



HAL
open science

Michael Baumgartner. Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema. New York: Oxford University Press, 2022. 506 p
Jérémy Michot

► **To cite this version:**

Jérémy Michot. Michael Baumgartner. Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema. New York : Oxford University Press, 2022. 506 p. *Revue de musicologie*, 2023, 109 (2), pp.335-400. hal-04578123

HAL Id: hal-04578123

<https://hal.science/hal-04578123>

Submitted on 16 May 2024

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.

Tome 109
2023, n°2

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

Comptes rendus • Livres

**Michael Baumgartner. *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema*.
New York: Oxford University Press, 2022. 506 p.**

► *Jérémy Michot (Université de Perpignan Via Domitia)*

Le livre *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema* écrit par Michael Baumgartner (Associate Professor of Musicology à Cleveland State University) vient enrichir l'ensemble des vingt-six publications spécialisées de l'éditeur dans l'analyse cinémusicologique ou, en anglais dans le texte, dans les *film and television music studies*.

L'ouvrage, comme le précise l'auteur à plusieurs reprises, est le fruit de recherches autour de l'œuvre de Godard étalées sur une dizaine d'années. Le fil rouge du livre, le concept de *metafilm music* (que nous traduirons par « musique métafilmique »), décliné parfois jusqu'à l'épuisement à la manière de Georges Perec, ne résulte ainsi pas d'une théorie préformulée par Baumgartner, mais d'une idée survenue « à l'issue d'une analyse soutenue et détaillée de la musique dans ses films et essais vidéo » (p. 385) sur une longue période. Dans une introduction parfaitement claire, Baumgartner démontre, en reprenant la classification établie par Gloria Withalm (p. 14), que les films de Godard réalisés entre 1960 et 1990 s'inscrivent dans un cinéma autoréflexif (un métacinéma), qu'il se propose d'explorer sous l'angle de l'esthétique musicale. L'auteur emprunte pour cela le concept de *metamusic* à Hermann Danuser (p. 16) puis le transpose à l'univers cinématographique et à la théorie de Withalm en forgeant le terme de *metafilm music*, à l'origine du titre du livre. Il s'agit ainsi de mettre en évidence la nature artificielle de la musique de film, autrement dit de saisir les instants où la musique altère et domine le message filmique, brise l'illusion cinématographique, et, dans un élan autoréflexif, renvoie à sa fonction en tant que musique de film (p. 18). La musique métafilmique se définit donc par son autoréflexivité, concept que l'on trouve également dans un ouvrage cinémusicologique français sous le nom de « fonction réflexive » (Jérôme Rossi, *L'analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*, 2021, p. 129). L'auteur passe ensuite en revue quelques exemples puisés hors de la filmographie générale de Godard (p. 19-24) avant de définir trois aspects de la musique métafilmique : 1/ la musique métafilmique rompt avec les conventions établies (p. 19); 2/ la musique métafilmique est soumise à un traitement particulier en postproduction (p. 20); et 3/ la musique métafilmique est utilisée sans motivation narrative apparente (p. 21). Même si, selon l'auteur, ce type de musique est rare dans l'histoire du cinéma, il est néanmoins surreprésenté dans l'œuvre de Godard, dont il identifie cinq principes (p. 25) développés plus longuement dans chaque chapitre du livre et dont on

peut prendre rapidement connaissance en consultant un résumé très complet (p. 29-36) : la fragmentation des *cues*, la répétition d'un même fragment à l'identique, la citation, le surmixage de la musique et l'intérêt que Godard manifeste pour la création musicale dans les années 1980.

Dans le premier chapitre intitulé « Gapped Music in Godard's 1960s Films: Dissection of the Musical Unity as a Self-Reflexive Exercise », Baumgarten revient sur la pratique du montage musical spécifique à Godard, en ce sens pourfendeur des conventions du cinéma *mainstream*, qui consiste à instaurer un silence forcé au sein d'un *cue*, provoqué par son interruption brutale (p. 39). En se fondant sur la théorie de Marjorie McShane, l'auteur distingue dans la filmographie de Godard trois usages qui se rapportent à cette fragmentation : le *pseudo gapping* (p. 40), lorsqu'une musique non diégétique est découpée en morceaux, ce qui a pour effet de mettre fin à l'illusion cinématographique ; le *fake gapping* (p. 41), lorsqu'une musique est fragmentée, mais conserve une unité musicale structurelle, de sorte que le procédé demeure presque insaisissable ; et enfin le *true gapping* (p. 41), lorsqu'une musique se déroule sans interruption, mais qu'elle est mutilée et que des passages ou une part de son accompagnement sont manquants. Le musicologue discute enfin des implications de ces usages dans trois études de cas qui referment le chapitre (p. 43-65).

Le chapitre 2, « Leitmotif Technique Revisited: Indexical Function of Multiply Repeated Musical Fragments in Godard's 1960s Films as Manifestations of Metafilm Music », revient sur l'utilisation répétée d'un même fragment musical dans un film. Pour commencer, l'auteur explique que Godard a une conception de la musique de film qui s'oppose au système wagnérien et à la mise en musique des films qui serait selon lui en vigueur à cette époque (p. 66) : en pulvérisant la musique en petites unités répétées de manière arbitraire, les fragments musicaux de Godard iraient ainsi à l'encontre des conceptions « d'unité, de continuité et de fusion » propres au drame wagnérien (p. 69). Ce procédé permettrait à Godard de se livrer à une critique de la technique leitmotivique, comme l'auteur tente de le démontrer en analysant ensuite sous cet angle les musiques de *Pierrot le fou* (p. 61-76) et de *Vivre sa vie* (p. 77-95).

Baumgartner poursuit ses réflexions et les transpose à la musique classique préexistante dans le chapitre suivant, intitulé « The Undoing of the Leitmotif Technique: Quotation, Fragmentation, and Repetition in Godard's 1960s Films With Beethoven, Schumann, and Pseudo-Bach as Metafilm Music ». Il y analyse notamment l'abandon progressif de la technique leitmotivique dans *Le Mépris* et *Made in U.S.A* jusqu'à sa dissolution complète dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (p. 125), ce qui provoque alors selon lui la démythologisation de l'illusion cinématographique (p. 130). Dorénavant appliquée aux musiques préexistantes, cette réflexion se poursuit dans le chapitre 4, « Quoting Popular Songs: Chanson and Canzone as Metafilm Music in Godard's Work ». Baumgartner montre entre autres que l'utilisation de la chanson « Tu t'laisses aller » (Charles Aznavour) dans *Une femme est une femme* fait ressortir les tensions entre les comédies musicales hollywoodiennes et la chanson française des années 1930 puis en souligne la dimension autoréflexive (p. 133-142). Enfin, il conclut la première partie de l'ouvrage « Metafilm Music, Fragmentation, Repetition, and Quotation » en s'intéressant aux chansons « J'entends, j'entends » de Jean Ferrat et « La nostra lingua italiana » de Richard Cocciante dans *Bande à part* et *Histoire(s) du cinéma*.

Le cinquième chapitre qui ouvre cette deuxième partie (« Metafilm Music and Genre Reference ») s'intitule « Referencing Silent-Film Music: Metafilm Music, Mise en Scène, Acting, and Storytelling ». Comme son titre l'indique, l'auteur examine dorénavant la musique métafilmmique non plus en dedans, mais hors du film. Cette ouverture permet à l'auteur d'écrire des pages très virtuoses (p. 173-179) et, preuve d'une grande maîtrise du corpus, de naviguer avec fluidité dans la filmographie de Godard ou plus généralement dans l'histoire du cinéma. L'objectif est de montrer que « pour Godard, la pratique de l'utilisation de la musique dans les films, qui a d'abord été expérimentée dans le cinéma muet avant qu'une convention standardisée ne soit trouvée, n'a jamais été entièrement remplacée dans le cinéma sonore par une esthétique appropriée au nouveau médium » (p. 207). Sont ainsi abordées dans ce chapitre, en regard des pratiques musicales propres au cinéma muet, les relations entre plans-séquences, montage et musique métafilmmique dans *Pierrot le fou* (p. 179-193), les rapports entre musique métafilmmique et jeu d'acteur (p. 193-207) dans *Passion* (« L'intérêt de Godard porte sur la capacité de la musique à reproduire dans le domaine auditif les gestes visuels exécutés par les acteurs », p. 194), et enfin ceux entre musique métafilmmique et narration dans *Histoire(s) du cinéma* (p. 208-218).

Le musicologue aborde ensuite, dans le chapitre 6, la musique métafilmmique par rapport aux genres cinématographiques: « Referencing Music-Specific Genres and Genre-Specific Music: Metafilm Music, "Cinéma-en-Kit" Musical, and Pasted Film Noir Music ». Après avoir rappelé l'importance des stéréotypes musicaux génériques depuis les débuts du cinéma muet, il postule que Godard ne développe pas une nouvelle esthétique de musique de film: le réalisateur français critique celle qui existe déjà (p. 219) et « remet en question l'efficacité de la musique de genre avec la musique de film » (p. 220). Les pages 220 à 243 sont ainsi consacrées à la comédie musicale hollywoodienne: confusion des genres, transposition dans un univers français, mise en scène, récit à double focalisation ou encore allusions aux coulisses de la comédie musicale permettent ainsi à Baumgartner de révéler le potentiel autoréflexif d'*Une femme est une femme*. Enfin, les pages 243 à 265 s'intéressent, à partir d'un cadre théorique emprunté à Richard Dyer (p. 244-245), aux croisements musicaux métafilmmiques entre les musiques d'*Alphaville* et les partitions de films noirs: ressemblances, pastiches, déformation et divergence du thème principal et du thème d'amour. Le dernier chapitre de la deuxième partie (« Referencing Film Music as a Genre: Metafilm Music, Prototypes of Film Music as Genre Mash-Up, and Melodramatic Commutation ») permet à l'auteur, dans un jeu d'échelle éclairant, d'élargir un peu plus son propos. Il se livre pour ceci à une explication bienvenue dans la théorie disciplinaire cinémusicologique de ce qu'il entend par « musique de film en tant que genre »: « La musique de film en tant que genre doit être comprise non pas dans le sens d'attributions musicologiques ou théoriques rigides définissant des genres tels que l'opéra, la symphonie, le requiem, le quatuor à cordes, etc., mais dans un sens beaucoup plus pratique et plus large, tel qu'il est utilisé dans l'industrie du divertissement depuis le milieu du siècle dernier » (p. 268). Baumgartner propose ensuite l'analyse d'une musique de film prototypique dans *Pierrot le fou* (p. 272-285) et montre enfin comment *Le Mépris* permet, par des effets de commutation et d'interchangeabilité, de réinterpréter les conventions de la musique de film (p. 285-302).

Les deux chapitres qui referment le livre sont pensés en *diplyque* dans une dernière partie consacrée au processus de création (« Metafilm Music, Music Making, and Filmmaking »). À partir des films *One Plus One* et *Prénom Carmen*, dans lesquels prennent place des répétitions d'un quatuor de Beethoven et de chansons des Rolling Stones, Baumgartner développe et discute l'idée selon laquelle la création musicale serait une métaphore de la réalisation. L'auteur explique ainsi que « Godard utilise des images de musiciens en train de créer et de répéter de la musique d'une manière qu'il considère inspirante, dans l'approche, pour la réalisation de films » (p. 308), ce qui donne lieu à un développement sur la musique métafilmique des Rolling Stones dans *One Plus One* (p. 308-330) qui se manifeste par des procédés familiers aux lecteur·ices attentif·ves : la répétition et la citation. Un dernier focus sur *Soigne ta droite (Une place sur la terre)* et les répétitions des Rita Mitsouko lui permet de montrer que Godard, à l'inverse de ce qu'affirme Michel Chion, s'empare bel et bien des possibilités offertes par la Dolby Stereo afin de créer une bande originale complètement indépendante des images (p. 355). Ainsi, Baumgartner avance de manière convaincante que la structure de *Soigne ta droite* est identique à celle d'une forme rondo (p. 357-361). Après avoir commenté les procédés autoréflexifs mis en place par Godard lors du montage des sessions de répétition des chanteurs (p. 361-369), il offre une touchante conclusion à son chapitre 9 sur la mort, le temps, les chansons incomplètes des Rita Mitsouko et la crise de l'artiste postmoderne (p. 372-384) : « Les chansons incomplètes participent pleinement, en tant que musique métafilmique, à la mise en relation de la préoccupation centrale de Godard concernant l'artiste (post)moderniste en crise » (p. 384).

Baumgartner réussit plusieurs exploits dans *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema* : celui de mener une recherche cinémusicologique de haut niveau en convoquant de nombreuses références extradisciplinaires, de proposer des analyses musicales et cinématographiques aussi précises les unes que les autres, et de redécouvrir l'œuvre de Godard dans la variété de ses facettes et formes musicales. Quelques réserves peuvent néanmoins être formulées au sujet du chapitre 2. On ne saurait être totalement d'accord avec l'auteur qui affirme que « the leitmotif technique [...] was the leading film-scoring aesthetic before and during the early 1960s » (p. 66), et ce d'autant moins dans la musique de film française, étrangère à cette pratique (voir Jérôme Rossi, *La musique de film en France. Courants, spécificités, évolutions*, 2016). Par ailleurs, l'auteur s'en remet à une définition de Stan Link afin de caractériser la pratique du leitmotiv au cinéma comme « une famille d'idées et de techniques plutôt qu'une seule méthode » (p. 67). Pourtant, la technique du leitmotiv n'est-elle pas, dans sa nature même, propre à la composition – et à la musique de film –, au « glissement référentiel » (Chloé Huvet, *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, 2022, p. 77), et à la transformation, au gré de l'œuvre, des matériaux mélodiques, harmoniques, rythmiques ou timbriques ? Les collages musicaux de Godard, ses travaux de montage en l'occurrence, peuvent-ils donc être considérés comme une critique de cette technique à l'aide de cette même technique (p. 77), quand son geste « technique » relève plus du montage que de l'écriture musicale traditionnelle ? Si nous sommes parfaitement convaincus par l'idée de l'auteur selon laquelle la technique de Godard est bel et bien un contrepied au *film scoring* traditionnel, faut-il limiter cette critique au leitmotiv (p. 79) et peut-on réellement en ce cas parler d'une technique du leitmotiv revisitée ? Il va sans dire que ces quelques remarques relèvent plus de

l'interrogation ou du dialogue que de la critique. Le livre de Baumgartner, à n'en pas douter, trouvera une place privilégiée dans les études godardiennes en France comme à l'étranger. Pour finir, la manufacture de l'ouvrage bénéficie des hauts standards qualitatifs de la maison d'édition ainsi que d'une mise en page soignée, de photogrammes élégants et de nombreux exemples musicaux agréables à déchiffrer. De plus, une page internet adossée à la publication papier permet aux lecteur·ices de consulter s'ils le souhaitent les extraits analysés tout au long des 392 pages du texte. Toutefois, seule ombre au tableau éditorial, le renvoi des notes en fin d'ouvrage ralentit de manière conséquente le travail des chercheur·euses qui souhaiteraient avoir un accès rapide aux informations contenues dans le paratexte.

Marlène Belly et Georges Delarue. *Mélodies en vogue au XVIII^e siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2020. 962 p.

► **Bertrand Porot (Université de Reims-CERHIC et IReMus)**

Tous les amateurs de chansons, celles du répertoire populaire ou de l'opéra-comique au XVIII^e siècle, ne pourront que se réjouir de la parution de cet impressionnant travail. Il concerne autant les chercheurs que les artistes, bref toutes celles et ceux qui s'intéressent aux pratiques chansonnières, en particulier à la chanson sur timbre.

L'ouvrage reprend l'important ensemble de fiches élaborées par l'ethnomusicologue Patrice Coirault (1875-1959). S'il avait publié de son vivant certains de ses résultats, ses fiches de récolement de mélodies anciennes restaient inédites. Conservées à la BnF, on en compte plus de 4000 concernant 2800 timbres, des chiffres qui révèlent le travail de titan accompli par Marlène Belly et Georges Delarue. Il porte sur les vérifications, les compléments, la création de nouvelles fiches, l'élaboration de fiches par timbre – faciles de consultation et dûment renseignées –, pas moins de quatre index et une importante bibliographie avec les sources des airs collectés.

Une introduction donne clairement le mode d'emploi et permet une utilisation polyvalente de chaque fiche : indications des sources, origine ou première attestation de l'apparition de la mélodie, ses « synonymes » (les différentes versions). Une rubrique concerne les emplois signalés d'un air (chansonniers, opéras-comiques, noëls, etc.) et retrace ainsi ses itinéraires et sa popularité : elle nous révèle à la fois les goûts d'une époque, mais aussi la fortune d'un timbre qui évolue ou passe de mode.

Les index constituent l'un des atouts de ce livre : celui des titres, fondé sur les *incipit*, est d'une extrême utilité, d'autant qu'il renvoie également aux synonymes des airs. Mais l'index sans doute le plus utile est celui des coupes de vers : il concerne les finales féminines et masculines, ainsi que le nombre de syllabes. En effet, identifier un air par sa coupe, toujours stable, est parfois plus aisé que par sa mélodie qui connaît des variantes ou des transformations.

Nous notons toutefois que quelques éléments historiographiques auraient pu enrichir l'introduction : il aurait été utile de mentionner les recherches entreprises sur les timbres et les vaudevilles depuis les années 1980, comme celles d'Herbert Schneider, de Françoise Rubellin et de son équipe. Cette dernière a élaboré la base de données « Theville », qui rassemble les