



HAL
open science

Philippe Sarde by side : profils d'un scénariste musical

Gérard Dastugue

► **To cite this version:**

Gérard Dastugue. Philippe Sarde by side : profils d'un scénariste musical. Jérôme Rossi. La musique de film en France : courants, spécificités, évolutions, Symetrie, pp. 271-86, 2016, 978-2-914373-98-2. hal-03326877

HAL Id: hal-03326877

<https://hal.science/hal-03326877>

Submitted on 26 Aug 2021

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

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



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

PHILIPPE SARDE BY SIDE : PROFILS D'UN SCENARISTE MUSICAL

Gérard Dastugue
ICT, E.R.E.L.H.A.

« Avec Philippe Sarde, le cinéma c'est de la musique.
Et la musique, c'est du cinéma ».
Alain Corneau¹.

La musique de film n'est pas faite pour être entendue, nous disent Adorno et Eisler presque en apostrophe de leur *Musique et Cinéma* : « l'idéologie de ce préjugé est fournie par l'idée un peu vague selon laquelle le film comme ensemble organisé modifie la fonction de la musique en la subordonnant exclusivement à l'image »². Il s'agit là bien évidemment d'un point de vue de compositeur qui souhaiterait justement que le film se mette au diapason de la partition. Cette dernière serait donc, dans ce contexte, sans utilité d'écoute, pire, sans utilité de compréhension. La musique de cinéma ne s'apparenterait alors qu'à cette fonction décorative, mise à jour par Jean-Rémy Julien³, ce simple « papier peint » décrit par Igor Stravinski.

Mais, au-delà du point de vue et du point d'écoute⁴, il est important de souligner l'autre signifié du verbe « entendre » : comprendre⁵. Plus qu'un simple faire-valoir esthétique voire esthétisant, la musique au cinéma participe donc de l'énonciation filmique définie par Francesco Casetti.

L'énonciation constitue en fait la base sur laquelle s'articulent les personnes, les lieux et les temps du texte : elle est le point zéro (l'ego-hic-nunc, c'est-à-dire le qui, le où et le quand) à partir duquel vont s'organiser les différents éléments en jeu.⁶

L'énonciation filmique est donc ce creuset dans lequel va s'opérer l'étrange alchimie de transformation d'une langue en discours. Elle se saisit d'éléments disparates, de syntagmes qu'elle agence de façon à créer une continuité narrative

¹ Propos recueillis par Stéphane Lerouge dans le livret du CD *Le Choix des Armes / Fort Saganne* © 2001 Universal Music S.A. France

² Theodor W. Adorno & Hanns Eisler, *Musique et Cinéma*. Paris : L'Arche Editeur, 1972, p.18

³ Jean-Rémy Julien, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film » in *Les Musiques des Films*, numéro spécial de *Vibrations*, Toulouse, Editions Privat, 1987, p.26

⁴ Voir Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1970, pp.79-82

⁵ L'étymologie latine du verbe, « intendere », se traduit par « appliquer son esprit ». Voir également l'espagnol « entender », comprendre.

⁶ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.42

cohérente. Or, cet agencement qu'elle opère n'est tangible que par le résultat qu'elle propose, c'est-à-dire l'énoncé.

Plaçons-nous dans le paysage cinématographique français des années 70, époque où quelques compositeurs de renom trustent littéralement les propositions de musiques pour l'écran. Derrière Georges Delerue, Vladimir Cosma, Claude Bolling ou Ennio Morricone francisé par le biais des multiples coproductions franco-italiennes, deux jeunes musiciens apportent à l'écran hexagonal une approche musicale nuancée, des sonorités nouvelles et un dialogue image-musique personnel jusqu'à l'intime : François De Roubaix⁷ et Philippe Sarde.

1 - LE MUSICIEN ET LE CINEPHILE

Philippe Sarde naît le 21 juin 1948 d'une mère chanteuse à l'opéra de Paris. Par atavisme, il se retrouve très vite plongé dans la fosse d'orchestre et découvre très jeune le pouvoir de cette musique de fosse, véritable entre-deux d'une dramaturgie à un public⁸. Elève de Noël Gallon, filleul musical de Georges Auric, cours de solfège et de piano, le rapport souvent intime liant la partition musicale à une narration le hante. Vers 8 ans, il musicalise des films 8mm dont le *Fantômas* de Jean Sacha (1947) et monte sa propre salle de projection dans l'appartement de ses parents.

« Avant d'être compositeur, Philippe Sarde est d'abord un magnifique spectateur » dit de lui Bertrand Tavernier⁹. Hésitant entre le cinéma et la musique, il tourne 2 films, un documentaire sur l'Opéra de Paris et un court-métrage, *Florence* ou *Réalités*, dont il signera également la musique.

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 !¹⁰

Il comprend rapidement que ses compétences techniques avérées ne peuvent cacher l'absence d'un véritable discours. Ce discours, la musique en sera l'outil essentiel, le champ d'investigation, le champ des possibles.

Après quelques chansons (pour Régine notamment) sa rencontre avec Claude Sautet, alors qu'il n'a que 19 ans, sera déterminante. Le cinéaste sort alors d'une période difficile. Son second film, *L'Arme à Gauche*, n'a pas connu l'accueil que le premier, *Classes Tous Risques*, laissait présager. Après quelques années à officier comme *script doctor* (travaillant et retravaillant les scénarii des autres), il retrouve à la fin des années 60 le chemin de la production. Bien décidé à trouver là un renouveau Claude Sautet s'entoure d'une nouvelle équipe : Jean-Loup Dabadie au scénario, Jean Boffety à la photo et Philippe Sarde à la musique.

⁷ François De Roubaix entame réellement sa carrière pour le grand écran dans la deuxième moitié des années soixante, en particulier avec *Le samouraï* de Jean-Pierre Melville (1967)

⁸ A 5 ans, le chef d'orchestre Richard Blareau lui laissera la baguette au cours d'une répétition d'un extrait de *Carmen* dans lequel sa mère chantait.

⁹ Propos recueillis par Stéphane Lerouge dans le livret du CD *Le Cinéma de Bertrand Tavernier* © 2002 Universal Music S.A. France

¹⁰ In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*. Paris : Dreamland éditeur, 2002, p. 86-87

1.1 - UN COLLABORATEUR PRIVILEGIE

Philippe Sarde se définit lui-même comme un homme de cinéma avant d'être un homme de musique. Ses velléités de mise en scène ne sont sûrement pas étrangères à cet état de fait. La rencontre avec Sautet va sceller le dialogue entre un musicien cinéophile et un cinéaste mélomane, en parfaite complémentarité¹¹ :

Composer pour le cinéma, c'est entrer dans la tête d'un metteur en scène, le comprendre de l'intérieur pour écrire sa musique... J'écris pour quelqu'un et j'ai besoin de ce contact émotionnel entre la personne qui a fait le film et le film lui-même. Il va m'apporter une dimension de plus, une dimension que je ne vais pas trouver dans le film mais dans sa personnalité.¹²

C'est par cette exigence et son œil averti que Philippe Sarde en viendra à travailler avec certains des cinéastes les plus en vue du cinéma français. Ce tableau récapitulatif¹³ permet de juger l'importance du compositeur :

Metteur en scène	Période	Nombre de collaborations
Pierre Granier-Deferre	1971-1992	17
Georges Lautner	1973-1992	15
André Téchiné	1975-2009	14
Claude Sautet	1970-1995	11
Jacques Doillon	1975-2003	10
Yves Boisset	1975-1991	9
Marco Ferreri	1972-1983	8
Bertrand Tavernier	1974-2010	8
Jacques Rouffio	1975-1988	6
Laurent Heynemann	1981-1991	6
Alexandre Arcady	1991-2002	5
Robin Davis	1982-1990	4
Joel Séria	1973-1987	3
Robert Bresson	1974-1983	3
Roman Polanski	1976-1986	3
Jean-Jacques Annaud	1981-1988	2
Alain Corneau	1981-1984	2
Costa-Gavras	1989-1993	2

¹¹ Lorsque Philippe Sarde reçoit Claude Sautet et lui joue la mélodie qu'il a composée pour *Les Choses de la Vie*, le cinéaste lui demandera d'inverser celle-ci (de la rendre descendante et non montante) là où le compositeur soumettra au cinéaste l'idée de monter le générique à l'envers.

¹² In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*, Paris, Dreamland éditeur, 2002, p. 44

¹³ Ce récapitulatif ne tient compte que des collaborations pour le cinéma et fait donc abstraction des éventuels téléfilms et courts-métrages. Ne figurent pas non plus les metteurs en scène étrangers, exception faite de Marco Ferreri, ces films étant pour la plupart des coproductions. Enfin, la musique additionnelle composée par Sarde pour *Mad City* de Costa-Gavras (musique de Thomas Newman) n'est pas comptabilisée ici.

Philippe Sarde est donc un compositeur de familles, de familles nées pour la plupart dans les années 1970, dont les collaborations de vingt ou trente ans seront parfois clairsemées d'infidélités (des productions qui vont imposer un compositeur, par exemple¹⁴)

Dans ma carrière, tout est lié, entremêlé par les metteurs en scène. Vous ne trouverez pas d'extraterrestres dans ma filmographie. Il y a des films que j'aurais pu ou du ne pas faire, mais je ne laisse jamais tomber un metteur en scène de ma famille sous prétexte que le film sera moins bon.¹⁵

1.2 - UN METTEUR EN SCENE MUSICAL

« De ma passion pour le cinéma, ma connaissance de la technique, j'essaie d'apporter ma mise en scène musicale dans l'univers du réalisateur ». ¹⁶ Chez Philippe Sarde, la musique apparaît comme un discours parallèle, un dialogue sous-jacent qui va faire parler les images, dialogue né de celui qu'il entretient avec les metteurs en scène. De cette interaction, de cette fusion, de cette complémentarité entre narration visuelle et discours musical va naître l'émotionnel. Bertrand Tavernier témoigne :

Sarde, quand il aime un film, est un collaborateur inestimable, en dehors de ses qualités de compositeur. Très sensible aux comédiens, au dialogue, aux orientations de la mise en scène, il lui arrive de discuter avec une intelligence acérée le montage qu'il est en train de voir, remettant en question l'ordre ou la longueur des plans, avec raison la plupart du temps, proposant des changements brillants. Une scène d'*Un Dimanche à la Campagne*, celle de la danse, nous posait des problèmes. Sarde, en éliminant la plupart des plans, en la traitant pratiquement en plan séquence, lui donna son vrai rythme.¹⁷

La genèse de *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri (1974) éclaire différemment encore le personnage Sarde. C'est au lendemain d'une soirée orgiaque, alimentée, arrosée et accompagnée que le jeune compositeur proposa à Ferreri d'en faire un film avec les acteurs de la soirée. Un champ séparant réalité et fiction des plus ténu, poussé à l'extrême lors de l'écriture du scénario avec Rafael Azcona :

Mon piano touchait le canapé sur lequel ils turbinaient, littéralement affalés. J'avais trouvé une idée de thème très simple, sur un rythme de rumba. Ferreri me demandait de le rejouer sans cesse, jusqu'à l'épuisement. J'ai fini par me révolter : « Je vais m'enregistrer sur un magnéto, tu n'auras qu'à écouter la cassette en boucle ! – Pas question : quand tu joues, tu mets des nuances à chaque fois différentes qui nous déclenchent des idées. Continue ! » Pendant l'accouchement de *La Grande Bouffe*, j'ai donc été l'accompagnateur exclusif de Ferreri et Azcona, leur pianiste-esclave !¹⁸

¹⁴ Citons par exemple *Une Femme à sa Fenêtre* (Pierre Granier-Deferre, musique de Carlo Rustichelli), *Le Professionnel* (Georges Lautner, musique d'Ennio Morricone), *Le Nom de la Rose* (Jean-Jacques Annaud, musique de James Horner).

¹⁵ In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*. Paris : Dreamland éditeur, 2002, p. 125

¹⁶ In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*. Paris : Dreamland éditeur, 2002, p. 93

¹⁷ Bertrand Tavernier, *Qu'est-ce qu'on attend ?*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p.145

¹⁸ Propos recueillis par Stéphane Lerouge in *Le Cinéma de Marco Ferreri*, CD Universal © 2007.

Philippe Sarde a été ici élément géniteur et catalyseur de la démesure du film, accompagnant en un hors-champ pianistique l'écriture du film, ses nuances d'interprétations provoquant autant d'arborescences scénaristiques possibles. Cette anecdote, alliée au témoignage précédent de Tavernier, souligne non seulement le goût prononcé du compositeur pour la technique narrative cinématographique mais avère son acuité et ses réelles compétences en la matière.

Qualité d'autant plus nécessaire quand peu de cinéastes connaissent le langage musical et peinent à exprimer leur désir pour le film. La passion du cinéma, dans toute sa latitude et son expression, dans sa technique comme dans sa dramaturgie, fait de Philippe Sarde un interlocuteur attentif :

La cinéphilie me paraît en réalité la seule clé qui puisse ouvrir cette porte à deux battants, du musicien vers le cinéaste, et réciproquement. Le succès d'un Philippe Sarde ne s'explique pas autrement. Il a su trouver, face aux metteurs en scène, une position rassurante, de mise en confiance, de compréhension, en ne se plaçant jamais en compositeur mais en « scénariste musical ». Les questions d'écriture musicale, de langage technique passent alors au second plan, derrière les nécessités de dramaturgie musicale du film. Le terrain d'entente est trouvé, la glace du vocabulaire hermétique est brisée. Cette attitude n'implique pas l'évacuation des problèmes spécifiques de composition. Mais elle détermine, chez le musicien, la prise en compte d'exigences particulières auxquelles il devra s'adapter.¹⁹

2 - LE SCENARISTE MUSICAL

Alain Lacombe et Claude Rocle le soulignaient en 1979 : « Le microcosme de la musique de cinéma a été toujours hanté par la rentabilité du thème²⁰ ». Un thème musical à succès apportera au film dont il est tiré ou inspiré une durée de vie plus importante, les conditions dans lesquelles il aura été découvert apparaissant comme le souvenir du film lui-même.

A prôner la facilité, à viser l'objectif commercial au-delà de l'artistique, producteurs et metteurs en scène (pour ne pas dire certains compositeurs) vont choisir la voie déjà tracée par les images et n'offrir en guise de « valeur ajoutée » qu'une performance de dramatisation pouvant aller jusqu'à l'outrance.

Il semble que la scénarisation musicale soit la seule possibilité d'intervention unilatérale de la part du compositeur. Au lieu d'exposer d'emblée un thème/refuge au cinéaste, il s'efforce de lui proposer l'idée qui présidera à l'expressionnisme de la musique du film. [...] Scénariser une musique revient à refuser les effets et la schématisation thématique et à utiliser les mieux possible une combinatoire instrumentale susceptible de servir l'indissociabilité de l'alliage son/image.²¹

¹⁹ Alain Lacombe et François Porcile, *Les Musiques du Cinéma Français*, Paris, Bordas, 1995, pp.300-1. Il s'agit d'un extrait de la deuxième partie de l'ouvrage, « Musique française de cinéma » écrite par François Porcile seul.

²⁰ Alain Lacombe et Claude Rocle, *La Musique du Film*, Paris, Editions Francis Van De Velde, 1979, P.119

²¹ Alain Lacombe et Claude Rocle, *La Musique du Film*, Paris, Editions Francis Van De Velde, 1979, P.120

Par scénarisation musicale, nous définissons donc la construction d'une partition à partir (et non en vue) des objectifs scénaristiques, dramatiques, émotionnels. Le choix des instruments, le positionnement des syntagmes musicaux, les divers appels à des matériaux internes ou externes à la partition (métatextuel et intertextuel), le choix éventuel du silence comme note et non comme absence sont autant d'éléments étapes d'une politique signifiante. Résultante de ce travail en amont, la partition apparaîtra pourtant comme élément fondateur et préalable à la narration, pulsation née du visible et porteuse de valeurs (conjonctives, mélodramatiques, cinétiques, mémorielles, etc.).

Nous proposons ci-après l'étude de quelques exemples de scénarisation musicale puisés dans la carrière de Philippe Sarde.

2.1 – SCENARISATION DE L'INSTRUMENTATION

Le timbre d'un instrument est aussi porteur d'émotion, voire de signification, que la mélodie ou la grille harmonique utilisée. Une cellule musicale interprétée à la clarinette, au basson ou au hautbois aura un impact sur l'auditeur très nuancé²². Cette volonté d'une partition comme un discours parallèle se manifeste chez Philippe Sarde par un refus de l'académisme au profit de mélanges parfois audacieux²³ :

La première des choses qui m'importe quand je travaille sur un film est de me demander avec quelle instrumentation je vais pouvoir renforcer le climat, l'histoire, les personnages... Je pars toujours des instruments, après c'est le côté mélodique et le thème du film en faisant toujours attention de ne pas « vampiriser » le film... A une période, on me reprochait de ne pas pouvoir siffler mes mélodies. Mais un thème de film n'est pas fait pour être sifflé, il est fait pour habiter le film, c'est tout !²⁴

2.1.1 – Instrumentation et emblématique : *Le Locataire* (1976)

En 1975, Roman Polanski sort du succès critique et commercial de *Chinatown* (musique de Jerry Goldsmith), réalisé à la Paramount et veut se tourner vers des sujets plus intimistes et moins immédiatement accessibles. Le choix d'adapter une nouvelle de Roland Topor, *Le Locataire Chimérique*, va également le pousser à trouver un nouveau collaborateur musical qu'il pourra juger digne de succéder à Krzysztof Komeda, décédé en avril 1969²⁵.

²² Lire l'étude des timbres que propose Mario Litwin dans *Le Film et sa Musique*, Paris, Romillat, 1992, p.40-41

²³ Les choix instrumentaux de partitions telles que *Le Crabe Tambour* ou *L.627* n'en font pas des partitions immédiatement accessibles contrairement au classicisme plus attendu de *Tess*. Citons également *Le Choix des Armes* où le cinéaste Alain Corneau hésitait entre musique symphonique et partition pour deux contrebasses : le compositeur décidera de mélanger les deux propositions en écrivant une sorte de concert pour deux contrebasses (Ron Carter et Buster Williams, avec le London Symphony Orchestra).

²⁴ In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*. Paris : Dreamland éditeur, 2002, p. 93

²⁵ La collaboration Polanski-Komeda comprend *Le Couteau dans l'Eau* (1962), *Cul-de-Sac* (1966), *Le Bal des vampires* (1967) et *Rosemary's Baby* (1968) auxquels s'ajoutent le court-métrage *Le Gros et le Maigre* (1961) et le segment réalisé par Polanski dans le film à sketches *Les Plus Belles Escroqueries du Monde* (1964).

Trelkovsky (interprété par Polanski lui-même) emménage dans un appartement duquel l'ancienne locataire, Mlle Choule, s'est déféstrée pour atterrir dans la verrière qui recouvre une partie de la cour de l'immeuble. Peu à peu, il ressent le comportement étrange de ses voisins et leur harcèlement moral qui le poussent vers une métamorphose des plus ambiguës.

L'illustration de cette metempsychose va s'exprimer chez Sarde par une double matérialisation : celle du décor-élément catalyseur (la verrière) et le trouble identitaire physique et sexuelle de Trelkovsky. Le compositeur se souvient des pourparlers avec Roman Polanski :

Il s'est alors produit quelque chose d'étrange : pendant le repas, tout en parlant, Roman a machinalement trempé son index dans son verre, en lui faisant faire le tour de la paroi intérieure. Comme s'il voulait faire chanter son verre. Je n'ai rien dit... mais ce détail déterminant m'a mis sur la piste.

Car chez Trelkovsky, le verre est un élément obsessionnel, une prémonition de sa propre fin puisqu'il se précipite par la fenêtre en tombant à travers une verrière. Attraction du vide et de la mort... D'où l'idée d'un instrument inusité dans la musique de film, le glass-harmonica ou harmonica de verre.²⁶

Au son incisif et quelque peu dérangeant de l'harmonica de verre répond la clarinette, au timbre déjà ambivalent²⁷, interprétée sans artifice, en toute neutralité, afin de souligner cette ambivalence sexuelle (ni homme, ni femme) et identitaire (ni klezmer, ni jazz). De ce jeu sur cette partition emblématique (la clarinette pour le personnage, l'harmonica de verre pour le décor) naît une fusion qui dès les premières images présagent musicalement du devenir funeste du personnage que l'on découvre à peine.

2.1. 2 – Instrumentation et jugement : *Le Juge et l'Assassin* (1976)

La scénarisation musicale, c'est aussi donner à la partition le pouvoir de scénariser l'image, allant en harmonie ou en contrepoint du visible, et donc scénariser la réception spectatorielle.

Le Juge et l'Assassin de Bertrand Tavernier offre un exemple prégnant. « La complainte de Bouvier », interprétée par Jean-Roger Caussimon se veut un « hommage » au personnage éponyme magnifiquement interprété par Michel Galabru. L'instrumentation est à ce titre révélatrice d'une véritable prise de position de la musique.

D'un point de vue iconique et emblématique, le personnage de Bouvier, tueur en série de la fin du XIXe siècle, traverse les provinces, son accordéon sur le dos. Visible dès les premières images, entendu dans le générique, l'accordéon est assimilé au personnage.

²⁶ Propos recueillis par Stéphane Lerouge dans le livret du CD Tess / Le Locataire © 2000 Universal Music Jazz France. L'une des plus célèbres utilisations de l'harmonica de verre est sans conteste celle de Nino Rota pour le *Casanova* de Fellini. Philippe Sarde réutilisera cet instrument quelques années plus tard pour le diptyque de Bruno Podalydès, *Le Mystère de la Chambre Jaune* (2003) et *Le Parfum de la Dame en Noir* (2005)

²⁷ « Mystérieux dans le grave, lumineux dans le registre moyen et incisif dans l'aigu » in Mario Litwin, *Le Film et sa Musique*, Paris, Romillat, 1992, p.41

Cependant, sa complainte sensée narrer ses aventures et son destin tragique n'utilise pas l'accordéon dans son instrumentation. Ce qui fait d'ailleurs dire à Bouvier, depuis sa geôle, « Elle est belle cette chanson, mais elle aurait été tellement plus belle avec de l'accordéon ». A l'image, la chanson débute sur une place de village où le chanteur public entame son récit chanté, accompagné par une petite fille à la harpe.

Ce dernier personnage, apparemment innocent et sans intérêt premier, va insidieusement porter toute la valeur dramatique de la chanson. En faisant abstraction de l'instrument emblématique du personnage (l'accordéon), en lançant la scène sur le plan de la jeune harpiste, la musique vient non seulement juger mais condamner le criminel. Cette complainte qui devrait être celle du personnage devient finalement celle de ses victimes, la harpe étant, dans la lignée de la lyre, l'instrument des bergers et bergères, autant de victimes potentielles du criminel. L'omniprésence de la harpe (et par la même son omnipotence) font adopter à cette complainte un virage vectorisé : la victime assoit son emprise de l'espace sonore au détriment du bourreau, privé de la voix de son instrument. Rendu musicalement muet, il ne peut symboliquement plus assurer sa défense et son funeste devenir est annoncé dans les paroles²⁸ :

Pour que ma complainte finisse
J'attends l'issue du jugement,
Dans notre pays la justice
Ne se trompe que rarement
Donc bonnes gens faites confiance
Aux enquêteurs, aux magistrats
Au tribunal qui jugera
Celui qui fit trembler la France
En attendant que les geôliers
Veillent nuit et jour sur Bouvier

Si le texte narre les aventures de Bouvier, la musique prend non pas son parti mais bien celui de ses victimes. En ouvrant et clôturant la chanson, la harpe « enferme » déjà Bouvier, ce que les paroles finales ainsi que l'image qui fait suite (Bouvier dans sa geôle parlant au juge) viennent conforter. La musique ici se fait juge des crimes commis.

Le spectateur est alors sollicité dans ses compétences modales telles que décrites par la sémiotique greimassienne²⁹. Le devoir-faire et le savoir-faire du spectateur filmique sont étroitement liés dans la mesure où l'énonciateur musical y fait largement appel. La culture musicale (et littéraire) du spectateur devient un savoir utile (mais pas indispensable) dans la perception d'une scène. Il a l'obligation (le devoir), s'il en a la faculté (le savoir) de rassembler toutes ses connaissances en vue de parfaire sa captation des divers éléments du film pour les synthétiser en une unité sensible.

²⁸ Paroles de Jean-Roger Caussimon, musique de Philippe Sarde

²⁹ A.J. Greimas et J. Courtes, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. En tant que récepteur des informations, il est non seulement appelé à réagir mais aussi à agir. Cette demande d'action se structure autour de quatre modalités (obligation, intention, droit, faculté). Ces modalités se présentent sous la forme devoir-faire / vouloir-faire / pouvoir-faire / savoir-faire. Cet ensemble de règles tente de restituer dans sa globalité le système de réception d'un discours.

Le spectateur est un sujet tout-percevant, pour reprendre les termes de Christian Metz³⁰, et doublement conscient de ce statut : conscient de percevoir de l’imaginaire et surtout conscient d’être celui qui perçoit cet imaginaire qui lui est donné à voir. Le solliciter, en tant que scénariste, metteur en scène ou compositeur, l’amener à réagir, nourrit son empathie pour le film.

2.2 – SCENARISATION ET PERCEPTION SPATIO-TEMPORELLE

2.2.1 - Effet cataphorique : *Lancelot du Lac* (1974)

L’effet cataphorique fait un appel musical à un événement narratif passé. Dans le générique de *Lancelot du Lac* (1974), Robert Bresson avait demandé au compositeur de faire apparaître, au travers de sa partition, la bataille qui venait d’être livrée. En découle un générique martial, sorte de marche qui lance la narration in medias res : le récit débute à l’issue d’un combat. Mais par faute de moyens mais également par souci esthétique, la bataille ne sera pas montrée (tout comme Bresson aimera tout au long du film cadrer la terre, les sabots des chevaux ou les armures lors des duels).

2.2.2 - Effet anaphorique : *La Fille de d’Artagnan* (1994)

A contrario de l’effet précédent, l’effet anaphorique permettra d’annoncer un événement à venir. Passé une première minute de générique musical d’inspiration baroque, *La Fille de d’Artagnan* s’ouvre sur un travelling latéral d’une forêt plongée dans les brumes de l’aube. Pour accompagner cette exposition, des percussions. Aucun personnage à l’écran, juste un décor. En amorce, des bruits de pas dans les feuilles mortes, annonçant l’arrivée d’un personnage à l’image. Très rapidement apparaît un esclave noir, visiblement traqué. Sur le plan de sa fuite au milieu de la forêt apparaît l’Ave Maria grégorien chanté par un chœur féminin. Là où une esthétisation baroque serait attendue (donner par le chant sacré une ampleur tragique à cette traque), l’effet choral vient ici en anaphore de la séquence suivante : l’esclave épuisé vient trouver refuge dans un couvent.

Syntagme Visuel	Plan de forêt	Arrivée de l’esclave	Course de l’esclave	Plan sur les cavaliers + poursuite	Intérieur du couvent
Syntagme musical	Percussions	Percussions	Percussions + chœurs	Percussions + chœurs + orchestre	Chœur

Les compétences spectatoriennes ici ne sont pas sollicitées car le spectateur n’a pas de savoir pré-requis. Il s’agit d’une vectorisation narrative, la musique amorçant et fluidifiant le montage et la perception de la narration. Le spectateur est ainsi informé du lieu présentée dans la séquence qui suit.

³⁰ Christian Metz, « le sujet tout-percevant » in *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984, pp. 65-70.

2.2.3 - Effet référentiel : *Coup de Torchon* (1981)

Lorsque Bertrand Tavernier tourne *Coup de Torchon* en 1981, il s'agit pour lui de transposer *1275 âmes* de Jim Thompson dans l'Afrique des colonies françaises. Ce récit de la vengeance froide d'un médiocre trouve, sous l'adaptation de Tavernier et Aurenche, un cynisme qui frise parfois le surréalisme (voir à ce titre l'onirique séquence d'ouverture et de clôture, véritable film dans le film).

Si la partition évolue dans des tangos à la Carla Bley, et des javas réalistes, une pièce cependant retient l'attention. De manière assez étonnante, l'arrivée quasi-fantomatique du frère jumeau du personnage interprété par Jean-Pierre Marielle (ce dernier, homme de main, ayant été tué par Lucien), se fait, par contraste avec le reste de la partition, sur un style jazz New-Orleans.

Les compétences spectatoriennes ici sollicitées sont d'ordre littéraire et de référence au roman d'origine : en effet, si Jim Thompson ne cite jamais la Nouvelle-Orléans, il parsème son récit d'indices affirmant que l'action se situe dans des états du sud. La musique fait donc état de référence au récit source, notifiant non seulement la transposition (le morceau, intitulé « Dans les rues de Saint-Louis ») mais également, par cette politique de contraste, d'un décalage qui va accentuer le caractère fantomatique du personnage.

2.3 – SCENARISATION ET PERCEPTION DE L'ACTION

2.3.1 – Effet mélodramatique : *Fort Saganne* (1984)

Dans le film d'Alain Corneau, *Fort Saganne*, la musique a d'abord un rôle diégétique, en particulier à travers le personnage de Courette, dont le violoncelle semble hanter les dunes³¹. Une séquence est cependant révélatrice de l'apport musical de Philippe Sarde.

Lors de l'avancée de la colonne militaire commandée par le colonel Dubreuilh (Philippe Noiret), un premier plan filme au ras du sol la terre aride du désert marocain. Point d'action à l'écran mais des cordes dans les aigus sont annonciatrices d'une action en devenir. Une rythmique de cuivres vient alors marteler la marche un rien épuisée de cette colonne militaire. Seuls les sabots des chameaux sont visibles à l'écran avant de faire pleinement apparaître la colonne dans le plan suivant. Sur un signifiant visuel a priori neutre (des militaires au loin avancent dans le désert), la musique crée un signifié audio-visuel nuancé : par son rythme volontairement empesé, ses cordes tenues, la chaleur écrasante et l'épuisement transpirent de l'écran. Dans cet exemple, le signifiant musical influence le signifiant visuel pour un signifié pondéré : si l'image montre (des militaires), la musique renseigne (sur leur épuisement). Par sa fonction mélodramatique, la musique vient apporter au visuel un supplément d'information, une « valeur ajoutée »³².

2.3.2 – Effet de dramatisation : *Le Guignolo* (1980)

La séquence phare du *Guignolo* de Georges Lautner (1980) est sans nul doute celle qui voit Alexandre Dupré (Jean-Paul Belmondo) survoler Venise, suspendu à un

³¹ Musique interprétée par Xavier Gagnepain (violoncelle) et le London Symphony Orchestra.

³² Michel Chion, *La Musique au Cinéma*, Paris, Editions Fayard, p.205. Pour la définition complète, voir l'article de Cécile Carayol dans le présent recueil.

hélicoptère, vêtu d'un haut de forme et d'un caleçon à pois rouge. Belmondo, alors au faite de sa gloire et producteur du film, souhaitait une musique d'action puissante qui soulignerait la performance physique et pour tout dire héroïque, par-delà la tenue de vaudeville. Dans une volonté double de rendre le film intemporel et surtout éviter la linéarisation à outrance et l'effet de redondance vis-à-vis de l'image, Philippe Sarde va proposer à Georges Lautner une partition puissante mais lyrique qui va au contraire montrer la force intérieure, et non la performance extérieure, déjà visible à l'écran.

J'adore faire de la musique qui n'existe pas, un genre musical qui n'existe pas. C'est pas toujours possible évidemment mais ce que j'aime c'est mélanger. Ce qui m'excite, c'est d'essayer de rendre un film intemporel par la musique.³³

Si la musique du film, sujet oblige, cite parfois Offenbach, ce tour de force visuel gagne réellement une épaisseur voire un horizon par ce traitement qui évite l'écueil du premier degré. Une musique de type disco, un effet « mode » comme pouvait l'attendre Jean-Paul Belmondo, aurait sans nul doute fonctionné, mais aurait également profondément daté et donc marqué le film qui n'aurait alors que difficilement passé l'épreuve du temps. Le parti-pris esthétique de Sarde, poussé jusqu'à l'obstination, aura sans nul doute permis au *Guignolo* ses multiples diffusions sur le petit écran. Le compositeur n'en obtiendra que peu récompense puisqu'il ne travaillera plus jamais avec Belmondo (ce dernier l'évinçant du futur grand succès *Le Professionnel*).

3 – L'AUTEUR ?

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. Tout le cinéma d'Alfred Hitchcock peut se résumer à la thématique du faux coupable, également titre de l'un de ses films les plus célèbres. Le cinéaste britannique, outre les cameos qui ont assuré de manière fort ludique sa postérité, traite au final des motifs récurrents que ceux-ci soient visuels, sonores ou narratifs. Chez Walt Disney, la réutilisation de certains celluloids d'une œuvre à l'autre, s'ils peuvent être parfois perçus comme une facilité, n'en sont pas moins le sceau d'une marque de fabrique.

Jacques Aumont et Michel Marie définissent l'auteur comme :

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). L'auteur d'un film est donc en termes sémiotiques un foyer virtuel, un grand imagier, un énonciateur, le sujet du discours filmique.³⁴

³³ In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*, Paris, Dreamland éditeur, 2002, p. 45

³⁴ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.23. Voir aussi Albert Laffay, *Logique du Cinéma*, Paris, Masson, 1964. "Le grand imagier ou montreur d'images, tel que définit par Albert Laffay, ordonne le récit cinématographique et sa trame logique, son discours, selon un déterminisme rigoureux, le film permettant de raconter autant que de représenter. Il s'agit d'une instance extra-diégétique et omnisciente qui oriente le regard du spectateur. C'est le metteur en scène qui se révèle dans le choix des plans (Kubrick, Welles, Hitchcock, etc.) Voir Albert Laffay, *Logique du Cinéma*. Paris : Masson, 1964

3.1 – L’AUTEUR EST LE PRODUIT DE LA SOMME : LES ORCHESTRATEURS

Dès les premières années de sa carrière, le nom de Philippe Sarde se marque au fer rouge de la controverse. Dans un paysage cinématographique aseptisé, là où les partitions sont confiées aux insatiables mêmes noms, l’arrivée de ce jeune artiste qui va rapidement truster les collaborations avec les plus grands n’est pas forcément bien vue.

Ainsi, dans un pays rompu à la politique des auteurs, le recours systématique par Philippe Sarde à un orchestrateur va très rapidement ombrager son parcours déjà fulgurant et lancer la rumeur selon laquelle le compositeur, entouré de « nègres » n’écrirait pas sa musique. Il est vrai que Jean-Michel Defaye, Hubert Rostaing, Carlo Savina, Bill Byers, Alexander Courage ou plus récemment Hubert Bougis³⁵ ont pleinement contribué au travail du compositeur et ont certainement marqué de leur patte les partitions sur lesquelles ils ont exercé.

Cette désaffection, en partie de la part de ses pairs³⁶, est une conséquence de la politique des auteurs en France, lancée par certains critiques des Cahiers du Cinéma : « la responsabilité artistique d’un film était à attribuer à son réalisateur, du moins dans un certain nombre de cas où celui-ci avait une personnalité avérée, un style, éventuellement une thématique qui lui soient propres »³⁷. Pour Philippe Sarde, l’utilisation et le rapport à l’orchestrateur n’est qu’un processus de travail spécialisé, partant du principe que ce collaborateur pourra étayer son travail.

La question en droit d’être posée est celle, non seulement de la place de l’orchestrateur, mais surtout de sa perception et du pourcentage « d’autorité » dans le résultat final. Sans tomber dans les méandres du système tayloriste compartimentant les studios américains en départements musicaux, le rôle de l’orchestrateur est d’abord d’apporter un soutien technique, le compositeur ayant parfois des délais difficiles à tenir. Le compositeur va donc proposer un sketch (une partition sur 2 à 8 portées) que l’orchestrateur ou l’équipe d’orchestrateurs devra arranger en une partition complète pour orchestre, faisant évoluer les lignes mélodiques.

Une collaboration que l’on pourrait comparer à celle du dessinateur et du coloriste. Entre l’auteur des traits, des tracés, de la trame narrative, et celui qui apporte la couleur, la nuance, le climat, qui est l’auteur premier ? Dans des duos cinématographiques aussi intenses que Michael Powell et Emeric Pressburger, Joel et Ethan Coen, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, l’un est à la caméra, l’autre à la production / direction artistique (et parfois au scénario), où se place cette « autorité » sinon dans l’addition plutôt que dans l’individualité ?

Les instruments de musique dans un orchestre sont comme des personnages dans un film : il faut qu’ils s’imbriquent, qu’ils se côtoient et qu’ils se complètent. C’est donc un

³⁵ Décédé en février 2010. Philippe Sarde travaille désormais avec l’orchestrateur britannique Nic Raine, collaboration qui s’entame avec *La Princesse de Montpensier* (2010), réalisé par Bertrand Tavernier.

³⁶ Dans les années 80, une véritable campagne de dénigrement s’acharne sur le compositeur, culminant en 1988 lorsque ce dernier obtint le Grand Prix de la SACEM pour la partition du film de Costa-Gavras, *Music Box* (après avoir été l’année précédente membre du jury du festival de Cannes).

³⁷ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.195. Aux Etats-Unis, le producteur est considéré comme auteur. Si l’âge d’or a vu les David O’Selznick et autres Daryl F. Zanuck marquer de leur indélébile empreinte leurs productions, le système actuel des majors connaît un formatage plus prononcé, peu de producteurs ayant « l’autorité » dans leurs œuvres.

véritable challenge et j'aime bien que l'orchestrateur ait un défi à relever et quand il n'y arrive pas, je l'aide même si cela me prend du temps sur les idées de la musique.

Aux Etats-Unis, ils ont très bien cerné le problème alors qu'en France, on dit que l'orchestrateur est le nègre du compositeur ! C'est comme si on disait que le caméraman est le nègre du réalisateur ou que le mec qui fait le point est le nègre du cadreur. En Amérique, l'orchestration est un métier et on ne dit pas que c'est l'orchestrateur qui fait la musique même si le compositeur aura juste sifflé trois notes, c'est lui qui en est l'auteur.³⁸

3.2 – L'AUTEUR EST UN PRODUIT METATEXTUEL : LES CITATIONS

Si l'on considère, comme Julia Kristeva, que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »³⁹, on trouvera dans l'intertextualité musicale quasi inhérente à la musique de cinéma une légitimité propre.

3.2.1 – Intertextualités

Si le cinéma n'a pas toujours été parlant, il a toujours été musical. La légende qui veut que la musique soit intervenue pour couvrir les bruits du projecteur est erronée, les représentations de lanterne magique étaient déjà accompagnées de musique. Le cinéma s'est érigé en industrie lorsque les pianistes accompagnateurs ont pu avoir recours à des *cue sheets* qui les conseillaient sur les morceaux à interpréter sur telle ou telle séquence.

La musique de film a souvent recours à ce référentiel. Comme *La Chevauchée des Walkyries* de Wagner est à jamais estampillée « sentiment d'attaque massive »⁴⁰, certains compositeurs sont porteurs de sens, par leur style propre ou par le signifié de leur partition.

Lorsque Philippe Sarde cite « l'air du brésilien » de *La Vie Parisienne* de Jacques Offenbach pour accompagner les tribulations du *Guignolo*, les marivaudages de ce dernier n'y sont à l'évidence pas étrangers. La reprise du *Sacre du Printemps* de Stravinski dans *Lord of the Flies* souligne parfaitement l'état primal et barbare des rescapés sur l'île. On peut être plus circonspect quant à la reprise pour orchestre des *Saisons* de Tchaïkovski dans *L'Ours*, la pièce ne proposant pas de lien direct avec le sujet.

3.2.2 – Métatextualités

Nous pourrions gloser les propos de Julia Kristeva rapportés précédemment par « toute œuvre se construit comme une mosaïque de citations ». La capacité de l'auteur à s'auto-citer comme pour mieux parsemer son travail de balises de subjectivité tisse un réseau souterrain thématique, parfois visible, parfois audible, parfois tangible.

³⁸ Propos recueillis par Michaël Ponchon, 5-6 novembre 1999, non publié.

³⁹ Julia Kristeva, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.145

⁴⁰ Bien avant *Apocalypse Now*, cette pièce était déjà utilisée dans les actualités durant la seconde guerre mondiale.

Pour un compositeur, l'auto-citation, parfois perçue comme répétition et perte d'originalité⁴¹, est un moyen de garder « autorité » sur son travail, en particulier pour un compositeur de cinéma qui est amené à collaborer avec des interlocuteurs différents. Telle mélodie avec telle orchestration pourra développer une sentimentalité ou une efficacité différente d'un film à l'autre, d'un cinéaste à l'autre. Un tel réseau d'interconnexions tisse une véritable toile d'araignée dans la carrière du compositeur qui se défend de telles réutilisations mélodiques :

Qui peut oser me dire en face que je fais toujours la même musique ? Les thèmes n'ont aucune importance, seule compte la manière dont ils sont traités. Je peux faire dix musiques de films avec le même thème. L'important, c'est la manière de l'arranger, de le renverser...⁴²

Par ces propos, Philippe Sarde entre dans la définition même donnée à la politique des auteurs selon laquelle « la forme est l'essentiel et qu'elle détermine le fond et non l'inverse »⁴³

Tableau de quelques réutilisations de thèmes dans l'œuvre de Philippe Sarde

<i>Le Chat</i> (1971) Thème	<i>Ghost Story</i> (1981) Thème
<i>Le Chat</i> (1971) chanson « le temps des souvenirs »	<i>Noyade Interdite</i> (1987) Thème
<i>Max et les Ferrailleurs</i> (1971) Thème	<i>Vincent, François, Paul et les autres</i> (1974) Motif B du thème
<i>Le Fils</i> (1973) Thème	<i>K</i> (1997) Thème
<i>Lancelot du Lac</i> (1974) Thème	<i>Le Choc</i> (1982) Thème <i>Le Bossu</i> (1997) Thème des noces de Caylus
<i>Pas de problème</i> (1974) Thème	<i>Le Fils Préféré</i> (1994) Thème
<i>On aura tout vu</i> (1976) Thème secondaire	<i>Mort d'un Pourri</i> (1977) thème
<i>Un Taxi Mauve</i> (1977) Thème	<i>Le Grand Meaulnes</i> (2006) Thème
<i>Une Histoire Simple</i> (1978) Thème	<i>Nelly et Monsieur Arnaud</i> (1995) motif B du thème
<i>L'Adolescente</i> (1979) Thème	<i>La Vieille qui Marchait dans la Mer</i> (1991) Thème <i>La Maison Assassinée</i> (1988) Scène de bal
<i>Chère Inconnue</i> (1980) Thème	<i>Harem</i> (1985) Thème
<i>Attention une femme peut en cacher une autre</i> (1983) thème générique	<i>Pirates</i> (1986) Thème

⁴¹ Citons l'exemple du compositeur américain James Horner qui place quasi-systématiquement le même motif de quatre notes dans ses partitions emprunté à la *Symphonie No. 1 Op.13 en ré mineur* de Rachmaninov.

⁴² In Vincent Perrot, *Musiques et Compositeurs du Cinéma Français*. Paris : Dreamland éditeur, 2002, p. 159

⁴³ Joël Magny, *Vocabulaires du Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / CNDP, 2004, p.16

<i>Premiers Désirs</i> (1984) Thème	<i>Max et Jérémie</i> (1992) Séquence « un marché dans le sud »
<i>La Tentation d'Isabelle</i> (1985) Thème	<i>Le Bossu</i> (1997) thème poursuite
<i>Ennemis Intimes</i> (1987) Thème	<i>Eve of Destruction</i> (1991) Thème
<i>Mangeclous</i> (1988) Thème	<i>Le Bossu</i> (1997) Thème
<i>La travestie</i> (1988) Thème	<i>Le Mystère de la Chambre jaune</i> (2003) Thème
<i>Jalousie</i> (1991) Thème	<i>La Fille de d'Artagnan</i> (1994) Thème du personnage d'Eloïse

Philippe Sarde apparaît ainsi, au détour des éléments fondamentaux de son travail qui lui ont valu tant de critiques, comme un auteur à part entière, visant dans la démesure formelle sa propre emprise sur le matériau musical qu'il peut créer, emprunter, citer, détourner, renverser, déplacer. Tout comme le grand imagier, il est à même de gérer son œuvre, omniprésent et omnipotent, jetant sur elle le regard acéré du bâtisseur.

Sa latitude d'action et son (apparente) assurance, un brin flegmatique, l'ont taxé d'arrogance. Mais il y a, chez Sarde, de la gourmandise, de l'enthousiasme, de la folie, qui en font un collaborateur apprécié par les metteurs en scène, à la fois rassurant et démiurge.

Réduire Philippe Sarde à un seul profil serait donc une erreur tant sa carrière et sa personnalité semblent éloignées de toute aseptisation, de tout étiquetage, de tout formatage. Homme pressé, Falstaff musicien nostalgique d'un cinéma français qui voit son Olympe se déserrer peu à peu, il est, par ses rondeurs comme ses aspérités un personnage double, en clair-obscur, tout en contraste.

L'un des rares compositeurs à n'avoir travaillé que pour l'écran, ses obsessions, ses douleurs mélancoliques, ses répétitions, ses dépassements, ses extrêmes, lui donnent « autorité ». Son histoire, ses rencontres, sa politique, son sens de la justice et de la justesse le placent bien au-delà des images. Celles qu'il accompagne. Celles qui l'accompagnent. Et s'il devait avoir une spécificité, ce serait peut-être de n'être qu'un amoureux du cinéma qui a trouvé la musique comme prétexte pour ne pas sortir de la salle.