable mercenaire narratif et émotionnel ».

Voyage thématique

Le choc (1982), troisième long-métrage de Robin Davis, qui met en vedette Alain Delon et Catherine Deneuve, est une adaptation du roman *La position du tireur couché* de Jean-Patrick Manchette, ~~adaptation cinématographique~~ quelque peu dévitalisée par les concessions imposées par la production. Pour le compositeur, qui a souvent travaillé avec Alain Delon et qui connaît le réalisateur en tant qu'assistant de Georges Lautner, il semble nécessaire d'élever le niveau du film en lui apportant une dimension supplémentaire, une nouvelle épaisseur :

> « D'une certaine manière, il a fallu que je viole musicalement Robin pour lui faire accepter l'inacceptable. C'est-à-dire réunir des solistes de haut vol pour une partition hors-norme, en équilibre entre rock, jazz fusion et romantisme. Je voulais une pulsion d'énergie, de modernité
> […] C'était une prise de risque énorme : forger un son aussi original sur un film de grande consommation, qui nécessitait des thèmes clairs, lisibles… mais au traitement insolite[37] » .

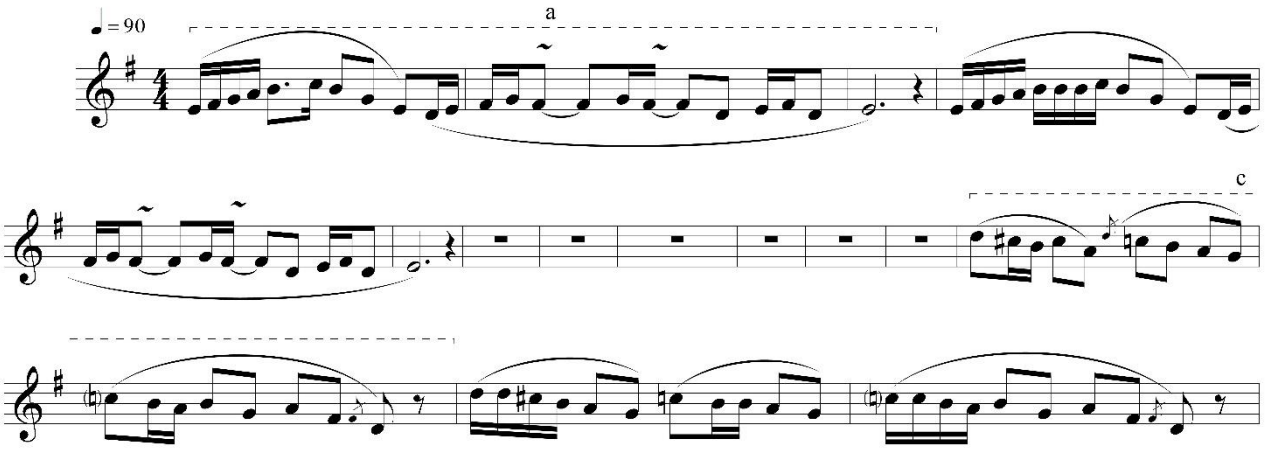
Comme il avait pu le faire précédemment avec Stan Getz dans *Mort d'un pourri* (G. Lautner, 1977), Philippe Sarde confie au saxophoniste Wayne Shorter, du groupe Weather Report, d'interpréter en soliste le générique qui revisite librement la mélodie de *Lancelot du lac* en lui demandant de retrouver avec son instrument un son proche de la bombarde. Le thème musical dans *Lancelot* était traité, eu égard au sujet, avec une certaine âpreté. Le sujet du *Choc* (un tueur à gages qui souhaite se retirer quand ses anciens commanditaires ne le voient pas de la sorte) appelait effectivement une sécheresse dans le traitement mais avec une interprétation soliste qui puisse apporter cette ambivalence propre au sujet où le personnage interprété par Alain Delon doit lutter contre ceux qui veulent le faire taire – tout en vivant son amour en fuite avec Catherine Deneuve.

Le saxophone est donc ici à même de donner cette ambiguïté de ton : Wayne Shorter imite le son de la bombarde pour l'aspect martial (avec une base rythmique basse-batterie forte) et joue de manière filée et romanesque afin de souligner l'histoire d'amour[38]. Les roulements de caisse claire achèvent de filer la métaphore avec *Lancelot* dans cette volonté d'évoquer une bataille qui n'est pas montrée, en l'occurrence le passé qui rattrape le personnage. Dans ce nouveau contexte, le thème de *Lancelot* fait l'objet d'aménagements importants, tandis que l'ornementation est plus discrète. Ralenti (de 110 à 90 à la noire), le thème ne présente plus la phrase b. La phrase c, elle, est considérablement variée, à la fois mélodiquement (la première mesure ne présente plus la répétition interne des deux premiers temps), rythmiquement (on a plus le décalage d'un demi-soupir en début de mesure) mais surtout modalement. Au mode myxolydien de la phrase c dans *Lancelot* (présence du *sol*$^{\#}$ et du *ré*$^{\#}$ dans la gamme de *si*) est préféré ici le mode éolien du début. Le second membre de la phrase c est transposé et varié, nous privant d'un *sol#*, troisième degré de *mi*, marqueur avec le *do#* du mode myxolydien. On entend bien un do# sur les deux premiers temps de la première mesure de c, mais il est vite abaissé chromatiquement en faveur du do bécarre éolien. Sarde ici gomme l'âpreté du myxolydien au profit d'un *éolien* plus conventionnel dans le genre du polar, capable de se fondre dans une composition qui, par ailleurs, reste dominé par un idiome *funky* – la mélodie de *Lancelot* semble d'ailleurs intervenir comme à l'intérieur de parenthèses, comme en

[37] SARDE Philippe, « notes de l'édition CD de la partition du *Choc* », Universal Jazz, 2009.

[38] Plusieurs occurrences de ce thème sont perceptibles dans le film. Outre le générique, le thème est entendu lorsque Delon demande à Deneuve de faire un choix (51:28 à 52:40) dans une version qui alterne saxophone solo et nappes de cordes en suivant, comme un jeu de question-réponse, puis quelques secondes plus tard lorsque le couple apparaît comme sur le pied de guerre, en mission (53:56 à 55:29) pour une reprise telle quelle du générique, reprise que l'on entend une dernière fois en générique fin du film (01:32:07 à 01:34:05).

témoignent les longues pauses qui l'entrecoupent. Enfin, le son global, marqué par une forte réverbération et une instrumentation généreuse (violons, célesta) contraste fortement avec la sécheresse du thème de *Lancelot*.



Ex. 2 : Philippe Sarde, *Le Choc*, (02:12-04:12)

Le recours au saxophoniste Wayne Shorter pour la musique du *Choc* est révélateur du goût du compositeur pour les grands solistes, majoritairement issus de la scène jazz[39] : Chet Baker, Toots Thielemans, Stan Getz, Ron Carter, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Didier Lockwood, Ivry Gitlis, Maurice Vander, Stéphane Grappelli, etc. Le compositeur explique cette démarche :

> « C'est un rêve d'enfant. Lorsque j'étudiais la musique, ce sont les grands solistes de jazz que j'écoutais. Et je me suis toujours dit que si un jour je devais faire de la musique, j'aimerais tellement que ces gens-là l'interprètent. Ils ont bercé mon enfance, quand j'ai eu la possibilité de faire appel à eux, je ne m'en suis pas privé[40]. »

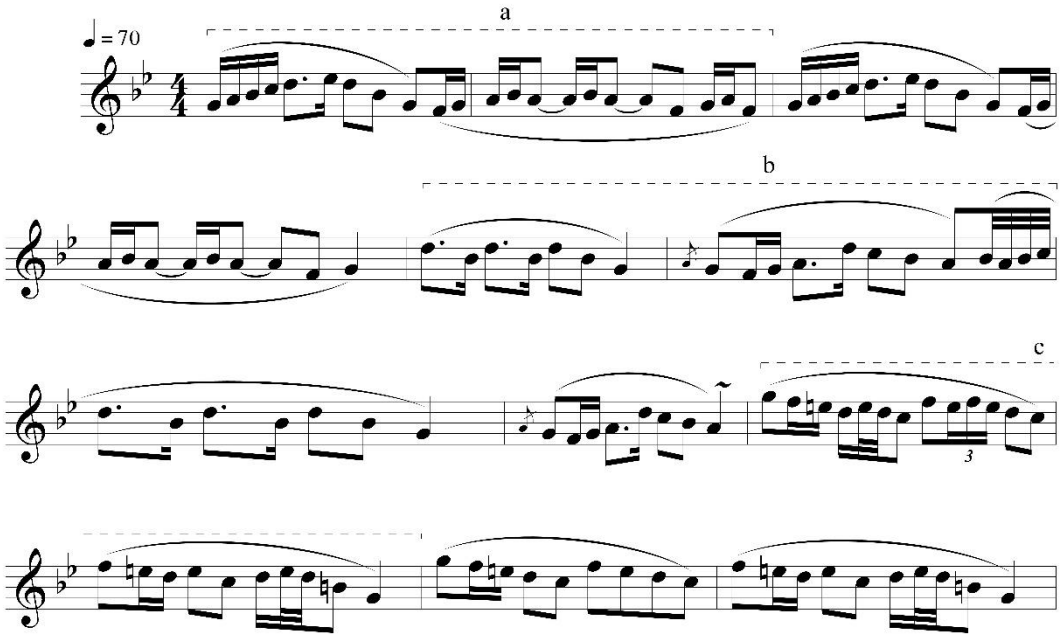
Le soliste est porteur de sons, mais est-il porteur de sens ? Par-delà ses qualités intrinsèques d'interprétation et de subjectivité qu'il va insuffler à sa performance, le choix d'un interprète interroge quant à la portée de la musique ainsi mise en lumière, sortie de l'ombre, par une personnalité potentiellement identifiée par le public et, *a minima,* reconnue par les pairs. Cette présence aura *a fortiori* une incidence commerciale : la présence d'un musicien connu apparaît comme garantie qualitative et permet ainsi de commercialiser la bande originale sur ce nom.

Artistiquement, cette participation est un catalyseur. « Dans une musique de film » confie Philippe Sarde, « ce n'est pas le chef d'orchestre qui va pousser l'orchestre vers le haut mais les solistes qui jouent au milieu des musiciens[41] ». L'entreprise, ainsi portée à un degré supplémentaire de sérieux et d'excellence, demande dépassement et exigence, tant pour le compositeur que pour les musiciens de l'orchestre.

Ceux-ci apparaissent à l'écran dans *Le bossu* (1997) de Philippe de Broca alors qu'ils interprètent une nouvelle orchestration du thème déjà évoqué. Le ralentissement du tempo avec le thème de *Lancelot* est considérable, lui permettant, en passant de 110 à 70 à la noire, d'être dansé – il accompagne la scène des noces de Caylus entre Philippe et Aurore de Nevers – et

[39] « Les musiciens jouent à leur manière une partition très écrite qui ne laisse pas de place à l'improvisation. Je pense que le jazz au cinéma ne fonctionne pas du tout lorsque ce n'est pas écrit. Il y a un cadre, un climat qu'il faut absolument traiter dans un temps imparti très strict », entretien du 1er février 2020.
[40] Entretien du 1er février 2020.
[41] Entretien du 1er février 2020.

plus généreusement ornementé. Le gouffre historique (cinq siècles séparent les récits des chevaliers Lancelot et Lagardère) est ici comblé par la référence à une danse médiévale (présence d'instruments médiévaux – voir *infra*). On retrouve les trois phrases a, b, c du thème originel de *Lancelot* avec la même couleur myxolydienne de la phrase c mais, héritage du passage par *Le choc*, cette phrase ne comporte plus le demi-soupir initial ni la répétition interne des deux premiers temps. Le thème se trouve donc marqué par son histoire : les deux thèmes de *Lancelot* et du *Choc* ont laissé leurs traces dans cette nouvelle version. L'instrumentation reste médiéviste, dans la lignée de *Lancelot* : une cornemuse, deux tambours (proches de nacaires mais dont le fût aurait été allongé) joués par une même personne qui tient un tambourin dans sa main gauche, un luth[42], une chalémie et une vièle à roue (voir illustration).



Ex. 3 : Philippe Sarde, *Le Bossu*, (00:32:08)

Ill. 1 : Philippe de Broca, *Le Bossu*, 32:08

[42] Des cinq instruments cités, le luth est anachronique d'un point de vue médiéval. Il est en revanche justifié dans un film censé se passer au XVIII[e] siècle quoique sa sonorité fort limitée l'ait relégué derrière le clavecin en termes de popularité dès le début de ce siècle.

Syntagmatisation et analogies réceptives

Ce voyage de la mélodie au travers de trois films s'apparente ainsi à un développement et variations sur plus d'une vingtaine d'années, le compositeur se définissant alors « comme un peintre qui commencerait une esquisse, la retravaillerait et la ferait aboutir une quinzaine d'années plus tard[43]. » Mais cette démarche, véritablement érigée en système par Philippe Sarde, dépasse bien le simple statut de la citation ou de la réorchestration. Pour le spectateur, une musique va influencer une image et inversement. Pour un réalisateur conscient de l'apport de la musique, et pour le compositeur auquel il confiera cette mission, le film devra subir avantageusement cette emprise de sens de la musique sur le récit. Il en va de l'intentionnalité.

Un compositeur, dans son rapport à une dramaturgie, écrit sa partition en souhaitant évoquer un élément particulier : un état, un lieu, une personne, un sentiment, une action, etc. La ligne mélodique, l'instrumentation, l'orchestration, le choix d'un orchestre ou d'interprètes spécifiques vont, à chaque étape, modaliser la réception. Un simple thème sifflé par un quidam dans la rue ou bien interprété *tutti* par un orchestre symphonique dans une grande salle de concert générera des effets différents, nonobstant l'importance du lieu où la magnificence du jeu.

Dans le contrat audio-visuel du film, cette interaction entre syntagmes du visible et syntagmes de la bande-son fait sens. Une clé de compréhension nous est peut-être donnée dans *Rendez-vous* (1985) d'André Téchiné, avec une nouvelle occurrence du thème de *Lancelot du lac* ici en citation de la version du *Choc*. Il accompagne, en *source music*[44], la séquence de cabaret dans lequel le personnage de Quentin (Lambert Wilson) présente un spectacle érotique inspiré de *Roméo et Juliette*. En guise d'illustration musicale, le spectateur peut entendre un court extrait de la musique du *Choc*, mais également à sa suite quelques mesures du thème de *Premiers désirs* (David Hamilton) composé par Philippe Sarde en 1983.

L'effet palimpseste et métatextuel du travail de Sarde s'inscrit dans le *decorum* d'une séquence qui mélange à l'écran des costumes du XVIII^e^ siècle libertin et la colorimétrie esthétisante des années 80, époque à laquelle se situe le récit de *Rendez-Vous*. Cette ambivalence anachronique (le récit de Shakespeare se déroule à la fin du XIV^e^ siècle) se marque ainsi par :

- l'aspect mélodique : le choix du thème de *Lancelot*, écrit dans l'intention d'évoquer « le récit à costumes » ;
- l'aspect musical : le choix de reprendre la version du *Choc*, plus récente, plus « produite », moins âpre que l'originale de *Lancelot.*

Dans un deuxième temps, la citation de la mélodie de *Premiers désirs*, initialement écrite pour accompagner l'éveil à la sensualité de nymphettes hamiltoniennes, est convoquée ici sur la deuxième partie de la séquence, résolument érotique. Le choix de ce morceau est ainsi légitimé par sa capacité évocatrice, par sa valeur sémantique, par sa portée représentative.

Ce sont donc ces analogies réceptives qui cimentent le système Sardien. Ce compositeur, qui voit sa relation à la musique de film qualifiée d'« organique » (voir la citation de Laurent Heynemann en ouverture) intuite son écriture à partir de son ressenti des images et du discours/message que le réalisateur/le film cherche à véhiculer. Le procédé n'est pas neuf, sûrement commun à la plupart des compositeurs de cinéma. Mais dans cette subversion de son œuvre propre, la métatextualité chez Philippe Sarde passe par une démarche – non pas

[43] Entretien du 1^er^ février 2020.

[44] La partition du film se compose d'une suite pour cordes. Cette citation, sorte d'illustration musicale du spectacle, n'apparaît pas dans la bande originale.

opportuniste mais bien cérébrale – de syntagmatisation[45]. En cinéphile expert, conscient de la polysémie d'une image et d'une musique, le compositeur libère du joug de l'image les syntagmes qu'il a écrits, leur faisant porter toute la responsabilité sémantique. En puisant paradigmatiquement dans la large sélection que lui offre sa prolifique carrière, en apposant des syntagmes musicaux porteurs de sens *per se*, qu'il cite ou réorchestre, il recourt à toute la grammaire cinématographique pour agir syntaxiquement sur la narration.

Ce n'est pas nouveau, un air peut évoluer sur des images différentes et leur apporter des signifiés différents : « le rapport musique/image n'a de sens et de nécessité que dans le temps et l'espace de leur union, au sein d'un propos et d'une forme globale[46] ». Il n'y a pas de caractère unique à ce rapport. Dans nos quatre exemples de la mélodie initiale de *Lancelot*, l'évolution du morceau reste limitée au même titre que son impact sur les séquences qu'elle accompagne, évoquant des siècles différents (VI^e^, XIV^e^, XVIII^e^, XX^e^). Musique d'ambiance dans *Rendez-vous* et *Le Bossu* – deux films antinomiques par leur dimension et leur public cible – elle s'exprime au premier plan dans *Lancelot du lac* et *Le choc*, imposant à l'écoute du public une bataille qui vient d'être livrée ou des contrats qui ont été passés : une ironique équivalence de valeur narrative si l'on compare la production janséniste de Bresson et celle, plus formatée, d'un film-véhicule pour stars.

En une confrontation sémantique en forme d'oxymore, les termes « auteur » et « populaire » semblent donc se rencontrer dans le parcours de Philippe Sarde, qualifiant ainsi l'ensemble de ses collaborations tout autant que le compositeur lui-même, démiurge falstaffien qui relie les intentions du réalisateur et celles, parfois troubles, des spectateurs. L'autocitation, structurée et structurante, peut ainsi faire sens au même titre qu'une écriture originale. Dans le documentaire que lui consacrait Stéphane Lerouge en 2005[47], de nombreux metteurs en scène attestaient de sa « folie », de sa démesure et de son exigence à ne pas se borner à des limites sclérosantes mais au contraire à toujours repousser plus loin les frontières du possible et à agrandir le territoire de la justesse, comme pour mieux nourrir le film.

Ainsi retrouve-t-on chez Philippe Sarde toute l'ambiguïté des grands personnages créateurs, inspirant l'admiration ou la défiance, évoquant le stakhanovisme ou l'exigence, dans un grand écart artistique et humain où les collaborations fidèles se scandent de prestations ponctuelles. Tout comme semble exister une dualité entre le compositeur et le personnage, se dresse sur la presqu'île Sarde un pont entre deux rives, semblant relier, comme une farce, le continent à l'exil.

Gérard DASTUGUE

[45] Voir plus particulièrement la « syntagmatisation du paradigmatique » dans ZEMMOUR David, *L'écriture de la perception dans les romans de Claude Simon : une syntaxe du sensible*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV, 2003, p. 176.
[46] Michel CHION, *La Musique au Cinéma*, p. 197.
[47] *Docteur Lautner et Mister Sarde,* bonus au DVD de *La Valise* (dir. G. Lautner, 1973) édité chez Gaumont Vidéo.