



DE LA MUSICALITÉ CHEZ *BERTRAND BLIER*



Fig.1 Archie Shepp chez Bertrand Blier durant la préparation de *Combien tu m'aimes ?* (2005),
Photographie par Hubert Engammare.

Master 2 Cinéma et Audiovisuel

Mémoire de fin d'étude

Directeur de recherche : M. J. Moure

Septembre 2025

TABLE DES MATIÈRES

TABLES DES MATIÈRES	2
REMERCIEMENT	4
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	7
 CHAPITRE I – L’HARMONIE.....	 18
I.1. Ponctuation « symbolisante ».....	19
I.1.1. Présence récurrente	20
I.1.1.1. <i>Leitmotiv</i> « neutre ».....	20
I.1.1.2. <i>Leitmotiv</i> « personnifiant ».....	23
I.1.2. Présence englobante.....	26
I.1.2.1. Un écrin musical	26
 I.2. Musicalité et écriture	 30
I.2.1. Références musicales dialoguées.....	31
I.2.2. Dialogue poétiques	32
I.2.3. Redondances stylistiques	35
I.2.3.1. Mots en répétition	35
I.2.3.2. « Allegro con brio »	37
 I.3. Points de synchronisation.....	 42
I.3.1. <i>Trop Belle pour toi</i>	43
I.3.2. Comédie musicale.....	46
I.3.3. De la musique à l’éclat	50
 CHAPITRE II – LA DISSONNANCE	 52
II.1. Le Contraste.....	53
II.1.1. Pleins et vides sonores	54
II.1.2. Le silence dérangeant	57

II.2. La musique et le « bruit éprouvant »	59
II.2.1. Le bruitage « symbolisant »	60
II.2.1.1. Basculement symbolique du bruitage	60
II.2.1.2. « Slurps », une analyse comparée	62
II.2.2. Son ennemi	65
II.2.2.1. Tapage nocturne : l'archétype du voisin	65
II.2.2.2. Instants subis	66
II.3. Points culminants de la dissonance	71
II.3.1. Le plaisir et l'Opéra	72
II.3.2. Point de synchronisation évité : l'exemple du meurtre silencieux	74
CHAPITRE III – LE MÉTADISCOURS	79
III.1. Perméabilité du regard et des symboles	80
III.1.1. Le quatrième mur	80
III.1.1.1. Frontalité du dialogue	81
III.1.1.2. « Silence, ça tourne ! »	85
III.1.2. <i>Leitmotiv</i> interfilmique	88
III.2. Réflexivité du dialogue	91
III.2.1. Ambivalence du discours	91
III.2.2. Miroir trompeur	96
III.3. Centralité de la musique	99
III.3.1. Réquisitoire de la musique	99
III.3.2. Personnification musicale	103
CONCLUSION	107
Annexe 1 : Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de B.Blier et 1991 à 2019	115
Annexe 2 : Extraits de scénarios originaux de B.Blier	133
CORPUS	162
TABLE DE ILLUSTRATIONS	163
BIBLIOGRAPHIE	164

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à M. José Moure pour avoir dirigé ce mémoire de et pour ses nombreux retours tout au long de ce travail de recherche, ainsi que pour ses encouragements.

Je remercie également M. Hubert Engammare d'avoir accepté de me consacrer un entretien et partagé son expérience auprès de Bertrand Blier. Ce témoignage a considérablement enrichi ma réflexion, en m'aidant à comprendre le processus créatif du réalisateur, ainsi que le rôle déterminant de l'écriture et de son rapport à la musique. Ce mémoire n'aurait pas pris la forme qu'il a aujourd'hui sans sa précieuse contribution.

J'adresse aussi mes remerciements à M. Arthur Côme (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03), dont les suggestions et les nombreuses discussions ont été décisives pour structurer mon sujet, et qui m'a fourni de précieuses ressources bibliographiques.

Je souhaite par ailleurs remercier toutes celles et ceux qui, au cours de cette année, m'ont apporté leurs avis, remarques et conseils, contribuant à nourrir ma réflexion.

Enfin, je remercie chaleureusement mes proches, ma famille et mes amis, qui m'ont soutenu sans relâche et m'ont encouragé à mener ce projet à son terme.

AVANT-PROPOS

Bertrand Blier est souvent cité pour le caractère sulfureux de ces films. L'idée de consacrer ce mémoire à l'étude de la *musicalité* dans son œuvre m'est apparue à « l'écoute » des films où cette dimension est particulièrement marquée : *Préparez vos mouchoirs*, *Trop belle pour toi* ainsi que *Combien tu m'aimes*.

Une citation de François Truffaut, tirée d'un article de 1955 sur *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini, a résonné avec cette intuition : « *Voyage en Italie* est le premier film à ne prendre pour sujet qu'un sentiment et ses variations. D'où la construction toute musicale de l'œuvre ordonnée autour des thèmes de la vie et la mort. »¹ Le cinéaste de la Nouvelle Vague y souligne que la *musicalité* naît du besoin d'exprimer « un sentiment et ses variations », en direct avec les thèmes essentiels de l'existence. Bertrand Blier partage cette conception musicale du cinéma et témoigne d'un vif intérêt pour le traitement des sentiments amoureux dans l'ensemble de sa filmographie.

« De la musicalité chez Bertrand Blier » propose d'ouvrir un champ encore peu exploré. L'étude esthétique du son demeure marginale face à celle de l'image, alors même que l'élément sonores constitue la moitié – voire davantage – de l'expérience cinématographique : un film avec une image médiocre reste regardable, tandis qu'un film au son défectueux est irrécupérable. Or, chez Bertrand Blier, dont l'image publique et le style clivant ont souvent éclipsé certains aspects de son travail, la *musicalité* occupe une place déterminante, tant dans l'écriture que dans la mise en scène.

Nous pouvons engager à nouveau une réflexion de François Truffaut, issue de *Les Films de ma vie*² : « On peut soutenir [l'idée] qu'un cinéaste donne toutes les indications de ce que sera sa carrière dans les cinquante premiers mètres de pellicule qu'il impressionne. Son premier travail c'est lui-même et ce qu'il fera ensuite, eh bien, ce sera toujours lui-même, ce sera toujours la même chose, parfois en mieux (chefs-d'œuvre), parfois en moins bien (ratages). » Depuis *Les Valseuses*, Bertrand Blier a conservé un style percutant, fait de « bons mot », d'irrévérences et d'une direction d'acteur très reconnaissable, qui l'a accompagné jusque dans

¹ Thierry JOUSSE et Marcus UZAL, « Hors-Série N°1 Cinéastes "François Truffaut" », p. 14p.

² François TRUFFAUT, *Les Films de ma vie*, Flammarion., Paris, coll.« Champs - Art », 1975.

ses derniers films. Héritière des mouvements de libertés des années 1970, cette mise en scène a progressivement perdu son écho auprès du public, jusqu'à être considérée « problématique » à diverses occasions.

Pourtant, son travail sonore dépasse les débats de réception liés au « discours sociale » de ses films. La *musicalité* chez Bertrand Blier ne relève pas seulement d'un effet de style : elle s'inscrit dans une logique de préparation, de composition et de discours. Une conception qui demeure éminemment contemporaine. Celle-ci interroge notre manière de considérer le son au cinéma, à une époque où les innovations visuelles – 3D, effets spéciaux et intelligence artificielle – occupent massivement l'imaginaire commun. Face à cette hégémonie de l'image, une réflexion sur l'élément sonore s'avère indispensable.

Dans ce mémoire, j'ai choisi de nommer exclusivement les personnages, et non les acteurs, mis à part s'ils jouent leur propre rôle comme dans *Les Acteurs* (2000). Ce choix se justifie par soucis de fluidité, compte tenu du nombre conséquent de films analysés. Mais il est aussi le fruit d'une décision réfléchie : je ne souhaite pas citer à répétition le nom de Gérard Depardieu, omniprésent dans la filmographie de Bertrand Blier, afin d'éviter que mon analyse ne soit parasitée par les affaires juridiques actuelles. Il ne s'agit pas d'un effacement, mais d'un parti pris délibéré : ce mémoire n'a pas vocation à répercuter d'effroyables actualités, et mon approche demeure strictement analytique et esthétique.

De surcroît, la mort de Bertrand Blier en janvier 2025, et la parution trois mois plus tard, de *Respect*³ d'Anouk Grinberg – récit dans lequel l'actrice témoigne d'une relation d'emprise avec le réalisateur – m'ont conduit à un moment d'introspection. Nous vivons une époque où la libération de la parole impose un nécessaire déplacement de notre regard critique. Cette dimension, si elle m'a accompagné dans mon cheminement personnel, n'altère pas le positionnement de ce travail, qui n'entend ni encenser ni honorer des figures, mais interroger une œuvre de cinéma par le prisme de sa *musicalité*.

Raphaël Boéno
Paris, septembre 2025

³ Anouk GRINBERG, *Respect*, Juilliard., 2025.

INTRODUCTION

« Un soir que j'écoutais le deuxième mouvement du concerto pour clarinette de Mozart, l'idée du commentaire fantasmatique, que propose finalement Depardieu [Raoul] au début du film, m'est venue à l'esprit, impérative. Je me suis levé, je l'ai écrite, d'un jet. Cinq ou six pages environ. [...] C'est ainsi qu'est né *Préparez vos mouchoirs*. »⁴

Lorsque Bertrand Blier (1939-2025) explique au cours d'un entretien avec Gaston Haustrate (1929-2019) comment lui est venue l'idée de son long-métrage oscarisé *Préparez vos mouchoirs* (1978), il y a quelque chose d'évident qui surgit : une écriture instinctive, presque automatique, et un rapport très personnel à la musique. Cette intrication complexe entre l'écriture et une forme de *musicalité* semble le poursuivre tout au long de sa filmographie ; c'est précisément l'objet de la recherche qui va suivre.

Pourtant, alors que l'on évoque le nom de Bertrand Blier, ce n'est assurément pas – ou alors à de très rares occurrences – pour souligner son intérêt pour la musique. Au contraire, les analyses et critiques de ses films ont porté principalement sur la dimension absurde des situations qu'il met à l'écran⁵, la propension à déconstruire le fil narratif, un goût prononcé pour un certain phrasé littéraire entre poésie et rupture de ton – nous y reviendrons, et surtout sur les éléments éminemment scandaleux et provocants des sujets traités. Depuis son second long-métrage de fiction, *Les Valseuses* (1974), adapté de son roman éponyme⁶, il évolue dans un style marqué par un esprit provocateur à l'encontre de la société conservatrice et puritaine française, au cœur de la rupture générationnelle du début des Trente Glorieuses. Il le reconnaît aisément en 1988 :

« Le paysage cinématographique français était plutôt sage. Je pensais qu'il fallait le bousculer, y semait un peu la pagaille », « J'avais ressenti instinctivement qu'il était nécessaire d'envoyer une grenade dans ce paysage [cinématographique] trop calme »⁷

⁴ Gaston HAUSTRATE, *Bertrand Blier*, Edilig., coll. « Cinégraphiques », 1988.

⁵ Antoine ANGE, « *Nonsense* » et *Cinéma : Tenants et Aboutissants du « Nonsense » au Au Cinéma*, Lobster, 2018.

⁶ Bertrand BLIER, *Les Valseuses*, Robert Laffont., 1972.

⁷ G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier...*, op. cit.

De plus, il a affirmé plus récemment lors d'un entretien de promotion pour le film *Les Côtelettes* (2003), que « si le message ne passe pas, c'est qu'on a été trop timide. »⁸ Pour lui, ce sont les films qui confrontent les spectateurs qui font le plus réfléchir. En conséquence, son style s'assimile davantage à une démarche et d'un discours que d'un simple effet formel.

Ainsi, à partir de la révolution sexuelle et l'évolution des mœurs durant les années 1970, Bertrand Blier véhicule l'image d'une cinématographie violente, « sans vergogne » ni remords, à l'humour noir mordant les dogmes établis, les conventions et la censure sociale. *Les Valseuses*, par exemple, a autant séduit un public jeune et avide de liberté qu'il a révolté les anciennes générations, qui l'ont blâmé très violemment. Certains critiques n'ont pas manqué de sévérité à son encontre :

« Certains critiques parlant de « décharge publique » (Jean Rochereau, « La Croix ») ou carrément (Jean Domarchi, « Ecran ») de « film authentiquement nazi », par ailleurs « tout entier marqué du sceau de la bassesse » et « putride comme un abcès mal soigné » »⁹

En simplifiant, nous pouvons considérer que la filmographie de Bertrand Blier s'est constituée autour de ce style à l'image « brut de décoffrage ». En effet, ses films abordent et détournent régulièrement des thèmes sensibles, parmi lesquels :

- Les scènes de sexes à plusieurs et des scènes de viols dans *Les Valseuses* ;
- Les orgies dans *Calmos* (1976) ;
- La pédophilie ou l'inceste dans *Préparez vos mouchoirs*, *Beau-père* (1981), *Les Côtelettes* (2003) ou encore dans *Le Bruit des Glaçons* (2010) ;
- La transidentité, le transformisme ou l'homosexualité dans *Tenue de soirée* (1986) ;
- La violence sexuelle ou femme-homme dans *Mon homme* (1996), avec la figure récurrente du « maquereau » et de la prostituée, qui reviennent notamment dans *Tenue de soirée*, *Mon homme* et *Combien tu m'aimes ?* (2005).

⁸ Bertrand BLIER, « Entretien avec Bertrand Blier pour "Les Côtelettes" (2003) ».

⁹ G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier...*, op. cit.

Cet intérêt pour les personnages en marge de la société lui vient de sa première réalisation, *Hitler, connais pas* (1963), un documentaire-entretien qui l'a amené à parcourir la France¹⁰ à la recherche de jeunes personnalités.

Bertrand Blier s'attaque à des sujets de société tabous, à des marginaux. Il les met en scène d'une façon frontale, violente, de sorte à bousculer les spectateurs. Il ajoute à cela des personnages souvent à fleur de peau, qui expriment leur fascination face à un bouleversement – une rencontre inattendue, l'expression d'un sentiment ou l'écoute d'une musique – mais c'est avant tout sa manière de traiter ces sujets qui choque.

Ce sont tous ces éléments et scandales qui ont fait de son œuvre un sujet sur lequel on s'intéresse finalement peu au-delà du syntagme « film culte » ou « film à bannir ». En effet, il existe peu de ressources bibliographiques au regard de ces cinquante années de carrière. Les travaux universitaires sont extrêmement rares à son sujet. Une seule monographie de Bertrand Blier a été écrite par la chercheuse Sue Harris en outre-Manche et publiée par la Manchester University Press¹¹ en 2001. Un mémoire de recherche a été rédigé en 2022 par Pierre Gaudron, intitulé « Bertrand Blier au temps de la révolution sexuelle »¹². Une conférence d'un colloque qui s'est tenue l'année dernière a été présentée par Arthur Côme : « Typologie des violences en musique chez Bertrand Blier »¹³.

De surcroît, il existe quelques articles et ouvrages où Bertrand Blier est cité. Il est aussi visible dans quelques vidéos et interviews, anciens comme récents¹⁴. La dimension « culte » et iconoclaste de son œuvre semble avoir pris un regain d'intérêt ces dernières années avec des formats courts sur YouTube portés par de jeunes médias¹⁵, ou encore des documentaires¹⁶, jusqu'à sa mort en janvier 2025.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Sue HARRIS, « Bertrand Blier », French Film Directors Series, Manchester University Press, 2001.

¹² Pierre GAUDRON, « Bertrand Blier au temps de la révolution sexuelle : la sexualité dans les films de Bertrand Blier de la décennie 1970 », Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2022.

¹³ Arthur COME, « Gifles, violes et assassinats : typologie des violences en musique chez Bertrand Blier, des Valseuses aux Acteurs. », Sorbonne Nouvelle, 2024.

¹⁴ *Blier, Leconte, Tavernier, Trois Vies De Cinéma*, Ciné+, 2020.

¹⁵ *Vidéo Club Bertrand Blier*, Kombini, 2019.

¹⁶ *Blier par Blier - 28 Minutes - ARTE*, 2022.

Ce qui est d'autant plus surprenant, c'est que Bertrand Blier a bel et bien fait connaître son goût pour l'univers musical à plusieurs reprises : en 2016, il propose un programme musical sur *Radio Classique*¹⁷. En 2017, il accepte que le duo électro-hip-hop français Cabadzi reprenne les répliques de ses films dans leur musique¹⁸. En 2025, France classique lui rend un dernier hommage dans son émission « La musique des comédies »¹⁹

Il n'y a sans doute aucune étude centrée sur son rapport à la musicalité, en questionnant explicitement le lien qu'entretiennent les dialogues, la musique et les bruitages. Et pourtant, la dimension sonore dans ses films semble primordiale : elle est un critère déterminant dans sa mise en scène. Hormis ce penchant provocateur et irrévérencieux, le style du réalisateur se démarque par deux aspects principalement sonores.

D'une part, son usage des dialogues est très spécifique. Son père Bernard Blier, qui est un éminent acteur du cinéma français en particulier pendant les années 1960, l'a baigné tout jeune dans un univers culturel riche. Il a notamment aidé son père à réviser son texte en lui donnant la réplique pour le théâtre et le cinéma²⁰. De plus, Michel Audiard a écrit pour son père de nombreux dialogues « cousus main »²¹ – notamment *Le Cave se rebiffe* en 1961 ou *Les Tontons flingueurs* en 1964 – dans un style très perfectionné, savant mélange issu de son appétence pour le verlan et le langage utilisé dans le « milieu parisien » du grand banditisme. De surcroît, Bernard Blier, étant un bibliophile²² chevronné, la première immanence d'un goût pour l'écriture est apparue à Bertrand Blier durant l'enfance. Il s'est construit une façon d'écrire, garnie par une kyrielle de facéties et d'idiomatismes, en y mêlant de nombreux registres. Comme le souligne Hubert Engammare, son assistant réalisateur depuis *Un, deux, trois, soleil* (1993) : « L'écriture du film ne se remet pas en question. Quand on a le scénario de Bertrand, c'est à la virgule »²³. Cette « gouaille » est donc reconnaissable dans chacun de ses films et imprègne le jeu des acteurs.

¹⁷ « Bertrand Blier et la musique : trop belle pour lui ? »

¹⁸ Bertrand BLIER, Olivier GARNIER et Victorien BITAUDEAU, « On est allés chez Bertrand Blier avec Cabadzi pour parler de musique ».

¹⁹ « Bertrand Blier, préparez vos classiques ! »

²⁰ Bertrand BLIER, « Bertrand Blier : "Je suis un type de mauvaise fréquentation" ».

²¹ Stéphane GERMAIN et GEGA, *L'Abécédaire des Tontons Flingueurs*, CASA., 2019.

²² Bernard BLIER, *Fragile des bronches*, Seghers. Paris, 2022.

²³ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. » Figure en Annexe 1.

D'autre part, Bertrand Blier se démarque par son utilisation de la musique. Son enfance a aussi été marquée par sa mère Gisèle Brunet, pianiste, qui lui fit découvrir Chopin et de nombreux classiques²⁴. La musique occupe de manière *crescendo* une place des plus nobles dans son univers, oscillant dans certains cas entre bandes originales spécialement conçues pour les films et des réemplois de musiques pour lesquelles Bertrand Blier nourrit une affection personnelle.

Durant sa carrière, il a travaillé avec de nombreux artistes pour des compositions originales : Serge Gainsbourg pour *Si j'étais un espion* (1967) et *Tenue de soirée* ; Stéphane Grappelli²⁵ pour *Les Valseuses* ; Georges Delerue pour *Calmos* (1976) et *Préparez vos mouchoirs* ; Philippe Sarde pour *Buffet Froid* (1979) et *Beau-Père* ; Francis Lai pour *Trop Belle pour toi* ; Khaled pour *Un, deux, trois, soleil* ; Barry White pour *Mon Homme*. Il a aussi un goût prononcé pour la musique classique – notamment Chopin, Mozart, Schubert, Verdi et Puccini. La musique classique remplit un rôle important dans son expression artistique, dans laquelle elle accompagne la diégèse.

*

Ainsi, ce zèle musical et littéraire soulève la question de la *musicalité* dans ses films. Qu'entend-on ici par le terme « musicalité » ?

La *musicalité*, telle qu'elle est présentée ici, poursuit l'hypothèse de la *Musicalité Filmique* formulée par Anne-Marie Leclerc dans son essai²⁶ sur l'influence de la musicalité au cinéma sur le mouvement, le rythme et le temps. Cependant, dans le cadre de ce mémoire de recherche, il convient de considérer les éléments sonores – dialogues, musique et les bruitages – comme à l'origine de l'émergence d'une certaine *musicalité* chez Bertrand Blier.

L'analyse esthétique des formes revêtant la dimension sonore dans ces films constituera la base ontologique de cette recherche esthétique. C'est-à-dire : du son vers l'image, et non

²⁴ B. BLIER, *Fragile des bronches...*, op. cit.

²⁵ Pierre BRETON, « GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997) », in , Encyclopædia Universalis.

²⁶ Anne-Marie LECLERC, *La Musicalité filmique - de l'avant-garde au cinéma contemporain, Transformations temporelles et rythmiques.*, Presses Académiques Francophones., Paris, 2013.

l'inverse. Il conviendra de s'appuyer sur les aspects relevant du champ sonore de la *musicalité* – qu'ils soient des corps intra- ou extradiégétiques – afin de déceler la nature des liens entretenus avec les autres éléments constitutifs des films : l'utilisation du cadre, des mouvements ou de la lumière par exemple.

Pour reprendre les termes avancés dans *L'audio-vision* de Michel Chion, cette étude sera conduite comme une « analyse audio-visuelle »²⁷, c'est-à-dire en privilégiant le rapport intrinsèque son/image. Dans son livre, l'auteur précise les différents statuts de toutes les typologies sonores, de la musique au dialogue, en passant par les bruitages. Les termes qu'il a théorisés constitueront une part significative des notions utilisées dans cet essai, et seront explicités lorsqu'il sera nécessaire au cours du développement.

Comme il a été dit plus haut, il semble exister une forte conscience des éléments sonores chez Bertrand Blier, et ce à travers l'ensemble de sa filmographie.

Pour la musique et les bruitages, l'analyse portera principalement sur les degrés et les formes de relation *empathique* – « qui exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le son, le phrasé adapté »²⁸ – ou *anempathique* – « une indifférence ostensible à la situation »²⁹ – qu'ils entretiennent avec le reste de la mise en scène. En effet, musique et bruitages ont un statut et une utilisation assez similaires.

Quant aux dialogues, ils sont mis en valeur d'une autre manière. Ceux-ci sont par principe liés aux acteurs ou à la voix off, et bénéficient du « voco-centrisme »³⁰ inhérent au cinéma parlant : ils se démarquent du reste des sons dans la bande sonore car ils sont intelligibles. Leurs places étant différentes, les enjeux qu'ils soulèvent le sont aussi. Leur nature sonore est alors à différencier. Si la musique et les bruitages possèdent une forme de poésie sonore, les dialogues conservent en plus leur dimension littéraire et leur fonction langagière.

Les dialogues peuvent, à l'instar de la musique ou des bruitages, jouer un rôle de miroir – déformant ou non – de la mise en scène proprement visuelle. De surcroît, ils peuvent aussi conduire à un questionnement méta-discursif sur leur propre utilisation et sur le « langage cinématographique » en général. Quand on sait le lien presque généalogique entre Bertrand

²⁷ Michel CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2021, vol.5e éd.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

Blier et Michel Audiard le dialoguiste – comme il a été décrit précédemment – il est impossible de faire fi de cette filiation dans la pratique : un effort et une attention toute particulière sont entrepris à la création de dialogues percutants, servant « le bon mot » chez le réalisateur.

Par ailleurs, l'analyse des éléments sonores et de leurs formulations résonne avec les termes musicaux. *La synchrèse*, qui représente le marqueur de l'intensité entre l'image et le son à un « instant T », augure des points de paroxysme appelés *points de synchronisation* – lorsque son et image marchent de concert pendant un moment de tension cinématographique – et des creux violents appelés *points de synchronisation évités* – lorsqu'au contraire son et image sont en total décalage, créant une surprise et une tension encore plus forte chez le spectateur.

Le parallèle avec les termes de musique classique « cadence parfaite » - signifiant un rapport harmonieux entre note tonique et note dominante dans les trois derniers accords d'un morceau auquel on s'attend inconsciemment – et « cadence évitée » ou « imparfaite » – lorsque l'enchaînement de ces derniers accords conduit un effet surprenant – est évident. Ces termes auront ainsi une fonction synonymique.

De plus, sera ajouté à ce vocabulaire le terme de « partition cinématographique », qui semble être une parfaite métaphore du travail du réalisateur. Il conviendra de revenir plus en profondeur sur ce thème.

*

L'enjeu de ce mémoire est multiple. Il s'agit de bien utiliser les trois éléments que sont les dialogues, la musique et les bruitages. À partir d'un simple ressenti : « nous sentons une musicalité dans les films de Bertrand Blier », il convient d'atteindre une forme d'objectivité académique dans l'analyse, en questionnant les effets créés par ce travail sonore. De surcroît, cette utilisation considérable de l'élément sonore chez le réalisateur produit un discours interne dans la filmographie de Bertrand Blier. À travers ses films, l'analyse « audio-visuelle » sera épaulée par le témoignage d'un de ses plus proches collaborateurs, Hubert Engammare, son assistant réalisateur à partir d'*Un, deux, trois, soleil* (1991).

Avec ce titre : « De la musicalité chez Bertrand Blier », il convient de déceler une esthétique sonore des films. Considérer la relation entre la *musicalité* des éléments sonores – musique, dialogues et bruitages – avec les autres éléments de la mise en scène comme l'émergence d'un discours filmique, permet de sonder la façon propre du cinéaste de réaliser ses films. Le discours filmique est conditionné par l'agencement des éléments sonores avec le reste de la mise en scène. Il provoque une musicalité triptyque, alternant entre harmonie, dissonance et métadiscours – ou autoréflexion. Cet essai invite à une réflexion autour des nuances, des effets, et des questionnements que cela produit.

Dans quelle mesure les éléments sonores participent à cette *musicalité* triptyque, résultant du discours filmique ? Quels sont les outils employés par le réalisateur pour y parvenir ? Qu'en est-il du processus créatif de Bertrand Blier et de son usage de la *musicalité* ? Comment celle-ci semble être pensée, tant par l'auteur que pour les spectateurs ? L'entretien avec Hubert Engammare s'avère ici déterminant pour appréhender la façon de réaliser et éclairera l'analyse.

Pour ce faire, la majeure partie des films de Bertrand Blier sera utilisée. En effet, chacun des long-métrages explore des types de musicalité différents et se rejoignent à diverses occasions. Ainsi, il sera nécessaire de mobiliser ces œuvres plusieurs fois. Il est important de conduire plusieurs niveaux d'analyse au sein des films. Les plus significatifs seront résumés dans le développement pour plus de compréhension. Le corpus principal est composé de douze films : *Préparez vos mouchoirs* (1978), *Buffet froid* (1979), *Beau-père* (1981), *Notre Histoire* (1984), *Tenue de soirée* (1986), *Trop Belle pour toi* (1989), *Merci la vie* (1991), *Un, deux, trois, soleil* (1993), *Les Acteurs* (2000), *Les Côtelettes* (2003), *Combien tu m'aimes ?* (2005) et *Le Bruit des Glaçons* (2010).

L'essai se découpera en trois grandes parties afin de questionner la musicalité triptyque qui est à l'œuvre.

Tout d'abord vient l'harmonie du son avec l'image. Les différents éléments marchent de concert pour coïncider avec le discours filmique. Cette musicalité orne, amplifie et valide les autres éléments. La variable qui fait état de cette relation son/image se nomme la *synchrèse*.

Elle est un curseur mesurant l'intensité de cette intrication audiovisuelle. Ces dérivés sont multiples. Cette partie s'articule en trois points.

La « ponctuation symbolisante »³¹, théorisée par Michel Chion, constitue la force unidirectionnelle du son avec l'image. La *synchrèse* peut se faire à différents stades. Elle peut revenir de manière récurrente, selon l'usage de deux types de *leitmotiv* à différencier dans *Tenue de soirée*, *Un, deux, trois, soleil*, *Combien tu m'aimes ?*, *Les Côtelettes*. Elle peut aussi bien couvrir la diégèse de manière englobante – tel un écrin sonore qui irrigue tout le film – dans *Beau-Père* ou *Trop Belle pour toi*.

Cette harmonie est véhiculée par l'écriture du réalisateur, dont les dialogues sont garnis de références musicales dans *Tenue de soirée*, *Trop Belle pour toi*, ou *Combien tu m'aimes ?* De plus, les répliques sont imprégnées d'une poésie sonore dans *Les Acteurs*, *Beau-Père* et *Combien tu m'aimes ?* Nous nous intéresserons ensuite aux redondances stylistiques, qu'il s'agisse de mots en répétition dans *Notre Histoire* et *Beau-Père*, que sur la stylisation des débuts de films, en particulier *Calmos* et *Préparez vos mouchoirs*.

Enfin, l'harmonie sonore trouve sa forme paroxystique dans les *points de synchronisation* – terme défini plus haut. Une musicalité qui devient palpable et qui transperce l'écran de cinéma. Trois exemples permettront de décrypter au mieux ce haut degré de *synchrétisme* : le film *Trop Belle pour toi* qui utilise à de nombreuses reprises ce principe, la séquence finale de comédie musicale dans *Les Côtelettes*, et la rencontre entre son et lumière dans *Un, deux, trois, soleil* et *Combien tu m'aimes ?*

Ensuite vient la dissonance entre le son et l'image. Cette musicalité dissonante semble aller à l'inverse de là où l'on regarde et surprend. La création d'un contraste produit alors un effet de levier puissant, donnant toute son intensité à la scène. De surcroît, la musicalité dans ce qu'elle a de plus discordant et dérangeant peut revêtir des formes surprenantes : elle peut être atonale, voire silencieuse. Elle joue et déstabilise le spectateur pour servir les besoins du film. Cette partie s'articule en trois axes.

³¹ *Ibid.*

Le jeu sur le contraste un enjeu important. Qu'il s'agisse d'enchaînements de pleins et de vides sonores dans *Buffet Froid*, *Les Acteurs*, *Un, deux, trois, soleil*, ou d'un aspect général dérangent dans *Beau-Père*, le contraste est un outil indispensable au discours filmique et à cette musicalité désaccordée.

La problématique autour du bruit se révèle ici. Nous nous intéressons particulièrement au bruitage porteur d'une valeur dissonante. Le bruitage peut symboliser une addiction dans *Le Bruit des glaçons* tout comme l'entrée dans une mise en abyme dans *Notre Histoire*. Il peut aussi accentuer un moment dérangent dans *Un, deux, trois, soleil* et produire un décalage audio-visuel dans *Les Côtelettes*. Le son peut devenir un ennemi au sein même de la diégèse. Quelle que soit l'origine du son – dialogue, musique ou bruitage – il trouble le silence et devient un bruit indésirable. Il s'agit d'un ressort scénaristique auquel le réalisateur a recours, avec la création de la figure archétypique du voisin dans *Préparez vos mouchoirs*, *Buffet Froid* ou *Notre histoire*. Au-delà de cette typologie du bruit, la musique dans *Le Bruit des glaçons* et *Buffet Froid* parvient à faire souffrir les personnages.

Enfin, nous nous pencheront sur les points culminants de la *musicalité* dissonante. Celle-ci peut induire en erreur en attachant des sens contraires à des éléments sonores dans *Combien tu m'aimes ?*, mais peut aussi provoquer des *points de synchronisation évités* dans *Buffet Froid*. Résultant d'un montage décalé entre son et image, ils permettent d'intensifier la scène.

Enfin, le dernier aspect de la musicalité qu'il convient de traiter est aussi le plus complexe et particulier dans la filmographie de Bertrand Blier : le métadiscours. Le film est pensé comme une partition musicale, à ceci près qu'il naît d'un scénario. La musicalité est la clé de voûte dans l'utilisation des éléments sonores. À certains moments, ceux-ci semblent s'exprimer pour eux-mêmes, créant un sens nouveau et transcendant l'écran de cinéma. Ils sont méta-discursif, autoréflexifs, indiquant et réaffirmant leur statut central d'éléments de la mise en scène. Cette partie soulève trois questionnements.

Bertrand Blier a un rapport très particulier à l'écriture, et c'est d'ailleurs par le biais de celle-ci que se crée la musicalité dans ces films. Comme l'affirme Hubert Engammare :

« Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film. »³²

Par l'usage privilégié du dialogue, certaines séquences vont se démarquer. Le réalisateur joue sur la perméabilité du regard et des symboles dans les films. Par le truchement du « dialogue-caméra », le quatrième mur est brisé par la frontalité du dialogue dans *Tenue de soirée*, *Les Côtelettes*, *Combien tu m'aimes ?* et *Trop Belle pour toi*. Le spectateur est placé face à un film qui joue sur les mises-en-abymes, comme dans *Merci la vie*, *Les Acteurs*, *Notre Histoire*, *Convoi Exceptionnel*, *Trop belle pour toi* et *Beau-Père*. Par ailleurs, dans *Mon Homme*, *Combien tu m'aimes ?*, *Le Bruits des glaçons*, *Notre Histoire*, *Préparez vos mouchoirs*, *Trop Belle pour toi*, *Un, deux, trois, soleil* et *Buffet Froid* la circularité interfilmique de symboles, de situations et de thématiques implique un métadiscours.

Ensuite, on observe une forme d'ambivalence et de double discours dans les films, participant à la déconstruction de la narration dans *Merci la vie* et à la confusion dans *Notre Histoire*. La cohérence, qui constitue généralement un pacte tacite entre l'œuvre et le spectateur – appelé la « suspension d'incrédulité »³³ – est volontairement décousue. Le dialogue devient ainsi le reflet d'un miroir déformant dans *Le Bruits des glaçons* par une astuce sonore, et dans *Notre Histoire* par un jeu de rimes. Le méta-musicalité émerge alors comme sens nouveau propre aux dialogues. La musicalité devient le fil rouge qu'il ne faut pas lâcher, tandis que les éléments constitutifs du film sont détournés et mis à l'épreuve.

Enfin, la centralité de la musique dans le cinéma de Bertrand Blier constitue un aspect incontournable de cette musicalité métadiscursive. Elle devient un sujet de discussion déterminant, l'objet d'un réquisitoire ou des critiques dans *Préparez vos mouchoirs*, *Buffet Froid*, *Trop Belle pour toi* et *Beau-Père*. Dans *Préparez vos mouchoirs* et *Combien tu m'aimes ?*, la musique se manifeste également comme un élément personnifiant.

Tous ses éléments et questionnements permettront à l'analyse de se former de la manière la plus naturelle et objective possible : les films constituent la matière première de cet essai et demeure le point névralgique de référence.

³² « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

³³ Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014.

I – L'HARMONIE



Fig.2 Les duos musicaux dans *Beau-Père*.

1. Ponctuation « symbolisante »

La « ponctuation symbolisante »³⁴, explicitée dans *L'Audio-vision* de Michel Chion, constitue une étape clé dans la compréhension du rapport entre le son et l'image au cinéma. Pour autant, cette idée se forme autour d'une légende, celle d'un célèbre article écrit en 1937 par le compositeur Maurice Jaubert à propos de la partition du *Mouchard*, réalisé par John Ford, composée par Max Steiner :

Dans *Le Mouchard*, la technique (du synchronisme) est portée à son plus haut point de perfection, c'est la musique qui est chargée d'imiter le bruit des pièces de monnaie tombant sur le sol et même – par un coquin petit arpège – la dégoulinade d'un verre de bière dans le gosier d'un buveur.³⁵

Comme le souligne Michel Chion avec une pointe d'ironie, cet aphorisme ne fait qu'extrapoler à propos d'une forme trop poussée de synchronisme mouvement-image-son. Alors qu'à l'époque de l'apparition du cinéma parlant, le monde artistique se plonge dans une dynamique proche du naturalisme, le fameux « clap de cinéma » fait état de cette nécessité d'avoir une image et un son synchrones. Peut-être que le film de John Ford s'est vu précurseur dans cette nouvelle façon d'intégrer du symbolisme au cinéma, avec l'émergence de ce qu'on appelle des *leitmotiv* : des enchainements musicaux symbolisant des émotions, des gestes type, des scènes particulières, ou alors des personnages.

« Ponctuation *symbolisante* » est un terme qui souligne une certaine perméabilité entre pratique et théorie, époques et styles, et questionne notre propre perception de ce rapport audio-visuel. Il s'agit d'un syntagme qui à toute sa place pour décrire et questionner le cinéma de Bertrand Blier, qui évolue dans un rythme tout particulier. Cette cadence met en tension l'emploi de la *musicalité* harmonieuse dans ces diverses formes et met en exergue les conditions de la création du discours filmique chez Bertrand Blier.

Alors que Michel Chion parle de cette hypothèse dans un sens musical exclusivement, Bertrand Blier semble développer un rapport plus varié avec cette *musicalité*, en y mêlant

³⁴ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

³⁵ *Ibid.*

musique et dialogues. Ces « ponctuations », qui reflètent des points immanents de la *synchrèse* dans ses films, sont à considérer tantôt comme des *leitmotifs* – présence récurrente – tantôt comme occupant l’espace audio-visuel d’une façon plus générale – présence englobante.

1.1 Présence récurrente

« Bertrand Blier avait un rapport très honnête à la musique. C’est-à-dire que la musique est une sacrée béquille »³⁶

Dans son emploi de la *musicalité*, Bertrand Blier utilise de prime abord la musique en ornement. Il s’agit d’une « béquille », d’après Hubert Engammare, qui vient s’adjoindre à la diégèse, créant « une couche supplémentaire »³⁷, un outil à utiliser. À l’aune des explications précédentes autour de la « ponctuation *symbolisante* », il convient de relever cet usage dans certains films. En effet, le réalisateur s’inscrit dans un cinéma qui met en valeur le symbolisme sonore, « très lié à l’imaginaire »³⁸. Ainsi, l’emploi de *leitmotifs* est le premier sujet clé à aborder dans notre questionnement sur la *musicalité*.

Il est possible de relever ces motifs sonores à répétition dans presque tous les films de Bertrand Blier.

1.1.1 *Leitmotiv* « neutre »

Dans un premier temps, il y a l’emploi d’un thème sonore « neutre », qui ne possède pas une dynamique *symbolisante* très élevée. Elle sert de ponctuation à la scène.

C’est le cas dans *Tenue de soirée* où la musique, composée par Serge Gainsbourg, joue un rôle d’accompagnement, changeant de ton au grès des émotions des personnages et des situations.

³⁶ « Entretien d’Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

Bertrand Blier y met en scène un triangle amoureux. Antoine et Monique forme un couple. Sans avenir et sans argent, habitant dans une caravane vétuste le long d'une départementale, leur relation est au bord de la rupture. Lors d'une circonstance hasardeuse ils rencontrent Bob, un ancien prisonnier, qui les initie au cambriolage. Bob, homosexuel, est attiré par Antoine. S'en suit des péripéties où les rapports de force sont inversés. Monique devient la « bonniche » de Bob et Antoine en couple. Puis c'est Antoine qui occupe ce rôle stéréotypique auprès de Bob, jusqu'à se travestir entièrement. Après la scène de la boîte de nuit, climax où le trio éclate, le film se clôt sur la réunion des protagonistes : Monique ainsi que Bob et Antoine habillés en femme, mènent désormais la vie de trois prostituées parisiennes, plutôt heureuses. Les personnages vont naviguer entre plusieurs états : amoureux, dégoutés, investis, perdus, abandonnés, jusqu'à se mettre au diapason, ensemble, en harmonie.

La musique va suivre cette destinée et les fluctuations qui lui incombent. Cependant, à certaines occurrences, elle crée des *leitmotifs*. Deux sont à relever.

Le premier est un thème mélancolique qui va revenir plusieurs fois lorsqu'un personnage est rejeté. Les mêmes notes vont se répéter, si bien qu'à l'écoute de la musique le spectateur sait déjà ce qui va suivre.

De plus, la dernière séquence importante du film dans la boîte de nuit, bien qu'espacée d'une soixantaine de minutes, fait échos à la première scène du film car elle reprend la même musique. La scène d'introduction fait état de la crise du couple que forme Monique et Antoine ; la scène de la boîte de nuit marque le départ de Bob, qui était en couple avec Antoine, vers un autre homme. À l'écoute de cette musique survient un effet « d'anticipation » chez le spectateur :

« Les sons et les images [...] indiquent des directions, ils ont des lois d'évolution et de répétition qui entretiennent un sentiment d'attente. [...] C'est pour la musique que cet effet est le plus connu. [...] Un rythme sonore ou une évolution d'un des acteurs déclenchent chez le spectateur un mouvement d'anticipation, dont la suite confirmera ou surprendra les attentes – et c'est dans cette dynamique que fonctionne une séquence audio-visuelle. »³⁹

C'est précisément le rôle d'un *leitmotiv* : produire une *musicalité* interne au récit, tout en créant une ponctuation sonore qui symbolise quelque chose, produisant un discours inédit.

³⁹ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

De surcroît, la scène d'introduction et la scène de la boîte de nuit sont des événements musicaux traités différemment du reste du film. Elles demeurent les seules séquences comprenant de la musique *anempathique* – affichant « une indifférence ostensible à la situation » renforçant « l'émotion individuelle des personnages et du spectateur, dans la mesure même où [les musiques] affectent de les ignorer »⁴⁰

Dans la première scène du film, Antoine et Monique se trouvent dans une salle des fêtes pour un mariage. La *source initiale* de la musique de Serge Gainsbourg est un boys band à l'influence jazz et pop en arrière-plan. Cette musique va dans un effet d'*overlapping* – de chevauchement – lier les différents plans de cette scène. Une dispute éclate, et Monique vilipende Antoine avec ardeur, toujours accompagnés par une musique joviale et riieuse. La musique est donc indifférente à la violence du discours de Monique qui traite Antoine de « merde » pathétique. Cela crée une émotion typique d'une musique *anempathique*⁴¹ ne s'accordant pas aux états émotionnels des personnages : elle a pour effet de dédoubler l'émotion de détresse de Monique et l'incompréhension visible d'Antoine.

C'est assez similaire pour la scène de la boîte de nuit car elle reprend la musique jazz-pop de la première séquence, à la différence que la bande sonore alterne entre des moments *anempathique* et des instants plus en accord avec les émotions des personnages.

Les émotions semblent se bousculer dans ce jeu à trois où les rapports sont sans cesse renversés, et cette « inconstance » musicale participe à l'harmonie du discours filmique de Bertrand Blier. Ce positionnement est détonnant, là où le reste du film est composé de musiques dites *empathiques*, exprimant « directement sa participation à l'émotion de la scène ». Bien que la musique *anempathique* ne rime pas de prime abord avec « harmonie », c'est précisément dans l'utilisation qu'en fait Bertrand Blier qu'elle s'accorde parfaitement à la *musicalité* du film. Ces deux séquences se répondent, s'interrogent et se rejoignent, par le truchement de cet Ouroboros sonore.

Dans *Un, deux, trois, soleil* nous pouvons retrouver un usage similaire de la musique. La bande son originale est composée par l'auteur-compositeur-interprète algérien Khaled. Le film suit les étapes de la vie de Victorine à Marseille, de son enfance jusqu'à son rôle de mère,

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

en passant par son adolescence et son entrée dans l'âge adulte. Sont développés tout à long de la mise en scène le rapport aux parents, au premier amour, à la sexualité et aux questions existentielles. La musique de Khaled va donner une identité sonore à cette ville en pleine transition : elle est une porte ouverte au monde méditerranéen, elle symbolise le naufrage et le décalage entre un passé fantasmé et un présent évanescent. Le père de Victorine qui sombre dans l'alcoolisme par manque d'identité en est le portrait parfait.

Cette musique est toujours employée entre des séquences, tel un interlude situationnel, clin d'œil à la règle des unités théâtrales. Elle accompagne les plans d'ensemble de la ville de Marseille : son port, ses tours d'habitations modernes, ses terrains en friche et ses plantes rudérales. Elle symbolise un lieu, ses fractures, sa mixité culturelle, mais aussi le souvenir qui lui est renvoyé. Il s'agit d'une façon ponctuelle de produire une fresque sociale, à la fois douce et mélancolique.

1.1.2 *Leitmotiv* « personnifiant »

Dans un second temps, nous retrouvons l'emploi d'un thème sonore *symbolisant* qui s'octroie une place davantage importante dans le film. Qu'il s'agisse de s'approprier un sentiment durable – à l'inverse d'une émotion qui ne fait que passer – ou de se confondre dans un personnage. Bertrand Blier joue ici sur une *musicalité* personnifiante, le discours du film est alors d'autant plus amplifié et consolide les autres éléments. La valeur de la *synchrèse* est plus élevée que dans les exemples précédents.

Combien tu m'aimes ? est un film de Bertrand Blier où l'élément musicale est très important. Celui-ci se compose majoritairement de pièces musicales issues de l'Opéra italien comme *La Traviata* de Giuseppe Verdi. « [La musique] s'impose plus tard à l'exception d'un film qui [...] est *Combien tu m'aimes ?* »⁴². Nous aurons l'occasion d'approfondir la multitude de ces éléments dans les parties II.3.1 « Le plaisir de l'Opéra » et III.3.2 « Personnification musicale ».

⁴² « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

En ce qui concerne l'histoire, il s'agit à nouveau d'un triangle amoureux. François, vient de gagner au loto plusieurs millions d'euros. Alors qu'il entre dans un club de Pigalle, il rencontre l'italienne Daniela, une prostituée représentée comme une beauté fatale. Il lui propose un marché : venir habiter avec lui en échange d'une somme conséquente tous les mois jusqu'à ce qu'il n'ait plus d'argent. Une relation commence à se bâtir entre eux – un amour naissant. Daniela est rattrapée par son ancien métier et son mari et souteneur Charly. Celui-ci laisse Daniela retourner chez François, lesquels vont bâtir une relation qui tiendra jusqu'à la fin du film, même si François lui a avoué qu'il n'avait rien gagné à la loterie.

Deux *leitmotifs* récurrents sont à noter. Le premier, celui qui ouvre la séquence d'introduction du film, est la musique « Moniebah » de Abdullah Ibrahim – anciennement appelé « Archie Sheep » (fig.1 Archie Shepp chez Bertrand Blier durant la préparation de *Combien tu m'aimes ?* (2005)). C'est la seule musique qui n'est pas issue d'un Opéra italien. Ce thème au piano et au hautbois, à l'influence jazz-speakeasy revient souvent. « Il suit le personnage de François et puis [clôt le film] aussi »⁴³. Il est employé lors des scènes de séduction et d'intimité. La tonalité mineure est plutôt mélancolique. Elle est assez évocatrice du contraste intérieur qu'expérimente le personnage principal. Celui-ci est tiraillé entre sa recherche du bonheur amoureux et sa maladie du cœur. Une maladie dont il guérit à la fin du film.

Cependant, ce thème ne véhicule pas une atmosphère tragique. Au contraire, il crée une langueur ambivalente. Positivement, il accompagne la rencontre des corps de François et Daniela. Négativement, il ponctue l'enterrement d'André, l'ami médecin de François. Ainsi, ce thème récurrent symbolise l'espoir d'une délivrance face à une vie morne et solitaire quel qu'en soit l'issue : la vie ou la mort.

Le second *leitmotiv* employé fréquemment est un thème musical d'Opéra. À plusieurs occasions, François, du fait de ces problèmes cardiaques, s'effondre dans les escaliers. Ces scènes sont continuellement accompagnées d'une mélodie grave de violons qui préfigurent la chute, dans des plans obliques, débullés à l'extrême, synonyme d'un vertige, d'un basculement et d'une perte complète des sens. Ce motif joue sur l'« effet d'anticipation » du spectateur lorsqu'il est joué. La même mélodie est utilisée lors du malaise mortel de l'ami médecin, André,

⁴³ *Ibid.*

à la vue de la poitrine nue de Daniela. À ce moment-là, la musique précède la chute tragique du médecin comme une prémonition.

Enfin, cette présence récurrente de l'élément sonore à travers l'utilisation de *leitmotifs* peut, au-delà de l'évocation des sentiments, symboliser un personnage tout entier, en particulier lorsque celui-ci est une figure allégorique. À SUPPRIMER JEN PARLE DANS PARTIE III

C'est le même principe dans *Les Côtelettes*. Le film suit les discussions entre Léonce et « Le Vieux », s'apercevant que la même femme, Nacifa, les bouleverse tout autant. Agés tous les deux, ils partagent leur ressenti sur leur rapport à la mort, qui est personnifiée par une femme en cape noire. Hugues Le Bars compose sur mesure des thèmes en accord avec les personnages. Alors que Le Vieux est évoqué par un violoncelle, La Mort est symbolisée par un *leitmotiv* inquiétant qui surgit du début jusqu'au générique du film. Celui-ci est le produit d'un mélange entre des sons connotés qui représentent la mort : des bruits de bêtes, la chute d'une pierre tombale ou d'un parpaing, le rire vicieux et résonnant de La Mort, le croassement d'un corbeau, des râles, des soupirs, un sifflement, une clochette, une pompe à vélo, un balai et un seau en métal⁴⁴.

Une application analogue est observée dans *Le Bruit des glaçons*, « une version plus macabre [...] des *Côtelettes* »⁴⁵ Charles est un écrivain en perdition. Divorcé, il sombre dans l'alcoolisme dans sa villa provençale. Toujours muni de son saut à glace, il enchaîne les bouteilles de vins. Le Cancer vient sonner littéralement à l'interphone. La cohabitation entre l'hôte et sa maladie personnifiée se fait houleuse et les récits s'entremêlent : Luisa, la servante de Charles et aussi accompagné par son cancer. Après de nombreux rebondissements, Charles et Luisa mettent en scène leurs morts pendant un faux cambriolage, ce qui provoque la fuite des deux cancers. Le plan final signe leur départ pour un nouvel horizon, à bord d'un voilier.

Dans ce film, le Cancer est symbolisé visuellement et musicalement. Son arrivée fracassante devant la maison de Charles et produit par un enchaînement de plans cassés en grand angle, des *travellings* avant en plongée puis arrière en contre-plongée. Cela peut rappeler la manière de filmer d'un *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock ou d'un *Shining* (1980) de Stanley

⁴⁴ Hugues LE BARS, « Entretien avec Hugues Le Bars, compositeur pour "Les Côtelettes" (2003) de Bertrand Blier. »

⁴⁵ Vincent ROUSSEL, *Bertrand Blier, Cruelle beauté*, Marester Editeur., 2020.

Kubrick, synonyme d'une folie inarrêtable. Le compositeur Pascal Dusapin a utilisé un accompagnement orchestral pour instaurer un cadre musicale sinistre. Un enchevêtrement de bruits et de sons dérangeants : une plaque-tonnerre qui gronde, des cordes stridentes, des cuivres graves et inquiétants, ainsi qu'une grosse caisse, scellent l'arrivée du plus mortel des personnages.

Ainsi, Bertrand Blier utilise des *leitmotifs* de manière récurrente dans ses films pour symboliser les émotions, les sentiments et les figures allégoriques. La *musicalité* sonore qui transparaît marche de concert avec les autres éléments de la mise en scène, harmonise par petites touches le discours filmique qui est à l'œuvre. C'est par ailleurs la rareté de ces motifs musicaux qui crée leur impact chez le spectateur.

1.2 Présence englobante

Cependant, si l'on dépasse la seule perspective d'une « ponctuation évidente »⁴⁶, Bertrand Blier exploite cette ponctuation *symbolisante* de façon encore plus prégnante. À l'image d'une harmonie qui lierait toutes les scènes d'un film, de manière appuyée. L'emploi de *leitmotifs*, comme explicité ci-dessus, tend à s'abandonner dans quelque chose de plus vaste et plus diffus :

« Par la suite, le cinéma évitera plutôt cet effet de passage, de relais explicite et de ponctuation évidente, en lui substituant un mode d'existence plus fluide et plus mélangé au film, plus constant et indistinct en même temps. »⁴⁷

C'est précisément l'expression de cette double utilisation qui est intéressante chez Bertrand Blier, qui manie les deux versants de la ponctuation *symbolisante*.

1.2.1 Un écrin musical

Dans certains films de Bertrand Blier, la musique semble *irriguer* le film, la nourrir en matière sonore. Intéressons-nous à deux exemples.

⁴⁶ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

⁴⁷ *Ibid.*

La musique jazz et blues dans *Beau-Père* est omniprésente. C'est au contraire son absence qui se fait remarquer. Il s'agit d'un film qui traite d'une histoire particulièrement compliquée. Rémi Bachelier, est un pianiste raté marié à Martine, une mannequin sur le déclin. Leur couple bat de l'aile. Alors que Martine meurt lors d'un accident de la route, Rémi se retrouve seul avec Marion, sa belle-fille de 14 ans qui va tomber amoureuse de lui. Rémi est faible, perdu et inconscient. Il va succomber à son désir après une retenue précaire, et en devenir l'amant. Au fur à mesure de leur « histoire » incestueuse, Rémi est tiraillé entre la culpabilité et l'amour qu'il croit ressentir. Alors que leur « relation » se termine, Rémi rencontre une pianiste professionnelle, Charlotte. Marion va le pousser à rester auprès de Charlotte. Rémi décide d'arrêter la musique à la fin du film avant de rejoindre Charlotte.

Avec notre regard contemporain, cette histoire produit en nous une forme de mal-être, une immoralité patente qu'il convient de souligner ici, et qui fait souvent débat lorsque ce film est évoqué^{48 49}. Cette impression désagréable semble se mélanger à la musique du film.

La musique de Philippe Sarde dans le film répond à un rôle majeur : celui d'irriguer entièrement la diégèse. En effet, que ce soit dans les mots, les objets et les sons, la musique est partout présente. Rémi – contraction de deux notes de musique – est pianiste. On retrouve un piano dans chaque décor du film : dans le premier et le deuxième appartement qu'il partage avec Marion, chez son ami Nicolas avec qui ils font des duos - Rémi au piano et Nicolas à la contrebasse, chez Charlotte et dans les restaurants où travaille Rémi. On observe aussi chez Rémi des grandes enceintes qui le suivent tout au long du film, ainsi que des nombreux vinyles : Monk, Sarah Vaughn, Milt Jackson, The Quintet, entre autres. En outre, Charlotte est elle aussi pianiste : Rémi demanda à Marion : « Charlotte, elle est musicienne ? » – « Oui c'est drôle hein ? » – « Pourquoi ? » – « Je ne sais pas. », comme un clin d'œil au spectateur.

Les thèmes blues représentent et accentuent la personnalité de Rémi et sa vie qu'il considère avoir raté. Cependant, ils apparaissent surtout quand la relation amoureuse entre lui et Marion démarre à la moitié du film. Ce thème permet de souligner les sentiments contraires, la tension et l'amour caché et donc déjà condamné de Rémi et Marion. De surcroît, la mélodie principale est le synonyme d'un plaisir coupable, quand il « craque » et qu'il succombe à la

⁴⁸ G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier..., op. cit.*

⁴⁹ V. ROUSSEL, *Bertrand Blier, Cruelle beauté..., op. cit.*

tentation de l'interdit. La musique annonce, et ce depuis le début, que Rémi est condamné. Nonobstant cet amour passionnel et immoral, la seule issue restera la séparation. La musique est à l'image du personnage : statique, embaumé de ce « spleen » et ce « blues » dont il ne pourra pas s'affranchir.

Ainsi, dans *Beau-Père*, la musique irrigue totalement le film, telle la clé de voûte de la mise en scène, le liant principal qui relie le discours filmique avec le sens émotionnel qui en résulte. Le symbolisme de cette ponctuation réside en sa régularité.

On retrouve un usage comparable dans *Trop Belle pour toi*. Seulement, Bertrand Blier octroie encore plus de responsabilité et d'importance à la musique. L'écrin musical est dans ce cas-là à la hauteur de la musique de *Beau-Père*, si ce n'est encore plus visible. Le réalisateur ne va utiliser que des pièces issues de l'œuvre de Schubert, qu'il crédite en premier au générique.

L'histoire suit encore un triangle amoureux. Bernard, un gérant de garage BMW, est marié à une femme jugé « sublime » : Florence. Il va néanmoins s'éprendre de sa nouvelle secrétaire et entamer une liaison passionnelle avec Colette, au physique jugé « très ordinaire », « quelconque ». Lorsque sa femme l'apprend, il se retrouve bloqué. Piégé dans un quotidien ennuyant où il possède déjà tout, il trouve avec Colette une fraîcheur de vivre qui l'amènera à mettre en déroute son mariage. Cependant, il n'a pas le courage de quitter sa femme et revient auprès d'elle. Quelques années plus tard, sa femme le demande en divorce. Dans un ultime entre-deux avec sa femme et Colette, Bernard se retrouve abandonné des deux côtés.

Dans ce film, la musique est littéralement omniprésente, elle envahit la substance filmique. Elle forme une symbiose avec les autres éléments de la mise en scène. Tant par le son que par les dialogues, elle conduit à un cocon *empathique* et outrepassa le simple accompagnement d'un personnage. Elle est en fait un jumeau du scénario, s'accordant parfaitement avec le propos du film. Tout comme dans *Beau-Père*, elle est sujet à des controverses, des débats : tous les personnages y sont confrontés d'une manière différente et évoluent en son sein : le fils de Bernard fait un exposé sur Schubert, Pascal – le mari écrivain de Colette – l'utilise comme arme contre Colette. Bernard lui, est bouleversé tout au long du film et nourrit un rapport amour-haine envers cette bande sonore.

Conjuguant la tristesse et le romantisme avec des mélodies dramatiques ou joyeuses, le réalisateur l'emploi par signifier la brutalité sentimentale. Toutes ces œuvres vont permettre d'exploiter au maximum le véhicule émotionnel qui repose sur la musique au cinéma. Sont remarquables de nombreux points de synchronisation – nous y reviendrons dans la partie I.3.1 « Points de synchronisation ».

Parmi l'avalanche de ponctuations *symbolisantes* que l'on retrouve dans *Trop Belle pour toi*, nous pouvons avoir l'impression que la musique exagère le discours. Pourtant, celle-ci permet au contraire de révéler des émotions enfouies, parfois indicibles – comme Bernard qui ne sait pas pourquoi Colette lui plaît jusqu'à dire qu'elle ressemble à la sœur qu'il n'a jamais eu – ou inavouables, dont seul la musique permet d'en révéler la contenance et la complexité. La frivolité primaire laisse place à l'indécision lâche du personnage de Bernard. Les mouvements de caméra très doux et réguliers s'enchaînent avec la musique qui demeure intemporelle, brut. Les personnages nagent dans cette musique, qui navigue entre un son *intra* ou *extradiégétique*, *acousmatique* – dont la source n'est pas visible – ou *visualisé* dans le cadre. Ce jeu sur la perméabilité des frontières in/off/hors-champ est frappant. Cela participe à la présence englobante de la musique dans le film.

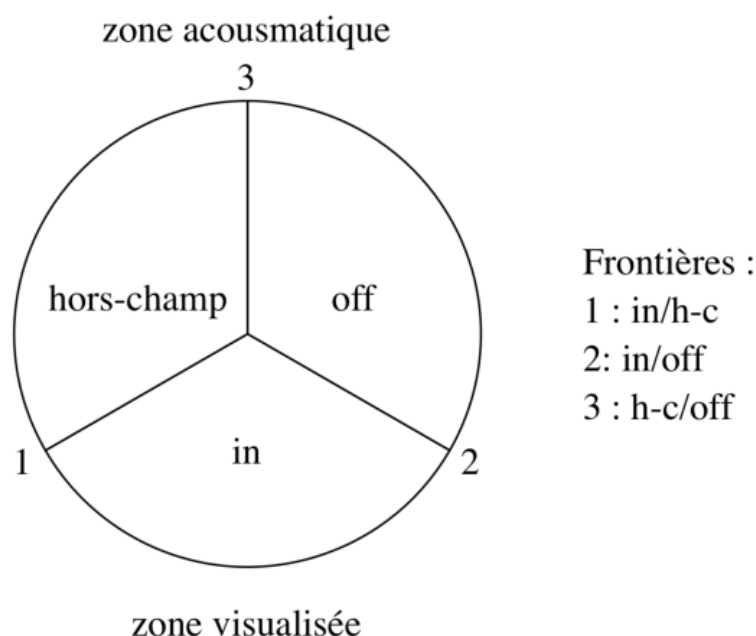


Fig.3 « Le tricerclé des sons de Michel Chion »⁵⁰

⁵⁰ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

Plus qu'un écrin, il s'agit d'une prison sentimentale, dont la seule quête pour les personnages est de s'en libérer, ce que Florence et Colette ont fait en abandonnant Bernard. Une violente comparaison est faite entre la musique de Schubert et les rapports amoureux. C'est précisément cet écrin sonore discutant avec le récit qui suscite une *musicalité* harmonieuse entre les éléments. Cette harmonie surgit, âpre et désagréable, répond au discours filmique voulu par le réalisateur grâce à la ponctuation *symbolisante*.

2. Musicalité et écriture

« Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film. »⁵¹

Chez Bertrand Blier, la musique augure une place de choix. C'est indéniable. La partie précédente témoigne de la place importante de la musique chez le réalisateur. La première chose qui est frappante, c'est l'agencement des éléments sonores, depuis l'utilisation des *leitmotifs* jusqu'à la formation d'un écrin musical qui cause assurément une *musicalité* harmonieuse.

Cependant, l'aspect musical n'est pas le seul facteur de cette *musicalité*. Au contraire, elle dépend de quelque chose de plus grand, de plus en amont. Il est possible de parler de *musicalité* autrement qu'en musique. Comme l'assure Hubert Engammare, ce travail commence dès l'écriture : « Il est lié comme indéfectiblement à l'écriture et tout va découler de ça. Et la musique probablement aussi. »⁵² C'est d'ailleurs aussi ce que Gaston Haustrate suppose : « Le verbe se veut roi, comme presque toujours chez Blier. »⁵³

L'harmonie du discours filmique prend naissance au scénario, qui est l'essence même du film. Le dialogue, élément sonore majeur, pose le premier jalon de cette analyse. Bertrand Blier l'a lui aussi affirmé. Durant un entretien avec Sofilm en 2023, à la question : « Dans votre cinéma, tout part toujours des dialogues ? », il répond : « Oui, les dialogues j'aime ça. Les acteurs et les dialogues. Ça va ensemble. »⁵⁴

⁵¹ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. »..., *op. cit.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier...*, *op. cit.*

⁵⁴ B. BLIER, « Bertrand Blier : "Je suis un type de mauvaise fréquentation" »..., *op. cit.*

Dans cette partie, il convient de questionner la place des dialogues dans la mise en scène du réalisateur. Nous interrogerons les rapports qu'entretiennent la *musicalité* avec l'écriture, au sein de cette harmonie sonore, de concert avec les divers éléments de la mise en scène. L'analyse va s'employer à trouver une cohérence partagée entre les films. Il s'agit de mettre en perspective la poésie qui surgit des dialogues, de se pencher sur le rythme inhérent à ceux-ci. Se pencher sur les nombreuses références à caractère musical, afin de finalement déceler cette « gouaille » propre aux films de Bertrand Blier évoquée en introduction, et qui participe à la création d'une harmonie générale.

2.1 Références musicales dialogués

Dans un premier temps, la relation entre *musicalité* et écriture est façonnée par un champ abondant de références au vocabulaire musical et sonore dans les dialogues. La récurrence de ces expressions et citations participe à l'élaboration d'une *musicalité* puisque dès l'écriture du scénario ce vocabulaire est utilisé. Voici quelques exemples.

Dans *Tenue de soirée*, alors que le trio de personnages cambriole une maison et en profite pour manger, les habitants des lieux rentrent chez eux. Ceux-ci sont désabusés et dans un flegme latent. Il affirme que leur maison est « vide et sans âme », que leur vie est « un piano sans musique ». Plus tard, alors que Bob fait irruption dans la chambre d'Antoine et Monique, il leur demande s'ils ont couché ensemble « avec le crescendo ? » et que lui il préfère « la valse lente ». Ce à quoi Antoine répond « avec le crescendo. » dans une retenue presque agressive.

Dans *Trop Belle pour toi*, Bernard trouve refuge chez le mari de Colette, celui-ci déplore « cette saloperie de vie » Bernard lui répond : « ce n'est pas la vie qui est une saloperie, c'est l'amour. ». Pascal, s'approche de lui : « tu veux que je te mette un peu de Schubert ? » Bernard, les yeux de nouveau brillants, se tourne vers lui, face caméra, à mesure que le plan se rapproche : « T'en as ? »

Dans la scène de soirée, à la fin de *Combien tu m'aimes ?*, l'ancien souteneur de Daniela, Charly, sort un revolver et tire au-dessus de sa tête en criant : « Ça s'appelle une nuisance ! Une nuisance sonore ! »

Ainsi, le vocabulaire renvoyant à un univers sonore et musical est constamment présent dans le cinéma de Bertrand Blier. Ces répliques donnant une touche métaphorique aux dialogues dans les films semblent intégrées à la masse diégétique et naturellement présentes. La sensibilité pour l'aspect sonore et musicale est partagée par tous les personnages. Elle n'est pas remise en question. Il s'agit en fait d'une norme partagée. Ainsi, lorsque certains protagonistes ont une aversion pour la musique ou le bruit – nous reviendrons sur cet aspect dans la partie II.2 « Son ennemi », c'est pour répondre à un besoin du discours filmique.

2.2 Dialogues poétiques

« C'est l'écriture de Bertrand [Blier]. C'est là où je peux parler d'une forme de musicalité. Pour Bertrand, l'écriture du film ne se remet pas en question. Quand on a [son] scénario, c'est à la virgule. Ce n'est pas un mot pour un autre. »⁵⁵

Ce que dit Hubert Engammare dans cette citation révèle l'importance de l'intangibilité des mots chez le réalisateur. En effet, en poésie comme dans tout autre registre littéraire, un changement de mot peut modifier le sens d'une phrase ou son rythme intérieur. C'est pourquoi Bertrand Blier entretient une forme d'intransigeance envers ces acteurs :

« Dans le making-of du film *Les Acteurs* (2000), il y a un moment très intéressant avec Jean-Pierre Marielle. Bertrand avait écrit : « J'aime pas beaucoup le mot morue » pour une scène et Marielle dit seulement « J'aime pas le mot morue ». Bertrand Blier lui rappelle alors : « Non... c'est mieux si tu dis « J'aime pas BEAUCOUP le mot morue » ». Il suffit de le dire pour s'apercevoir que ça change tout. Ce n'est pas pareil. [...] Pour les acteurs, il vaut mieux qu'ils le sachent mais il prenait le temps nécessaire pour que ça puisse rentrer selon sa conception. C'est la musicalité de la phrase. »⁵⁶

Une poésie scripturale qui ne laisse ni la place au doute ni à l'improvisation. Qu'ils s'agissent des dialogues en vers ou en prose, le réalisateur sait exactement où il veut amener la diégèse et sous quelles formes.

⁵⁵ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*

Les déclamations des personnages de Bertrand Blier possèdent un langage poétique, qu'ils s'agissent d'échanges dialogués, d'apartés, ou de monologues adressés au spectateur. C'est dans *Beau-Père* que les monologues sont le plus nombreux. Ils garnissent le film et enrobent le récit tout comme la musique.

La première séquence du film est le monologue le plus marquant. La scène s'ouvre sur Rémi Bachelier, jouant dans un style piano-bar sur un thème blues/jazz mélancolique, dans un restaurant huppé. Il raconte sa vie ratée – ironie du sort pour quelqu'un qui s'appelle Bachelier : « alors je joue pour moi tout seul des vieux airs de Bud Powell, dont j'essaie de retrouver le phrasé, sans jamais y parvenir, car je ne parvenais jamais à rien. ». Cette réplique est prononcée au rythme des notes blues, dans une gamme pentatonique mineure descendante. La musique et le monologue se rejoignent alors parfaitement. L'harmonie sonore se cristallise dans le dernier syntagme « car je ne parvenais à rien. ». On y retrouve en effet une reprise du verbe « parvenir », mais conjugué à un autre temps, ce qui crée à la fois un effet d'écho et une rupture de ton, comme dans un morceau blues. La répétition de « parvenir » ajoutée à la formule de vérité générale est lourde sens : elle participe à la dimension déprimante déjà véhiculée par le style musical.

Rémi poursuit son monologue : « Je m'étais fixé jusqu'à 30 ans pour réussir quelque chose dans la vie, et j'avais 29 ans et demi. Il me restait plus que 6 mois. En attendant, on me refilait 250 balles par soirée, plus la bouffe et la boisson. J'étais content. » La manière dont il déclame ses vers en prose presque chantés épouse la tonalité de ce qu'il joue et s'accorde au mouvement panoramique lent de la caméra qui se pose sur lui. Sa voix devient musicale – une forme de slam lent en harmonie avec « son clavier magique. ». La phrase se clôt sur le mot « content », qu'il prononce en deux temps, qu'on peut écrire : « con-temps ». Il y a ici une contraction évidente des mots : « con » et « temps ». Ainsi, cette réplique finale celle déjà son destin.

Plus tard, dans un autre monologue, au piano-bar, il s'exclame : « et puisqu'on est dans la rime », puis poursuit, chaque temps appelant un autre mot, une autre phrase, scandés par la mélodie blues grinçante qui l'accompagne. Ainsi, le discours filmique résonne en harmonie avec la *musicalité* des dialogues.

Une mise en œuvre semblable existe dans *Combien tu m'aimes ?* où certains dialogues marquent une posture musicale par leur simplicité et leur puissance. Dans la scène de confrontation entre François et Charly (le mari de Daniela), le thème musical italien occupe le rôle d'une caisse de résonance entre les dialogues.

Charly fait irruption chez François. Les premières phrases prononcées par Charly sont ponctuées de notes violentes de cuivres graves. La musique est dangereuse, aussi féroce que l'homme, et ses gestes sont synchrones avec la musique. Il menace François de faire du mal à Daniela, comme il l'a fait pour une ancienne prostituée qui avait choisi de partir : « on lui a fait le coup des rats. » A partir de ce moment-là, la musique se projette en élans dramatiques. Une atmosphère de *giallo* argentin se diffuse lorsque que Daniela crie de terreur. Ces décharges musicales si intenses et pourtant si éphémères, parviennent à couvrir les voix.

Alors que François refuse de payer pour la liberté de Daniela, une musique grave et solennelle fait irruption sur cette scène de théâtre. Tour à tour, Charly et François, déclament face à face une prose théâtrale grave. Le ton est aussi sérieux que le sens des phrases est abscons.

Charly - la musique gronde au son des cuivres graves.

- T'as drôlement bien choisi, j'te félicite. Je ne sais pas si j'aurais eu le cran de perdre une femme pareille.

François - les cuivres modulent vers l'aiguë puis s'abaissent dans la gamme.

- Je vais aller m'installer en Provence dans une petite maison.

Charly - Les cuivres remontent d'une octave.

- Avec des oliviers ?

François - en réponse, les notes descendent à nouveau.

- Avec des oliviers.

Charly - la mélodie marque une pause et repart dans une foulée inquiétante.

- Moi j'aime ça, l'olivier. La beauté de cet arbre...

François - elle répète ensuite le même thème, comme pour penser à autre chose.

- Surtout l'hiver, quand ça devient métallique.⁵⁷

La musique occupe ici un rôle d'ornement, une « béquille » qui permet de révéler la puissance du dialogue et de réaffirmer le mystère qui l'entoure. Bien que nous puissions imaginer cette scène totalement dépendante de la musique, c'est bien l'inverse qui se pose :

⁵⁷ *Combien tu m'aimes ?*, 2005.

« Dans mon souvenir, on n’a pas la musique à ce moment-là sur le tournage. Je pense que là c’est typiquement une musique qui doit se rajouter au moment du mixage. »⁵⁸ La primauté du dialogue et de l’écriture dans cette scène est ainsi sans équivoque. Ceux-ci participent à l’émergence d’une *musicalité* harmonieuse son-image dans le discours filmique de Bertrand Blier.

2.3 Redondances stylistiques

Outre cette prose poétique, le style d’écriture de Bertrand Blier se caractérise par des *leitmotifs* littéraires récurrents : on y trouve entre autres des répétitions, des accumulations, des assonances et des allitérations.

« La musicalité, elle est déjà dans le texte. Elle est là dans la phrase. Elle n’est pas écrite, comme je le disais tout à l’heure, avec un mot pour un autre. Sans quoi on perd le sens de la phrase et sa musicalité. C’est vraiment le mot juste : c’est de la musicalité sans musique. »⁵⁹

Le rythme des dialogues et le phrasé inhérent à leur construction constitue leur *musicalité*. Cela va structurer le discours dans les films de Bertrand Blier. Cette impression selon laquelle il existe une « musicalité sans musique » est très juste et de nombreux exemples peuvent justifier cette assertion.

2.3.1 Mots en répétitions

La place des répétitions dans les films de Bertrand Blier y est très importante. Prenons le film *Notre Histoire* en guise d’exemple.

Alors qu’il est abordé dans un compartiment de train par une femme qui s’offre à lui, Robert Avranches, un garagiste alcoolique, se prend d’un amour passionnel pour cette Donatienne Pouget. Il décide de la raccompagner chez elle alors qu’elle ne le souhaite pas, et s’installe chez elle. Alors qu’elle cherche à le faire partir, il lui offre ses économies et lui

⁵⁸ « Entretien d’Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

demande de l'aider à « foutre sa vie en l'air ». Les personnages sont entraînés dans une suite de péripéties singulières, obéissant à une logique absurde où se mêlent situation cocasses et inattendues dans un quartier résidentiel aux voisins très particuliers. Cet enchaînement de rebondissements est générateur à la fois de malaises et de surprises. L'inversion des personnages et les retournements de situations trouvent leur cohérence à la fin du film : il s'agissait d'un rêve éveillé se finissant par le retour de Bernard auprès de sa femme.

Dans *Notre Histoire*, film où l'on peut par ailleurs entendre de nombreuses rimes et assonances dans les dialogues, le spectateur est sans cesse interpellé par ce début de phrase : « c'est l'histoire de... » ou « c'est une histoire de... » Outre la dimension méta réflexive que cela engendre – nous y reviendrons en partie III.1.1.2 « Silence, ça tourne ! » et III.2.1 « Ambivalence du discours » – le film est bâti autour de cette expression qui revient sans cesse comme une anaphore à chaque début de phrase. Ce style est déconcertant au premier abord, car les personnages parlent de leur histoire tout en la vivant, signant une redondance évidente. Plus encore qu'un pléonasme audio-visuel, il s'agit là d'un vocabulaire performatif. En effet toutes ces phrases s'ancrent d'emblée dans la réalité du film. En voici quelques extraits.

« C'est une histoire qui commence dans un train et qui se poursuit dans un hôtel Terminus. » ; « C'est l'histoire d'un mec qui se fait draguer par une fille et qui s'accroche à la fille. » ; « C'est l'histoire d'un mec qui se retrouve dans une chambre de bonne avec une fille qui en marre de jouer les bonniches. » ; « C'est l'histoire d'un mec qui revient ! » ; « C'est l'histoire d'un homme qui donne la main à une femme ? » ; « C'est l'histoire d'un homme qui revient vivre avec sa femme »⁶⁰

Cette avalanche de répétitions produit un discours filmique simple : il bat la cadence du film et il pose un point de vue clair et précis sur le moteur de l'histoire. En l'occurrence, ces anaphores sont le nœud du film et conduisent à une harmonisation des dialogues.

Une autre forme de redondance stylistique dans le cinéma de Bertrand Blier est lorsque les personnages en appellent un autre par son prénom, dans un sentiment d'amour-désespoir. Cela semble important car au début de *Notre Histoire*, Robert court après Donatienne en s'écriant : « Je ne connais même pas son nom ! »

⁶⁰ *Notre histoire*, 1984.

C'est le cas dans *Beau-Père*, où Rémi – et ça en devient risible – donne le prénom de « Marion » et de « Charlotte » plusieurs fois. À la fin de *Trop Belle pour toi*, Bernard, sur le parking d'un motel, se retrouve entre Colette et sa femme Florence qu'il appelle désespérément. Aussi, dans *Préparez vos mouchoirs* Solange appelle le jeune Christian disparu dans les bois. Cette répétition du prénom par un autre personnage est synonyme d'un élan de désir, de la peur de perdre.

2.3.2 « *Allegro con brio* »

Chez Bertrand Blier, les fins de films peuvent déstabiliser le spectateur. En effet, ceux-ci partagent une dynamique commune. Le récit va progressivement se déliter, se remanier en plusieurs morceaux. Cela crée parfois l'impression d'un dénouement confus, incomplet ou improvisé. Et pourtant à l'inverse le réalisateur a toujours une manière singulière et percutante de commencer ses films. C'est d'ailleurs une forme de redondance stylistique qu'il convient d'analyser.

« En général, il attaque le début d'un film par un dialogue : si je devais prendre une métaphore musicale, je dirai *allegro con brio*. C'est-à-dire de manière brute. [...] Ce sont à chaque fois des attaques fortes. [...] Bertrand commence *allegro con brio* mais il sait qu'il a du mal à terminer ces films. Les spectateurs lui ont souvent reproché, que les films se terminaient moins bien qu'ils ne commençaient. C'est vrai qu'on a régulièrement changé les fins. J'avais retrouvé le scénario d' *Un, deux, trois, soleil* – et ce n'était pas la fin qu'on a tournée. Ça s'est rajouté en cours de tournage. »⁶¹

Cette redondance volontaire, dans sa forme et dans son rythme, va donner le « ton » du film et nous instruit sur le style d'écriture du réalisateur. L'ouverture est tantôt violente, tantôt douce. En tout cas, elle demeure frappante dans son apparition. Dans *Tenue de Soirée*, attablée dans une salle des fêtes, Monique brise le silence en exposant avec emphase à Antoine : « Pauvre type, espèce de con, t'es vraiment qu'une merde » Dans *Beau-Père*, il y a le très évocant monologue de Rémi qui a été analysé précédemment. Dans *Notre histoire*, c'est

⁶¹ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

Robert qui monologue : « Robert Avranches. Un homme seul dans un train. Qu'est-ce qu'il peut bien lui arriver ... ? Rien. Absolument rien. Ou alors une aventure de merde. »

Dans *Merci la vie* le film s'ouvre sur une gifle : « Je suis un mec qui rigole pas, je suis un mec qui corrige ! » Dans *Les Côtelettes*, alors que Léonce entend sonner à la porte en plein repas, il ouvre au Vieux, lequel lui expose sans détour la raison de sa visite : « Je suis venu pour vous faire chier. » Dans *Combien tu m'aimes ?*, François est abordé par Daniela dans un club, celui-ci lui demande : « Combien tu prends ? » Dans *Le Bruit des Glaçons*, Charles pousse un cri de terreur dont l'intensité excède largement le registre du vraisemblable : « Luisa ! Luisa, il y a quelqu'un qui a sonné ! »

Dans *Calmos* comme dans *Préparez vos mouchoirs*, l'introduction se déploie de manière plus étendue, mais n'en demeure pas moins percutante. Dans *Calmos*, le film s'ouvre sur une salle d'attente gynécologique : un simple « Bonjour, docteur. » précède un silence d'environ une minute trente avant que ne commence véritablement le récit. Un décalage s'instaure entre la patiente, qui se prépare à l'auscultation, et le docteur – Paul Dufour – occuper à déguster un pâté en croute accompagné de vin et de pain. Alors que la patiente, installée sur la table d'examen, se gratte, ce geste ramène brusquement le médecin à la réalité, et le conduit à quitter son bureau. Dans la rue, une femme enceinte l'interpelle pour lui demander son chemin, et c'est alors que l'ouverture du film prend tout sa signification :

Passante

- Pardon Monsieur, la rue Gustave Flaubert, s'il vous plaît.

Paul Dufour

- Qu'est-ce que vous allez foutre rue Gustave Flaubert ?

Passante

- Ça ne vous regarde pas, Monsieur.

Paul Dufour

- Alors m'emmerdez pas ! C'est tout ce que je vous demande !

Passante

- Mais... Vous pourriez être aimable.

Paul Dufour

- Heu ! En quel honneur ?

Passante (à un passant)

- Ça, c'est incroyable. Je lui demande un renseignement, il m'insulte...

Passant (Albert)

- De quel droit vous lui demander un renseignement ? Même dans la rue on peut plus avoir la paix maintenant. Faut que vous veniez nous les brisez jusque sur les trottoirs !

Paul Dufour

- Y'a pas de renseignement ! Y'a pas de rue Gustave Flaubert ! Y'a plus rien !

Albert

- Voyez pas que c'est un homme fatigué ? A deux doigts du *brake* ? Vous cherchez l'incident ou quoi ?

Passante (ébahie)

- Ça alors...⁶²

Dans cet extrait dialogué, la différence de ton entre la passante, très polie, et Paul Dufour, très vulgaire créant un effet percutant. À l'instar de la passante qui cherche à connaître son chemin, le spectateur souhaite savoir où le film le conduit. Ce choc de registre entre les deux personnages est renversé ensuite par l'arrivée du second passant, Albert, qui dans un français plus formel prend la défense de Paul. L'inversion des valeurs et la justification de la vulgarité de Paul surprennent le spectateur, qui ne saisit pas encore les motivations des personnages. Cette dialogue insaute un registre comique et absurde. Il constitue une ouverture de film réussie, car elle suscite l'interrogation sur le déroulement de l'histoire.

Dans *Préparez vos mouchoirs*, l'introduction du film est moins spectaculaire que celle de *Tenue de soirée*. Dans une salle de restaurant guindée, Raoul s'adresse à Solange, sa compagne, pour exprimer son mal-être :

Raoul

- C'est pas bon ?

Solange

- Mais si c'est bon.

Raoul

- Alors pourquoi tu manges pas ?

Solange

- Mais je mange.

Raoul

- Mais non, tu manges pas. Tu picores, tu grignotes, tu te forces.

Solange

- J'ai pas faim.

Raoul

- T'as jamais faim...

Solange

- Ho arrête, je t'en supplie...

Raoul

⁶² Calmos, 1976.

- Non, j'arrête pas. Justement je commence. Aujourd'hui, j'en ai marre. Je voudrais comprendre.

Solange

- Comprendre quoi ?

Raoul

- Comprendre pourquoi t'as jamais faim, faim de rien, envie de rien... Y'a quelque chose qui te coupe l'appétit ?

Solange

- Non.

Raoul

- Si, y'a quelque chose qui te coupe l'appétit. Et, moi je vais te dire ce qui te coupe l'appétit. C'est ma gueule.⁶³

Dans cette ouverture, qui se poursuit dans la même disposition après cet extrait, ce qui retient l'attention du spectateur est le décalage dans le temps de parole entre Raoul et Solange. Alors que Solange semble ignorer ce qui ne va pas chez elle, Raoul se livre à cœur ouvert dans le but de la rendre heureuse, quitte à l'accabler de questions et de réponses. Cette ouverture de film annonce la suite de l'histoire : le silence de Solange face à l'exubérance de Raoul, qui se montre incapable de gérer la situation. Cette scène établit l'équilibre du film et son harmonie.

La manière dont Bertrand Blier ouvre un film peut s'apparenter au concept de « bon mot », lui-même dérivé du « mot d'esprit ». Il s'agit d'une formule percutante. Depuis Voltaire jusqu'à Molière, en passant par Sacha Guitry, cette pratique a pour fonction de marquer par une réplique et de « faire mouche ». Les mots d'esprit jalonnent notre imaginaire collectif depuis plusieurs siècles jusqu'à nos jours – Freud leur consacre d'ailleurs un ouvrage en 1905, intitulé *Le Mot d'esprit et son rapport à l'inconscient*⁶⁴.

Dépassant la plume raffinée de Sacha Guitry, Bertrand Blier s'inscrit dans le sillage de Michel Audiard – dont le lien indirect avec lui a été précisé dans l'introduction – et parvient à s'approprier le « bon mot » en y mêlant sa vulgarité provocante à sa verve littéraire singulière. C'est pourquoi ses introductions s'accordent systématiquement avec le reste du film, et que le spectateur retient davantage le début que la fin, les ouvertures étant généralement plus percutantes et soignées. Il ne s'agit ni d'un plan ni d'un jeu de lumière : l'œuvre de Bertrand Blier commence toujours par un son, un bruit, une musique, mais surtout par un dialogue. Par

⁶³ *Préparez vos mouchoirs*, 1978.

⁶⁴ Sigmund FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1988.

ce jeu d'éléments sonores, le réalisateur instaure un discours filmique directement cohérent avec la *musicalité* à l'œuvre.

Ainsi, Bertrand Blier emploie des dialogues d'inspiration poétique et incorpore des références au vocabulaire musical et sonore et des figures de styles. L'émergence de *leitmotivs* propre à l'écriture est symbolisée par les innombrables répétitions présentes au sein du récit et par la singularité des ouvertures de films. Les contours de la relation entre *musicalité* et écriture se précisent : le travail de l'écriture au stade du scénario construit progressivement le discours filmique et influence de façon unidirectionnelle la *musicalité* harmonieuse. L'aspect sonore de la mise en scène en dépend directement, constituant une norme incontestable et un langage commun dans l'ensemble de la filmographie du réalisateur.

3. Points de synchronisation

En ce qui concerne l'harmonie dans le champ audiovisuel, le « point de synchronisation », tel que souligné en introduction, occupe une place centrale. En effet, ce terme définit par Michel Chion permet de repérer les moments où la *synchrèse* est accentuée dans le cinéma de Bertrand Blier. Ces « points » apparaissent lors d'instantanés précis : « un moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel »⁶⁵, dans une logique qualifiée de « gestaltiste » par M.Chion. Il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition des éléments. Au contraire, c'est lors de la réunion réfléchie des éléments audio-visuels à un instant T que ces points révèlent une sensation de « pic ». Les points de synchronisation sont des convergences d'éléments de la mise en scène qui produisent un sens fort, à l'aune d'une instantanéité qui vient dilater ce qui précède et ce qui advient. Comme lorsque le Soleil imprime notre rétine pendant quelques secondes après l'avoir observé. En cela, cet effet participe au discours filmique, tel « un accord plus affirmé et plus plaqué que les autres »⁶⁶. En somme, elle produit le même effet qu'une cadence parfaite en musique classique.

L'articulation des éléments de la mise en scène – son, image, cadrage, lumière et mouvements de caméra – constitue une condition essentielle à l'émergence d'un point de synchronisation. La conception d'un film peut ainsi se penser comme une « partition cinématographique ». Selon Hubert Engammare, cette approche se révèle particulièrement pertinente dans l'œuvre de Bertrand Blier.

« Je pense que c'est quelque chose qui peut se défendre. Qu'est-ce qu'une partition musicale ? C'est la mise en forme de tout ce qui va intervenir de l'orchestre dans la conception de la musique. Un film, qu'est-ce que c'est d'autre ? »⁶⁷

Dans cette partie, l'enjeu est d'analyser et de questionner la façon dont ces points de synchronisation surgissent et favorisent la *musicalité* harmonieuse au sein de la mise en scène du réalisateur. Lesquels semblent tantôt structurer un film, tantôt être des immanences rares de

⁶⁵ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », op. cit.

la *synchrèse*, il semble déterminant de comprendre leur apparition, la manière dont ils émergent et leurs effets dans les films.

3.1 *Trop Belle pour toi*

Trop Belle pour toi regorge de points de synchronisation. Il s'agit de l'unique film au registre entièrement dramatique de Bertrand Blier. Celui-ci offre une place considérable aux variations sentimentales, aux pulsions de désir, d'attachement et de détresse qui traversent les personnages. Entièrement structuré autour de la musique de Franz Schubert, il se détourne de l'absurde, du burlesque et du vulgaire pour se consacrer exclusivement sur l'état émotionnel des protagonistes. Cela constitue un contraste saisissant par rapport aux autres œuvres de la filmographie du réalisateur.

Les points de synchronisation sont ainsi très attachés à la musique de Schubert qui s'installe progressivement, et correspondent à trois des lois gestaltistes que Michel Chion décrit :

« Ainsi, un point de synchronisation émerge parfois plus spécialement dans une séquence :

[...]

- En tant que ponctuation préparée à laquelle aboutissent les chemins d'abord séparés du son et de l'image (points de synchronisation de convergence) ;
- Par son simple caractère physique ; par exemple lorsque le point de synchronisation tombe sur un gros plan qui crée un effet de fortissimo visuel ou que le son a lui-même plus de volume sonore que les autres ;
- Mais aussi par son caractère affectif et sémantique : un mot dans le dialogue, qui a un certain sens fort et est dit d'une certaine manière, peut être le lieu d'un point de synchronisation important avec l'image. »⁶⁸

Dans la première partie du film, le rapprochement entre Bernard et Colette se produit dès la dixième minute du film. Au fil de l'évolution de leurs sentiments, la musique de Schubert gagne en intensité : dans une scène singulière, lors d'un diner de famille, Florence demande à Bernard s'il apprécie la musique. La musique, jusque-là *en fosse*, devient alors réelle, intradiégétique, et Bernard se retrouve avec le CD de l'Impromptu du Schubert entre les mains.

⁶⁸ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

L'homme se retrouve confronté à une musique qui révèle ses sentiments et les « bouleversent ». Cette bande sonore en *overlapping* sur des plans fixes ou des *travellings* lents participe à l'enveloppe émotionnelle du film. Elle est de plus en plus signifiante au fil des séquences.

Un premier point de synchronisation se produit lorsque Bernard annonce à Florence qu'il a une maîtresse. Le plan est tout d'abord rapproché. Ils sont assis sur leur lit, Florence face à la caméra, et Bernard de dos, face à la fenêtre. Leurs têtes sont séparées par un bouquet de roses blanches et rouges en arrière-plan.

Progressivement le plan s'élargit, un dézoom arrière panote tout doucement vers la droite, laissant un espace vide à droite du cadre. Dans un silence pesant, Bernard répond un timide « non » aux trois questions de Florence : « Je la connais ? [...] Elle est belle ? [...] Elle est tarte ? ». Au moment où, emportée par l'émotion, elle lui lance une énième question : « Faut bien qu'elle ait quelque chose d'extraordinaire pour que tu la baisses, tu la baisses pas ? », Bernard répond « si ». C'est alors qu'un mouvement de violon vient appuyer sa réponse, le trahissant. Le mouvement musical continue. Florence, continuant ses questionnements, se lève d'un bond, au bord des larmes, et le mouvement synchrone de la musique à percussion vient accentuer sa détresse. Ainsi, cette scène annonce deux points de synchronisation, deux instants qui se répondent et mettent en lumière les personnages. Le premier se produit sur le mot « si », et soulignant la lâcheté de Bernard et le contraste entre ce mot chuchoté et l'amour qu'il éprouve pour Colette. Le second, relevant d'un point de synchronisation de convergence, accompagne Florence qui se lève, conduisant à l'expression de son désarroi.

Vingt minutes plus tard, Pascal confronte à son tour Colette, après la visite de Florence. Cette séquence, construite comme un plan séquence de plus d'une minute, se conclut par un *travelling* arrière au cours duquel Florence étrangle Colette.

Revenons à ce moment pour l'analyser en détail. Lorsque Colette franchit le seuil de sa porte, un concerto de Schubert commence à jouer. Pascal est assis à son bureau : il l'attend. Colette, le regard interrogateur, s'avance jusqu'à faire face à la caméra et s'interroge : « Qu'est-ce que c'est que cette musique ? ». Ce à quoi Pascal, la dévisageant, lui assène : « C'est une musique exprès pour toi ! Pour t'accueillir à la maison ! Quand tu veux bien rentrer ! ». S'en suit un monologue de Pascal, accompagné par les envolés dramatiques du concerto. Sa voix,

jusqu'alors masqué par le volume sonore, atteint désormais le même niveau, et s'intègre comme un élément de la partition.

L'arrivée de Florence est racontée par Pascal, à la fois narrateur et acteur. La caméra le suit attentivement. Florence pénètre dans l'appartement et la musique reprend avec intensité, accompagnée des commentaires de Pascal : « Elle était là ! Elle disait rien. On aurait dit une femme brisée ! ». Alors que la vraisemblance de l'histoire est altérée – la Florence de la « reconstitution » agresse Colette – c'est la colère de Pascal, combinée *fortissimo* musical, qui engendre un puissant effet de synchronisation de convergence.

Ainsi, ces points de synchronisation vont entretenir une *musicalité* harmonieuse – une combinaison synchrone son-image – tout au long du film. Ils s'accordent parfaitement avec le propos du film. Le discours filmique est le suivant : un drame dont les émotions sont symbolisées par la musique de Schubert. Par ailleurs, la mise en scène manipule librement la bande sonore, faisant varier fréquemment de statut – intradiégétique ou extradiégétique – ainsi que de point de vue. Néanmoins, à chaque nouvelle séquence, la musique conserve le pouvoir de refléter les éclats émotionnels – amour, consternation, colère ou lâcheté – dont les points de synchronisation constituent les immanences audiovisuelles.

3.2 Comédie Musicale

Dans *Les Côtelettes*, la scène finale à l'hôpital alterne les points de synchronisation sur une très courte durée – environ cinq minutes. Il s'agit d'une conclusion particulièrement singulière dans la filmographie de Blier, étant la seule comédie musicale intégrant un groupe de danseurs, chorégraphié par Jean-Claude Gallotta et accompagné musicalement par Hughes Le Bars. Ces moments de bascule obéissent aux lois gestaltistes précédemment décrites, auxquelles s'ajoutant une quatrième :

« Un point de synchronisation émerge parfois plus spécialement dans une séquence :

- En tant que double rupture inattendue et synchrone dans le flux audiovisuel, (coupes *cut-cut* du son et de l'image, caractéristique de la logique externe [...]) »⁶⁹

La densité de cette scène implique de la contextualiser soigneusement. Alors que Nacifa est gravement malade, Léonce, le Vieux, et la Mort l'accompagne en ambulance. À l'inverse d'un *Trop Belle pour toi* où les dialogues et les actions sont tenu par une forme de pudeur généralisée, les personnages des *Côtelettes* acquièrent une sensibilité et une vulgarité provocante. À cela sont ajoutées des formules volontairement choc et absurdes : « la mort, c'est un allemand qui l'a inventé », « je vous rappelle quand même que je suis venu pour vous faire chier [...] que donc à chaque instant je peux vous interrompre et vous sortir pile la connerie qui vous trace votre baraque ! »

Tout au long du film, la mort est un sujet qui préoccupe Léonce et le Vieux. L'apparition de la Mort, personnifiée au féminin en tant que figure allégorique, remet en question le positionnement des protagonistes. Des scènes absurdes mais porteuses de sens figuré se déploient : d'abord lorsque la Mort tente de séduire le Vieux puis Léonce, qui rejettent ses avances. Ensuite, dans la maison de campagne du Lubéron, après avoir tué le mari violent de Nacifa, Léonce et le Vieux décident de noyer la Mort dans la piscine, mais celle-ci réapparaît en s'écriant : « Mais enfin, c'est absurde ! »

⁶⁹ *Ibid.*

Une fois que le concept de la Mort est détourné à outrance, la scène finale atteint un sommet d'absurdité provocante. Arrivée à l'hôpital, Léonce et le Vieux attendent des nouvelles de Nacifa. Un médecin arrive, désorienté, et se fait réprimander par les deux hommes. S'ensuit une scène lunaire où les deux protagonistes commencent à « baiser la Mort » dans la salle commune de l'hôpital, sur le comptoir du self-service, sous un éclairage tungstène. Face à eux, un champ/contre-champ révèle plusieurs femmes et hommes en fauteuil roulant, au visage livide et marqué par une maladie incurable.

Le thème musical, composé de sept notes, se répète dans un style groovy. Soudain, les patients se lèvent de leurs fauteuils et leurs mouvements – chutes et relevés – s'harmonisent avec le rythme de la mélodie. Alors qu'ils dansent, le personnel médical les rejoint. Nacifa entre dans la pièce, ayant échappé à la Mort qui ne peut pas faire son « boulot ». Les visages s'illuminent, et la chorégraphie s'organise entièrement autour de ses mouvements, telle une onde se déployant sur un plan d'eau. Alors que l'éclairage devient plus chaleureux, Nacifa est souriante et fredonne la mélodie. Son regard vers la caméra marque le clap de fin.

Il y a trois types de plans dans cette séquence. En premier, il y a les plans d'ensemble ou suivis – avec panotage et *travelling* – sur les danseurs, en particulier quand Nacifa arrive. Dans un deuxième temps, il y des contre-champs sur Léonce, le Vieux et la Mort, en plan rapproché ou en plan d'ensemble faisant face à « la scène de danse ».

Enfin apparaît ponctuellement un plan rapproché, toujours très court – environ une demi-seconde – du corps de Nacifa qui se fait réanimer avec un défibrillateur. C'est là que l'on repère plusieurs points de synchronisation de « double coupure inattendue »⁷⁰, battant au rythme de la mélodie et de la danse, dans un montage *cut-cut* image et son. Le son synchrone de ce plan est composé à partir de plusieurs ondes de choc d'origine indéterminée : une décharge pneumatique, des volutes de bulles, une détonation étouffée...

Le rythme musical est composé de deux croches pointées doubles suivies d'une noire. Il est en accord total avec la danse des malades : un pas après l'autre, un trébuchement puis une reprise lente. La rythmique semble elle aussi « boiter ». Du côté de la mélodie, fredonnée par Nacifa, même si celle-ci change de tonalité ensuite, elle s'ancre premièrement dans la gamme de Si Majeur 7, c'est-à-dire une tonalité « positive » composée d'une note en septième qui

⁷⁰ *Ibid.*

ajoute une tonalité jazz. Ainsi, le rythme et la tonalité de la musique s'accorde parfaitement avec la chorégraphie.



Fig.4 Partition du motif musical dans *Les Côtelettes*, [Créée sur flat.io].

Avec le concept de la Mort détournée et les patients qui se lèvent de leurs fauteuils pour danser, émerge l'idée que, en se révoltant contre la Mort – la provocation et le registre vulgaire étant un imaginaire courant chez Bertrand Blier – les personnages se libèrent symboliquement de leur propre sort. La danse finale, en communion, marque ainsi un moment de libération, au sens à la fois figuré et narratif.

Cette scène se compose de points de synchronisation suivant trois des quatre lois gestaltistes :

- la double rupture inattendue : les plans de réanimation de Nacifa ;
- la convergence progressive des éléments audiovisuels : la répétition du motif musical se synchronise progressivement avec la danse – les mouvements de pieds, de mains, d'épaules se cale sur la musique ;
- le caractère physique du plan créant un effet de *fortissimo* visuel ou auditif : dès l'arrivée de Nacifa, les effets de *fortissimo* se multiplient autour d'elle.

Cette omniprésence des effets de synchronicité dans la séquence est le fruit d'un travail important, corrélant les éléments de la mise en scène : la musique, le rythme, le montage et la lumière.

De surcroît, dans sa définition du point de synchronisation, Michel Chio évoque « le coup » comme exemple le plus clair : un son synchrone à une image est nécessaire pour en

sentir tout son poids, sa signification. « Le son est le coup de tampon qui marque l'image du sceau de l'instantanéité »⁷¹ C'est exactement la manière dont cette scène est pensée : composée de « coups » plus ou moins longs conjoints aux bruitages et à des « coups musicaux » : le défibrillateur, la scène de sexe avec la Mort, et les mouvements de danse.

Tous ces éléments produisent une scène hors du temps, composée de points de synchronisation « accentués » où le symbolisme l'emporte largement sur le réalisme. Cette élasticité temporelle est cultivée en amont dans le film et a bien contribué à ce brouillage narratif. Par exemple, quand le Vieux oublie la fin de sa phrase dans une discussion, les deux hommes se retrouvent brusquement téléportés dans un sous-bois. Toutes les séquences de discussion – la majeure partie du film – tendent par ces détours imaginatifs à effacer la géographie. Tantôt chez l'un tantôt et chez l'autre, cela permet de suivre leur histoire en parallèle avec Nacifa sans véritablement changer de « décor » : on ne sait jamais s'il s'agit de la réalité ou d'une projection. À l'instar de Pascal dans *Trop Belle pour toi* qui reconstitue la venue de Florence chez lui (cf. partie I.3.1 « Trop Belle pour toi »), le réel et l'imaginaire s'entremêlent lorsque Léonce ou le Vieux reconstituent leurs souvenirs avec Nacifa. Cela contribue à une élasticité géographique et narrative, renforcée par la musique en *overlapping* ou en *cut* inattendu, comme a coutume de la pratiquer Bertrand Blier dans ces films.

La scène finale de l'hôpital pousse cette logique à son paroxysme. Il n'y plus d'histoire, plus de temporalité, seulement un enchaînement d'effets audiovisuels. Pour reprendre les termes de Michel Chion, les points de synchronisation permettent que « le temps gonfle, plisse, bouffe, se tende, s'étire ou au contraire baille comme un tissu », et donne lieu à une scène « où les coups, les collisions, les explosions forment des repères et des rencontres »⁷².

Tous les éléments de la mise en scène se conjuguent à l'unisson et convergent vers une forme de *musicalité* servant le discours filmique du réalisateur. La scène finale apparaît comme le paroxysme de l'articulation entre *musicalité* et discours filmique, véritable clé de voûte où s'accomplit l'harmonie entre expression narrative et dimension sonore.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

3.3 De la musique à l'éclat

Comme l'analyse l'a expliqué précédemment, le cinéma de Bertrand Blier regorge de points de synchronisation. Quels qu'ils soient, ils soutiennent l'harmonie que produit le discours filmique du réalisateur par le prisme de la *musicalité* sonore. Cependant, c'est avec cette méthode analytique – du son vers l'image – qu'apparaissent l'importance des autres éléments de la mise en scène. Dans *Trop Belle pour toi*, nous observons au sein des séquences l'omniprésence de la musique et de ses objets symboliques comme le casque audio, le CD ou le tourne-disque. Dans *Les Côtelettes*, le montage saccadés et la déconstruction narrative sont à relever comme déterminants. Bertrand Blier semble user de tous les instruments – éléments de la mise en scène – dans sa partition cinématographique. Qu'en est-il de l'utilisation de la lumière ? Elle aussi a un rôle révélateur dans la création de ces points de synchronisation.

« Ça démarre par les dialogues, [...] mais la connexion entre la lumière et la musique est très importante. Je pense à un moment dans *Un, deux, trois, soleil* où par exemple Victorine (Anouk Grinberg) balance sa mère dans le train d'ordure à Marseille [...] puis rentre chez elle... et il y a sa mère qui est là. Il y a une musique magnifique et une lumière divine qui arrive. C'est lié. La musique sans cette lumière, ça ne marche pas. Ça, c'est la partition : le texte, la lumière, la musique, le bruitage. Tout ce qui va entretenir, tout ce qui pourrait faire qu'on pourrait faire une ligne à chaque fois avec les différents instruments, comme dans une partition. C'est une analogie qui se défend. »⁷³

La scène se situe dans le troisième quart du film, après le mariage de Victorine. Celle-ci emmène son mari au talus, une zone en friche abandonnée traversée par une voie ferrée, qui était un lieu de réunion entre les jeunes du quartier. Dans un flashback, les échanges entre des adolescents et Victorine sont ponctués d'insultes, l'ambiance est tendue. Le plan suivant montre une dispute entre Victorine et sa mère qui lui reproche de ne pas aller « avec elle sur [son] talus ». Victorine menace de la « balance dans le train d'ordure », le plan suivant exécute cette menace : à l'aide de jeunes, Victorine jette sa mère par-dessus la rambarde d'un pont où passe le train d'ordure. Alors qu'elle rentre en courant se réfugier chez elle, une lumière rayonnante apparaît sur le pas de la porte et une musique douce commence à jouer, composée de chants d'inspiration grégoriens. Sa mère, en robe de chambre, est auréolée d'un éclat lumineux intense,

⁷³ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

produisant un effet bleuté. Le plan la place dans l'encadrement de la fenêtre, d'où surgit cette lumière intense. Victorine, repentie, se montre pleine de douceur dans ses mots, la scène se clôt sur les deux femmes enlacées.

Cette séquence, tout d'abord sans musique et au caractère très dure – dialogue et éclairage terne, se conclut par un contraste de ton qui aboutit sur un point de synchronisation. En effet, à l'image de la « résurrection » inattendue de la mère, l'image et le son s'accordent harmonieusement – juste avant l'apparition – après une double rupture son-image. Le flux audiovisuel est renversé, et la *musicalité* sonore est accentué par la longueur de la scène. En effet, comme le souligne Hubert Engammare, « la musique sans la lumière » ne marcherait pas. C'est la communion des deux qui crée cet effet décuplé.

Il est d'ailleurs possible de retrouver ce duo son-lumière dans *Combien tu m'aimes ?*. L'usage de la musique d'Opéra n'est pas anodin : « C'est lié [...] presque scolairement à la présence de Monica Bellucci [qui joue Daniela, ndlr], une Italienne dans le film. Italie, Opéra, il y a une passerelle évidente. » Le thème de « La Traviata », une courtisane abandonnant sa vie mondaine, est une comparaison récurrente avec Daniela. Tout au long du film, le personnage de Daniela est représenté dans la mise en scène en femme fatale, en *diva*. Elle bouleverse les personnages qu'elle croise, et c'est d'ailleurs le nom d'un personnage – « l'homme bouleversé » – qui s'éprend d'elle à la fin du film. Comme il a été dit plus haut, l'ami docteur de François tombe raide après avoir sa poitrine durant une osculation.

Lorsque Daniela, tout juste arrivée chez François au début de la diégèse, ôte son manteau de fourrure, une lueur aveuglante envahit l'appartement aux couleurs ternes de François en même temps que la musique d'Opéra se poursuit dans les aiguës. Le plan s'élargit et la caméra fait un arc de cercle jusqu'à un trois-quarts face sur Daniela. L'association de cette lumière expressive avec la musique annonce un point de synchronisation, déclenché par le geste d'enlèvement du manteau. À partir d'un simple mouvement, la mise en scène produit un effet synchrone de *fortissimo* à la fois sonore – le crescendo de la musique d'Opéra – et visuel – la luminosité croît considérablement.

Cet effet sert évidemment l'histoire. Il valide le discours filmique, par le prisme d'une *musicalité* sonore puis visuelle, harmonisant la mise en scène dans sa globalité.

II – LA DISSONANCE

« Non seulement la musique renforce ces moments, elle est d'autant plus capable de les bouleverser, de les bousculer. »⁷⁴



Fig.5 Morvandiau face à la musique de Brahms dans *Buffet Froid*.

⁷⁴ *Ibid.*

1. Le contraste

Surprendre et étonner le spectateur établit les fondations du contraste. La *musicalité* dissonante, à partir des éléments sonores de la mise en scène, peut se produire selon plusieurs critères. Néanmoins, tous ces critères parviennent à détourner un facteur commun : la notion d'anticipation, abordée en partie « I.1.1 Présence récurrente ». Pour rappel :

« Dans une chaîne audio-visuelle, l'audio-spectateur repère consciemment ou inconsciemment des directions d'évolution (un crescendo, un *accelerando*, qui s'amorcent) et vérifie ensuite si cette évolution amorcée se réalise comme prévu. Evidemment, c'est souvent plus intéressant lorsque la tendance amorcée est contrariée ; parfois aussi, alors que tout se passe comme cela a été donnée à anticiper, la douceur et la perfection dans la réalisation de l'anticipation suffisent à notre émotion. »⁷⁵

La frontière peut paraître floue entre harmonie et dissonance dans le rapport son-image. En lisant cet extrait, vous avez sans doute remarqué que l'exemple précédent du point de synchronisation en partie I.3.3 « De la musique à l'éclat » – celui de la mère de Victorine ressuscitée – relève diégétiquement de l'anticipation contrariée, ce qui va à l'inverse de la notion d'harmonie dans le discours filmique. En effet, le spectateur ne s'attend pas à revoir la mère de Victorine. Cependant, c'est grâce à la synchronicité son-image de la scène que Bertrand Blier parvient à faire naître une émotion harmonieuse. C'est en produisant une harmonie entre le son et l'image que le sens de la séquence est révélé.

De ce fait, parmi les anticipations « exaucées » et contrariées, bien que la première soit majoritairement du côté de l'harmonie et la seconde du côté de la dissonance, des contre-exemples peuvent exister, qui n'invalident pas le postulat de base *in fine*.

Ainsi, c'est en jouant avec l'anticipation du spectateur que la mise en scène surprend, dénote et contraste avec ce qu'il aurait dû advenir. C'est le décalage du son et de l'image pendant la séquence qui provoque une *musicalité* dissonante.

⁷⁵ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

1.1 Pleins et vides sonores

Dans le cinéma de Bertrand Blier, très lié aux émotions intérieures des personnages, la musique est très présente. Cependant, entre ces « pleins » sonores, il apparaît des « vides ». Une absence de musique, qui laisse place au silence. Il s'agit d'une absence sonore difficile à définir. D'apparence discrète – elle ne constitue pas le nœud de la dissonance son-image mais en détermine la première phase de rupture volontaire.

La condition d'apparition du silence sont assez évidentes et logiques : l'aphorisme de Robert Bresson⁷⁶ souligne avec justesse que le cinéma parlant, en apportant le son synchrone, a aussi apporté le silence. Il y a donc une coexistence – sinon codépendance – entre le silence, le son et le principe de *musicalité* qui nous intéresse ici. Cependant, le statut du silence est lui aussi multiple : il s'agit de se demander comment un silence s'exprime, dans quelle mesure une impression de silence peut (se) dévoiler (dans) le récit ?

Le travail de Louis Daubresse dans son ouvrage *Silence(s) dans le cinéma contemporain. Histoire et esthétique*, issue de sa thèse publiée en 2024, approfondi ces questionnements. Le silence est défini selon la formule de John Mowitt dans cet ouvrage : le « plus faible des sons ». À l'instar de la musique, « le silence englobe à la fois la dimension sonore, mais aussi le domaine expressif ou émotionnel »⁷⁷. Ainsi, un silence n'est pas forcément absolu. L'impression de silence peut venir d'un bruit – l'exemple générique du vent de poussière en plein désert dans un western signifie la solitude dans un espace silencieux et éloigné de la civilisation – ou alors d'un effet de contraste avec une scène précédente plus bruyante ou musicale. C'est pour cela que le terme de « codépendance » s'avère plutôt juste : lorsqu'apparaît un silence, c'est bien en contraste à quelque chose, et *vice-versa*.

Le cinéma de Bertrand Blier est presque entièrement formé autour des éléments sonores : dialogues, musiques et bruitages. Bien que *Buffet Froid* « doit avoir à peine quatre minutes de musique »⁷⁸ c'est un film qui laisse énormément de place au dialogue et les moments de silence paraissent constituer les nœuds de *suspense*. Comme le résume Michel Chion : « Le

⁷⁶ Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard., Paris, coll.« Folio », 1975.

⁷⁷ Louis DAUBRESSE, *Silence(s) dans le cinéma contemporain. Histoire et esthétique*, Première Edition., Presses Universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle - Images et sons », 2024.

⁷⁸ B. BLIER, O. GARNIER et V. BITAUDEAU, « On est allés chez Bertrand Blier avec Cabadzi pour parler de musique »..., *op. cit.*

silence [...] n'est jamais un vide neutre ; c'est le négatif d'un son qu'on a entendu auparavant ou qu'on imagine ; c'est le produit d'un contraste »⁷⁹

Dans *Les Acteurs*, le réalisateur fait jouer aux acteurs leur propre rôle, les faisant se rencontrer et discuter autour du rapport à leur métier. Les séquences sont généralement enrobées par une musique de Martial Solal – compositeur de la bande originale d'*A Bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. Une ambiance jazz qui groove au son des cymbales, des batteries et des cuivres. Cette musique se positionne parfois en surimpression des dialogues. Ainsi, lorsque les dialogues et la musique sont absents, cela produit un contraste évident. La première scène du film est évocatrice. Jean-Pierre Marielle, au comptoir du bistrot des acteurs, attends son « pot d'eau chaude ». L'a-t-il bien demandé comme il fallait ? L'échange avec André Dussollier le fait douter de sa propre voix et de son intonation. La posture d'attente de l'acteur, et sa demande qui n'a pas été entendue, dure plusieurs minutes, dans le brouhaha du restaurant – bruit de couvert, d'assiette, de tasses – et instaure une forme de silence subjectif.

C'est aussi le cas plus tard dans le film, lorsqu'Alain Delon, sur un plateau de tournage, face caméra, déclame un discours d'hommage aux acteurs. « J'ai connu Gabin, et puis Lino aussi [...], Bourvil, Simone et Ives, De Funès [...] qu'on se sente en famille ». Cette rupture de ton contraste avec les autres séquences du film, aux répliques plus expéditives. La parole d'Alain Delon est calme, grave et solennelle. Celui-ci répète à quatre reprises le mot « silence » en moins d'une minute : « Moi je suis un mec à silence, j'ai une gueule à silence, sauf que là, ça me fait du bien de parler. »⁸⁰

Il s'agit d'une séquence qui met en évidence la dichotomie d'une atmosphère entre pleins et vides sonores. Le « plein » est assuré par le dialogue qui se déroule de manière continue, tandis que le « vide » résulte des nombreux temps de pauses : l'intensité de la parole produit un creux lorsqu'elle s'interrompt. Le contenu du discours d'Alain Delon y contribue également : la « minute de silence » qu'il demande impose une dimension performative que le spectateur ressent. Alors que l'acteur du *Guépard* (Luchino Visconti, 1963) regarde vers sa gauche, le changement de plan souligne ce raccord-regard sur deux fauteuils de cinéma vides, portant en grands caractères blancs les noms de Jean Gabin et de Lino Ventura. Leur absence

⁷⁹ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

⁸⁰ *Les Acteurs*, 2000.

est accentuée par la présence de deux personnes assises à l'arrière-plan et par le bruit continu d'un arrière-plan sonore de circulation routière.

Dans cette scène, le silence se fait ressentir grâce à la combinaison des éléments sonores – dialogue, absence de musique et bruitage d'arrière-plan – puis par le plan sur les fauteuils de ces deux acteurs, au parcours iconique. Ces choix de mise en scène créent un rapport dissonant, jouant sur les contrastes entre pleins et vides.

Un effet comparable se retrouve dans *Un, deux, trois, soleil* à la fin du premier tiers du film, lorsque Victorine perd Paul, son premier amour, abattu par « l'enfoiré » lors d'une tentative de cambriolage.

Elle arrive un soir au bistrot vide de son quartier, où son père est devenu alcoolique. Un *traveling* la suit alors qu'elle s'approche dangereusement du patron, renversant tous les verres sur son passage. Le traitement du personnage du patron de bar est une critique de l'industrie des spiritueux et des alcools. Apeuré, il recule et lui dit : « Y'a des gens qui me protègent et des gens très importants, tu pourras pas lutter. Mais vendre de l'alcool à des pauvres types du genre de ton père c'est parfaitement légal. Même si ça doit les faire crever à petit feu. Hein ? Moi, mon commerce, c'est de tuer les gens ». Malgré les atrocités qu'il vocifère, c'est la marche silencieuse et déterminée de Victorine accompagnée par le mouvement de caméra qui produit un silence menaçant. La parole du patron est comme un bruit, tout comme ses gesticulations à reculons. Lorsque Victorine lui répond, il n'y a plus aucun bruit autour, sa parole est cinglante : « Et moi mon commerce, c'est l'incendie généralisée. Faire grésiller les enculés. » Ce contraste agitation-calme lui confère une force symbolique en plus de sa position morale partagée par le spectateur.

C'est alors que surgit « l'enfoiré ». Il se présente à Victorine comme celui qui a « tiré un coup de fusil dans le dos » de son petit-ami. Après lui avoir demandé si elle éprouvait du chagrin, il lui délivre un discours abject sur la condition de la femme, qu'elle doit être « prêt à faire gicler les hommes [...], toujours [être] prête à l'emploi ». Ce monologue est accompagné de bruitages acousmatiques mêlant cigales, aboiement de chiens errants et moteurs de scooters. Victorine quitte le bar en alertant « l'enfoiré » qu'il « allait mourir le premier », puis enchaîne sur un monologue décrivant l'affaiblissement programmé de ce personnage, un bruit blanc en fond. La scène suivante se situe chez « l'enfoiré », victime d'un cancer. Victorine renverse un

jerrycan d'essence sur lui et l'enflamme. Un plan en contre-plongée montre les flammes au sommet de l'escalier où « l'enfoiré » avait tué Paul. Au moment de l'explosion, surgit une musique dansante de Khaled.

Cette musique contraste fortement avec la scène précédente, où seuls les dialogues occupent l'espace sonore. L'alternance entre les pleins et les vides intensifie ces deux aspects co-dépendants, renforçant l'impression d'un décalage image-son.

1.2 Le silence dérangent

Il existe une seconde façon d'appréhender le silence dans la filmographie de Bertrand Blier. Outre l'intensification dramatique provoquer par la pesanteur du jeu entre les pleins et vides sonores, le silence peut induire un ton dérangent, créant un malaise chez le spectateur. C'est le cas dans *Beau-Père*.

Comme il a été décrit dans la première partie, et ce à plusieurs occurrences, il s'agit d'un film rempli de ponctuations *symbolisantes* et de dialogues poétiques. Néanmoins, le caractère tabou de l'histoire est mis en évidence par un silence dérangent. En effet, alors que Marion tente de convaincre Rémi durant la moitié du film de s'ouvrir à elle, celui-ci l'embrasse avant qu'elle parte rejoindre son père en vacances à la montagne. La scène se passe dans un train. Après une seconde d'hésitation, Rémi embrasse Marion en plan rapproché pendant dix longues secondes, lors de l'annonce de départ à la voix féminine. Dans le plan suivant, il observe Marion à la fenêtre du train qui se met en marche. Le plan panote sur Marion le regardant. Le bruit grinçant du démarrage occupe *crescendo* le niveau sonore, laissant le spectateur dans un silence habité pour les bruits mécaniques. Le contraste entre l'acte qui vient d'être commis et l'atmosphère rigide et *anempathique* des éléments sonores renforce l'impression que le spectateur vient d'assister à une scène interdite.

Cet effet de silence illicite est affirmé tout au long du film. Dans la deuxième maison de Rémi et Marion, le père de celle-ci vient sonner à la porte un midi, éreinté d'une nuit blanche alcoolisée. Avant d'aller ouvrir, Rémi dit à Marion de ne pas bouger du lit. Alors que le père entre dans la maison, les deux hommes s'installent dans le salon. Il n'y a aucun bruit, aucune musique : seulement un dialogue qui laisse apparaître de larges silences. Un plan d'ensemble

les sépare avec au centre du cadre l'escalier qui monte à l'étage. Lorsque Marion le descend, son père est stupéfait – Rémi avait dit qu'elle mangeait à la cantine. Trois plans se lient par des raccords-regard entre les trois personnages, en silence. Les deux « amants » subissent la présence du père qui vient perturber leur relation cachée : il propose de vivre tous les trois. En partant, il aperçoit Rémi et Marion à travers le carreau s'embrasser. Il rentre à nouveau dans la pièce et demande s'ils couchent ensemble. Rémi lui répond fermement : « T'es malade ! [...] Tu me prends pour qui ? » Le père s'excuse, en évoquant sa fatigue et son ivresse.

Cette scène cristallise le statut tabou de leur relation chancelante. Tous les espaces sont cloisonnés, découpé par des cadres : encadrement de porte, ligne de fuite, verrière intérieurs et carreaux de fenêtres. Il y a même l'ombre portée d'un cadre de la verrière qui imprime une croix sur le torse de Rémi lors de la discussion. Le silence accentue le regard aveugle d'un père alcoolique et pathétique, ne parvenant pas à protéger sa fille. Les deux figures paternelles sont défectueuses.

Ce silence symbolise également l'apnée de Rémi et Marion face au monde qui les entoure. La présence extérieure du père de Marion renforce cette impression. Tout au long du film, la dimension du secret se trouve consolidée par les réponses évasives ou les mensonges des deux personnages. Il s'agit d'un silence pesant, qui confère au spectateur une lourde responsabilité, complice par association. La dimension sonore du film, oscillant entre harmonie ou dissonance par rapport à l'image, joue un rôle central dans le discours filmique. Se dégage ainsi une *musicalité* désaccordée, un « accord » immoral, inaudible et impensable.

2. La musique et le « bruit éprouvant »

« Non seulement la musique renforce ces moments, elle est d'autant plus capable de les bouleverser, de les bousculer. »⁸¹

Outre la notion d'anticipation évoquée précédemment, d'autres critères permettent d'identifier la *musicalité* dissonante chez Bertrand Blier. La dissonance peut être silencieuse, ou atonale, toucher délibérément contre ou à côté de la note. Elle constitue une fausse note volontaire, un index pointé sur ce qui sonne faux ou mal. Cette force de mise en scène est partagée par la musique et le bruitage, mais peut aussi s'appuyer sur les dialogues pour désigner directement certains moments, les rendant *de facto* dissonants.

La citation ci-dessus d'Hubert Engammare sonne juste en l'élargissant à tout élément sonore. L'harmonie renforcerait, tandis que la dissonance bousculerait. Ce décalage peut être observé selon divers procédés : par exemple un son plus fort qu'il l'est réellement, une réplique qui ne concerne par l'image synchrone ou qu'on ne voit pas à l'image. La dissonance, c'est la force qui démêle le nœud de la synchronicité harmonieuse. Ici, l'enjeu de la mise en scène est de produire une perception discordante chez le spectateur. Pour Michel Chion, la dissonance serait le résultat d'un « contrepoint ». Cette idée s'accorde aussi à dire que « le contrepoint audio-visuel ne se remarque que s'il oppose le son et l'usage sur un point précis, non de nature, mais de signification »⁸². Ainsi, dans cette partie, il conviendra de comprendre par quels moyens Bertrand Blier parvient par l'usage du bruitage et de la musique à produire un sens nouveau et dissonant.

La formule du « bruit éprouvant » reprend le titre éponyme d'un essai sur le bruit au cinéma, écrit par le chercheur Edouard Arnoldy⁸³, publié en 2017. Celui-ci invite le lecteur à prêter attention au bruit et à « l'éprouver », c'est-à-dire ressentir sa signification. Cette partie du développement propose de reprendre cette façon d'investir le flux audio-visuel, permettant d'évoquer les pensées connexes sur les relations qu'entretient le son avec les autres éléments de la mise en scène. C'est pourquoi, par soucis métonymique, cette partie reprend ce terme,

⁸¹ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

⁸² M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, *op. cit.*

⁸³ Edouard ARNOLDY, *Le Bruit Eprouvant (au cinéma)*, La Lettre Volée., coll.« Essai », 2017.

dans un sens qui englobe les éléments sonores en général. Il s'agit d'une position analytique nécessaire à la compréhension de la *musicalité* dissonante chez Bertrand Blier.

2.1 Le bruitage « symbolisant »

« Sur une image donnée, il y a en effet des centaines de bruitages possibles »⁸⁴

Le bruitage aide souvent à créer un sentiment de vraisemblance au cinéma. En effet, il reproduit scrupuleusement les éléments météorologiques, le pas des acteurs, le bruit d'un moteur ou de la main qui glisse sur la peau. Les sons d'ambiance confèrent une atmosphère réaliste : un chant d'oiseau, des bruits lointains de vents, de train. Dans une scène d'action, les bruitages sont primordiaux : un coup de poing silencieux ne fait pas le même effet. Au-delà de représenter le réel, il le signifie par des sons et des bruits autrement inaudibles dans le monde réel. Cependant, il arrive que le bruitage transcende sa condition d'outil au service du croyable pour devenir un élément créatif au service de la mise en scène. À l'instar de la musique il peut signifier un état émotionnel, un sentiment ou une peur. Son aspect brut lui octroie aussi la capacité d'être à contretemps, trop ou pas assez fort, dissonant. Ainsi, il peut être un dispositif clé dans la mise en scène de Bertrand Blier.

2.1.1 Basculement symbolique du bruitage

Dans *Le Bruit des Glaçons*, le son éponyme du film dépasse son seul statut de bruitage vraisemblant. Il symbolise à lui seul l'alcoolisme de Charles, raison pour laquelle le cancer lui rend visite. Dans la première séquence, évoquée en partie I.2.3 « Redondances stylistiques », lorsque Charles est effrayé par le bruit de la sonnette, il crie à Luisa qu'on « a sonné ». Il regarde ensuite son saut à glace : les glaçons tremblent et tintent bruyamment, mués par une force inconnue. Ce saut à glace, dont l'auteur dépressif ne se sépare jamais, jalonne les scènes par son bruit, réaffirme son statut d'élément central dans la vie de Charles : sa bouteille de blanc doit être toujours fraîche. Il ritualise, voir idolâtre cette corne de jouvence qui l'a rendu malade. Ce bruit, bien trop fort pour ce qu'il représente réellement, a été fait en post-production⁸⁵. Il

⁸⁴ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

⁸⁵ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », op. cit.

ajoute une couche de perception au film, un son qui rappelle ironiquement la dépendance de Charles.

De manière comparable, un autre film illustre également comment le bruit peut fonctionner comme un vecteur symbolique, révélant des enjeux émotionnels ou narratifs cruciaux. Dans la séquence d'ouverture de *Notre Histoire*, le rôle du bruitage est accru. Le montage alterne les plans sur la fenêtre, le paysage défilant, et les plans sur Robert dans son compartiment, lisant le journal en soupirant, trois bières vides sur sa table. Après son monologue évoqué dans la partie I.2.3 « Redondances Stylistiques », le montage poursuit la même dynamique. Toute la scène est accompagnée d'un bruit de train en marche, le martellement des bogies sur les rails, un vent discret s'engouffrant ici et là ainsi que des bruits de portes de compartiments. Le son demeure à un niveau réaliste jusqu'au plan en vue subjectif du train qui s'apprête à s'engouffrer dans un tunnel. Le bruit est alors brutalement augmenté, comme si le spectateur se trouvait à l'extérieur du train. À ceci est rajoutée une forme d'écho ou de réverbération de son propre bruit sur les parois du tunnel, contribuant à le rendre assourdissant. Cette onde sonore reste puissante suit Robert, qui s'assoupi dans la pénombre de sa cabine. Un plan rapproché visage sur Robert, coupant la fenêtre du cadre, dure jusqu'à ce que la lumière revienne à la sortie du tunnel en même temps que Robert rouvre ses yeux. Le bruit s'adoucit à mesure que la lumière l'éveille, puis s'éloigne progressivement, annonçant la scène de rencontre avec Donatienne.

Cette première séquence, caractérisée par un bruitage particulièrement intense, symbolise le basculement dans une réalité parallèle. En effet, tout le récit se déroule dans le rêve de Bernard, pendant le trajet en train pour rejoindre sa femme, avec laquelle il s'était brouillé. Cette séquence initiale marque son endormissement et le début du rêve, à la sortie du tunnel. Avec le recul offert par la connaissance de cette mise en abyme, on peut interpréter cette scène comme prémonitoire et centrée sur le problème de Bernard. Le bruitage violent est une métaphore de son tumulte intérieur : il reflète son état mental perturbé, incapable de penser clairement, à la fois ivre et envahi par les incertitudes et les peurs concernant son couple vacillant.

Le plan d'entrée dans le tunnel fait écho à la fin des *Valseuses*, lorsque les personnages s'engouffrent dans un tunnel en voiture, symbolisant un avenir incertain. Il renvoie également à la symbolique dichotomique du tunnel chez Alfred Hitchcock, associé tantôt à l'amour

charnel, à la vie ou à la mort, comme dans *La Mort aux trousses* (1959) ou *L'Inconnu du Nord Express* (1951). Par ailleurs, ce plan souligne que l'histoire se déroule entièrement dans un train, dans la tête de Robert. Un cadrage sur Robert regardant le paysage défiler à travers la fenêtre, avec au-dessus de lui un miroir reflétant le paysage inversé, constitue un clin d'œil discret à la potentielle facticité de la suite du récit.

La dissonance audio-visuelle apparaît lors du basculement du statut du bruitage (cf. Fig 2 « Le tricerclé de Michel Chion ») : il bascule d'un son ambiant accompagnant le réalisme à un bruit acousmatique hors-champ qui outrepassa sa nature de bruit. C'est l'usage particulier du bruitage dans cette scène qui crée le contrepoint. Toujours dans une logique de cohérence avec le discours filmique, le réalisateur parvient, dans cette séquence, à instaurer une *musicalité* dissonante.

2.1.2 « Slurps », une analyse comparée

Un autre type de bruitage, réutilisé dans deux débuts de films de Bertrand Blier, occupe un rôle remarquable en produisant un effet dissonant. Il s'agit des bruits de bouche lors des repas, incluant mastications, déglutitions, bruit de couverts, de nourritures ou de boissons. Cependant, ces « slurps » présents dans *Un, deux, trois, soleil* et dans *Les Côtelettes* sont exploités de manière différente selon le contexte de chaque film.

Dans *Un, deux, trois, soleil*, le film s'ouvre sur Victorine, enfant, prenant son petit déjeuner. Un plan rapproché encadre le visage de l'enfant de profil, alors que le visage de sa mère, la regardant de face, se trouve derrière elle, au second plan. Cela provoque une impression étrange de proximité, une sorte de visage à double vue picassien, car lorsque la mère parle à Victorine, elle s'approche davantage de son visage. Voici un extrait du scénario original de cette scène, mis à disposition par Hubert Engammare :

1 - Appartement Victorine, jour.

 LA MERE
 Elle est bonne ta tartine ?

 VICTORINE
 Oui maman elle est très bonne.

 LA MERE
 Et ton chocolat il est bon ?

VICTORINE

Oui maman il est très bon.

LA MERE

Ça te ferait plaisir que je t'accompagne à l'école ?⁸⁶

A la lecture de cet extrait de scénario, l'absence d'un élément frappe immédiatement : il n'y a aucune description ni indication de mise en scène, et aucune mention de ces « slurps ». C'est d'autant plus surprenant à l'écoute de la scène où ces « slurps » occupent la majorité de l'espace sonore. Le seul indice d'une situation gênante serait peut-être les réponses répétitives et robotiques de Victorine dans le scénario. L'ajout de ce bruitage contribue considérablement à l'atmosphère de la scène. Il augmente le sentiment de proximité mal placée, d'une gêne palpable, imposée au spectateur comme s'il était en train de tendre l'oreille juste en dessous de la bouche de Victorine. Le niveau sonore des bruits émis par l'enfant est si élevé qu'il accentue l'impression de son dégoût.

La sensation de promiscuité est d'abord suggérée par le cadrage, mais le bruitage, si prégnant, contraste avec le dialogue et dépasse largement le cadre visuel. Le son instaure une atmosphère générale de gêne, susceptible de provoquer chez le spectateur une réaction proche de la mysophobie.

Ainsi, le bruitage dans cette séquence occupe un rôle central. Il n'est pas en décalage avec l'image, mais déséquilibre le flux audio-visuel par son omniprésence. Il bouscule la mise en scène et crée une impression de promiscuité surprenante. À l'instar d'un accord musical plus appuyé que les autres, sa nature de *musicalité* dissonante au service du discours filmique est indiscutable : elle vise à rendre palpable une proximité à la fois malsaine et étouffante.

Dans *Les Côtelettes*, la *musicalité* dissonante est dû à une application différente de ce bruitage : lorsque le son et l'image sont en décalage. Voici un extrait du scénario original :

1 - Appartement Léonce, soir.

Dans le coin salle à manger d'un living-room à la con, des gens qui mangent la soupe. Un homme, une femme, un enfant. Ils la mangent en silence. Les trois cuillers montent et descendent synchrones.

L'homme, Léonce, soixante ans, s'efforce de jouer les vénérables alors que nous allons le voir, il entretient des rapports plutôt conflictuels avec la notion de maturité.

⁸⁶ Bertrand BLIER, « Première séquence de "Un, deux, trois, soleil" issue du scénario original. Figure en Annexe 2. »

Il suffit de regarder Agathe, sa copine, pour avoir un aperçu du problème. C'est une poupée de vingt-cinq ans, toute en moues et rondeurs.

Xavier, fils de Léonce, est un garçon de douze ans, fragile et délicat, et aux manières parfaites.

Attention. Léonce vient de s'immobiliser. Il a tourné la tête vers la porte d'entrée. La cuiller est en suspens.

LEONCE : Vous entendez quelqu'un frapper ?

AGATHE : Où ça ?

LEONCE : A la porte !⁸⁷

Nous retrouvons des indications dans ce scénario : il y a la description des personnages ainsi qu'une narration s'adressant d'ores et déjà au spectateur : « comme nous allons le voir » ; « Attention. ». De plus, il est fait mention du silence lors du repas. Dans le film, la scène démarre sur un diner : une table avec trois assiettes. Un plan en *traveling* avant cadre la table avec les repas, sans que personne ne soit assis. Le bruit des « slurps » surgit avant même les personnages. Il s'agit là d'un contrepoint son-image qui va mettre en valeur le silence. L'absence de parole au début est traduite par l'absence physique des personnages. Le bruitage réalise auditivement le syntagme : « Les trois cuillers montent et descendent synchrones » Le cadre en plongée sur les assiettes accentue cet effet de décalage.

Ainsi, un même bruitage peut être investi de fonctions diverses : qu'il soit mis en surimpression *fortissimo* par rapport aux autres éléments, ou qu'il apparaisse simplement en décalage avec l'image. Nous pourrions dès lors inverser la formule de Michel Chion citée en ouverture de partie : « Sur un bruitage donné, il y a en effet des centaines d'images possibles » et affirme que « sur une image donnée, il y en des centaines de bruitages possibles » Cette analyse comparée éclaire la diversité des usages du bruitage chez Bertrand Blier, révélant cet élément sonore comme des instrument déterminant au service de la mise en scène. Un tel emploi contribue à l'émergence de la *musicalité* dissonante dans les films. Le bruitage permet de révéler au mieux le discours filmique du réalisateur.

⁸⁷ Bertrand BLIER, « Première séquence de "Les Côtelettes" issue du scénario original. Figure en Annexe 2. »

2.2 Son ennemi

La musique ne se présente pas toujours comme l’allié des personnages. À l’instar de la formule d’Hubert Engammare, « la musique renforce ces moments, [mais] elle est d’autant plus capable de les bouleverser, de les bousculer » En effet, le bruit, tout comme la musique, place les personnages et situation de fragilité et les confronte à des vérités métaphoriques qu’ils ne peuvent qu’éluder, tant leur brutalité les rend insoutenables - un point qui sera approfondi dans la partie III.3.1 « Réquisitoire de la musique ». Cette section s’attache à analyser les réactions émotionnelles des protagonistes face à l’emploi d’un « son ennemi ».

Il s’agit comprendre comment une parole ou une musique peut être considéré comme « adverse ». À l’instar d’une plante faisant irruption dans un champs en devenant « mauvaise » ou « adventice », le son peut d’une manière intentionnelle devenir un indésirable dans la diégèse. Il provoque une peur imminente, il suscite une misophonie – l’aversion intense envers des sons ou des bruits spécifiques – ou une musicophobie. À partir de ce constat surgit une dissonance dans la *musicalité*. Le réalisateur semble alterner entre les différents statuts des éléments sonores, de l’ami à l’ennemi.

2.2.1 Tapage nocturne : l’archétype du voisin

Dans le cinéma de Bertrand Blier, un archétype revient souvent : celui du voisin. Bien que la portée de cette figure-type ne soit pas identique dans chaque film, il est possible d’y voir un levier récurrent du discours filmique chez le réalisateur : venir frapper à la porte, que ce soit à cause du bruit ou pour en provoquer un, constitue une entrée répétée dans les films.

Dans *Préparez vos mouchoirs*, le voisin vient frapper à la porte car la musique de Mozart est trop forte – nous reviendrons sur cette scène déterminante en partie III.3.3.2 « Personnification musicale » – et il devient un personnage important. Au début des *Côtelettes*, le Vieux vient sonner à la porte de chez Léonce. Dans *Buffet Froid*, il s’agit d’une histoire entre voisin mais il y a aussi de simples quidams qui viennent sonner aux portes.

Dans *Notre Histoire*, l’arrivée du voisin Emile, se plaignant du bruit, scelle la deuxième partie du film. De surcroît, les voisins de ce quartier résidentiel – plus d’une cinquantaine de

personnes habillées en robe de chambre – viennent à la porte ou à la fenêtre. C’est d’ailleurs en écrivant sur un voisin que lui est venue l’idée du film :

« On écrit, au stade de l’élaboration : « Un voisin déboule en protestant contre le bruit. » C’est théoriquement secondaire, et puis on s’aperçoit tout à coup que le voisin s’installe et qu’il reste une heure. C’est arrivé en l’occurrence, avec le personnage interprété par Galabru. Ce personnage, en principe secondaire, a littéralement vampirisé le film. Cela a pesé sur l’équilibre du scénario. Et, par ailleurs, cela l’a enrichi. »⁸⁸

Cette figure du voisin peut sembler sans grande importance. Cependant, c’est un *leitmotiv* récurrent chez le réalisateur, à l’instar de thèmes comme la musique, la mort, la maladie ou l’alcoolisme. Par ailleurs, la construction théâtrale et littéraire se réalise à partir de l’arrivée d’un personnage « sur scène », dans la diégèse. Franchir le seuil de la porte, c’est d’abord entrer dans l’histoire, dans le *in*. De plus, ce prétexte récurrent du bruit gênant constitue une manière très simple d’entamer le processus d’identification du spectateur – nous sommes toujours le bon ou le mauvais voisin de quelqu’un. De surcroît, cela installe un rapport ambigu et un questionnement sensitif autour du bruit : par qui est-il produit et comment est-il perçu. Dans le sillage de ses interrogations, une musique ou une voix portée peut être ressentie comme un bruit par une tierce personne.

Cette prise de conscience sur la position d’un son s’inscrit dans la théorie du contrepoint audio-visuel : comment s’opère ce basculement, « non de nature, mais de signification »⁸⁹, de l’élément sonore ? Par quels moyens et pourquoi Bertrand Blier produit-il cette « couche supplémentaire »⁹⁰ de sens, et de dissonance ?

2.2.2 Instants subis

Il arrive qu’une musique soit éprouvée négativement par un ou plusieurs personnages. Dans deux films de Bertrand Blier, ce sont les musiciens qui cristallisent cet instant subi. Il convient donc de décrire soigneusement la scène pour en comprendre toutes les subtilités.

⁸⁸ G. HAUSTATE, *Bertrand Blier...*, *op. cit.*

⁸⁹ M. CHION, *L’audio-vision. Son et image au cinéma...*, *op. cit.*

⁹⁰ « Entretien d’Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

C'est le cas dans *Le Bruit des glaçons*. À la moitié du film, Luisa et Charles se sont rapprochés alors qu'ils sont tous deux cancéreux. Un soir, Charles remonte le moral à son Cancer (Cancer 1) qui en a marre de tuer : « C'est très bien de tuer des gens. Regardez, moi, par exemple. Imaginez que je reste vivant. Bon ben, qu'est-ce que je vais devenir ? Un vieux connard. Un trou du cul. Bon pour l'Académie. » Cancer 1, sur les genoux de son « hôte » Charles, fustige le repas froid, composé d'un gaspacho et de saumons froids, à mesure que Luisa, elle aussi suivi par son Cancer (Cancer 2), apporte les plats sur la table. Alors que Luisa invoque la santé de Charles comme la raison de la sobriété du repas, Cancer 1 déclame : « C'est fini, les régimes ! C'est fini les problèmes de cholestérol maintenant. Il s'agit d'une tumeur [en pointant Charles], d'une tumeur au cerveau ! ». Ce à quoi Charles répond sur un ton blasé : « Bien la tumeur. Bien. Olé. ». Le plan suivant est un contre-champ en plongée. Se tiennent alors juste à côté de Charles quatre guitaristes de flamenco – une femme et trois hommes – qui démarrent un morceau.

Cette musique est jouée avec des techniques rythmiques propres au flamenco comme le *rasgueado*, qui mélange des jeux percussifs, des coups avec le pouce appelés *alzapúa*, et des mouvements rapides sur les cordes, appelés *picado*. Succinctement, les musiciens et musiciennes se mettent à chanter à l'unisson. Il s'agit d'un chant très expressif, un chant de fête. Le plan suivant se concentre sur Charles, les yeux baissés : les profils ombrés des musiciens et d'un manche de guitare couvrent la majorité du plan en insert et entourent le visage de celui-ci. Il est donc le seul élément lumineux du cadre. Un plan d'ensemble sur la table à manger – les musiciens et Charles d'un côté, Luisa de l'autre, et Cancer 2 qui danse le flamenco debout sur la table – accentue la rupture émotionnelle entre les personnages. S'en suit alors un gros plan sur le visage de Charles, qui sanglote difficilement.

Le plan suivant cadre Luisa et Cancer 2, Charles étant en arrière-plan. Luisa déplore la situation, tandis que Cancer 2, la seule à profiter du repas et du concert inattendu, lui confie avec engouement : « Eh oui, inguérissable ! Vous, vous avez plus de chance que lui. Vous allez perdre un sein, mais peut-être pas la vie ! Je dis bien peut-être pas. » La musique se poursuit crescendo, conjointement au dernier plan de la séquence : un zoom progressif sur Cancer 1, regard caméra, sur le fond bleuté de la cuisine. Nous remarquons d'ailleurs un porte-couteau sur le coin en bas à gauche du cadre. La musique s'arrête net en *cut-cut* avec cette dernière image.

Durant cette scène, la musique n'est clairement pas l'allié des personnages. Malgré son côté absurde, il s'agit d'une scène triste et auto-flagellatrice : un Cancer qui se fait motiver par sa victime, et la musique qui apparaît juste après le « Olé » de Charles, une blague à l'ironie macabre. L'apparition des musiciens constitue un coup de mise en scène qui prend Charles au mot : le « Olé » est une interjection souvent associée à la danse flamenco. Cependant, dès le premier plan sur Charles avec les musiciens en insert, celui-ci semble subir la musique. Celle-ci le renvoie tout d'abord à son propre cynisme, mais aussi à son spleen, à sa dépression et à sa peur de la vie comme de la mort.

Cet élément musical est dissonant, car il produit une *musicalité* en décalage volontaire, qui n'est pas désirée par les personnages et qui, dans un principe de musique *anemptahique*, contribue à renforcer ce moment de désespoir. En effet, il s'agit d'une musique qui accentue la tristesse liée à l'incurabilité de Charles. Les personnages eux-mêmes, qui étaient au début réunis autour de la table, vont se retrouver cloisonnés par le montage des plans. Charles, anéanti au côté des musiciens ; Luisa, à l'autre bout de la table ; et Cancer 1, dans la cuisine – tous les trois immobiles. Seul Cancer 2 est dansante et bruyante. Sa robe noire se fond dans l'énergie du flamenco et appuie davantage sur la division des protagonistes.

Cette séquence, subie pour trois personnages, est en fait révélatrice de leur attachement réciproque. Cancer 1 n'osait pas dire à Charles qu'il était condamné si vite, et le dit pour enfin s'en libérer. C'est pour cela qu'il disait en avoir assez de tuer : il commence à s'attacher à son hôte. Et vice-versa, Charles cherche à lui rendre sa motivation à tuer, sans vraiment comprendre s'il veut rester en vie. Son cynisme lui confère une impression de confort dans sa vie triste et sans but. L'émergence de la musique à ce moment-là n'est pas anodine : elle révèle la part profonde des personnages et leur discours interne. Le flamenco est évocateur de cette ambivalence, de ce moment de doute chez Charles et son Cancer, et contribue à la *musicalité* dissonante entre son et image.

Dans *Buffet froid*, il y a une séquence dans le deuxième tiers du film, assez révélatrice d'une phobie musicale.

Le récit suit trois hommes : le protagoniste principal au chômage, Alphonse, son voisin, commissaire de police Morvandiau, et le Vieil assassin. Le ton du film mêle absurde et humour noir. Les péripéties s'enchaînent autour de ces trois compères. Après avoir tué un médecin violeur, Alphonse et Morvandiau ont pris sa voiture de SOS Médecins pour aller se débarrasser du corps. Au même instant, la radio d'urgence de la voiture sonne, indiquant qu'il y a un cas

grave de maladie dans leur secteur. Morvandiau, gardant ses réflexes de policier en urgence, décide de s'y rendre avec Alphonse.

Les deux hommes arrivent à l'entrée d'un manoir : face à eux un escalier d'honneur à double révolution, avec une galerie en son sommet pour accéder à la salle de réception. Le premier plan est positionné volontairement pour produire de l'inconfort : les deux personnages sont cadrés en plongée lors d'un zoom en plan rapproché visage. En arrière-plan, la rosace centrale au sol, en marqueterie de marbre, les encercle comme une cible. Un fond sonore de musique classique accompagne le regard inquiet de Morvandiau qui déclame : « Merde, il y a de la musique [...]. J'ai horreur de ça. Surtout les cordes. » Alors qu'ils s'apprêtent à partir, ils sont rattrapés par la maîtresse de maison qui les invite à monter, dans un plan en contre plongée. Les hommes montent les escaliers : un concerto privé de Brahms est donné dans le salon rempli d'une foule, tous en costume et en robe de soirée. Ceux-ci se retournent et dévisagent les deux invités. La maîtresse de maison, une dame aussi étrange qu'élégante, est habillée d'une robe noire. Elle porte un pardessus pailleté couleur métal sombre, une rivière de perles argentées et une écharpe en poil fin et gris. Son teint est blafard, ses cheveux sont plaqués en arrière, ses lèvres sont légèrement rouges et ses yeux sont fardés d'un noir inquiétant. Elle les invite à la suivre dans une chambre où se trouve le malade. La caméra, placée au niveau des musiciens, les suit en panoramique alors qu'ils apparaissent dans l'encadrement d'une autre porte. Les convives se retournent à nouveau.

Alors que les deux hommes et la femme entrent dans la chambre, il n'y a personne au lit. Les murs sont en papier peint, avec un motif rouge sombre, et le sol en vieux parquet. La musique s'arrête brusquement. Toute l'atmosphère du lieu est lugubre. La femme affirme que c'est Morvandiau qui est « tout pâle » et qui commence « à transpirer ». Morvandiau panique et se fait allonger dans le grand lit. La couverture est épaisse et gonflée, comme un ballon de baudruche. Le commissaire prie Alphonse : « Sors-moi de là ! » Celui-ci demande un calmant et l'hôtesse lui rétorque : « Soyez sans crainte, j'ai tout prévu. » Alors la porte s'ouvre et, un à un, les cinq musiciens entrent d'un pas livide et se dirigent vers les chaises disposées autour du lit. La femme lui indique : « Je savais que vous aimiez la musique de chambre. Fermez les yeux et écoutez. » Les musiciens font l'accord de l'orchestre : les instruments à corde jouent des notes grinçantes pour s'accorder. La scène alterne alors entre des vues subjectives de Morvandiau regardant les musiciens et des plans sur le lit. Progressivement, le morceau va *crescendo*, assez joyeux et dansant, et les plans se resserrent en devenant des plans rapprochés puis des gros plans : sont cadrés le regard apeuré du commissaire, seul comme un enfant, et le regard du joueur de violoncelle, vide mais menaçant, au centre des instrumentistes.

L'impression est presque vampirique. Il y a ensuite un zoom très lent, partant d'un plan d'ensemble sur la chambre, jusqu'au visage de Morvandiau, en sueur et désarçonné. La séquence se poursuit alors dans le salon, depuis lequel on entend des coups de feu : le commissaire a abattu les cinq musiciens. Il avoua d'ailleurs plus tard dans le film qu'il avait électrocuté sa femme car elle jouait du violon...

Tout au long de cette scène, la musique est traitée comme un danger imminent. Ce n'est ni un goût divergent, ni un léger picotement à l'écoute, mais bien d'une aversion profonde et traumatique à laquelle le spectateur est confronté dans ce théâtre absurde. Morvandiau est clairement musicophobe. Cela permet l'apparition d'un comique surprenant, mais la détresse observée dans les yeux du commissaire est déstabilisante. La mise en scène provoque un effet puissant de dissonance, car elle met en scène une peur qui semble irréelle et incompréhensible. En effet, écouter un concerto classique n'est pas du goût de tous, mais peut-on considérer cela comme un guet-apens sadique ? Cela semble peu crédible. Et pourtant, la mise en scène dit tout le contraire.

Par rapport à l'exemple du *Bruit des glaçons* où le décalage se fait à partir d'une interjection ironique – « Olé » – la scène dans *Buffet Froid* propose une tout autre perspective. Le décalage est plus profond, plus discursif. De mal en pis, le personnage n'est pas assis de biais à une table, il est contraint physiquement à être dans un lit infantilisant, à faire face à un son qui est pour lui un supplice. Au fur et à mesure que la musique continue, elle change de statut : elle devient un bruit irrépressible, qui fait souffrir le personnage. Le commissaire aurait pu s'enfuir en courant, et pourtant la seule manière d'arrêter la situation est de sortir son arme et perpétrer un quintuple meurtre. Cette réaction disproportionnée permet au spectateur de mesurer l'état de sidération dans lequel se trouvait Morvandiau : « Non... pas la musique... Alphonse ! »

C'est lors de ces traitements surprenants et divergents que surgit une *musicalité* dissonante, moins dans son positionnement par rapport à l'image et plus dans ce qu'elle inspire aux personnages. Ainsi, la musique se transforme en un bruit *anemptahique* insoutenable. La dissonance se manifeste à travers le truchement des paroles du commissaire, combiné à l'apathie apparente et à l'inaction des autres protagonistes.

1. Points culminants de la dissonance

La *synchronèse*, ce curseur mesurant la synchronicité audio-visuelle, préfigure des moments de climax qui ont été analysés précédemment en partie I.3, « Points de synchronisation ». Comme indiqué dans la partie II.1 « Le Contraste », l'effet produit par le décalage – *fortissimo* ou décalage formel – des éléments sonores et visuels par rapport à l'anticipation du spectateur est le facteur central qui enracine l'apparition d'une dissonance audio-visuelle chez Bertrand Blier. Ainsi, la dissonance est induite par la projection du spectateur, entre ce qu'il imagine et ce qui lui est donné à « audio-visionner ».

Qu'ils s'agissent d'un jeu sur les silences, sur le contraste entre les pleins et les vides sonores ou que le statut d'un son soit questionné par l'écouter, le contrepoint audiovisuel se produit sans exception en relation avec le regard du spectateur, à son anticipation « exaucée » ou contrarié, et à la projection de ce qu'il imagine. Cette dynamique découle du contrat narratif scellé entre le film et celui qui l'observe : le spectateur accepte de se laisser emporter, tantôt son impression validée, tantôt son esprit berné par la mise en scène. C'est ce que nous appelons à l'origine la « suspension volontaire de l'incrédulité », théorisée par Samuel Taylor Coleridge en 1817⁹¹. Le spectateur accepte *de facto* de se faire surprendre.

Ainsi, contrairement au point de synchronisation, qui est l'acmé de la *musicalité* harmonieuse son-image dans une séquence, le point de synchronisation évité engendre un décalage volontaire entre le son et l'image, générant une *musicalité* dissonante qui provoque un effet de surprise particulièrement frappant. Michel Chion compare cet effet aux cadences évitées en musique classique :

« C'est-à-dire les cadences qu'on s'arrange, par l'inflexion mélodique et la progression harmonique, pour faire anticiper avant de les éluder subitement »⁹²

Ces « points » se manifestent à l'aune d'un décalage audio-visuel, dont la puissance signifiante consolide l'idée de considérer la conception d'un film comme une véritable « partition cinématographique ». À l'inverse des moments de synchronisation où tous les

⁹¹ A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie...*, op. cit.

⁹² M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

éléments – son, image, cadre, lumière, mouvement de caméra – semblent converger, les points de synchronisation évités instaurent un hiatus intentionnel dans l’articulation des éléments.

L’enjeu de cette partie est d’analyser et de questionner la manière dont ces ruptures symbolisent des pics d’émergence, favorisant la *musicalité* dissonante au sein du discours filmique du réalisateur.

Tout comme leurs homologues harmonieux, l’étude de leur apparition de ces points de synchronisation évités s’avère déterminant pour appréhender leur sens, la manière dont ils émergent ainsi que leur effet dans le film. Il convient aussi de dépasser la définition *stricto sensu*. Le décalage image-son peut tout autant s’effectuer d’une manière factuelle en rompant la synchronicité audiovisuelle, générer à un rapport dissonant dans sa signification.

3.1 Le plaisir et l’Opéra

Comme nous l’avons observé dans la partie II.2.2.2 « Instants subis », Bertrand Blier peut transformer le statut d’une musique en un bruit dérangeant. Dans ce contexte, la dissonance audio-visuelle se manifeste à partir du basculement de signification de l’élément sonore : d’une mélodie à une nuisance sonore par exemple. À la moitié de *Combien tu m’aimes ?*, une scène de cet acabit produit un effet comparable. La musique se mêle à la voix de Daniela, mais elle véhicule un message erroné. Cela va créer une dissonance dans la signification qui lui a été de prime abord apportée.

Après que Daniela s’est installée chez François durant quelques jours, elle se volatilise sans le prévenir. En effet, elle ne peut pas rester plus longtemps, car elle est maintenue dans le « milieu de la nuit », en particulier par son maquereau, dont elle ne peut se défaire sans représailles. François retourne donc au club où il l’a rencontrée et l’aperçoit. Elle lui annonce qu’elle est obligée de rester, par plaisir pour son métier mais surtout car elle a Charly, son copain et patron, dont elle dépend. Cependant, Daniela semble touchée. Elle se ravise. Commencerait-elle à ressentir quelque chose envers François ? Les deux amants se rendent alors dans l’appartement de Charly pour que Daniela puisse aller chercher ses affaires. Charly met en garde François : « N’oublie pas que c’est du boulot pour elle. C’est pas une histoire d’amour. L’histoire d’amour, c’est moi. Et je peux très bien te faire briser les genoux à coup de

marteau quand je veux. J'appuie sur un bouton et « hop », plus de genoux. Infirmes. » Sur le chemin du retour, François dit à Daniela qu'elle n'est pas ce qu'elle pense être. D'après lui, elle est une « femme qui flanche, qui baisse sa garde et qui prend un coup [...] de tendresse. » C'est là tout le propos du film et la dynamique autour de ce duo. Jusqu'où cette « histoire d'amour » est réelle ? A partir de quand ? Et comment en être sûr ?

La scène suivante met en valeur cette ambivalence grâce à une dissonance « à retardement » : une scène d'amour entre les deux amants. Elle est composée de deux plans. Le premier est un plan rapproché en plongée sur le lit : le dos nu de François laisse entrevoir le haut du buste de Daniela. Tandis que François ne bouge pas beaucoup, Daniela, les yeux fermés, fait de grands gestes avec ses bras en gémissant de plaisir. Son visage pivote à gauche et à droite au gré des bruits qu'elle produit. La musique d'Opéra, accompagnée par la voix d'une cantatrice, cadence parfaitement les cris de la femme.

Le second plan est un plan large depuis une fenêtre de la cour : nous observons à gauche la fenêtre de la voisine, et à droite la fenêtre de la chambre des amants. Daniela est sur François et bouge lentement de tout son corps en criant, mimant l'extase. Le chant d'Opéra est composé d'envolées aiguës se conjuguant aux gémissements de Daniela. La voisine vient toquer à la porte, interrompant le couple et la musique d'Opéra par la même occasion. Celle-ci va tout d'abord se plaindre du bruit – *leitmotiv* récurrent – auprès de François. Cependant, lorsque Daniela surgit de la porte d'entrée en lui assénant un : « Ça vous dérange, le bonheur des autres ? », son discours change. La voisine confie à François : « Une femme qui gueule comme ça, c'est une femme qui fait semblant. » Elle rajoute : « Pas besoin de chanter l'Opéra ! », et indique les « yeux qui se révulsent » comme un détail important à vérifier. Le dialogue continue sur la prétendue simulation de Daniela, qui s'avère véridique. Lors de la scène suivante, celle-ci le reconnaît auprès de François.

Ainsi, cette scène d'amour dégage une impression d'exagération, en parallèle avec la musique d'Opéra. Le spectateur peut percevoir le traitement stéréotypé de la mise en scène : cadrage intimiste, lumière tamisée, draps froissés, musique passionnelle et gémissements. Néanmoins, c'est la scène suivante, avec la voisine, qui apporte plus de clarté. Elle rejette l'interprétation d'un rapport réciproque de plaisir. Hubert Engammare décrit la manière dont cette scène a été conçue :

« Non seulement la musique renforce ces moments, elle est d'autant plus capable de les bouleverser, de les bousculer. C'est-à-dire être aussi parfois en miroir inversé : on raconte autre chose avec la musique que ce que l'on voit à l'écran. Ça, ça arrive chez Bertrand. Parfois on est vraiment dans la ligne. En revoyant *Combien tu m'aimes ?* (2005), la scène où François (Bernard Campan) fait l'amour à Daniela (Monica Bellucci), celle-ci simule et fait semblant de jouir. Tout cela est perçu par la voisine (Farida Rahouadj) par de la musique d'opéra. C'est-à-dire que la voisine entend de l'opéra alors que les spectateurs voient cette femme qui simule. C'est une utilisation de la musique où une voix de cantatrice se confond avec le moment d'une fausse jouissance. C'est une utilisation très précise de la musique chez Bertrand et qui est totalement avérée, assumée. Cela s'est fait au tournage avec la musique qui passe. »⁹³

Malgré l'apparente synchronicité de la musique, conjuguée aux cris de plaisir ainsi qu'aux images évocatrices, leur usage est détourné pour brouiller la frontière entre jouissance et simulation. Le chant de la cantatrice se métamorphose en une extension musicale des cris de Daniela. Sachant que ces derniers ne sont pas de véritables cris de plaisir, la voix d'Opéra, elle aussi, se révèle également artificielle. Ainsi, la *musicalité* sonore de la scène devient désaccordée, dissonante. Elle accompagne le discours filmique tout en dénonçant une sincérité hypocrite. Cet effet constitue un des points culminants de la dissonance chez Bertrand Blier.

3.2 Point de synchronisation évité : l'exemple du meurtre silencieux

Cet exemple de *Buffet Froid* nécessite de connaître le contexte du récit. Les pérégrinations d'Alphonse, de Morvandiau et du vieil assassin sont ponctuées d'une série de meurtres en région parisienne. Le film démarre sur le meurtre d'un comptable dans un couloir de métro à La Défense, suivi de la femme d'Alphonse, tuée par le vieil assassin, qui entre ainsi dans la diégèse en venant l'avouer à celui-ci. Un quidam organise ensuite son propre assassinat. Les trois compères tuent le médecin violeur, puis le Vieil assassin la veuve du quidam, tandis que Morvandiau massacre les cinq musiciens. Ces meurtres de sang-froid nourrissent l'atmosphère absurde qui domine le récit.

Le trio se retire ensuite à la campagne. C'est à ce moment-là que la séquence dissonante démarre. Aux abords des gorges du Vercors, leur repos est troublé par l'arrivée d'un tueur à gage venu chercher Alphonse. Celui-ci abat le Vieil assassin, mais Alphonse et Morvandiau le

⁹³ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. »., *op. cit.*

pourchassent, aidé par une mystérieuse femme rencontrée dans sa Citroën Traction. Lors d'une fuite sur la rivière, Alphonse, poignarde le tueur à gage, puis provoque la noyade du commissaire. Resté seul avec la femme, qui s'avère être la fille du comptable assassiné au début du film, il est finalement tué par elle, lors d'un meurtre silencieux.

L'exemple de cet assassinat vengeur à la fin de *Buffet Froid* peut être considéré comme un archétype du point de synchronisation évité : un décalage son-image persistant qui contribue à la tension scénaristique. L'effet de *musicalité* dissonante se produit dans ce dernier quart du film, qui se déroule en pleine nature, à l'inverse du reste de l'histoire. Ce dernier quart est construit comme un court-métrage : un premier danger, des péripéties et enfin un dernier coup de théâtre qui se positionne en écho avec la première scène de la séquence dans sa mise en scène, mais aussi avec la première séquence du film.

Le premier danger correspond à l'arrivée du tueur à gage. Les trois hommes sont allongés sur des transats devant une maison en bois. Morvandiau se plaint, car rien ne lui plaît : ni la maison, ni la cheminée, ni les oiseaux « qui commencent à [lui] taper sur le système ». La disparition du bruit des oiseaux suscite cependant son inquiétude : « Pauvre abruti, si les oiseaux chantent plus, cela veut dire que quelqu'un s'approche ». Alors que le danger inconnu se rapproche, le silence remplit l'espace. Un dézoom progressif de la caméra, en courte focale, jusqu'à un plan d'ensemble, accentue le recul. L'espace du cadre respire, mais la végétation en arrière-plan et en insert recouvre les personnages d'un baume inquiétant qui entoure la maison. Les personnages s'enfuient alors en courant.

Au cours de cette première scène, le dialogue annonce un danger tandis que le silence, renforcé par le plan large, accentue la présence d'un ennemi. Le crâne d'un taureau, suspendu sur la façade de la maison, à l'exact centre du plan, manifeste l'arrivée imminente du tueur et évoquer une ambiance de genre western ou thriller à suspense. De plus, le dialogue possède une valeur prémonitoire. Lorsque Morvandiau se plaint du chant des oiseaux, Alphonse lui demande s'il préfère le bruit des voitures, ce à quoi il acquiesce. Or, ironie du sort, les deux prochaines voitures du récit vont leur faire défaut : la leur est en panne – ou sabotée – l'autre appartient à la mystérieuse femme. La dissonance naît ici de l'hypothèse : « quelqu'un arrive ». L'anticipation du spectateur est relayée par Morvandiau qui s'écrit : « Ecoute ! ». L'impression de pas déclenche une paranoïa partagée par tous. Le décalage entre ce qu'on écoute – c'est-à-

dire rien du tout – et ce que l’on croit entendre participe à la dissonance des éléments. La mise en scène à ce moment-là annonce déjà la dernière scène.



Fig.6 Le silence dans *Buffet Froid*.

La dernière scène démarre après qu’Alphonse ait précipité la noyade de Morvandiau. L’histoire se poursuit sur une musique romantique de Brahms : le Sextuor en sol majeur n°2 opus 36. Celle-ci rappelle d’ailleurs la scène où Morvandiau tua les musiciens, jouant eux-aussi du Brahms. La barque d’un rouge vif rappelle les sièges du métro La Défense où Alphonse tua le comptable. Aussi absurde et pathétique que celui puisse paraître, Alphonse avoue à la jeune femme qu’elle lui plaît. Celle-ci entre dans son jeu et la musique se poursuit, tout en accompagnant les dialogues par des mélodies qui se répondent doucement, entre romance et pesanteur. Il avoue être intimidé, comme si elle portait « quelque chose [...] de grave. Quelque chose de triste, peut-être, qui [l’] impressionne ». À cet instant, la femme s’arrête de ramer et la musique se coupe nette au même moment.

Un plan large affiche la barque de profil. Le bruit du clapotis de l’eau accentue le silence pesant qui s’installe. La femme lui explique qu’elle est en deuil de son père poignardé dans un couloir du métro. Alphonse s’éloigne alors au maximum, pris au piège car il ne sait pas nager non plus. Alors que la femme sort un pistolet de son manteau, celui-ci essaye de la dissuader,

en vain. Le contraste est significatif, entre la voix de l'homme qui se propage et se reflète sur les falaises abruptes des gorges, face à la voix sèche et mate de la femme. La mise en scène exprime sa détermination vengeresse par une alternance entre des plans rapprochés-visage sur elle et des plans de plus en plus éloignés de l'action – de plan large à plan de grand ensemble – lorsque c'est Alphonse qui la supplie. L'effet manifeste est une disparition physique du corps de l'homme avant même qu'il ne meure. En somme, il est déjà mort. À partir du deuxième plan d'ensemble, la barque rouge est minuscule dans le paysage et la voix d'Alphonse continue à résonner fortement. Il est maintenant impossible de discerner les personnages.

Seule le tire du pistolet nous parvient, car la distance nous a trop éloignée de la scène. L'ellipse visuelle est liée par le bruit de la détonation résonnant en *overlapping* jusqu'au plan final. Ce dernier révèle effectivement la disparition d'Alphonse. Sur un cadrage assez large, la barque rouge apparaît derrière un éperon de falaise alors que la musique de Brahms reprend après un passage à vide. La femme rame en direction de la caméra qui la suit, seule. Elle finit par disparaître sur le coin en bas à gauche du cadre, en même temps que la caméra livre son dernier plan de grand ensemble sur le décor naturel : rien d'inchangé et tout redevient calme.

Le tir de pistolet est l'exemple du point de synchronisation par excellence. Le décalage entre ce que nous entendons et ce que nous (ne) voyons (pas) amplifie la tension dramatique de la scène et la capacité de projection-anticipation du spectateur. Omettre visuellement le meurtre ne relève pas une pudeur de mise en scène. En effet, le film comprend de nombreux meurtres filmés de face, ou alors de meurtres ubuesques « rapportés » dans le cadre d'ellipses, ce qui aplatit l'intensité de l'acte. L'objectif de cette dernière séquence est de souligner cet assassinat comme différent des autres par son importance : il clôt le film en tuant le dernier protagoniste principal. Mais aussi par sa différence de traitement : un film si absurde dans son déroulé qui se termine par un dénouement classique de vengeance. Le film en lui-même surprend le spectateur avec ce choc final.

Le traitement conjoint des éléments sonores – qu'ils s'agissent des dialogues, des bruitages, de la musique et du silence – collabore pleinement avec les autres éléments visuels : cadrage, échelles de plans, les mouvements de caméra et découpage. Cette séquence en pleine nature est construite autour de points de synchronisation évités et renforce considérablement sa tension inhérente. L'interpellation de Morvandiau : « Écoute ! », prépare d'ores et déjà l'idée selon laquelle le puissant danger qui va suivre se cache dans l'absence de son ou d'image.

Ainsi, la *musicalité* dissonante permet l'intensification du pouvoir narratif intrinsèque au scénario. Entre contraste sonore et visuel, les dialogues évocateurs qui semblent s'adresser directement au spectateur. Ce climax du décalage audiovisuel répond parfaitement au besoin du discours filmique de Bertrand Blier.



Fig.7 Photogrammes de la dernière scène dans *Buffet Froid*.

III – LE MÉTADISCOURS

« La musique peut parfois agir en miroir inversé : on raconte autre chose avec la musique que ce que l'on voit à l'écran. »⁹⁴



Fig.8 Mise en abyme dans *Merci la vie*.

⁹⁴ *Ibid.*

1. Perméabilité du regard et des symboles

Chez Bertrand Blier, la *musicalité* métadiscursive des éléments sonores peut intervenir à tout moment. Elle repose sur un référentiel distinct des deux premiers types de *musicalité*, issus d'un rapport horizontal entre les éléments cinématographiques. Il s'agit d'une *musicalité* qui s'adresse autant au spectateur qu'elle ne parle d'elle-même. De ce fait, tout commence à partir du scénario et se diffuse dans le dialogue. Le procédé d'écriture du réalisateur lui permet de manipuler le médium cinématographique et d'engendrer une autoréflexion sur la diégèse. Le film et ses éléments ne forment plus un circuit fermé : ils sont perméables, dialoguant avec l'extérieur de l'histoire tout en restant à l'intérieur du film. *Notre Histoire* illustre ce processus dans le cadre d'un rêve éveillé, où ni la cohérence ni la crédulité de ce qui est montré n'ont d'importance. Seul compte comment l'histoire est ressentie et pressentie, par les protagonistes comme par l'audio-visionneur.

Ainsi, dans chacun des films, certains dialogues sont « adressés » au-delà des frontières de la *camera obscura*. Dans un second temps, on peut noter la récurrence de thèmes, de motifs scénaristiques et de registres. Ces deux effets tirent leur dynamique de l'écriture du scénario.

1.1 Le 4^e mur goal

Théorisé par Denis Diderot au XVIII^e siècle, le quatrième mur désigne cette paroi invisible qui sépare le spectateur de la scène de théâtre. Dans le contexte théâtral, les comédiennes et comédiens doivent presque nécessairement élever la voix pour se faire entendre par le public, brisant ainsi le réalisme. La formation d'un mur théorique permet ainsi d'imaginer un théâtre plus vraisemblable. Mais c'est véritablement avec le cinéma que ce principe révèle tout son potentiel créatif. Plus besoin de parler fort ni de regarder le spectateur : le quatrième mur, transformé en écran grâce au dispositif filmique, il est possible de percevoir jusqu'aux chuchotements. C'est ce que Sergueï Eisenstein, lecteur de Diderot, affirme dans ses écrits sur la théorie du montage⁹⁵.

⁹⁵ Veronika ALTACHINA, « Eisenstein, lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50-1, 2015, p. 155-165.

A l'instar de l'aphorisme de Robert Bresson précédemment cité – selon lequel le cinéma parlant a apporté autant le son que le silence – nous pouvons aborder la question du quatrième mur de la même manière dans le cinéma de Bertrand Blier. Le cinéma a donc donné à ce théorème du quatrième mur une nouvelle dimension : celle de choisir d'exister ou non. Dans les œuvres de fiction, ce concept garantit une immersion totale. Dès lors, « briser le quatrième mur » relève d'un mouvement pleinement conscient de mise en scène et de construction narrative. Bertrand Blier semble, dans ces films, tordre et naviguer autour de cette paroi évanescence.

1.1.1 Frontalité du dialogue

Dans les films de Bertrand Blier, le quatrième mur va être brisé une multitude de fois. Nous pouvons penser par exemple à la fin de *Tenue de soirée* où Antoine « Antoinette », multiplie trois regards-caméra en souriant et en se poudrant le nez lors du dernier plan, lors d'un *zoom-traveling*. Nous pouvons aussi évoquer le dernier plan des *Côtelettes* à la fin de la comédie musicale : Nacifa fredonne l'air de la mélodie (Fig.3) et puis son regard se porte sur la caméra jusqu'au générique.

Cependant, c'est par le dialogue que la relation au quatrième mur devient évocatrice d'une forme de « méta-cinéma ». Celui-ci représente un choix discursif fort. Nous pouvons appeler ce rapport de frontalité direct le « dialogue-caméra ». Au-delà d'un regard, les personnages s'adressent au spectateur en aparté. Ce qui est saisissant dans cette utilisation du dialogue, c'est qu'elle modifie le statut du spectateur. Comme dit plus haut, traverser cette paroi signifie un choix de mise en scène. Quels sont les conséquences de cette méta-musicalité dans la diégèse ? Ces apartés s'étendent d'une réplique brève à un monologue développé. Qu'il s'agisse d'une *musicalité* harmonieuse ou dissonante entre le son et l'image, la méta-musicalité s'adjoit sans grande différence. Elle constitue un sous-texte présent dès lors qu'il y a des dialogues.

Le film *Beau-Père*, largement analysé dans les parties précédentes, présente une construction autour de monologues adressés au spectateur. Ces monologues présentent la particularité d'être entièrement intégrés à la diégèse. Il s'en dégage une impression de fluidité. Les voix racontent à mesure que l'histoire continue. Il y a le premier où Rémi se présente. Ensuite, après la mort de sa femme, Rémi est triste car Marion est retourné chez son père. C'est

son ami kiosquier qui raconte, face caméra, assis dans son kiosque à journaux, que Rémi passe son temps dans l'arrière-boutique, à « feuilleter des journaux, des bandes dessinées, n'importe quoi qui puisse lui changer les idées, jusqu'à la fermeture. » La musique, un jazz triste, et le mouvement de la caméra très lent, amplifient le désarroi de Rémi et la lassitude de son ami. Ensuite vient le monologue de la femme du kiosquier, et c'est le même principe. Rémi est assis à côté d'elle durant un dîner chez eux, pendant qu'elle explique la déprime du musicien raté. Elle raconte en regard-caméra que la seule chose qui lui changeait les idées, « c'était quand Nicolas se levait, à la fin du repas. » Son regard se porte alors sur son mari qui se dirige vers une contrebasse. Rémi le rejoint au piano et la scène se finit sur des notes de piano. Ainsi, ces monologues ont plutôt une valeur narrative dans le film. Ils sont synchrones à la scène qu'ils racontent. À l'instar d'un livre pour enfant, le spectateur est invité à suivre les explications avec les images défilant sous ses yeux.

Dans la dernière séquence de *Combien tu m'aimes ?*, tous les collègues de François affluent chez lui pour rencontrer Daniela lors d'une soirée. Charly se joint aussi à la fête. La scène est composée de plusieurs plans avec un découpage et une musique synchrones. Il s'agit d'une séquence où le son et l'image marchent de concert : les émotions sont renforcées : bonheur, doute, trahison, désarroi, culpabilité et plénitude. Le montage préfigure plusieurs répliques courtes adressées directement ou indirectement au spectateur. Lorsque le personnage de « l'homme bouleversé » est surpris par François et tous ses collègues en train d'embrasser Daniela, il se retourne face-caméra – subjectivement face aux collègues derrière une vitre, de l'autre côté du puits de lumière de l'immeuble. Il déclame en regard-caméra : « Oui, je sais bien, c'est moche. Mais comment résister ? D'habitude je résiste mais là, vous avez vu. » La phrase se compose d'une double adresse. La formulation syntaxique, complétée par le dernier syntagme « vous avez vu », renforce l'idée qu'il ne parle pas directement aux protagonistes – autrement il y aurait une réponse de leur part ensuite. Ainsi, c'est le premier « dialogue-caméra » de la séquence.

En contre champ, plusieurs collègues se trouvent derrière la vitre avec François, livide et silencieux. Ils lui demandent comment il se sent, et restent sans réponse. Un homme affirme : « Laissez-le, il encaisse. Il est en train d'encaisser. ». Ensuite, il fixe l'objectif et prononce sa dernière phrase d'une voix grave : « Dans la vie, il n'y a pas d'arbitre » Cette réplique brise clairement le quatrième mur en s'adressant au spectateur, qui, dans sa position passive, devient l'unique juge moral de ce qu'il voit. Il ne peut ni arrêter ni changer l'histoire. De plus, la notion

d'arbitre renvoie à un jeu, et Bertrand Blier joue sans cesse avec des renversements de valeurs et de notions. Cette vérité générale amène donc à une forme d'autoréflexion. De quoi parle-t-on exactement, à qui et comment ?

Dans le plan suivant, le décor s'assombrit et conserve uniquement ses éléments spatiaux : la cage d'escalier, la vitre et la porte. Charly, sur un fond noir, pointe son pistolet sur Daniela, qui recule en hors-champ. Il tire deux fois dans sa direction. Ensuite, il se retourne vers la caméra en légère contre-plongée et avance d'un pas. Son corps se trouve traversé par un rayon de lumière blanche. Il proclame lentement : « J'aurai pu le faire. Si j'avais voulu. » Ce plan entre en résonance avec le plan suivant et le discours sur l'arbitre. Charly avait déjà menacé Daniela dans le film, en lui parlant du « coup des rats » - partie I.2.2 « Dialogues poétiques ». Il avait par ailleurs déclaré que la trahison, pour lui, se solde par un « arrêt de mort ». Cette scène d'exécution constitue un point de synchronisation évité – on ne voit pas si Daniela est touchée – qui est vite déjoué par Charly. Dans ce passage, le réalisme nous joue des tours.

Cependant, l'aparté qui suit produit une forme de métadiscours qui interroge. Hormis le spectateur, à qui s'adresse Charly ? Cette scène provoque une projection irréaliste, comme il y en a eu d'autres auparavant dans le film. Il s'agit souvent de l'expression d'une émotion momentanée ou d'un potentiel futur. Cependant, cette scène se détache car son sens reste abscons. Du moins, la dynamique première est d'interroger le spectateur sur la signification des événements, par le biais du quatrième mur.

Enfin, lors du dernier plan de *Combien tu m'aimes ?* François et Daniela prennent leur petit déjeuner. La lumière est chaleureuse et le *travelling* avant, qui fait entrer la caméra dans l'appartement réaffirme l'impression de bonheur, soulignée ici par la musique d'Opéra. Daniela l'interroge : « Et ton cœur ? [...] ça fait longtemps qu'on n'en a pas entendu parler ». François lui répond : « Mon cœur ? Il est guéri, puisque je t'ai rencontrée. » Le quatrième mur n'est pas ouvert frontalement ici. C'est le « on n'en a pas entendu parler » qui produit un phénomène particulier. Daniela parle en englobant le spectateur qui, suivant l'histoire depuis le début, n'en a pas entendu parler depuis longtemps lui aussi. À la place d'une dynamique « externalisante » du propos, cette réplique agit à l'inverse en impliquant le spectateur dans l'histoire.

Un deuxième « dialogue-caméra », relevant de la frontalité du dialogue, apparaît à la fin de *Trop Belle pour toi*. Lorsque Bernard se retrouve abandonné des deux côtés par sa femme

Florence et son amante Colette, il marche seul en s'éloignant de la caméra, baigné dans la lumière bleutée d'un néon portant l'inscription « Motel ». L'Impromptu de Schubert vient renforcer ce moment de détresse. Arrivé en arrière-plan, Bernard se retourne rapidement, comme interpellé par quelque chose qui se trouve au niveau de l'écran. Il court jusqu'à se trouver en premier plan, la caméra légèrement en plongée sur lui. Bernard, regard-caméra, brise la *musicalité* harmonieuse du moment. Pris d'un élan d'énervement, il s'écrie : « Il me fait chier votre Schubert, vous comprenez ?! Il me fait chier ! » Le générique le coupe pour afficher en premier titre : « Musique. FRANZ SCHUBERT ».

Il s'agit d'un moment révélateur car unique dans le film. Les termes accusateurs sont dirigés vers l'écran : « votre Schubert », « vous comprenez ». Le générique est une ultime ironie qui renforce le caractère omniprésent de la musique dans le film. Tout d'abord, le personnage de Bernard se rend compte qu'il y a une musique extra-diégétique. Ensuite, il trouve le « responsable », devant l'écran. Il y a un effet « Truman Show » dans la dernière réaction de Bernard. Cette frontalité du dialogue apporte donc une *musicalité* qui parle d'elle-même, que les personnages se permettent de commenter, en s'adressant au spectateur. Le quatrième mur permet, dans ce cas un moyen d'expression directe à celui qui regarde, mettant en exergue les éléments sonores constitutifs de la diégèse.

Dans *Merci la vie*, un procédé similaire est à l'œuvre. Un personnage craque et s'adresse directement à la caméra car il ne comprend plus la narration. Ce film suit Joëlle et Camille. Il mélange plusieurs époques – historiques et contemporaines – et utilise des acteurs interprétant plusieurs personnages. Bertrand Blier prend le parti de traiter conjointement l'Holocauste et les années SIDA dans une perspective comparative – ou du moins juxtaposable. Il va traiter différentes couches narratives conjointement, alternant l'une et l'autre jusqu'à les mélanger dans le récit grâce au montage – découpage, mouvement de caméra, dialogues – et à la colorimétrie de l'image – couleur, N/B, sépia. Dans le dernier tiers du film, les protagonistes essuient une rafale de tirs d'un avion allemand. Le père de Camille, habillé en résistant, s'avance vers la caméra :

« Je voudrais qu'on se mette bien d'accord sur l'époque dans laquelle on vit ! Parce que si c'est l'époque du SIDA, alors y a pas les Allemands ! Et si c'est l'époque des Allemands, alors y a pas le SIDA. Et on baise ! »⁹⁶

⁹⁶ *Merci la vie*, 1991.

L'empilement des mises en abyme est ainsi réhaussé par l'emploi frontal d'une réplique méta-discursive, indiquant explicitement la difficulté de suivre ces entremêlements de couches narratives.

Il y a donc deux styles de « dialogue-caméra ». Le premier est acteur de l'histoire, il produit un témoignage ancré dans la tradition des apartés théâtraux, comme dans *Beau-Père*. Le second est à considérer dans un spectre d'intensité. Il s'agit d'un méta-discours qui surgit. Celui-ci questionne le sens de la matière intrinsèque du film par le biais des répliques des personnages. Ceux-ci s'interrogent face à la caméra, octroyant une capacité autoréflexive au spectateur sur les éléments mis en scène. Où va le film ? Quel est son propos ? Si un personnage s'interroge, c'est qu'il s'agit d'une réplique prévue au scénario. Ainsi, par le truchement de la perméabilité des éléments sonores, le scénario s'interroge sur son discours, par le prisme de sa *musicalité*.

1.1.2 « Silence, ça tourne ! »

Les répliques adressées au spectateur favorisent une méta-*musicalité* frontale. Cependant, les échanges entre les personnages ont également la capacité de produire une perméabilité narrative. Certains échanges vont révéler la facticité de l'histoire et vont mettre à mal la « suspension volontaire de l'incrédulité » introduite en partie II.3 « Points culminants de la dissonance ». En effet, dans plusieurs films, les personnages prennent conscience de leur propre statut fictionnel, parfois en se positionnant en spectateur. Il s'agit de moments de « méta-cinéma », où le spectateur se voit rappeler à la réalité. Cela implique la création de mises en abyme et de « poupées russes ».

Cette perméabilité entre fiction et réalité est très présente dans le film *Les Acteurs* pour une raison logique : les acteurs interprètent leur propre rôle. Il s'agit d'une œuvre assez particulière dans la filmographie du réalisateur, qui rend hommage à ses acteurs, à son père, au travail cinématographique et à la primauté du dialogue. Ainsi, le statut du film se pose très directement. Entre fiction et réalité, il y a de nombreuses répliques qui « traversent l'écran ». Plusieurs acteurs vont se demander : « où est la caméra ? », tandis qu'un autre affirme : « il y a toujours une caméra quelque part ». Le film rappelle son statut d'œuvre à mi-chemin entre

fiction et réalité par le biais des acteurs-personnages. À la fin du film, Bertrand Blier est lui-même interpellé par un acteur : « Il est où ce con ? ». Michel Serrault répond : « Il n'en a rien à foutre, il est déjà en train de tourner un nouveau film. ». Dans la dernière séquence, le prochain film est déjà en tournage. On entend Bertrand Blier demander : « C'est prêt la pluie, Hubert ? ». Hubert – il s'agit d'Hubert Engammare, son assistant réalisateur – lui répond : « Oui, c'est prêt, Bertrand. »

Il y a *de facto* une volonté de brouiller la fiction et la réalité par le truchement de poupées russes : un tournage de cinéma, qui se trouve dans un film, représentant des personnages réels. Le dialogue – premier élément sonore pour le réalisateur – participe à ce métadiscours.

D'ailleurs, Bertrand Blier s'est déjà servi de la mise en abyme d'un tournage de film en train de se faire pour *Merci la vie*. Il s'agit de l'œuvre la plus complexe à suivre à cause de l'enchevêtrement des couches narratives et des « poupées russes » successives. Au deuxième tiers du film, une fausse bataille entre des résistants et des Allemands fait rage dans des couloirs au style années 1980. Alors que le réalisateur, face-caméra, s'insurge en faisant de grands signes de la main, il ordonne aux « acteurs » d'arrêter, car la scène ne doit pas se dérouler maintenant. Les impacts de balles qu'il reçoit produisent des petites explosions sur sa veste. Le film n'hésite pas à révéler des trucages et des quiproquos parmi le déroulement du récit.

De plus, il arrive également que ce soient les personnages de fiction qui se présentent comme tels. C'est le cas dans la première séquence de *Préparez vos mouchoirs*. Raoul sort du restaurant après avoir « confié » Solange, à un inconnu, Stéphane. Il intime à une passante qu'il croit avoir commis une erreur. Celle-ci finit par s'impliquer malgré elle dans l'histoire. Alors que les personnages veulent la prendre à partie dans le restaurant, celle-ci s'exclame : « J'ai rien à voir dans vos histoires, je ne suis qu'une passante. ». Cette phrase anodine est crédible dans cette situation, mais porteuse d'un sens caché. Il y a dans cette réplique un clin d'œil discret au spectateur. Les mots « passante » et « histoires » possèdent en effet deux sens : un sens propre – elle ne fait que passer et elle ne veut pas se mêler des histoires des autres – et un sens figuré, qui rappelle au spectateur qu'il s'agit d'un film. La réplique indique à la fois son rôle dans la diégèse et même le nom de son personnage : « la passante » au générique. Enfin, elle dit vrai lorsqu'elle dit ne pas être liée à leurs « histoires » : c'est le cas, elle ne sera pas présente par la suite.

Le même mécanisme est réemployé dans *Notre Histoire*. Tout d'abord l'anaphore « c'est l'histoire de... » participe à marteler au spectateur qu'il s'agit bien d'une fiction. Le fait de l'affirmer encore et encore rend la fiction moins réaliste. Lorsque, sorti du train, Robert souhaite rester avec Donatienne, il tient ce discours : « Je voudrais connaître la suite de l'histoire ». Un autre moment, alors que Donatienne ne veut plus qu'il reste chez elle, celui-ci, à moitié ivre, le supplie : « T'auras qu'à m'utiliser en personnage secondaire ». Ces phrases comportent des doubles sens évidents qui rappellent au spectateur le caractère artificiel du récit.

Nous retrouvons le même effet dans *Le Bruit des Glaçons*, lorsque Charles est dans son bureau, après avoir appris qu'il avait une tumeur au cerveau. Il demande à Cancer 1 de lui laisser un moment seul, ce à quoi sa maladie lui répond par la négative, affirmant qu'il « veut voir la scène avec Luisa ! ». C'est alors que Charles, en appelant Luisa, réalise la scène prémonitoire exprimée par son Cancer. Mis à part le côté performatif de la réplique de Cancer 1, il est évident que cette manière d'annoncer la suite de l'histoire et de considérer comme important quelque chose qui n'a pas encore eu lieu indique au spectateur que l'histoire est écrite à l'avance et relève d'un scénario. Cette façon de considérer la suite d'une histoire par rapport à un scénario est d'ailleurs le thème central de *Convoi Exceptionnel* (2019), où les personnages reçoivent des pages de scénario pour continuer de vivre l'histoire.

Dans *Trop Belle pour toi*, le dialogue à lui aussi un rapport performatif avec l'action qu'il raconte. C'est le cas dans la scène de dispute entre Colette et son mari Pascal – décrite plus haut en partie I.3.1 « Trop Belle pour toi ». Lors d'un monologue, Pascal explique comment Florence lui a annoncé l'adultère de Bernard et Colette. Alors qu'il raconte – au passé – à Colette l'arrivée de Florence, celle-ci fait irruption dans l'appartement : la scène est reconstituée à mesure que l'homme continue son histoire. Le temps du récit et le présent se trouvent dans le même espace diégétique.

Ce procédé est d'ailleurs utilisé dans *Beau-Père* lors des monologues de l'ami kiosquier et de sa femme, décrit dans la partie précédente. Ces monologues puisent leur métadiscours en brisant le quatrième mur avec leur « dialogue-caméra », mais aussi parce que les plans qui les illustrent réalisent des mélanges temporels. Lorsque son ami raconte que Rémi passe ses journées dans l'arrière-boutique à lire, la caméra dézoome doucement, laissant apparaître celui-ci à gauche. Il s'agit pour le moment d'une projection du dialogue. Seulement, Rémi se met à interrompre son ami et à lui parler. Le temps présent et passé se mélangent, brisant la

chronologie et le déroulé classique de l'espace-temps au cinéma. De surcroît, c'est aussi le cas dans *Le Bruits des Glaçons* lorsque des monologues performatifs s'enchainent entre Charles et Luisa. Leur parole est illustrée par des scènes qui s'entre-mêlent lorsqu'un autre personnage prend le relais du discours.

C'est en cela que nous pouvons parler de méta-cinéma. Les films de Bertrand Blier sont composés de scènes qui mettent en évidence le fonctionnement intrinsèque des enjeux cinématographiques. Cela induit le spectateur à renverser sa « suspension d'incrédulité ». Par le biais de ces trucages, le réalisateur dévoile les mécanismes du cinéma et les manipule à sa guise. Ainsi, Bertrand Blier semble autant briser le quatrième mur que rappeler au spectateur le statut même de l'histoire qu'il est en train de suivre.

1.2 Leitmotiv interfilmique

La méta-*musicalité* participe à l'émergence du méta-cinéma dans les œuvres de Bertrand Blier. Elle prend en compte la perméabilité du regard et des dialogues. Dans un second temps, la perspective d'un cinéma qui parle de lui-même induit une forme de dialogue interne que l'on peut désigner sous le terme de « transfilmique ». La reprise d'éléments symboliques jalonne l'imaginaire des œuvres de Bertrand Blier. En effet, le réalisateur a souvent recyclé des dynamiques et des symboles. Certaines critiques lui ont d'ailleurs reproché de « faire du Blier », de s'auto-plagier. Jean-Marc Lalanne écrivait à propos de *Mon Homme*, dans les Cahiers du Cinéma en 1996 : « Les films les plus intéressants de Blier ressemblent à un cauchemar qu'on referait chaque nuit : ce sont les mêmes thèmes et les mêmes situations qui reviennent, dans un ordre à peine différent, légèrement réorchestrés »⁹⁷. L'écriture des scénarios – qui constitue l'origine de la *musicalité* – forme ainsi la matière première de cet Ouroboros.

L'idée selon laquelle les œuvres dialoguent entres-elles, échangent ou reprennent des éléments, participe à la théorie de l'interfilmique qui a été largement développée dans la thèse de Jean-Philippe Trias en 2013⁹⁸. Cette étude, elle-même dérivée de la théorie sur les rapports

⁹⁷ Jean-Marc LALANNE, « Critique de "Mon Homme" de Bertrand Blier ».

⁹⁸ Jean-Philippe TRIAS, « L'interfilmique : Intertextualité en cinéma et mémoires des films », Thèse de doctorat, Paris 7, 2013.

entre les textes, appelée *intertextualité* dans *Palimpseste* (1982) de Gérard Genette⁹⁹, hérite des travaux plus anciens mais fondamentaux de la sémiologue Julia Kristeva en 1969 dans *Séméiotikè*¹⁰⁰. Par ailleurs, d'autres façons de considérer les liens entre les œuvres existent, notamment la pratique de constituer des « séries » de films selon les traits qu'ils partagent : styles, registres, références¹⁰¹.

Dans le cas qui nous intéressent, il est raisonnable de dire que des éléments issus du scénario, accompagnés par une dimension sonores similaire, réapparaissent. La constitution d'un imaginaire commun, constitué de motifs en échos entre les films, est consolidée par la matière sonore, en particulier par les dialogues et la musique.

Tout d'abord, certains lieux sont régulièrement traités de manière musicalement cohérente. L'escalier est souvent synchrone d'une impression de déclin. Dans *Combien tu m'aimes ?*, les chutes de François dans sa cage d'escalier sont justifiées par son problème cardiaque. La musique préfigure la chute : il s'agit d'un Opéra aux allures violentes et graves, qui vient intensifier la sensation vertigineuse de la peur de la mort. Les plans sont débullés, alternant plongée et contre-plongée. Dans *Le Bruit des Glaçons*, le principe est identique : l'escalier n'est pas un déclencheur, mais le révélateur de la maladie de Charles, tantôt tiré par-dessus les marches par Luisa, tantôt le dégringolant complètement. L'escalier est donc un symbole de mort, de maladie, de dépérissement.

De plus, un objet préfigure une symbolique partagée entre les films : le frigidaire. Il sert à illustrer l'alcoolisme du personnage principal. Dans *Les Bruit des glaçons*, Charles décrit à Cancer 1 comment il se « servait » à boire dans le frigidaire. Dans la même dynamique qu'expliquée dans la partie précédente, les deux protagonistes se trouvent devant l'objet. Charles, décrivant la machine, plonge sa tête à l'intérieur. Dans *Notre Histoire*, c'est le même principe. Tout au long du film, chez Donatienne, Robert s'installe et le passage au frigidaire est obligatoire. Dans le dernier tiers du film, il se retrouve invité chez une femme, « la fleuriste », qui lui ouvre un frigidaire rempli de bières. Dans les deux films, le frigidaire représente à la fois l'addiction et la fascination d'un personnage pour le breuvage. Cela est traité comme un rituel

⁹⁹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1982.

¹⁰⁰ Julia KRISTEVA, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

¹⁰¹ Raymond BORDE et Etienne CHAUMETON, *Panorama du film noir américain : (1941-1953)*, City Lights Books, 2002.

sacré. D'abord le personnage « s'assoit devant le frigidaire, puis il ouvre la porte du frigidaire ». La description est simple, mais toujours prononcée selon le même ton répétitif. Ces mouvements sont paraphrasés par Charles dans le premier cas, par la fleuriste dans le second. Ainsi, la parole joue un rôle déterminant dans ces scènes.

De surcroît, le peignoir représente lui aussi toujours la même chose : le personnage du voisin décrit en partie II.2.2.1 « Tapage Nocturne : l'archétype du voisin ». Qu'il s'agisse de *Notre Histoire*, *Préparez vos mouchoirs* ou *Trop Belle pour toi*, les voisins font irruption à cause d'un bruit ou d'une musique perçue comme tel. Il constitue un marqueur ostentatoire de la condition du personnage et de sa valeur. Il s'agit d'un personnage archétypal, car il n'évolue pas dans la diégèse. Il est par ailleurs une figure intemporelle représentant l'autrui et l'ennui, et, par causalité, le manque d'intimité et la disparition de l'identité individuelle. Il est celui qui se normalise, qui ne se meut plus en musique ou en émotion, devenant fade et interchangeable – comme dans *Notre Histoire*, où Robert porte un peignoir lorsqu'il remplace son voisin. Le peignoir est synonyme d'une absence de saillis personnelle, d'un côté installé ou propriétaire, et réticent à tout changement de ton. Ainsi, ce vêtement, métonymie du personnage du voisin, se construit autour d'une ligne rouge : la réticence à l'élément sonore.

Enfin, un leitmotiv présent dans de nombreux films puise son origine dans la parole. Au-delà des dialogues performatifs décrits plus haut, certains d'entre eux possèdent une dimension incantatoire. Il s'agit d'un usage fréquent chez Bertrand Blier : lorsque Victorine dans *Un, deux, trois, soleil*, menace « l'enfoiré » (voir Partie II.1.1 « Pleins et vides sonores ») d'une mort prochaine, ou lorsque Morvandiau est convaincu d'être malade car on le lui a dit (voir Partie II.2.2.2 « Instants subis »). La suggestion s'intègre comme vérité dans l'histoire et a des conséquences dans la diégèse : « l'enfoiré » est assassiné et Morviandiau abat cinq personnes. Ce procédé d'écriture, qui se révèle par les dialogues, a un impact réel.

Ainsi, tous ses éléments, reflétés par la présence ou l'absence des éléments sonores parcourent la filmographie de Bertrand Blier. Ils forment le *leitmotiv* persistant chez le réalisateur. La place de l'élément sonore est importante dans ce rapport interfilmique et fait resurgir la méta-musicalité des séquences et du discours filmique des films.

2. Réflexivité du dialogue

Ainsi, l'écriture du scénario structure la méta-*musicalité* autour des dialogues et des éléments sonores. Il existe un rapport de causalité évident, comme l'a formulé Hubert Engammare : « Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film. »¹⁰²

Les dialogues agissent comme de puissants révélateurs du mécanisme cinématographique. Ils brisent la « suspension d'incrédulité » du spectateur en jouant à la fois sur la porosité du discours vers l'extérieur – le franchissement du quatrième mur – et sur sa résonance interne, à travers la circulation de *leitmotifs* d'un film à l'autre.

Au-delà de cette dynamique dichotomique, les dialogues peuvent véhiculer une réflexion autour de leur propre signification et usage. Tout d'abord, produire des doubles sens ou une ambiguïté sur ce qui est réellement dit. Ensuite, par un jeu de renversement, ils ont la capacité de refléter par eux-mêmes le discours filmique du réalisateur.

L'étude des dialogues chez Bertrand Blier est un champ important dans l'analyse qui nous préoccupe. En effet, ceux-ci produisent un sens indispensable à l'émergence du discours. Compte tenu de la façon d'écrire du réalisateur selon laquelle les dialogues sont une priorité, confirmée par Hubert Engammare, cette partie sur la réflexivité s'attache à comprendre la place de cet élément, par le prisme de la *musicalité*.

2.1 Ambivalence du discours

Certains films se constituent autour de plusieurs ambivalences dans leur discours, afin de produire l'effet escompté par le réalisateur. Il s'agit d'œuvres qui mélangent volontairement la diégèse ou qui incarnent un enchevêtrement de couches narratives.

¹⁰² « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. »., *op. cit.*

Cette ambivalence se retrouve dans *Notre Histoire*, dans la mesure où le récit est issu d'un « scénario à tiroir »¹⁰³. La manière qu'ont les personnages de commencer leur phrase par une anaphore récurrente instaure une capacité performative du dialogue, et une projection de personnage. Gaston Haustrate développe une idée qui va dans ce sens :

« Les personnages se mettent à conjuguer leur devenir immédiat en l'énonçant sous la forme bien connue : « C'est l'histoire d'un type (ou d'une femme) qui... » Redondance ? Pas exactement. Car cette manière de présenter, d'accompagner, de conclure les différentes situations dans lesquelles ils s'engagent finit par devenir extrêmement subtile. Pendant un certain temps le film est l'histoire de gens qui sont ce qu'ils sont, puis c'est l'histoire de ce qu'ils voudraient être ; à terme cela devient l'histoire de ce qu'ils pensent que les autres voudraient qu'ils soient, à moins qu'ils ne deviennent finalement ce que les autres souhaitent qu'ils soient à force de ne plus pouvoir être ce qu'ils sont. Ça paraît compliqué. En fait l'habileté verbal de Bertrand Blier rend cette astuce de narration assez plaisante au point de faire accepter sa répétition continue. »¹⁰⁴

Comme il a été expliqué précédemment, le film se déroule dans un rêve de Robert Avranches, un garagiste en crise conjugale endormi dans un train. Ainsi, dans le film, le récit va faire écho aux problèmes réels du personnage : son manque de tendresse et d'amour, sa crise existentielle et son alcoolisme. Donatienne, la femme qu'il suit tout au long du film, prête son visage à trois personnages, qui sont des projections imaginées par Robert de sa femme : la Donatienne rencontrée dans le train, puis sa meilleure amie fictive « Marie Thérèse », l'institutrice à la fin du film, et enfin la femme de Robert quand il rentre chez lui. L'ambivalence des dialogues contenue dans plusieurs répliques favorise l'irréalité ainsi qu'une prise de recul.

Au milieu du film, Robert est installé chez Donatienne. Alors que ses amis sont venus le chercher, un premier voisin, Emile, fait irruption en se plaignant du bruit. Les protagonistes se retrouvent chez celui-ci. Une bagarre survient et provoque la destruction de l'entièreté de son mobilier. Robert se retrouve sous les décombres d'une bibliothèque. Après une ellipse, un plan montre Emile, attablé avec trois autres personnages, sirotant du champagne. Il s'exclame en éclatant de rire : « C'est une histoire complètement conne ! J'en conviens. Navrante même...

¹⁰³ G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier...*, op. cit.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Mais au moins ça a le mérite d'être une histoire ! » Le découpage a éludé ce qu'il a raconté. Dans la diégèse, nous pouvons deviner qu'il s'agit de la fin d'une blague. Cependant, nous pouvons aussi supposer que l'usage du mot « histoire » n'est pas anodin. Il s'agit ici d'une phrase à double sens. En effet, le cinéma de Bertrand Blier peut s'autocritiquer. Nous savons par ailleurs que le réalisateur n'était pas convaincu par son scénario et qu'il aurait voulu six mois de plus pour l'étoffer¹⁰⁵. Par ailleurs, la scène finale de *Trop Belle pour toi* met aussi en scène un personnage qui critique un élément cinématographique, lorsque Bernard s'exclame sur la musique de Schubert.

Un autre exemple à considérer ambivalent se trouve dans le dernier quart de *Notre Histoire*. Alors que Donatienne a disparu, Bernard part à sa recherche, déprimé. A lieu alors la séquence de l'émerveillement ritualisé de l'ouverture du frigidaire décrite en partie III.1.2 « Leitmotiv interfilmique ». La femme, qui connaît déjà le nom de Robert, lui décrit le contenu du frigo dans un monologue abscons :

« La Fleuriste »

Elles sont toutes là, monsieur Avranches. Les brunes, les blondes, les Belges, les Allemandes, les Luxembourgeoises... Sans oublier les gueuses, qui vous matraquent complètement l'intérieur de la tête. C'est ça que je vous préconise, monsieur Avranches. Une bonne gueuse, suivie d'une autre. Peut-être même d'une troisième. Jusqu'à disparition complète de la mémoire.

Parce que c'est la mémoire qui vous ronge. Cette Donatienne Pouget, par exemple, qu'est-ce que c'est ? Une image. Un vieux souvenir qui traîne dans un coin de votre mémoire. Est-ce qu'elle a seulement existé ? On n'en sait rien. On se souvient vaguement dans nos vallées, en effet, d'une certaine Donatienne Pouget. Une jeune femme à la moralité fluctuante qui enchantait les uns, désespérait les autres.

Bon ben, vous avez ça dans toutes les vallées. C'est le propre des vallées. Vous franchissez la crête et vous passez d'une vallée dans l'autre. À force de passer de vallées en vallées, un jour il n'y a plus de vallée... C'est la plaine. Et qu'est-ce qu'il y a dans la plaine ? Des villes, monsieur Avranches, des villes. Comment voulez-vous retrouver une femme dans une ville ? Et puis qu'elle ville d'abord ? Milan ? Bâle ? Francfort ? Soyez raisonnables, monsieur Avranches. L'histoire est terminée maintenant. Buvez votre gueuse et rentrez chez vous. »¹⁰⁶

Dans ce monologue, plusieurs doubles sens et métaphores sont à relever. Tout d'abord, la métaphore explicite entre les bières et le gente féminine : « les brunes, les blondes », *et cetera*. Ensuite, il y a le passage sur la mémoire, et sur sa faculté à faire souffrir Robert : alors

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Notre histoire..., op. cit.*

qu'il pense avoir perdu sa femme dans la réalité, l'alcool devient une échappatoire destructrice. La troisième partie de ce monologue est plus diffus. Il en émerge une impression de récit à reculons, ou à bottes de sept lieux. Il s'agit de montrer qu'il n'y pas de limite au rêve de Robert, que sa poursuite peut continuer indéfiniment, « de vallées en vallées ». Il se retrouvera d'ailleurs en pleine montagne dans la séquence précédente, franchissant « la crête ». Les personnages seront alors de plus en plus étranges, en décalage avec la réalité, comme si le rêve s'essouffait de lui-même. La dernière partie du monologue est presque à dimension prophétique. La fin du film – du rêve ? – approche et Robert doit rentrer chez lui voir sa femme. Ainsi, ce monologue assez long produit de nombreuses métaphores, un discours hermétique, et des doubles-sens providentiels.

L'idée selon laquelle la fin de l'histoire est proche se situe dans la séquence suivante, lorsque Robert entre dans l'école primaire de Marie-Thérèse – au visage de Donatienne. Celle-ci dicte à ses élèves une phrase : « Vers la petite maison dont la cheminée fumait, au fond de la vallée, que couronnaient les neiges éternelles. ». Nous pouvons noter le mot « vallée », qui fait référence au monologue précédent. Ensuite, elle observe Robert derrière la vitre de la porte, en dictant le point final de la phrase à ses élèves. Le « point » à une double signification. Le terme peut clôturer la fin d'une réplique, la fin d'un paragraphe, mais aussi la fin d'une histoire. Ainsi, les termes employés, par le truchement des dialogues et des monologues ambivalents dans *Notre Histoire* participent à la création d'une méta-musicalité, manifestant une condition autoréférentielle du discours.

Dans *Merci la vie*, certaines phrases portent à confusion volontairement. La mise en relation d'époques différentes dans le film suscite *de facto* des répliques à double-sens. En effet le film mélange plus de trois chronologies différentes : la Seconde Guerre Mondiale, les années SIDA et l'époque contemporaine. À cela est ajouté le tournage d'un film faisant irruption dans chacune des époques.

Plusieurs échanges entre Joëlle, séropositive, et d'autres personnages, impliquent une impression de fuite en avant, comme si elle était traquée et condamnée à mourir. Joëlle est dans une chambre d'hôtel luxueuse avec un de ces amants :

Joëlle

Moi aussi je t'aime. Mais pourquoi tu me dis ça, que je vais mourir ?

Un bourgeois

Il va falloir quitter la ville, mon p'tit.

Joëlle

Quitter la ville. Pourquoi ?

Un bourgeois

Je te rejoindrai plus tard après les événements.

Joëlle

Les événements, mais quels événements ? De quoi il me parle, ce vieux dégoutant ?!

Un bourgeois

J'ai préparé ta fuite. Une voiture est en bas. À Saint-Raphaël un médecin de mes amis te recueillera dans sa clinique. Il te soignera. Il te sauvera [...]

Joëlle, appelant à l'aide.

Marc-Antoine !!

Un bourgeois

Ton Marc-Antoine, c'est un maquereau ! Il finira pendu ! Et toi, tu seras tondue ! On te jettera des pierres !

Joëlle assomme mortellement le bourgeois avec une horloge.¹⁰⁷

Dans cet extrait, que Joëlle achève ironiquement avec une horloge, les couches temporelles commencent à se mêler. À l'instar de la jeune femme, le spectateur se demande : « de quoi parle-t-on ? » L'usage des syntagmes « les événements », « quitter la ville » ou « tondue » jouent sur l'affect du spectateur, et produit un parallèle entre deux époques, sans vraiment y trouver un parallèle parfait.

A un autre moment, les personnages se retrouvent transportés à l'époque de l'Occupation, le père de Camille interrompt la scène en criant : « je ne vais pas vivre à cette époque ! » Derrière lui, sont visibles les membres de l'équipe du film, avec leur matériel d'époque. Le réalisateur s'approche en lui reprochant de « faire du sabotage ». Le mot a une double signification et renvoie aux actions de la Résistance.

Lors d'une scène où Marc-Antoine protège Joëlle de l'équipe de tournage et des soldats nazis dans un studio de cinéma, il déclame une réplique elle aussi à double-sens, en mélangeant le passé, le présent, et le futur :

¹⁰⁷ *Merci la vie..., op. cit.*

« Cette femme [Joëlle] est très malade. Et moi, je suis médecin. Même, si à une certaine époque je me suis conduit comme une ordure, aujourd'hui je fais mon devoir. Et les ordures c'est vous ! [...] Oui, je suis dans la résistance. [...] Je me présenterai aux municipales ... sur une liste gaulliste, parfaitement ! Et quand je serai élu, je serai de nouveau une ordure. Une grosse ordure de droite ! Mais pour l'instant, je suis un héros ! »¹⁰⁸

A la fin du film, Joëlle est envoyée dans un train en direction des camps d'extermination nazis et la chronologie nous ramène à une époque plus contemporaine. La famille de Camille arrive pour les vacances, devant un immeuble en front de mer. Le film se clôt sur la mère de Camille, enthousiaste, proposant à celle-ci : « Allez, viens, on va se prendre une jolie douche, hein ? On ne l'aura pas volé. »

L'enchevêtrement des différentes couches narratives et des contextes successifs est sans cesse souligné par ce discours ambivalent. Certes, cela ouvre la possibilité de créer des liens absurdes ou sarcastiques. Néanmoins, son utilisation indique qu'il existe une profonde réflexivité dans les dialogues écrits par Bertrand Blier. La production de la méta-*musicalité*, induite par cet emploi particulier de l'élément sonore, met en valeur le propos du film : la juxtaposition de deux époques.

L'ambivalence est partie-prenante du film. Elle est la clé de voûte du style bliesque. Outrepassant le pouvoir de l'image – qui peut assembler dans le même cadre des décors, des luminosités ou des costumes dépareillés – l'élément sonore, et *à fortiori* le dialogue, multiplie la profusion de références à la structure narrative de *Merci la vie*. L'emploi de ces paroles est déterminant dans le discours filmique et renforce le caractère autoréflexif des éléments audiovisuels.

2.2 Miroir trompeur

Le dialogue peut aussi être utilisé comme un miroir trompeur, ne reflétant qu'une partie de l'univers audible et visible. Dans *Le Bruit des glaçons*, les Cancers ne sont visibles que par les gens qui aiment sincèrement les malades. En reprenant la même logique à l'inverse, les Cancers sont incapables d'entendre les mots d'amour échangés entre les protagonistes. Tout au

¹⁰⁸ *Ibid.*

long du film, Charles et Luisa se rapprochent jusqu'à coucher ensemble. Leurs mots de plaisir et d'amour sont brouillés, inaccessibles aux oreilles des Cancers et du spectateur, à l'instar d'une chaîne de télévision cryptée. Ces effets spéciaux produisent un effet autoréflexif sur les éléments sonores qui s'octroient un degré supérieur de symbolisme à l'écran.

C'est aussi le cas dans *Notre Histoire*, qui regorge de formules poétiques et de rimes interposées pour caractériser la condition onirique du récit. C'est-à-dire que chaque mot serait teinté d'une forme véritable, d'un sens juste. Plusieurs formules sont construites en rime et en assonance. Dans l'extrait ci-dessous, la cassure de la rime dans la dernière réplique ramène à la réalité, en ne rimant plus, et en utilisant le mot « violence » au sens propre. C'est d'ailleurs cette phrase qui provoque ensuite l'éclatement d'une bagarre entre Duval et Robert.

Donatienne

Ça le ferait marrer de me faire languir.

Il attend que j'aie les cheveux blanc pour me parler d'avenir. [...]

Duval

J'aime pas la danse.

Robert Avranches

Moi non plus j'aime pas la danse. Mais y a moyen de se faire violence.

Duval

Je trouve qu'il y a déjà suffisamment de violence dans le monde, c'est pas la peine d'en rajouter.¹⁰⁹

Ci-dessus, la rime se fait de manière naturelle. Ci-dessous, elle perd son statut d'objet et se transforme en sujet de discussion par le voisin Emile, qui remet en question le caractère « vrai » de la rime.

Le Voyageur (à Carmen)

Tu me laisse ton adresse et je viendrais te rejoindre plus tard.

Emile (pendant que Carmen s'en va déçu)

Ho, voilà un truc que vous n'auriez pas dû lui dire. Regardez le résultat.

Le Voyageur

Mais qu'est-ce que je lui ai dit ?

¹⁰⁹ *Ibid.*

Emile

Vous avez dit « plus tard ». Et les femmes, ça aime pas qu'on dise plus tard. Parce que, plus tard, ça rime avec salopard, ça rime avec cafard, ça rime avec cauchemar.

Le Voyageur

Oui, mais ça rime avec plumard.

Emile

Oui mais « plumard tout de suite », pas « plumard plus tard ».¹¹⁰

Dans cet extrait, qui est avant tout une formule gaguesque, il est possible de déceler un jeu de renversement. Les rimes induisent un effet « miroir », un accord d'harmonie entre les mots. Elles sont présentées comme une formule logique : « plus tard, ça rime avec salopard ». Cependant, la dernière réplique d'Emile propose une interprétation différente. Il ne nie pas l'harmonie de la rime, il dit seulement que dans le cas de la rime proposée par le Voyageur, la rime ne fonctionne pas. Ainsi, le dialogue se réfléchit lui-même, suggère que la vérité n'est pas forcément harmonieuse.

Par ailleurs, le fait d'utiliser plusieurs formules poétiques en rime, constituent le régime onirique de l'histoire. Ainsi, la réplique d'Emile contribue à rappeler que toute cette harmonie dialoguée n'est qu'une façade, un miroir déformant. De nombreuses autres scènes supposent l'existence d'un miroir trompeur. À l'écran même, de nombreux miroirs sont disposés et reflètent le visage des voisins dans les pièces. Lors de la première scène où Robert s'endort dans le train, le miroir accroché au-dessus de lui fait défiler le paysage à l'envers. Plus tard, Emile se perd dans son quartier uniforme et s'introduit dans une maison identique à la sienne mais qui ne l'est pas. Lorsque Donatienne disparaît, Robert trouve dans sa maison une femme qui ressemble beaucoup à la disparue, et un miroir reflète le visage de l'inconnue sur le mur de la cuisine. Ainsi, de nombreux reflets sont disséminés dans le film : l'objet « miroir », mais aussi parmi les lieux, les personnages et les répliques.

Ainsi, la rime peut être considérée comme un miroir déformant. Son caractère discursif révèle la rime comme un mirage agissant sur le reste de l'histoire. D'autre part, la réflexivité du dialogue dans ce film est poussée à l'extrême, en révélant implicitement, par le prisme de cette *méta-musicalité*, le discours filmique proposé par Bertrand Blier.

¹¹⁰ *Notre histoire..., op. cit.*

3. Centralité de la musique

La musique y contribue également. En effet, elle occupe une place centrale dans le cinéma de Bertrand Blier. Celle-ci imprègne les films qui regorgent de références (voir Partie I.2.1 « Références musicales dialoguées »). De surcroît, les films l'ont utilisées à de nombreuses reprises pour renverser sa signification première (voir parties II.2.2.2 « Instants subis » et II.3.1 « Le plaisir de l'Opéra »). La musique « est d'autant plus capable [...] de bouleverser [ces moments], de les bousculer »¹¹¹. Ainsi, celle-ci s'aligne parmi les éléments sonores et participe aux *musicalités* harmonieuses et dissonantes décrites précédemment.

3.1 Réquisitoire de la musique

L'hyper-centralité de la musique dans les films du réalisateur est la preuve de son importance toute particulière. Il convient d'étudier sa contribution au métadiscours et à la méta-*musicalité*. Par ce prisme analytique, l'élément musical va ainsi devenir un sujet : il est la proie des critiques, subit un réquisitoire et voit son statut remis en question.

Dans *Préparez vos mouchoirs*, le jeune surdoué Christian est un enfant de la colonie de vacances dont Raoul, Stéphane et Solange sont les animateurs. Pendant une scène, la musique devient un sujet houleux de discussion et de débat.

Christian

Moi, Wagner, ça m'emmerde. De toute façon, je préfère Schubert.

Raoul

Et Mozart ?

Christian

Mozart, Mozart, Mozart... C'est pas mal une fois de temps en temps. [...] Pas du tout ! J'apprécie Mozart à sa juste valeur. Je dis simplement qu'on ne peut pas écouter que Mozart.

Raoul

Et bah si, justement. Moi j'écoute que Mozart. Ça me suffit, ça remplit ma vie.

Christian

On ne peut pas quand même ignorer Haydn, Schuman, Brahms. Et je ne parle pas de Beethoven.

¹¹¹ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

Raoul

Ha ! Beethoven... *pon-pon-pon-pon* excuse-moi.

Christian, riant

Non, mais ça va !¹¹²

Il s'agit là d'une critique étonnante, dans un film où la musique de Mozart ponctue le récit dans sa globalité. La musique se retrouve paraphrasée d'un sous-texte critique. « On ne peut pas écouter que Mozart » sonne ironiquement vrai dans *Préparez vos mouchoirs* où le compositeur occupe une place centrale, presque prophétique pour Stéphane.

Dans un second temps, la musique peut devenir l'objet d'une haine irascible. Dans la partie II.2.2.2 « Instants subis », un extrait de *Buffet froid* met en avant Morvandiau qui est pris d'une peur sidérante à l'écoute d'un concerto de Brahms. La musicophobie structure ce personnage et alimente des conséquences directes dans la diégèse : notamment la mort des cinq musiciens dans le manoir.

Après cet évènement, une autre séquence symbolise cette haine musicale. La veuve hébergée chez Alphonse a été tuée par le vieil assassin. Après l'explication du meurtrier sur ses pulsions psychopathiques, une présence dans l'immeuble interrompt les trois protagonistes. Morvandiau dépêche tout un régiment de policiers à la recherche de l'intrus, qui s'avère être un nouveau voisin. Le commissaire entre dans une fureur absurde en apprenant le métier de celui-ci et dévoile l'origine de sa phobie.

Le nouveau voisin

Mais je n'ai jamais tué personne, moi. Je suis un artiste. Je suis un musicien. Je suis troisième violon à l'opéra.

Morvandiau

Qu'est-ce que t'as dit ?

Le nouveau voisin

Je vous dis que je ne suis qu'un simple musicien. Un petit violoniste, complètement insignifiant.

Morvandiau

Mettez-lui les menottes. [...] Y'aura pas de violoniste dans cette tour. C'est une tour interdite aux musiciens. C'est une tour sans gamme et sans arpège. [...] Ça me scie les nerfs moi, le violon. Je suis allergique ! [Ma femme] passait son temps à faire des gammes. [...] Le soir, je rentrais du commissariat vanné, et elle, elle m'accueillait avec des gammes, toujours des gammes ! Pas moyen de se reposer cinq minutes ! Alors voilà, un jour j'ai branché son violon sur le 220.

¹¹² *Préparez vos mouchoirs...*, op. cit.

Alors voilà, tu comprends maintenant ? Et pourtant, je l'aimais.
J'étais fou d'elle.¹¹³

Cette critique extrême s'accorde bien évidemment à l'humour noir et absurde du film, mais participe aussi au métadiscours sur la musique. Celle-ci devient un motif « acceptable » de meurtre. Aucun des policiers autour du commissaire ne tente de l'arrêter alors qu'il vient d'avouer le meurtre de sa femme, et en expliquant comment il l'a maquillé en accident. La musique est considérée comme un élément réfractaire, un indésirable qu'il faut empêcher de nuire, symbolisé par le nouveau voisin dans cette séquence. Cela se répercute dans la mise en scène : la musique se fait très rare, mis à part pour annoncer un malheur prochain dans la diégèse. Ainsi, ce dialogue dévoile l'apathie musicale dans l'œuvre

Dans un troisième temps, le dialogue-caméra de Bernard dans *Trop Belle pour toi* (voir partie III.1.1.1 « Frontalité du dialogue ») est une réplique qui clôt un long procédé de critique musical. La formule finale « Il fait chier votre Schubert » érige la critique à la hauteur de Morvandiau dans *Buffet froid*. Il s'agit du dernier maillon de discussion autour de cette musique, qui a nourri le récit, tout au long du film. Bernard entretient un rapport compliqué avec elle. Lorsqu'il entend pour la première fois du Schubert, il affirme que la musique le « bouleverse » à son fils, qui prépare un exposé sur le compositeur, et qui lui explique : « C'est de la musique romantique, ça n'a jamais été écrit pour être gai. » Il interrompt d'ailleurs un pianiste en l'interrogeant : « Qu'est-ce que tu fous dans ma maison ? ». Il poursuit plus tard : « Ça fait mal, la musique, ça brise le cœur. »

Pour ce personnage, l'amour, « c'est comme la musique, faut apprendre les notes et puis on joue. Moi la musique j'y comprends rien, je suis comme aveugle quand j'en entends. » L'emploi par opposition des mots « aveugle » et « entends » produit un effet méta-discursif. Cela renforce l'idée que le personnage n'a pas de contrôle sur ses émotions jusqu'à ne plus faire la différence syntaxiquement entre la vue et l'ouïe, à confondre ses sens comme ses sensations. La musique influe physiquement sur son état, comme un catalyseur. Un autre moment, Colette se retrouve seule après le départ définitif de Bernard. Elle se parle à elle-même : « Je ne peux quand même pas chanter du Schubert ? Ce n'est pas pour moi Schubert ». L'interrogation de Colette ajoute au caractère autoréflexif sous-jacent de l'œuvre. La protagoniste s'étonne et se questionne sur la présence de la musique autour d'elle.

¹¹³ *Buffet Froid*, 1979.

Ainsi, la musique est sans cesse dévoyée car elle exprime le régime émotionnel des personnages. Ceux-ci sont tributaires de leur désir qu'ils ne parviennent pas à contrôler. La musique vient le leur rappeler à chaque instant : entre passion amoureuse et tension dramatique. C'est d'ailleurs pour cette raison que le volume sonore recouvre parfois les dialogues. Tels des prolongements textuels inaudibles, la musique masque le voco-centrisme inhérent au cinéma, qui prédispose la parole à se détacher d'habitude du reste des sons¹¹⁴. Colette et Bernard partagent ainsi le même lexique. La réplique « Qu'est-ce que c'est que cette musique ? » est répétée plusieurs fois par les deux amants. Elle illustre la prise de conscience des personnages. La musique n'est pas seulement extra-diégétique : elle est ainsi entendue au sein du récit. Les protagonistes critiquent les compositions de Schubert, qu'elles soient jouées en *in*, *on the air*¹¹⁵ (diffusée électroniquement) ou en *off*, car elles les confrontent brutalement à leur aventure et à leurs failles.

Outre le fait que Bertrand Blier ait écrit la première version du scénario en écoutant la musique de Schubert¹¹⁶, ces exemples montrent que les dialogues formalisent un discours autour de la musique. Alors que celle-ci envahi la substance filmique, en révélant la condition émotionnelle des personnages, elle devient par la même occasion l'objet de critiques et le point de départ d'un métadiscours questionnant son statut. Sa présence réalise tout autant le discours filmique du cinéaste qu'il n'ouvre des brèches analytiques au sein de l'œuvre.

Dans *Beau-Père*, où la diégèse est irriguée de musique, celle-ci est à deux occasions « masquée ». Rémi, assis sur son tabouret de piano dans un restaurant, refuse de jouer, perdant alors son travail de pianiste pour la seconde fois. Un homme vient lui demander pourquoi il s'est arrêté.

Rémi

Je suis triste.

Homme

Mais quelle importance puisque vous jouer de la musique triste ?

Rémi

D'accord mais y'a des moments où trop c'est trop.¹¹⁷

¹¹⁴ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », op. cit.

¹¹⁷ *Beau-père*, 1981.

Il y a d'ailleurs une séquence similaire dans *Trop Belle pour toi*, lorsque Bernard est saturé par l'écoute de la musique de Schubert, et dit le même syntagme « Trop, c'est trop. » Cette critique, induite par un personnage excédé, à bout, se traduit par un arrêt de la musique dans la mise en scène. La musique perd ici son statut d'accompagnement et se conditionne à ne plus exister à cause de la lassitude du personnage de Rémi. Cette impression est d'autant plus renforcée, lorsqu'à la fin de film, Rémi décide d'arrêter la musique et d'omettre son passé de musicien à Charlotte, en lui disant qu'il était disquaire. Dans le cas du personnage, ce métier lui correspond bien, car il n'a cessé de jouer, d'entendre et d'être imprégné des mêmes morceaux tristes et mélancoliques. Cela positionne Rémi comme souhaitant s'affranchir du thème musical. Ainsi, la centralité du jazz et du blues dans le film a favorisé l'apparition de ces quelques dialogues autoréflexifs, conduisant à la méta-musicalité.

3.2 Personnification musicale

« C'est là où la théorie d'un personnage incarné par la musique intervient. Une espèce de régulateur, d'esprit bienveillant, malveillant ou accompagnant. »¹¹⁸

Il arrive que la musique puisse intégrer la diégèse autrement qu'en devenant la cible des critiques des personnages. En effet elle peut aussi refléter ou incarner un protagoniste, engendrant aussi un métadiscours puissant. Dans *Combien tu m'aimes ?*, elle renvoie au personnage de Daniela. L'utilisation des Opéras de Verdi, en particulier le thème de « La Traviata », qui est le récit d'une courtisane, fait échos avec le métier de Daniela ainsi qu'à sa nationalité italienne.

« Pour *Combien tu m'aimes ?*, [Bertrand Blier] a fait exactement la même chose. En préparation il écoutait beaucoup d'opéra. Ce n'est pas venu comme ça, c'est le fait d'avoir écrit ces dialogues, d'avoir écrit des scènes et ensuite de voir comment les illustrer, comment les accompagner par de la musique. Je pense que je ne dévoile pas un immense secret en disant qu'il trouvait le scénario un peu faible et que cette musique d'Opéra – comme un personnage supplémentaire – renforçait le film. »¹¹⁹

¹¹⁸ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

¹¹⁹ *Ibid.*

Ce lien avec la musique dès l'écriture du scénario nous permet d'appréhender les films d'une manière différente et de confirmer la place déterminante qu'elle occupe dans l'imaginaire créatif du réalisateur.

Préparez vos mouchoirs est le film qui utilise avec le plus d'ardeur cet assemblage personnifiant de la musique de film, caractéristique de la formation d'un métadiscours autour de celle-ci. Tout d'abord, la musique se manifeste comme un sujet personnifiant autour de la figure de Mozart. Celui-ci est évoqué dès les premiers instants du film par Stéphane lorsqu'il invite Solange chez lui. Ce dernier lance un morceau sur son tourne-disque et affirme : « Le petit père Mozart, pas dégueulasse, hein ? » Un autre moment, lorsque celui-ci offre un disque à Solange : « Tiens c'est la part de mon vieux pote Mozart ! Quand il a su que t'étais malade, il s'est dit : *je m'en vais lui faire une p'tite musique.* » Raoul se prête aussi à ce jeu de personnification lorsque Solange est de nouveau malade à la fin du film : un de leur voisin entre chez eux, s'attendant à écouter Mozart, et Raoul s'écrie : « C'est pas le jour. Il serait là, Mozart, aujourd'hui, il raserait les murs, il toucherait pas à son clavier. »

Ainsi, ces répliques entament petit à petit un procédé de personnification de Mozart. Pour les personnages, il est un ami imaginaire, puis un invité absent, un ami, un alter ego et enfin un compère de malchance. Une séquence du film va particulièrement renforcer la présence du compositeur à la moitié du film : lorsque Stéphane se trouve dans l'appartement de Solange et Raoul. La séquence avance aux rythmes d'un concerto de Mozart.

Raoul

Voilà un type, Mozart, j'aurai bien aimé le connaître.

Stéphane

Putain, et moi, quand je pense à toutes les fois où il m'a sauvé de la déprime. C'est pas compliqué, avant de te rencontrer, c'était mon seul pote.

Raoul

L'inviter à becter, tiens. Ça, ça aurait été chouette. L'emmener à la campagne. Il devait aimer ça, la campagne ?
Stéphane

Stéphane

Mais bien sûr ! Il aimait tout. Il était pas chiant. [...]

Raoul

Dis donc. Ecoute ça. Imagine qu'il soit réincarné. [...]
Ton pote. Mozart. Tu vois le coup ? Réincarné le bonhomme, tu me suis ?
Il est là, en bas, dans la rue. Il marche, un peu étourdi, avec ses vêtements fripés. Il sait pas où il est. Il y a personne dehors, tout

le monde roupille. Tout d'un coup, qu'est-ce qu'il entend ?! Notre musique, sa musique ! Son concerto qui vient de quelque part. Ça lui scie les pattes au mec Mozart. Il n'en croit pas ses oreilles. Alors il se laisse guider par le son. Les larmes aux yeux, il s'approche de notre maison. Il se dit : « une vieille maison, ça doit venir de là ? » Il pousse la porte, il entre, il hésite. Maintenant, il entend mieux sa musique. Ça résonne dans le hall. Ça l'attire irrésistiblement. Il se dirige vers l'escalier. Il se dit : « C'est pas possible qu'il y ait tout en orchestre dans cette baraque. Ou alors c'est que vraiment je suis devenu très populaire ». Il s'engage dans l'escalier. Il monte tout doucement, marche par marche, avec ses escarpins et ses bas blanc. À chaque marche, son concerto est plus présent... Premier étage, deuxième étage, il arrive sur notre pallier, il s'arrête. Il bouge plus. Il reste là, tremblant. Juste derrière notre porte, il écoute en retenant sa respiration. Jamais il n'a entendu son concerto aussi bien joué ! Gervase de Brumer, un clarinettiste comme jamais il avait osé en espérer un ! [un martellement brutal à la porte interrompt la scène].¹²⁰

Ce long passage est un monologue performatif. La présence de Mozart se fait ressentir textuellement par l'emploi du présent : « Il entre », « Il écoute ». La projection de sa pensée se fait par deux fois avec : « Il se dit ». Ce registre amplifie l'impression de proximité avec ce personnage qui naît sous leur yeux, grâce au monologue. Alors que les deux amis s'imaginent partager un moment avec le compositeur, Raoul décrit la venue de celui-ci jusque derrière la porte de l'appartement. Le récit suscite chez Stéphane une vive imagination. Absorbé par cette rencontre fantasmagorique, il a le sentiment d'assister directement à la scène racontée : un rire d'émoi incontrôlable, ses yeux sont fixés sur Raoul. La scène se clôt sur un moment d'éclat : quelqu'un frappe à la porte au moment où ils l'imaginent derrière celle-ci. Il s'agit d'un point de synchronisation évident : la surprise créée par la coupe du son et de l'image *cut-cut* produit un « coup » audiovisuel¹²¹.

De surcroît, le monologue plonge les personnages dans une transe hypnotique, et ce coup à la porte invoque pendant un instant l'apparition du personnage dans la diégèse. Tous les éléments du monologue participent à l'émergence de ce personnage historique. La caméra accompagne Raoul en plan suivi, jusqu'à se rapprocher des deux visages ébahis à l'écoute du bruit. Même Bertrand Blier, *à posteriori*, avait regretté de ne pas avoir fait apparaître Mozart : « Je n'ai pas eu le culot. Il y a des moments où je le regrette. »¹²² La suite de cette scène continue à nourrir la présence de Mozart. En effet, le voisin qui se plaint du bruit affirme ne pas connaître « ce mec-là ». Stéphane prend la défense « de son pote », et les deux mozartiens chevronnés obligent l'invité à boire un verre, à rester écouter la musique et surtout à remercier Mozart pour

¹²⁰ *Préparez vos mouchoirs..., op. cit.*

¹²¹ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma..., op. cit.*

¹²² G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier..., op. cit.*

ce moment. Bien que le ton de la séquence relève de l'absurde, ce sont les dialogues et le « coup » de bruitage qui permettent l'existence de Mozart, comme s'il était en hors-champ.

Par la suite, un parallèle entre Mozart et le jeune Christian va déstabiliser le trio de Solange, Raoul et Stéphane. Le jeune adolescent, un QI comparable au compositeur, préfère Schubert. Par ce refus de ne pas « écouter que Mozart », il se dresse en opposition face aux deux hommes. La scène finale du film est évocatrice. Alors que Solange est partie habiter chez Christian, Raoul et Stéphane se retrouvent en prison pendant six mois. À leur sortie, ils se dirigent devant la maison du jeune garçon, et regardent par la fenêtre : Solange est enceinte et a enfin trouvé son bonheur – il y a ici comme dans *Beau-Père* le thème tabou et provocant de la pédophilie. Un plan montre les deux anciens prisonniers regardant Solange à travers les barreaux du porche. Les deux hommes vont échanger un dialogue métaphorique lourd de sens, en ne parlant que de la musique qui leur parvient au travers de la vitre de la maison.

Stéphane

C'est pas de Mozart, ça.

Raoul

C'est de qui alors ?

Stéphane

J'en sais rien, mais c'est pas de Mozart.

Il s'agit en effet des *Mélodies Hongroises* de Schubert, le compositeur préféré de Christian. La séquence de fin se termine sur les deux hommes qui s'éloignent en marchant dans la nuit, se confondant avec la pénombre de la rue. Cela illustre bien la centralité de la musique dans le discours des personnages. La personnification de Mozart disparaît alors au profit d'un autre compositeur. Raoul et Stéphane sont évincés de la suite de l'histoire, et leur « ami » musicien est remplacé. C'est un univers musical, symbolisé par Mozart, qui s'évapore en même temps que Solange les quitte.

Conclusion

« Qu'est-ce qu'une partition musicale ? C'est la mise en forme de tout ce qui va intervenir de l'orchestre dans la conception de la musique. Un film, qu'est-ce que c'est d'autre ? »¹²³

« Il est lié comme indéfectiblement à l'écriture et tout va découler de ça. Et la musique probablement aussi. »¹²⁴

Comme expliqué dans l'introduction, l'appétence de Bertrand Blier pour l'élément sonore lui vient dès son enfance : d'une mère musicienne et d'un père acteur et bibliophile, il est devenu mélomane et passionné de littérature. Il a d'ailleurs commencé par l'écriture avant d'entrer dans le cinéma¹²⁵. Lorsqu'il met en scène un film, il accorde un point d'honneur au travail de l'aspect sonore de l'œuvre. Cette esthétique sonore constitue un élément central de la *musicalité*, et le discours filmique qui en émerge produit tout d'abord une harmonie entre son et image.

L'harmonie est la première étape analytique pour questionner la singularité du style de Bertrand Blier. Dans quelle mesure l'agencement de éléments sonores produit-il cette *musicalité* harmonieuse ? Quelles en sont les modalités et les limites ?

Le cinéma de Bertrand Blier utilise à de nombreuses reprises une *musicalité* harmonieuse. L'agencement de la musique, des bruitages ou des dialogues prend tout son sens lorsqu'il agit en harmonie avec les autres éléments audiovisuels. La musique est tout d'abord utilisée comme une « béquille » dans le cadre d'une ponctuation *symbolisante*. Elle peut occuper une présence récurrente, constituant des *leitmotifs* neutre – c'est-à-dire une musique de fosse qui accompagne la diégèse dans *Tenue de soirée* ou qui représente la ville de Marseille dans *Un, deux, trois, soleil* – ou des *leitmotifs* « personnifiants » : ceux-ci vont symboliser le personnage de Daniela dans *Combien tu m'aimes ?* par de la musique d'Opéra, ou font écho à l'allégorie personnifiée de la Mort dans *Les Côtelettes*, au moyen d'une bande sonore dédiée. Son utilisation se manifeste d'une façon plus marquée par une *musicalité* harmonieuse interne

¹²³ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ B. BLIER, *Fragile des branches...*, *op. cit.*

au récit. De plus, la musique peut aussi irriguer la diégèse de manière englobante, à la manière d'un écrin sonore représentant une émotion ou un sentiment – par exemple la musique jazz dans *Beau-Père* ou les morceaux de Schubert dans *Trop Belle pour toi*. L'élément sonore devient alors *empathique*, soulignant un trait de personnalité mélancolique chez Rémi dans *Beau-Père*, où l'état de tension perpétuel entre amour et trahison dans *Trop Belle pour toi*.

Néanmoins, l'harmonie ne se limite pas seulement à la musique. Les dialogues jouent un rôle primordial dans la mise en scène et déterminer le discours filmique. Les éléments qui succèdent chronologiquement au scénario accomplissent un travail réfléchi en amont. Comme le formule Hubert Engammare : « Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film. »¹²⁶ L'harmonie découle donc de l'écriture du réalisateur : les dialogues occupent une place déterminante dans cette *musicalité*.

L'univers musical est rendu omniprésent par la profusion de répliques utilisant le vocabulaire musical dans un langage courant. Les personnages évoquent des métaphores sexuelles en « crescendo » ou en « valse lente » dans *Tenue de soirée*. La musique de Schubert se transforme en médicament dans *Trop Belle pour toi*. On met en scène une « nuisance sonore » dans *Combien tu m'aimes ?*. De surcroît, les répliques s'immergent dans un tissu poétique : la *musicalité* de la phrase se manifeste dans *Les Acteurs*, le texte se déclame en prose régulière accompagné par du jazz dans *Beau-Père*, et les répliques sont cadencées par des élans dramatiques d'Opéra dans *Combien tu m'aimes ?*

Le scénario provoque aussi sa *musicalité* harmonieuse grâce aux redondances propre au style de Bertrand Blier : les nombreuses anaphores structurent le récit dans *Notre Histoire*, les personnages les uns aux autres d'une manière lyrique dans *Beau-Père* ou *Préparez vos mouchoirs*. L'ouverture d'un film est déterminant l'ensemble de la filmographie de Bertrand Blier : le film démarre *allegro con brio*¹²⁷, comme le montrent les exemples de *Calmos* et de *Préparez vos mouchoirs*, mettant en valeur le procédé d'écriture.

¹²⁶ « Entretien d'Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. Figure en Annexe 1. », *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

Enfin, certains instants illustrent une symbiose parfaite entre l'élément sonore et les autres composantes cinématographiques : la forme paroxystique de la *synchrèse* se manifeste par des *points de synchronisation*. Ceux-ci se caractérisent par une *musicalité* harmonieuse en tous points. Le film *Trop Belle pour toi* en est particulièrement jalonné : les élans dramatiques des voix et de la musique, conjugués à une emprise visuelle marquée, produisent de nombreux points de synchronisation. Nous avons ensuite étudié minutieusement la séquence de comédie musicale à la fin des *Côtelettes* : le motif musical répétitif, la chorégraphie des danseurs, l'enchaînement des plans et leur découpage correspondent aux lois gestaltistes décrites dans l'*Audio-Vision* de Michel Chion. Enfin, l'analyse d'une séquence où musique et lumière constitue un point de synchronisation évident clôt la première partie de ce développement.

Que ce soit la musique, la lumière, le cadrage, le mouvement des plans ou le montage, c'est la rencontre précise de tous ses éléments qui produit des points de synchronisation, représentant le plus haut degré de la *synchrèse*. Cependant, cette harmonie permet certes de créer des effets puissants, mais pas toujours surprenants. N'est-elle pas trop évidente à relever ? Existe-t-il une autre forme de rapport audio-visuel dissimulée entre les lignes ?

En effet, l'existence d'une harmonie entre son et image, dont l'analyse a permis d'en comprendre les contours, induit son penchant inverse : le décalage entre les éléments de la chaîne audiovisuelle. C'est là que la dissonance intervient. Dans sa filmographie, Bertrand Blier semble jongler entre des discours – harmonie et dissonance – qui sont les versants d'une même pièce : la *musicalité*, et répondent à leur façon au discours interne des films. Celle-ci glisse sur le fil ténu du rapport son-image.

La dissonance constitue la deuxième marche analytique dont il convient d'établir les spécificités. Par quels moyens les éléments sonores produisent-ils un discours dissonant ? Quelle est le statut de chacun d'entre eux dans ce rapport de mise en scène ? De quelle manière se mettent-ils en œuvre et quelles en sont les limites ?

La *musicalité* dissonante chez Bertrand Blier est multiple. Elle s'adapte aux besoins du scénario sur des principes essentiels. Le discours filmique se révèle toujours par les oreilles et les yeux du spectateur. C'est pourquoi le réalisateur exploite la « capacité d'anticipation » de celui-ci pour l'induire en erreur et le surprendre. Les éléments sonores produisent un discours dissonant en se mettant en décalage avec les autres éléments de la mise en scène. Le silence et

le bruitage indiquent le positionnement des choix dans cette déambulation discordante, voire dérangeante.

L'émergence d'une sensation de tension au sein d'un film constitue un contre-point audiovisuel. Chez Bertrand Blier, le jeu sur les pleins et les vides sonores jalonne sa filmographie d'une *musicalité* dissonante. Les travaux de Louis Daubresse sur sa conception subjective du bruit ouvrent des portes sur le « plus faible des sons » : le silence. Ces creux silencieux dans la mise en scène émergent dans le discours d'Alain Delon dans *Les Acteurs* par le truchement d'une organisation précise entre dialogues, propos, silence, et bruit. Un effet comparable se retrouve dans une réplique cinglante formulée par Victorine dans *Un, deux, trois, soleil* : la parole insignifiante dans la diégèse devient un bruit, tandis que la voix de Victorine, vengeresse, produit un silence pesant autour d'elle. Le travail sur le silence peut également produire une impression dérangeante dans *Beau-Père*, le bruitage *anemptahique* d'un train impliquant le spectateur dans un rapport de voyeurisme immoral. La *musicalité* désaccordée et dissonante chez le réalisateur est toujours un choix de mise en scène, le fruit d'une réflexion sur le décalage son-image, de manière horizontale – montage décalant des deux bandes – ou verticale – une surimpression du son sur l'image.

D'autre part, l'élément sonore peut devenir un ennemi dans la diégèse, favorisant la dissonance entre le son et l'image. « Le contrepoint audio-visuel ne se remarque que s'il oppose le son et l'usage sur un point précis, non de nature, mais de signification »¹²⁸. Ce qui change, comparé à l'harmonie, c'est la faculté de pouvoir transformer le statut d'un élément sonore. La musique et le bruitage parviennent alors à « s'éprouver » d'une manière originale. Ainsi, le bruitage du saut à glace dans *Le bruit des glaçons* s'octroie une fonction *symbolisante* : celle de l'alcoolisme de Charles. Dans *Notre histoire*, le bruit assourdissant du train représente le basculement de la fiction, d'un espace réel à un espace onirique. De plus, l'analyse parallèle du bruitage des déglutitions et autres mastications dans *Un, deux, trois, soleil* et *Les Côtelettes* révèlent tout le potentiel du montage et d'une multiplicité de techniques cinématographiques, produisant une *musicalité* dissonante à partir d'un même bruitage : dans le premier cas pour susciter une impression dérangeant de proximité malsaine, dans le second pour signifier un silence puissant.

¹²⁸ M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma...*, op. cit.

Naviguer entre l'existence d'une musique et ce qu'elle symbolise à l'écran bouscule la perception classique de la mise en scène. L'archétype du voisin manifeste ce basculement de sens. La formule de Michel Chion se révèle s'autant plus : « le contrepoint audio-visuel ne se remarque que s'il oppose le son et l'usage sur un point précis, non de nature, mais de signification »¹²⁹. Le voisin, en se plaignant « du bruit », questionne le statut de la musique. Cela manifeste la différence de point de vue et le décalage symbolique entre les personnages et le spectateur. À la fin de cette deuxième partie, l'analyse s'est intéressée à ce basculement de signification de la musique dans la scène d'amour de *Combien tu m'aimes ?*. Le questionnement autour de la simulation de Daniela provoque un décalage évident entre ce qu'on entend et se qui se passe réellement.

Contrairement au point de synchronisation, qui est le sommet de la *musicalité* harmonieuse son-image dans une séquence, le point de synchronisation évité engendre un décalage volontaire entre le son et l'image, générant une *musicalité* dissonante qui provoque un effet de surprise particulièrement frappant, déjouant la capacité « d'anticipation » du spectateur. La dernière séquence de *Buffet Froid* illustre parfaitement cette dynamique.

Ainsi, la dissonance, dans ce qu'elle a de plus puissant, s'effectue lorsqu'elle entre en rapport avec les autres éléments de la mise en scène. À l'image d'une « partition cinématographique », chacun a son rôle à jouer.

Seulement, l'expression de Morvandiau dans *Buffet Froid* : « Écoute ! », adressée aux personnages comme au spectateur, interroge. N'existe-t-il pas, au-delà d'une *musicalité* harmonieuse et dissonante, une tout autre forme de *musicalité* sonore dans le discours ?

Le discours filmique du réalisateur se réalise tout d'abord par deux *musicalités* complémentaires : l'harmonie et la dissonance. Comme il a été explicité précédemment : « Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film. » Les éléments sonores n'y font pas exception. La méta-*musicalité* est la dernière forme de *musicalité* qui a été analysée. Il s'agit de la moins évidente, car elle ne dépend pas d'une linéarité ou d'une relation son-image spécifiques. Alors qu'elle se

¹²⁹ *Ibid.*

conditionne principalement par le dialogue, les autres éléments sonores lui apportent des outils pour servir son discours.

Cependant, le scénario est à penser comme une matière filmique propre : les dialogues sont irremplaçables et inchangeables, selon la conception de Bertrand Blier. Ce sont eux qui ajoutent un troisième discours, par le prisme de la *musicalité*, en lien avec les autres éléments de la mise en scène. C'est par le son que surgit un métadiscours, une *méta-musicalité* : un intertexte puissant qui révèle le propos du film. Cela amène une dimension particulière dans ces œuvres cinématographiques : une proposition autoréflexive. Le texte – la matière première dans l'œuvre du réalisateur – invite la mise en scène à traverser le quatrième mur et à jouer avec les mises en abymes à répétition.

La *méta-musicalité* des éléments sonores dans la filmographie de Bertrand Blier est régie par plusieurs critères. Tout d'abord, elle se traduit par la perméabilité du regard dans le cadre du concept de « dialogue-caméra », ce que l'analyse s'est employé à déceler. La frontalité du dialogue dans *Beau-Père* ou dans *Combien tu m'aimes ?* interpelle le spectateur et le mobilise comme partie prenante du film. Outre les répliques adressées à l'écouter, les personnages, par le truchement de leur échange, révèlent une métadiscursivité du récit ainsi que l'émergence d'un méta-cinéma, dévoilant ses coulisses.

Les acteurs dans *Les Acteurs* cherchent la caméra. À la fin du film, on entend Bertrand Blier et son assistant-réalisateur, Hubert Engammare, se mettre en place pour tourner un prochain film. Dans *Convoi Exceptionnel*, les « personnages » attendent qu'on leur livre la suite du scénario pour continuer de vivre. Dans *Merci la vie*, même principe : un tournage de film est interrompu par le réalisateur. Une femme dans *Préparez vos mouchoirs* rappelle au spectateur qu'il ne s'agit que d'une « passante ». Dans *Notre Histoire*, les protagonistes répètent indéfiniment l'anaphore performative « c'est l'histoire de... », participant au martellement métadiscursif.

La *méta-musicalité* se traduit aussi par des symboles et des thématiques traversant les œuvres. Les dynamiques narratives « reviennent, dans un ordre à peine différent, légèrement réorchestré »¹³⁰, comme l'a suggéré Jean-Marc Lalanne dans les Cahiers du Cinéma. Ce

¹³⁰ G. HAUSTRATE, *Bertrand Blier...*, op. cit.

discours transversal parcourt le film et conditionne la création de *leitmotifs* interfilmiques. La reprise de lieux communs, comme la cage d'escalier dans *Combien tu m'aimes ?* et *Le Bruit des glaçons*, reprend la même symbolique. Un vêtement, comme le peignoir, participe à l'introduction du personnage-type du voisin dans *Préparez vos mouchoirs*, *Notre Histoire* ou *Trop Belle pour toi*. Le frigidaire est l'objet d'un rituel autour de l'alcoolisme de Robert dans *Notre Histoire* et de Charles dans *Le Bruit des glaçons*.

D'autre part, l'usage méta-réflexif des dialogues traduit dans la mise en scène un métadiscours à destination du spectateur. Les films exploitent une kyrielle de procédés pour découdre le fil narratif et perdre le spectateur, auquel il s'adresse directement ou indirectement. À certaines occasions, le scénario permet aux dialogues et à la musique de se suffire à eux-mêmes. La méta-musicalité des dialogues se traduit par une forme de double-discours, traduisant ambivalence et double sens. D'une part, elle sert la déconstruction narrative et l'entremêlement de couches chronologiques dans *Merci la vie*. D'autre part, elle induit une forme de confusion volontaire du sens des mots, entre la réalité et le caractère onirique de la diégèse dans *Notre Histoire*.

De surcroît, l'impression d'un miroir trompeur, par le truchement des répliques en rime dans *Notre Histoire*, manifeste un discours interne et produit une forme de dialogue autoréflexif qui met son harmonie en doute. Dans *Le Bruit des glaçons*, le récit joue sur qui peut voir et qui peut entendre certains éléments, alimentant la part métadiscursive du son en particulier.

Pour finir, la méta-musicalité s'affirme à travers la centralité de la musique dans le discours filmiques. L'absence de musique dans *Buffet Froid* répond aux exigences d'un discours musicophobe de la part de Morvandiau, et le film se construit autour de moments silencieux, autrement plus impactant. La dernière réplique de Bernard : « Il fait chier votre Schubert ! » constitue un point culminant dans la méta-musicalité inhérente à la filmographie de Bertrand Blier. L'emploi d'une critique absurde et dichotomique de la musique parcourt les films. De surcroît, la personnification musicale signe le dernier jalon de cette analyse. L'exemple de *Préparez vos mouchoirs* est explicite : c'est le bruitage violent du voisin qui toque à la porte qui permet au monologue de personnification de Mozart d'appuyer significativement les contours de cet ami imaginaire.

Ainsi, le discours va amorcer un processus méta-discursif et se mélanger, tel un électron libre, aux séquences et à la *musicalité*, majoritairement harmonieuse ou dissonante. C'est pour cette raison que la parole prend autant d'importance dans la mise en place de ce métadiscours. Bertrand Blier ne cesse de manipuler le son, l'image et la diégèse pour créer un sens nouveau.

Pour conclure, l'analyse de la musicalité de Bertrand Blier permet de répondre à plusieurs questions. Il convient d'affirmer que le discours du réalisateur est rendu possible par le statut d'une *musicalité* triptyque, réfléchissant la qualité du rapport entre les éléments sonores et le reste de la mise en scène. La *musicalité* harmonieuse forme la première face d'une pièce, tandis que la *musicalité* dissonante en constitue l'autre. La troisième forme de musicalité s'insère à divers endroits dans les films. Elle ne se constitue pas en opposition factuelle des éléments – en accord ou en décalage ou en surimpression sonore – comme les deux premières.

C'est la primauté de l'écriture et ce goût pour l'élément sonore qui produisent cette manière particulière de concevoir un film. L'image n'est pas privilégiée par rapport au son dans la filmographie de Bertrand Blier. Cependant, qu'il s'agisse des bruitages, des dialogues ou de la musique, tous ses éléments partagent un rôle équilibré dans cette *musicalité* triptyque. L'analyse audio-visuelle de ces éléments, considérée comme les instruments d'une « partition cinématographique », semblent être une façon pertinente d'appréhender le travail de Bertrand Blier.

ANNEXE 1

« ENTRETIEN AVEC HUBERT ENGAMMARE, ASSISTANT REALISATEUR DE BERTRAND BLIER DE 1993 A 2019 »

Enregistré à Paris, le 24 mars 2025.

« Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film. »

Raphael Boeno [00 :00 :08]

Merci beaucoup de prendre le temps de discuter avec moi aujourd'hui, c'est un plaisir d'échanger sur ton travail d'assistant réalisateur auprès de Bertrand Blier. On va parler de l'importance de la musicalité dans les 7 films auquel tu as travaillé. Avant de commencer, j'aimerais bien que tu puisses te présenter brièvement et nous parler un peu de ton parcours.

Hubert Engammare [00 :00 :33]

Je n'étais pas du tout prédestiné au cinéma : bac puis licence de psychologie à Lille 3 dans les années 70. Après avoir perdu mon père, je rencontre ma chère et tendre compagne, à Béthune, Pas de Calais, et sa sœur rencontre au même moment Robert Hossein qui est un homme de théâtre et de cinéma à l'époque. Il me prend en amitié. Peu de temps après la disparition de mon père, Robert me propose : « tu veux pas venir travailler avec nous ? Tu viendras au théâtre et tu donneras des épées. ». C'est-ce qu'il m'a dit, « bon d'accord je viendrai » et c'était une pièce qui était jouée au Palais des Congrès, *Danton et Robespierre* (1979-1980). Donc je suis rentré dans le spectacle comme ça. De fil en aiguille, Robert a fait un spectacle musical, *Les Misérables*, le même *Misérable* qui est maintenant un succès planétaire le premier qui l'a fait c'est Hossein. Et puis il a voulu réaliser un film, avec Lino Ventura (Jean Valjean), Michel Bouquet (l'inspecteur Javert) et Jean Carmet (Thénardier). Je démarre le film comme chauffeur de Robert et je le termine comme 2e assistant à la mise en scène parce que je m'entends bien avec le premier assistant. Et en plus j'en brûlais d'envie mais Robert ne voulait pas me lâcher parce que j'étais un peu le factotum, je ne faisais pas que conduire. Donc je fais un stage à la mise en scène et comme le film a duré 7 mois, j'ai démarré chauffeur j'ai fini 2e assistant. La carrière d'assistant-réalisateur est partie comme ça, et je n'ai fait qu'enchaîner.

RB [00 :02 :17]

Et Bertrand Blier, tu l'as rencontré lors d'une publicité ?

HE [00 :02 :24]

Oui, c'est pendant une publicité en effet. La pub j'en faisais pas mal parce que ça permettait à la fois de peindre, de gagner un peu d'argent et de ne pas forcément accepter des longs métrages qui ne me plaisaient pas, car un long métrage c'est beaucoup plus de temps. Et donc je suis à LA/PAC, c'est une boîte qui est chère à mon cœur parce que c'était une des grosses boîtes qui faisaient des pubs en France et qui m'a fait connaître David Lynch quand-même. J'ai assisté Lynch, c'est quand-même un des grands moments de ma vie.

On fait [avec Bertrand Blier] une pub pour les 3 Suisses en 1991¹³¹, rien de glorieux au départ et puis on s'entend bien. Je vois cet énergumène de Bertrand qui demande des choses absolument démentes et puis moi je les fournis. « On met une voiture sur un toit à Montmartre ? », « Oui on met une voiture sur un toit à Montmartre ». Et puis il y a un épisode musical dans cette pub, qui est un thème que j'ai trouvé. Il y a une fille qui change de tenue pour les 3 *Suisses* et il y a son mec qui est allongé sur un muré. La fille a « embouti la voiture » et c'est prétexte à montrer une tenue différente à chaque fois qu'elle lui dit « j'ai embouti la voiture ». Et à un moment donné il y a 3 guitaristes femmes, dont elle, qui chantent : « j'ai embouti la voiture ! ». C'était donc la première occasion avec Bertrand. Et puis musicalement, mine de rien, sur quelques secondes, il s'est passé ça. Ça lui a plus, on s'est bien entendu, c'était chouette. On était en juillet 1991.

Bertrand m'appelle un an plus tard pour me proposer de travailler sur *Un, deux, trois, soleil*. J'étais très étonné parce qu'il s'est passé quand-même beaucoup de temps. Au téléphone, il me dit « J'ai un projet, j'ai une trentaine de pages. Je sais pas où je vais le tourner. Faudrait regarder du côté de Marseille, Toulon, Sète, peut-être Nîmes ? ». J'ai dit OK. Je vais le voir et puis après je prends ma bagnole et je pars à la recherche de la cité de *Un, deux, trois, soleil* (1993)

J'ai développé, hein ? [Rire]

Bertrand Blier, de l'écriture à la musique

RB [00 :05 :05]

Merci beaucoup ! On va maintenant parler de la place de la musique dans le processus créatif. Dans la préparation d'un film avec Bertrand Blier, quel rôle joue la musique et la dimension sonore selon toi ?

¹³¹ <http://www.culturepub.fr/videos/3-suisses-vente-par-correspondance-la-voiture/>

HE [00 :05 :20]

Je vais t'étonner. Ça ne joue pas un rôle prépondérant en préparation, à l'exception peut-être d'un film dont on parlera [*Combien tu m'aimes ?* (2005)]. Le moteur de la création de Bertrand, c'est le dialogue. C'est-ce qui caractérise tout son travail. Il l'a dit souvent, même en interview. Non seulement, c'est le dialogue, mais c'est aussi l'accroche et l'attaque d'un film. La musique vient plus tard. Ça, je l'ai remarqué à chaque fois. Je n'ai pas le souvenir de musiques préexistantes au moment de l'écriture de Bertrand. Ça vient petit à petit, mais comme tout vient petit à petit avec lui. Il n'y a pas de découpage non plus avec Bertrand. C'est sur le plateau qu'on invente le film. La plupart du temps, il a une notion de ce qu'il veut faire mais il est comme tous les bons : il sait ne pas. Les bons, ils ne savent pas. Je peux même inclure Lynch là-dedans. Ils ne savent pas, ils cherchent, ils cherchent... Ils cherchent quel est le meilleur endroit ce jour-là. Peut-être que le lendemain ils en auraient eu une autre idée de cette position de caméra, du premier plan d'un film ou de tous les autres d'ailleurs.

RB [00 :06 :42]

Donc tu dirais que la musique s'impose plus tard ?

HE [00 :06 :45]

Elle s'impose plus tard à l'exception d'un film qui est celui que tu as distingué dans ta sélection qui est *Combien tu m'aimes ?* (2005). Celui-là, dès sa préparation, Bertrand avait cette idée d'inclure des morceaux, des séquences d'Opéra dans le film. Je pense que c'est lié un peu basiquement et presque scolairement à la présence de Monica Bellucci, une Italienne dans le film. Italie, Opéra, il y a une passerelle évidente. Dans le choix des morceaux, il y a eu un vrai travail qui a duré longtemps. On avait d'ailleurs une déléguée – Marie Sabbah – qui a beaucoup travaillé avec Bertrand pour sélectionner les morceaux mais surtout pour la négociation des droits. Si on prend un orchestre de Georges Solti, c'est plus cher qu'un orchestre d'Europe de l'Est, par exemple. Elle avait une qualité administrative et connaissait très bien le milieu la musique. Elle pouvait être une interlocutrice pour Bertrand.

RB [00 :08 :05]

Est-ce que les compositeurs des films ont aussi eu une place assez importante ?

HE [00 :08 :16]

Pas pendant l'écriture, dans ce que j'ai vécu. J'en ai fait sept. Je dirai peut-être qu'il y a des exceptions. Par exemple *Un, deux, trois, Soleil*, ça se tourne dans des cités à Marseille. Et là aussi, il y a une passerelle évidente : c'est le moment où Khaled est en pleine ascension. Nous sommes en préparation du film et on décide d'aller le voir avec Bertrand. Il jouait sur l'île de Monte-Cristo, au château d'If. On prend un bateau pour s'y rendre et on a assisté à une répétition de Khaled. C'était une première rencontre, assez « fraîche » d'ailleurs. Je me souviens qu'entre Bertrand et Khaled se dégageait une forme de

pudeur partagée. Et c'est lui qui a fini par faire la musique du film, en plus d'autres interventions de musique classique. Là, c'est vrai que Bertrand avait déjà ces idées-là en préparation du film. **Mais ça suit l'écriture, ça ne préexiste pas.** C'est après l'écriture. Pour répondre à la question, au moment de l'écriture du film, il n'y a pas encore de musique. C'est venu plus tard.

RB [00 :09 :47]

Dans tous ces films, mis à part les exemples que tu as cités, vois-tu une évolution dans ce travail musical au fur et à mesure ou plutôt une constante ?

HE [00 :09 :59]

J'ai vite compris que Bertrand avait un rapport très honnête avec la musique. C'est-à-dire que **la musique est quand-même une sacrée béquille**. Plus la scène est « faible » ou apparaît faible, plus la musique va pouvoir aider à est-ce qu'elle soit renforcée. Ça Bertrand, il sait faire. Et en cela, il est à contre-courant de grands cinéastes comme Bresson, qui n'en met pas ou très peu, ou Pialat ; enfin tous ceux qui répugnaient à mettre de la musique. Bertrand sait à quel moment l'utiliser puisqu'il est mélomane. Il connaît la musique. Sa mère était pianiste, il a eu reçu une éducation musicale et il a toujours eu le souci de ça. Quand tu penses que dans son deuxième film *Si j'étais un espion*, c'est Serge Gainsbourg qui fait la musique. A l'époque, Gainsbourg fait de la musique de film. Il fait *Le Pacha*, mais aussi les films de Poitrenaud – *Strip-tease* (1962) – et Bertrand va le « choper ». Ils se retrouveront beaucoup plus tard car Gainsbourg avait refusé *Les Valseuses* (1974).

RB [00 :11 :38]

C'est bien qu'on parle d'intensité et d'émotions par le biais de la musique parce que la plupart des films comporte une intensité dans les émotions des personnages, parfois même une sorte de dichotomie, entre le rire et le cri, par exemple. Penses-tu que la musique peut renforcer ces moments ?

HE [00 :12 :03]

Totalement. **Non seulement la musique renforce ces moments, elle est d'autant plus capable de les bouleverser, de les bousculer.** C'est-à-dire être aussi parfois en miroir inversé : **on raconte autre chose avec la musique que ce que l'on voit à l'écran.** Ça, ça arrive chez Bertrand. Parfois on est vraiment dans la ligne.

En revoyant *Combien tu m'aimes ?* (2005), la scène où François (Bernard Campan) fait l'amour à Daniela (Monica Bellucci), celle-ci simule et fait semblant de jouir. Tout cela est perçu par la voisine (Farida Rahouadj) par de la musique d'Opéra. C'est-à-dire que la voisine entend de l'Opéra alors que les spectateurs voient cette femme qui simule. C'est une utilisation de la musique où une voix de cantatrice se confond avec le moment d'une fausse jouissance. C'est une utilisation très précise de la musique chez

Bertrand et qui est totalement avérée, assumée. Cela s'est fait au tournage avec la musique qui passe. C'était l'une des rares fois.

RB [00 :14 :41]

Comment cela est possible techniquement ?

HE [00 :14 :43]

Pendant le tournage, on utilise parfois des « musiques témoins » avec Bertrand. Au cinéma, on a souvent du mal à enregistrer à la fois le dialogue et la musique. Il faut être très bien équipé, avec suffisamment de pistes différentes pour l'ingénieur du son. Ou alors il faut être certain qu'à l'arrivée c'est ça qu'on voudra, c'est-à-dire que la musique fait partie de la scène et que ça ne bougera pas. Dans ce cas-là, on enregistre un dialogue sur une musique qui passe. Mais la plupart du temps on n'est pas sûr, parce qu'on peut changer la musique. Cela arrive constamment avec Bertrand. Des tas de fois ! Et donc il vaut mieux avoir des pistes séparées. Sinon, on peut aussi lancer avec une « musique témoin » qu'on coupera. Parfois, on peut envoyer la musique dans une oreillette pour les acteurs. Donc ils peuvent l'avoir quand ils jouent et donc cela leur donne un sentiment.

Je me souviens très bien pour la dernière scène de *Combien tu m'aimes ?* qu'on a fait en studio, avec la musique de Madame Butterfly (Opéra de Giacomo Puccini). On avait un plan de grue, c'était « timé » avec Madame Butterfly, comme il y a très peu de dialogue, on a pu le faire en direct. On avait la musique, le plan de grue, les gestes et une phrase : « Et comment va se cœur ? Il est guéri ? ».

RB [00 :16 :52]

Peut-on dire que dans certaines séquences ou dans certains films, la musique pouvait devenir un personnage à part entière ?

HE [00 :17 :02]

Oui, pour revenir à l'exemple précédent, dans *Combien tu m'aimes ?*, la musique est un personnage. Je le pense. Et ce n'est peut-être pas le seul film... Mais c'est celui où ça m'apparaît le plus. En ayant revu un certain nombre d'entre eux, là c'est comme une évidence. La musique est extrêmement présente : elle accompagne, elle est toujours là, pratiquement dans la majeure partie des scènes. Elle raconte quelque chose. Et pas n'importe comment, avec du Verdi, la *Force du Destin*, des choses qui sont déjà très connotées dans l'imaginaire collectif. On sent bien ce qu'on est en train de raconter.

RB [00 :17 :52]

Ça permet de « lire » les scènes pour le spectateur, de ressentir des choses ?

HE [00 :17 :58]

De les ressentir, oui. Et je pense aussi que Bertrand pensait que son scénario n'était pas l'un des meilleurs qu'il n'ait jamais écrits. **Avoir cette musique, ça rajoutait dès la conception une « couche supplémentaire », ce qui n'est pas toujours le cas.**

L'origine de la musicalité

RB [00 :18 :15]

Passons maintenant à la musicalité, qu'elle concerne aussi bien les dialogues, les bruitages ou la musique. Les dialogues semblent être à l'origine de l'intégration de cette musicalité dans les films ?

HE [00 :18 :32]

En effet, les scénarios de Bertrand ont cette musicalité en eux. C'est valable quand il s'appuie sur les didascalies pour raconter les choses. Mais en général, il attaque le début d'un film par un dialogue : si je devais prendre une métaphore musicale, je dirai *allegro con brio*. C'est-à-dire de manière brute : « T'es qu'une pauvre merde, pauvre con » (*Tenue de soirée*, 1986), « Je suis venu pour vous faire chier » (*Les Côtelettes*, 2003), « Combien tu m'aimes, combien tu gagnes ? » (*Combien tu m'aimes ?*). Ce sont à chaque fois des attaques fortes.

Par ailleurs, pour *Combien tu m'aimes ?*, il y a la musique jazz « Dollar Brand – Moniebah » d'Abdullah Ibrahim dès l'introduction. Le premier plan où François (Bernard Campan) se trouve dans un Pigalle extrêmement stylisé. On vire toute la rue, on ne met pas un piéton. On est ailleurs, il n'y a pas de figurant. C'est là où on voit dans quel type d'histoire on est : **très lié à l'imaginaire**. Parce que ça n'existe pas Pigalle comme ça. Au contraire, c'est vibrionnant, mais là il n'y a rien. Et la musique de « Dollar Brand » démarre. D'ailleurs j'ai une belle photo de Bertrand avec Archie Shepp (saxophoniste mondialement connu il est une figure de proue du *free jazz* au début des années 1960, ndlr) qui était venu dans nos bureaux parce que c'est lui qui ré-orchestre cette musique de Ibrahim Abdullah – il avait pris ce nom car il était devenu musulman. Bertrand l'appelait « Dollar Brand » car il l'avait connu jeune sous cette appellation.

RB [00 :20 :45]

Peut-on considérer ce thème jazz, qui revient souvent dans le film, comme un *leitmotiv* ?

HE [00 :20 :50]

Absolument, il revient souvent. Il suit le personnage de François et puis revient à la fin aussi. C'est un beau thème et Archie Shepp qui est une légende du jazz.

L'écriture du scénario et le travail d'assistant-réalisateur

RB [00 :21 :10]

A propos de l'écriture des scénarios de Bertrand Blier, je souhaiterai souligner un détail. Lors d'une conférence (Panthéon Sorbonne, 2025), Pierre Scholler (*Versailles*, 2008 ; *L'Exercice de l'Etat*, 2011 ; *Un Peuple et son roi*, 2018), alors qu'il travaillait à TF1, a raconté voir reçu un scénario de Bertrand Blier qui n'a jamais été réalisé : « L'œil du cheval ». Il disait que le scénario était uniquement composé de dialogues, très épuré. Était-ce le cas de tous ses scénarios ?

HE [00 :21 :35]

C'est le cas pour tous les scénarios de Bertrand. J'ai ici l'exemple de *Combien tu m'aimes ?* – auparavant appelé « Combien tu gagnes ? »¹³². Il n'y aucune explication, rien. Les didascalies vont venir au fur à mesure de l'histoire. Mais au début c'est vraiment le dialogue.

RB [00 :22 :03]

Comment fait-tout donc ton travail d'assistant réalisateur ? Le dépouillement des scènes, l'écriture de la fiche technique, le découpage des plans, etc.

HE [00 :22 :10]

J'y arrive, c'est-à-dire que... Bertrand ne donne aucune indication c'est : « démerde-toi ». Cela étant, je pose des questions quand même, surtout quand je ne le connais pas encore assez. Pour *Un, deux, trois, soleil !* c'est le premier long-métrage, on apprend à se connaître. Je suis parti repérer avec trente pages [du scénario], c'est peu. Le reste des pages me parvenait par dix ou par vingt, ou par scène alors que j'étais déjà en préparation. C'est inimaginable aujourd'hui. Le producteur avait confiance, il venait de faire *Merci la vie !* (1991), qui avait été un « demi-succès ». Pour Bertrand c'était *open-bar*, on lui laissait créer à sa guise.

Moi je me débrouillais avec l'expérience. Je lis ce qui se passe. Je n'appliquais pas du tout les mêmes méthodes que les jeunes assistants aujourd'hui qui vont sur les applications toutes faites, comme « MovieMagic », où finalement on coupe les scénarios par huitième de page, quart de page, *et cetera*. Ça consiste à dire : « tant de page vaut une journée ». Moi, je le fais vraiment analogiquement. Je lis la scène et j'essaie de l'imaginer. J'essaie de me dire, et comment je la tournerais ? Souvent, ce n'est pas si bête que ça de se dire : « combien de temps faudrait-il pour la tourner, combien de temps pour être à l'aise, en se disant que j'aimerais bien quand-même qu'on ne m'emmerde pas trop et cetera ». Et souvent on tombe à peu près bien.

¹³² Une partie du scénario original de *Combien tu m'aimes ?* figure en annexe 2.

Aujourd'hui ça marche moins parce que maintenant on a des contraintes dingues. Il faut tourner le film dans un principe inversé. C'est-à-dire qu'on te dit : « rentrez le dans sept semaine », « Ah mais je n'y arrive pas, il m'en faut neuf ». Et après il faut discuter avec la production. Mais au départ, c'est comme ça que je faisais. Je suis un assistant de l'ancienne école. On estimait d'abord nous-même.

Le problème des applications c'est que toutes les lignes ne se valent pas. Disons que « Napoléon rentre dans Moscou » ou « Napoléon quitte Moscou en flamme », ce n'est pas la même ligne que « Passe-moi le sel » dans une conversation dialoguée. Je regarde très attentivement, ça me prend un peu de temps pour trouver la bonne durée du plan de travail.

La post-production : bruitage et dialogue et mixage

RB [00 :24 :35]

Au sujet des éléments sonores, comme le saut à glace dans *Le Bruit des glaçons* (2010) qui est présent comme un personnage, à quel moment est-il pensé, dès le début ?

HE [00 :24 :48]

Alors, il ne peut pas être pensé dès le début puisque dans *Le Bruit des glaçons* ce sont de faux glaçons. Sinon ce serait ingérable pour l'accessoiriste d'avoir à chaque fois les glaçons qui ne fondent pas. Le bruit est rajouté, c'est de la **postproduction**, ou alors des **sons sol** enregistré sur le plateau. On traite le dialogue avant toute chose. Et après on rajoutera les bruitages, et Dieu sait s'il y en a dans ce film. On ne s'en soucie pas sur le tournage, on a déjà pas mal de choses dont il faut se soucier.

L'importance du son sur les films de Bertrand, c'est le dialogue. Les bruitages, c'est plus tard. Notamment les glaçons ou tout autre bruitage bien sûr. C'est un deuxième temps qui interviendra au moment du mixage, quand tous les sons ont été enregistrés. Un film, c'est d'abord on enregistre les voix puis après en post-production on va enregistrer les bruits, on va post-synchroniser certaines scènes puis après on va mixer tout ça. Mais en tout cas, au tournage, ce qu'on essaie d'avoir au maximum ce sont souvent des sons-sols : on enregistre des bruits à destination du futur bruitage, de la future postproduction et du futur mixage. Mais on favorise le dialogue avant tout.

Écriture et musicalité

RB [00 :26 :20]

Est-ce que tu dirais que c'est le dialogue qui met le rythme du film ? Je pense par exemple à des répliques qui se riment entre elles dans *Le bruit des glaçons* notamment mais aussi dans d'autres films (*Notre*

Histoire, 1984, ndlr). Est-ce que ce jeu des dialogues qui riment ou rentrent en dissonance fait partie du rythme du film ?

HE [00 :26 :44]

C'est l'écriture de Bertrand. C'est là où je peux parler d'une forme de musicalité. Pour Bertrand, l'écriture du film ne se remet pas en question. Quand on a le scénario de Bertrand, c'est à la virgule. Ce n'est pas un mot pour un autre. C'est pour ça que parfois il rencontrait des difficultés avec certains acteurs. Il y en a un qui est très célèbre, Coluche dans *La Femme de mon pote* (1983). Pas un de ses meilleurs films, Bertrand le reconnaissait bien volontiers. Pour Coluche, c'est un mot pour un autre. Et ça avec Bertrand ce n'est pas possible. Le mot est choisi.

Dans le making-of du film *Les Acteurs* (2000), il y a un moment très intéressant avec Jean-Pierre Marielle. Bertrand avait écrit : « j'aime pas beaucoup le mot morue » pour une scène et Marielle dit seulement « J'aime pas le mot morue ». Bertrand Blier lui rappelle alors : « Non... c'est mieux si tu dis « J'aime pas BEAUCOUP le mot morue » ». Il suffit de le dire pour s'apercevoir que ça change tout. Ce n'est pas pareil. Bertrand a cette musicalité en lui à l'écriture. Il sait qu'un mot n'en vaut pas un autre et dès qu'il l'émet, il n'y a pas de discussion possible. Pour les acteurs, il vaut mieux qu'ils le sachent mais il prenait le temps nécessaire pour que ça puisse rentrer selon sa conception. C'est la musicalité de la phrase. Car Bertrand est aussi un écrivain. Il a cette singularité par rapport à ses collègues. Il a écrit des livres avant même d'avoir ses gros succès. *Les Valseuses* (1974), c'est d'abord un livre.

RB [00 :28 :50]

A propos de cette relation entre écriture et musicalité, Bertrand Blier racontait en interview qu'il écoutait de la musique de Schubert au casque pendant l'écriture de *Trop Belle pour toi* (1989), est-ce qu'il a continué cette pratique durant l'écriture de *Combien tu m'aimes* ?

HE [00 :29 :09]

Dans *Trop Belle pour toi*, il a largement utilisé la musique dans le film. Pour *Combien tu m'aimes* ?, il a fait exactement la même chose. En préparation il écoutait beaucoup d'Opéra. Ce n'est pas venu comme ça, c'est le fait d'avoir écrit ces dialogues, d'avoir écrit des scènes et ensuite de voir comment les illustrer, comment les accompagner par de la musique. Je pense que je ne dévoile pas un immense secret en disant qu'il trouvait le scénario un peu faible et que cette musique d'Opéra – comme un personnage supplémentaire – renforçait le film. Cette musique d'Opéra ce n'était pas une musique « chichiteuse », c'est du lourd, l'Opéra. Ça renforce considérablement le film. Imaginons le film sans cette musique ou une autre musique un peu plus banale.

Discussion autour d'exemples précis de film

Bruitage, musique et composition

RB [00 :30 :14]

Passons maintenant à quelques exemples de film. Au vu de ce que tu as dit, le premier exemple ne semble plus trop adéquat mais je te la pose quand même : dans *Un, deux, trois, soleil !*, il y a beaucoup de bruit de mastication et de déglutition notamment au début du film mais aussi à la fin. Peux-tu nous en dire un peu plus ?

HE [00 :30 :38]

J'ai pris le début du scénario avec moi. La première scène, il n'y a rien d'indiqué. Voilà un scénario de Bertrand¹³³. « Elle est bonne ta tartine ? [...] Et ton Chocolat ? ». Strictement aucune indication de mastication, rien de cet ordre. On a tourné cette scène assez tard dans le film. Bertrand voulait la garder. Justement pour que le rapport entre la mère et la fille s'installent un peu mieux. D'ailleurs je me souviens qu'on avait fait deux versions filmées. Une où on avait Victorine (Anouck Grinberg) en premier plan, qu'on avait arrosé de lumière de sorte qu'elle soit aussi nette que sa mère Daniela (Myriam Boyer). Et une deuxième, qu'on a retenu, avec Victorine floue au premier plan et sa mère nette. Il y avait un doute là-dessus donc on a fait deux versions. **Quant à la mastication, la prise de son s'est faite en direct et après au mixage on s'est dit qu'il serait intéressant d'aller rajouter un peu d'intensité là-dessus, qui peut être dérangeante.**

C'est arrivé aussi dans *Les Côtelettes* (2003), lorsque Léonce (Philippe Noiret) mange avec sa famille au début du film. D'ailleurs on entend les « Slurps » avant même de les voir. Parce qu'on a d'abord on a d'abord une présentation du lieu. Dans ce plan, on présente un appartement avec justement une musique complètement dingue en fait qui est une espèce de mélange de tout un tas de moments qu'on verra dans le film. On sait déjà qu'on est ailleurs, dans une espèce de théâtre. On ne sait pas où on est. Et on entend des bruits, des rires et cetera. La caméra se promène dans l'appartement puis s'arrête sur une table avec trois assiettes. Et puis on entend seulement des « Slurps ». Contre champ, quelqu'un toque à la porte, et retour sur la table où l'on voit Léonce, sa maitresse et son fils en train de manger. Mais on a démarré par les « Slurps » et une musique qui envahi tout l'espace, composé par Hugues Le Bars. C'est un type qui avait très peu fait de musique de film, et qui avait fait surtout des musiques de scène pour Maurice Béjart. Bertrand en avait bavé : c'est très technique la musique de film. Dans les bonus du DVD, il y a un interview Le Bars avec tout son attirail, chez lui. Il explique un peu comment la musique s'est faite.

¹³³ La scène d'introduction de *Un, deux, trois, soleil* est disponible en annexe 2.

La musique comme personnage

RB [00 :34 :24]

Le deuxième exemple se trouve dans *Combien tu m'aimes ?*. Il s'agit de la scène de confrontation entre les personnages de Bernard Campan et Gérard Depardieu. Le moment où le copain-maquereau (Depardieu) de Daniela se confronte à son amant (Campan). Il y a un enchaînement de plans avec des dialogues où la musique vient scander chaque réplique. « J'irai dans le Sud... voir les oliviers », etc. La musique n'est pas du tout coupée, comme si les dialogues avaient été « mis » dans les silences de la musique. Comment tout cela s'est mis en place ?

HE [00 :35 :24]

Dans mon souvenir, on n'a pas la musique à ce moment-là sur le tournage. Je pense que là c'est typiquement une musique qui doit se rajouter au moment du mixage. Je ne vois pas comment ça ne pouvait pas être à ce point de précision. Je me souviens qu'à ce moment-là, c'est très compliqué de tourner avec Gérard Depardieu. Parce qu'il ne connaît pas bien son texte et qu'il n'a pas encore le système de l'oreillette qu'il aura plus tard. On a même refait la scène parce qu'on voyait que Gérard lisait donc je ne vois pas comment on aurait pu avoir la musique, comment on aurait pu l'intercaler. C'est vrai qu'on n'avait souvent de la musique d'accompagnement. Sur toutes les scènes d'amour, toutes celles qui ne sont pas dialoguées, c'est comme une évidence, on met la musique tout le temps. Quand il y a du texte, c'est trop compliqué justement de penser à intercaler si précisément. Ça se fait en post-production.

C'est là où la théorie d'un personnage incarné par la musique intervient. Une espèce de régulateur, d'esprit bienveillant, malveillant ou accompagnant.

Rapport personnel à la musique

RB [00 :37 :40]

Dernier exemple, à propos de *Le Bruit des glaçons*. Quelque chose qui interpelle, c'est la multiplicité de genres musicaux différents, comparé aux autres films. C'est le film où il y a le plus d'artistes, de compositeurs et de morceaux qui ont été utilisés. Comment cela s'expliquerait ?

HE [00 :38 :00]

C'est exactement vrai. Ça s'est fait après le tournage parce que rien n'était totalement défini. Par exemple, le moment de la montée d'escalier, on l'a fait avec « Angie » des Rolling Stones, selon une suggestion de notre ingénieur du son Pierre Gamet. Et à la fin, c'est Félix Leclerc ! Il y a quand-même un monde entre les deux musiques. Ce sont des références très personnelles à Bertrand. « Ne me quitte pas » de Nina Simone n'y était pas non plus. Léonard Cohen existait dans sa tête parce qu'il a toujours bien aimé

Léonard Cohen. Et après, je pense qu'il avait dû rencontrer Pascal Dusapin en fin de préparation, mais rien n'était fait. On n'a jamais travaillé avec la musique définitive sur le tournage. Le choix s'était porté sur le compositeur Dusapin car c'était de la musique concrète, parfait pour incarner ce personnage improbable du Cancer (Albert Dupontel). Mais on avait que des musique témoins à ce stade. Je me souviens, en montage, je venais d'écouter un groupe que j'aimais beaucoup qui s'appelait « Beach house ». J'avais dit à Bertrand de l'écouter. Bertrand me répondait que c'était bien mais qu'il pensait à quelque chose d'autre. Il a cherché un certain temps.

RB [00 :39 :53]

Cette abondance de genres différents est très intéressante au vu de la cohésion qui s'en dégage.

HE [00 :40 :00]

Les grands réalisateurs. C'est comme ça, on ne peut pas l'expliquer autrement. Je ne sais pas si – je vais dire une méchanceté – je prends [un film qui est sorti cette année, ndlr], où il y a de la musique dans tous les sens, j'ai l'impression que c'est une accumulation de musique. Tout d'un coup, bon, j'ai l'impression que la manière dont s'est utilisé est un peu artificielle. Tandis que Bertrand, non. Avec le recul, on peut se dire : « Tiens, pourquoi Félix Leclerc ? », un artiste probablement bien oublié des spectateurs du *Bruits des glaçons*. Canadien, « Moi, mes souliers », ce n'est même pas ma génération, c'est celle de Bertrand. Mais bon, par le grain de voix, il y a quelque chose. Je ne vois pas qui d'autre que lui pourrait avoir une idée pareille.

RB [00 :41 :00]

Il ne me semble pas non plus que d'aucun de ses films avaient repris une musique de ce style – de la verve de Maurice Chevalier, d'autant plus en langue française. Il y a presque une dimension « souvenir ».

HE [00 :41 :10]

C'est vrai, il n'en met pas. Je pense qu'ici, c'est un sujet personnel. C'est l'inspiration d'un début de film – ce sont toujours des débuts de film avec Bertrand.

Il avait [le scénario du *Bruit des glaçons*] depuis vingt ou trente ans. Au moment des *Valseuses*, il avait déjà *Tenue de soirée* dans un tiroir, et moment de *Tenue de soirée*, il avait déjà le « Bonjour, je suis votre cancer. Est-ce qu'on peut faire connaissance ? ». Et là il a senti que c'était le moment de l'utiliser parce qu'il avait eu lui-même un cancer. Tout le thème du cancer est là. La maladie est vu par ceux qui t'aiment. Ça fait référence à quelques moments précis dans la vie de Bertrand. On n'est pas dans une autobiographie, mais il y a quand même quelque chose à cet endroit-là. Je pense que prendre Félix Leclerc, ça dit quelque chose par rapport à lui, prendre Léonard Cohen aussi – son fils s'appelle Léonard – et puis Nina Simone aussi. Il y a une sorte de climat sur ces musiques.

Voilà donc on tourne avec des musiques et ce n'est pas forcément celle qu'on aura au bout. C'est arrivé dans *Combien tu m'aimes ?* lors de la scène de la fête à la fin du film, à l'exception de la musique de Verdi quand tous les collègues du bureau dansent. Pour toute la partie disco, on avait tournée sur une musique et Bertrand l'a changé par mettre du « Flash and the Pan » au mixage. Pour Bertrand, se dit que c'est possible de changer jusqu'au bout, de trouver encore mieux. C'est le gros intérêt de la postproduction. On peut changer beaucoup de choses, et en musique aisément.

D'ailleurs, on a changé de compositeur sur *Convoi Exceptionnel* (2019). Moi j'étais déjà parti sur *J'Accuse*, je n'ai pas vécu ça. Mais le producteur n'avait pas du tout aimé la musique, il voulait la refaire. Ils ont donc viré la musique du premier compositeur – je n'ai pas eu l'occasion de l'écouter d'ailleurs – et Bertrand a pris Grégoire Hetzel, qui fait la musique des films de Desplechin et de tout un tas de film aujourd'hui. Mais ce n'était pas le choix de Bertrand. Il a baissé sa garde parce que justement il était un peu en état de faiblesse.

Le rôle de conseillère aux droits musicaux

RB [00 :44 :40]

Tu parlais tout à l'heure de la personne délégué aux droits musicaux qui avait une place importante. Peux-tu nous en dire plus, sur son rôle et ses tâches ? Est-ce que c'était l'équivalent d'un superviseur.se musical ?

HE [00 :44 :48]

C'était une personne qui pouvait à la fois parler et écouter Bertrand sur ses souhaits et puis en même temps négocier les droits et essayer de trouver au meilleur prix tel enregistrement, tel chef d'orchestre.

A l'époque, [le rôle de superviseur.se musical] n'existait pas. Pour Bertrand il n'y en a jamais eu. Je n'ai jamais connu de superviseur musical qu'on a dans tous les films d'aujourd'hui. Il n'y avait pas non plus besoin de directeur artistique avec Bertrand. Il écrit les scénarios tout seul, il les réalise, et c'est arrivé qu'il coproduise. C'est vraiment l'artiste complet. C'est son œuvre. Ce n'est pas pour ça qu'il ne demandera pas des avis mais il est souvent assez armé pour en avoir lui-même. Quand il y avait cette conseillère musicale, c'était surtout pour des négociations. C'est un travail complexe. C'est aussi le cas des superviseurs d'aujourd'hui, c'est beaucoup pour négocier les droits.

Pour les musiques des films de Bertrand, l'anecdote assez connu c'est qu'il a essayé d'entrer en contact avec Lou Reed pour *Merci le vie*, qui a vaguement répondu, c'était compliqué. Sur *Mon Homme*, il a eu beaucoup de difficulté avec Barry White, qui a finalement fait la musique du film. Bertrand pensait déjà à Barry White mais ça s'est fait à l'occasion d'une scène du film. C'est une scène horrible d'ailleurs. Il a hésité à la monter, il l'avait enlevé puis il la remise. Quand Jeannot (Gérard Lanvin) devient le mac de

Marie (Anouk Grinberg). « Je suis ton mac ? – Oui t’es mon mac. – Mais un mac ça donne des gifles ». S’en suit un enchaînement de gifle. C’est horrible, une scène super dure. Et après elle lui met un coup de genou dans les parties. Finalement Marie propose à Jeannot de mettre un Barry White sur le tourne-disque.

L’équipe de post-production

RB [00 :48 :52]

L’équipe de post-production était souvent la même ? Est-ce que tu y assistais ?

HE [00 :48 :57]

Pour *Un, deux, trois, soleil*, tout ce moment de post-production m'a échappé, car on m'attendait sur le film d’Emilie Lvovsky (*Oublie moi*, 1994), même si souvent les assistants n'y vont pas. On tape dans la main et on passe le relais. Après selon la complicité qu'on a avec un réalisateur on peut être amené à venir. Mais le travail se fait avec d’autres gens.

C’étaient souvent les mêmes personnes. C'est très important. Monteurs son et mixeurs sont des collaborateurs absolument essentiels. Lorsqu’ils savent avec qui ils travaillent c'est mieux. Lorsque l’on connaît la force de travail d'un collaborateur, ce qu’il est capable d'apporter, on préfère le choisir quand c’est possible et réserver. On choisit le monteur en général avant de commencer le tournage. Et celui-ci constitue son équipe autour. Pour moi, personnellement, mon champ d’action, c’est préparation et tournage. Le salaire s’arrête là ! [Rire]

Singularité du rapport à la musique

HE [00 :49 :46]

En tant qu’assistant réalisateur, tu collabores de façon récurrente avec des réalisateur.ices. Je pense notamment à Philippe Le Gay ou Patrice Lecomte. Est-ce que le travail autour de la musicalité te semble traité différemment qu’avec Bertrand Blier ?

HE [00 :50 :06]

La musique est traitée réellement dans un second temps. Alors qu’avec Bertrand ça intervient parfois pendant le tournage. Chez Lecomte, dans *Confidences trop intimes* (2004), il n’y a pas d’intervention musicale particulière et dans *Mon meilleur ami* (2006) non plus. Ça s’est fait dans un autre temps. Autre différence, Lecomte fait appel à des scénaristes : Jérôme Tonnerre pour le premier et Olivier Dazat pour

le second. C'est le cas aussi de Philippe Le Guay, c'est co-écrit. C'est très différent d'avoir un metteur en scène [comme Bertrand] qui écrit ses propres scénarios.

RB [00 :52 :40]

En guise de question conclusive, si tu devais spécifier Bertrand Blier et à sa façon de traiter la musicalité, que dirais-tu ?

HE [00 :53 :08]

Chez Bertrand, tout naît de la plume, de l'écriture. Et l'écriture va être le déclencheur de toutes les hautes strates du film.

La seule chose qui sera déjà préexistant ce sont en général les acteurs qu'il a choisis, quand ils ne se barrent pas en cours de route. Il écrit pour des acteurs, c'est très important. Il sait que « ah ça sera Gérard », donc il y a déjà la musicalité. Il sait très bien comment Gérard va interpréter. Il l'a toujours dit d'ailleurs, il écrit pour Gérard, même si ce n'est pas lui à l'arrivée qui joue. Il écrit pour cette manière de dire son texte. Et il n'a y qu'à voir, c'est lui qui disait sans doute le mieux cette manière d'écrire de Bertrand.

Donc la musicalité elle est déjà dans le texte. Elle est là dans la phrase. Elle n'est pas écrite, comme je le disais tout à l'heure, avec un mot pour un autre. Sans quoi on perd le sens de la phrase et sa musicalité. C'est vraiment le mot juste : c'est de la musicalité sans musique. C'est la musicalité de la phrase. Et cette phrase va donner lieu à tout le reste. Quand il n'y a même pas de décor dans le scénario, c'est la phrase qui va te dire où on est parfois. C'est pour dire qu'il n'y a que ça à l'origine. « Tiens, c'est quoi ce décor ? » et après on discute. Tout ne peut pas venir des phrases, on sait bien qu'il y a un contexte, mais quand même ! C'est ça qui caractérise le travail de Bertrand et c'est très rare je trouve dans d'autres cinémas. C'est le texte avant tout : la phrase, le mot. C'est ça le cinéma de Bertrand. **Il est lié comme indéfectiblement à l'écriture et tout va découler de ça. Et la musique probablement aussi.** Tout va bien de cette phrase. Tout ce qui est dit.

RB [00 :55 :25]

C'est vrai que c'est intéressant de voir que chez Bertrand Blier, ses acteurs semblent adopter la même façon de parler, de déclamer. Même avec ceux qui ont peu joué dans ses films, c'est reconnaissable. Jean Dujardin par exemple, que l'on est habitué à entendre parler d'une façon, adopte parfaitement cette élocution « à la manière de Blier » dans *Le Bruit des glaçons*.

HE [00 :55 :48]

C'est exactement reconnaissable aussi parce que les acteurs l'ont en tête. Je me souviens très bien de dîner avec Dujardin sur *Le bruit des glaçons*, il connaissait les répliques de Depardieu par cœur de tous les films de Bertrand. Il nous faisait rire pendant des dîners entiers, où il savait tout. Il avait la musique

de Depardieu dans la tête. Et je pense que naturellement, en travaillant avec Bertrand, ça vient. Et parfois d'ailleurs on sent que ce n'est pas fait pour ça. Pour Jean, ce n'est pas non plus sa manière à lui de jouer. Après j'ai fait *J'accuse* (2019) avec lui et on voit bien la différence avec Bertrand : du texte, des mots, du type d'époque, etc. Mais *Le Bruit des glaçons* est écrit pour Depardieu, c'est comme ça... D'ailleurs ça avait été le cas pour une précédente version de ce film qui s'appelait *Un Client coriace*. Puis il a changé de titre plusieurs fois : *Espérance de vie*, *Client coriace*, *Le Bruit des glaçons*. Même ça, ça bouge. *Combien tu gagnes* est devenu *Combien tu m'aimes ?*, ce qui est mieux d'ailleurs. Le titre peut bouger, la musique peut évoluer, le scénario parfois se réécrit au fur et à mesure – surtout pour les fins de film.

Bertrand commence *allegro con brio* mais il sait qu'il a du mal à terminer ces films. Les spectateurs lui ont souvent reproché, que les films se terminaient moins bien qu'ils ne commençaient. C'est vrai qu'on a régulièrement changé les fins. J'avais retrouvé le scénario d' *Un, deux, trois, soleil* – et ce n'était pas la fin qu'on a tournée. Ça s'est rajouté en cours de tournage. Quand il a dit : « ça serait bien de se retrouver dans un bateau ». Au départ ce n'était pas sur un bateau mais dans un parking.

RB [00 :58 :07]

Ces changements de dernière minute n'étaient pas trop compliqués à organiser ?

HE [00 :58 :11]

Tout est compliqué : il faut trouver le bon bateau, le mec qui apporte la porte dans la scène. Tout se fait. Il faut du temps et un peu de pognon, mais on y arrive. Surtout quand on est avec un metteur en scène, à l'époque, qui est célébré, ça ouvre davantage de portes. Ça aide de dire qu'on va tourner dans un bateau avec Marcello Mastroianni à Marseille. Bertrand Blier et Marcello Mastroianni en 1992, ça va quoi ! D'ailleurs c'était curieux, on a dû tourner toutes les scènes avec Mastroianni d'un coup, et après il est parti. On a tourné vingt-cinq jours avec lui. Au moment où il est parti, les emmerdes sont arrivées pour nous. Le jour même, Bertrand est parti à l'hôpital. Je m'étais dit que c'était notre sentinelle, il nous a protégé, et après tout est arrivé : que des emmerdes [rire].

C'est rare pour Bertrand qui aime tourner scrupuleusement le plus possible ses films dans l'ordre chronologique. Parce qu'on a démarré par Marseille, les terrains vagues, pour finir le tournage en studio.

La partition cinématographique

RB [01 :00 :00]

J'ai une dernière question qui porte sur un terme que j'avance pour réfléchir le rapport de la musicalité avec les autres éléments de la mise en scène chez Bertrand Blier. Il s'agit de la « partition cinématographique ». J'entends par ce terme une forme d'analogie avec la musique et ses termes

propres. Lorsqu'émerge une certaine musicalité dans une œuvre, elle va prendre plus ou moins de place, être plus ou moins prévue à l'avance, comme une partition. On va la jouer dans l'ordre, en rythme, comme ce que tu disais juste avant sur l'organisation des tournages de manière chronologique d'ailleurs. Selon toi, est-ce que ce terme de « partition cinématographique » pourrait s'appliquer dans les films de Bertrand Blier ?

HE [01 :01 :12]

Je pense que c'est quelque chose qui peut se défendre. Qu'est-ce qu'une partition musicale ? C'est la mise en forme de tout ce qui va intervenir de l'orchestre dans la conception de la musique. Un film, qu'est-ce que c'est d'autre ? Ça démarre par les dialogues, après on sait qu'on aura la lumière, etc. On n'en a pas parlé mais la connexion entre la lumière et la musique est très importante. Je pense à un moment dans *Un, deux, trois, soleil* où par exemple Victorine (Anouk Grinberg) balance sa mère dans le train d'ordure à Marseille – on l'a vraiment fait – puis rentre chez elle... et il y a sa mère qui est là. Il y a une musique magnifique et une lumière divine qui arrive. C'est lié. La musique sans cette lumière, ça ne marche pas. Ça, c'est la partition : le texte, la lumière, la musique, le bruitage. Tout ce qui va entretenir, tout ce qui pourrait faire qu'on pourrait faire une ligne à chaque fois avec les différents instruments, comme dans une partition. C'est une analogie qui se défend.

D'ailleurs, quelque chose est arrivée durant le tournage de *Les Côtelettes*. On était petit budget, on avait commencé chez Hachette Première et ils n'ont pas réussi à le continuer. On se retrouve sur le trottoir, on avait dégagé nos bureaux, rue François Premier (Paris 8^e), en se disant que « le film est terminé ». Bertrand dit « tiens on va aller se taper un tartare » au bar des Théâtre, à côté de l'Avenue Montaigne. Et là il me dit : « j'appelle Besson. Je lui fais lire le scénario. Il m'avait promis un truc un jour ». Besson répond : « Ok je le fais. Ne dépasser pas d'un euro. Vous avez trois millions pour faire le film ». Et donc on commence le film. Pendant le tournage Bertrand me dit : « j'ai une idée mais je ne sais pas si ça va rentrer dans le budget ». Il a une idée de comédie musicale dans le film, en faisant appel à des danseurs. Et puis ça vient comme ça quoi. On avait un mois de break dans le tournage car Michel Bouquet jouait à Avignon. Donc on en profite pour choisir le chorégraphe : Jean-Claude Gallotta, un certain niveau. On fait un casting de danseurs, des répétitions en parallèle, et on les inclut dans une scène d'hôpital à la fin du film. Car *Les Côtelettes* c'est aussi un film lié à la maladie, par le biais d'un des personnages du film. Le film n'a pas bonne presse, mais on est allé à Cannes avec, en compétition ! La presse s'était mal passée mais dans la salle, je trouve que ça s'est bien passé. Il y a une scène où on voit les malades qui vont se lever avec une chorégraphie de Gallotta et c'est super. C'est un moment de comédie musicale dans l'œuvre de Bertrand. **Inventé pendant le tournage !**

Je ne sais pas si c'est rentré dans la production, mais ils ont lâché quand même. Peut-être que Besson, attendri par cette idée, a dit « d'accord », et on la fait. Et c'est beau dans le film d'ailleurs. C'est beau et à la fois un moment un peu pénible parce que chez Bertrand, il y a un peu de lourdeur dans les « scènes

de cul » et là il y en a... On a Léonce (Phillipe Noiret) et Le Vieux (Michel Bouquet) qui « baisent » le personnage de la mort (Catherine Heigel) pendant que les danseurs sont là. Mais le plus beau moment ce sont les danseurs. « Ça lime », comme dit Bertrand, c'est-à-dire que c'est parfois un peu pénible, même pour ma génération ! Aujourd'hui, je pense que moins que jamais ça se digère. Même à l'époque, déjà sur le tournage, ça me saoulait un peu. Mais je le dis à Bertrand, il le sait. « Oh non c'est, drôle ».

En tout cas, ce film est important sur la musique et sur la façon dont est traité le son dès le début. Dès la scène du repas et puis continuellement avec des choses magnifiques. Il y a une belle exploitation de musique dans le film, avec « Gluck » qui est super. Aussi parce que Bertrand pensait que le film avait besoin d'être béquillé par de la musique, et cette partie dansée en guise de final.

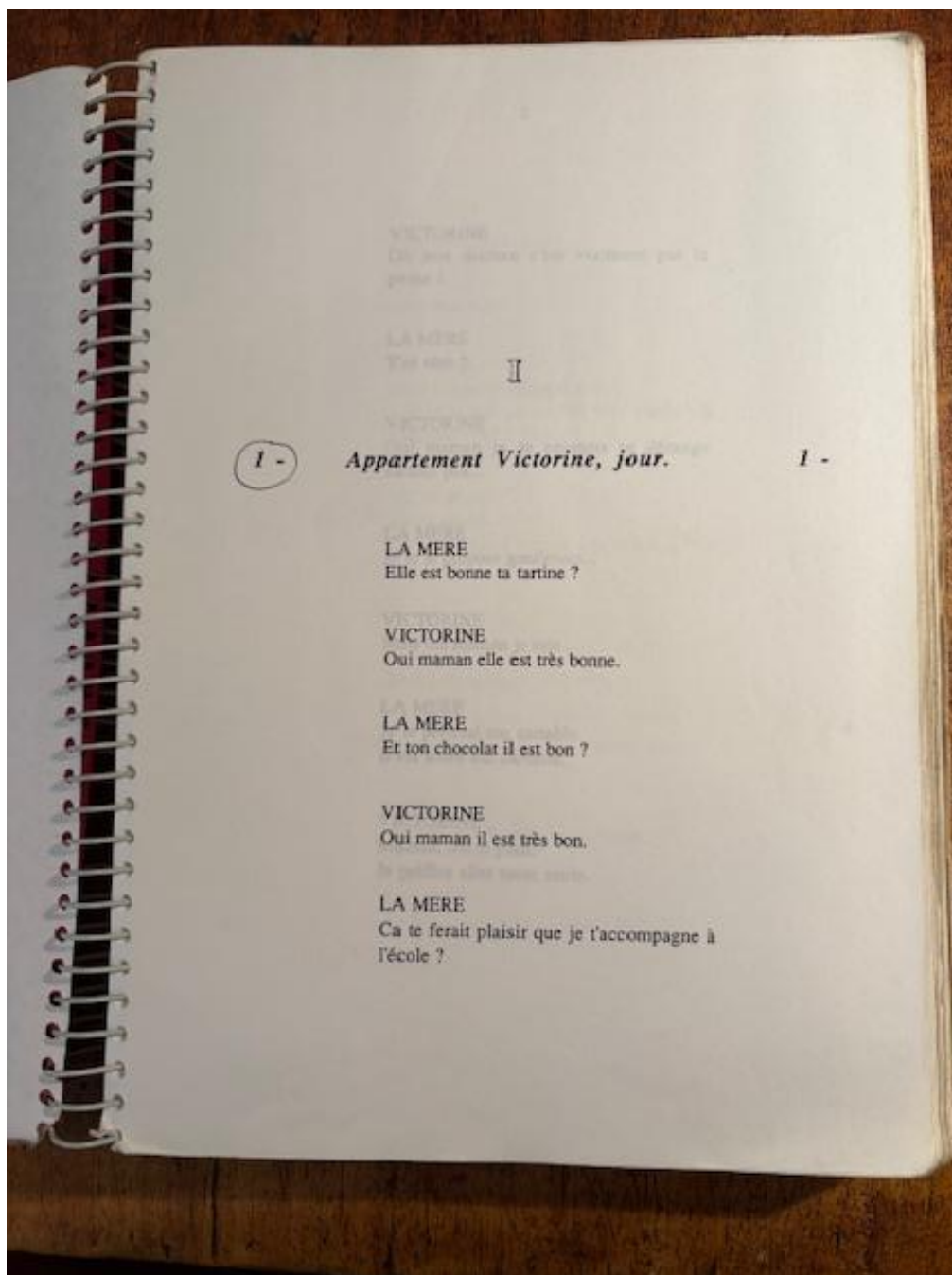
FIN D'ENTRETIEN [01 :07 :29]

ANNEXE 2

EXTRAITS ORIGINAUX DE SCÉNARIOS DE BERTRAND BLIER

Avec l'aimable accord d'Hubert Engammare.

Première séquence d'*Un, deux, trois, soleil*.



BASSES

2 -

Extérieur cité, jour.

2 -

Poursuite dans la rue :

LA MERE

*dans son vieux peignoir rose :*Oui mais moi ça me fait très plaisir de
t'accompagner à l'école !

VICTORINE

*qui se débîne :*Mais arrête, merde, tu fais chier
maintenant !

LA MERE

qui lui colle au train :

Je t'accompagne à l'école !

Victorine balance son cartable dans le décor :

VICTORINE

Oui ben moi j'y vais pas à l'école !

LA MERE

Je t'accompagne quand même !

VICTORINE

Mais puisque je te dis que j'y vais pas !
Regarde : je suis derrière toi !

LA MERE

Eh ben moi je continue...

SLP

3 -

Terrain vague, jour.

3 -

LA MERE

qui trotte toute seule dans la garrigue :
l'accompagne ma petite fille à l'école.
Elle voulait pas que je lui porte son
cartable mais moi je lui porte quand
même son cartable. Parce que je veux pas
qu'elle se fatigue.
Je suis une très gentille maman.
Et c'est pour ça qu'elle m'aime beaucoup
ma petite fille.



Moi ce que
je voudrais
c'est que ma
mère m'aime
beaucoup

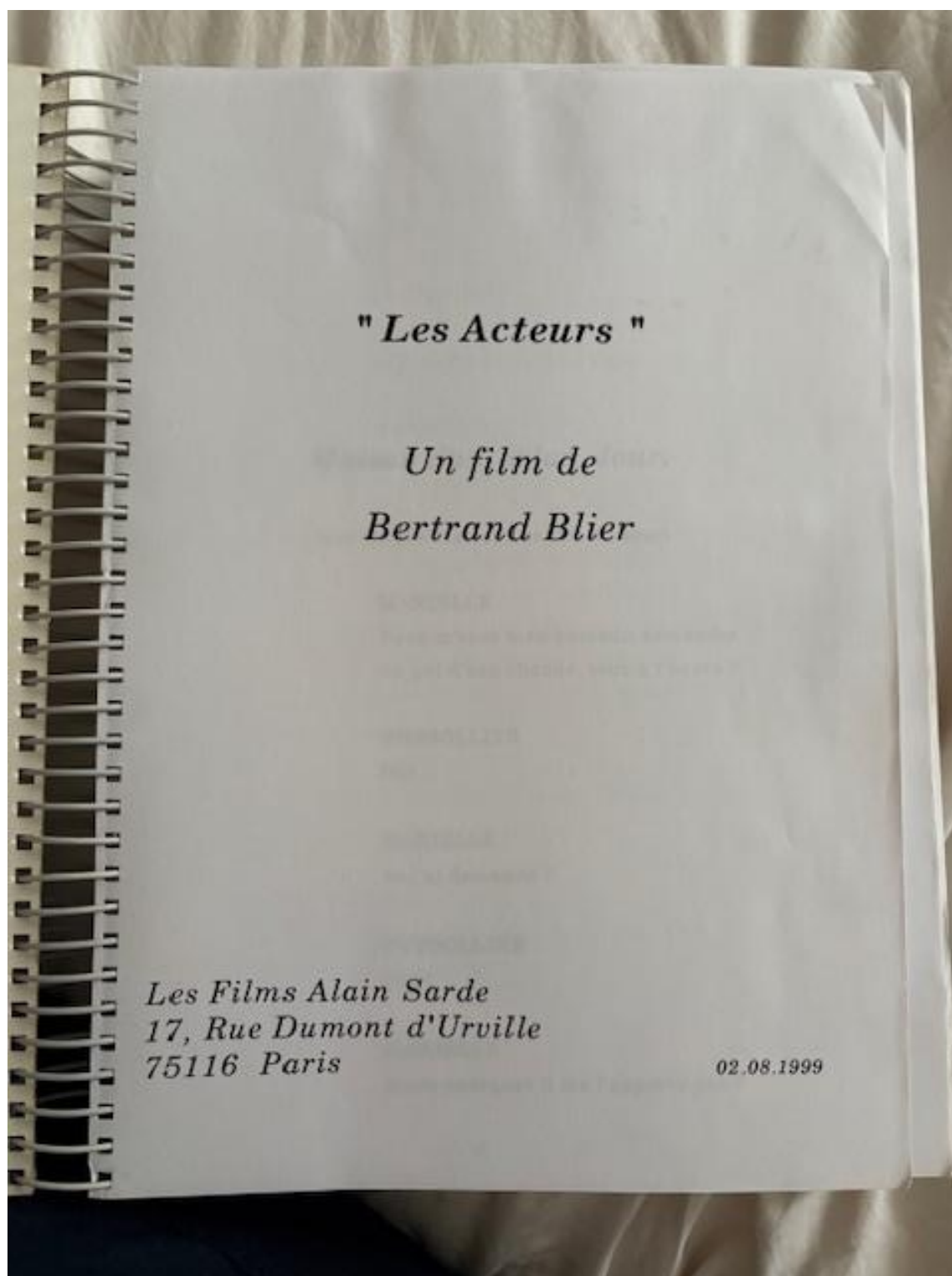
Extérieur cité, jour.

4 -

VICTORINE

Moi je l'emmerde ma mère.
Je l'emmerde.

Première séquence des *Acteurs*.



1- *Maison du Caviar, Jour.*

Jean-Pierre Marielle se fait du souci :

MARIELLE

Vous m'avez bien entendu demander
un pot d'eau chaude, tout à l'heure ?

DUSSOLLIER

Oui...

MARIELLE

Je l'ai demandé ?

DUSSOLLIER

Oui !

MARIELLE

Alors pourquoi il me l'apporte pas ?

Dussollier n'en sait rien. Il n'est pas passionné par la question.

DUSSOLLIER

Peut-être tu lui as pas demandé avec suffisamment de conviction..

MARIELLE

Tu veux dire que j'ai été mauvais ?

DUSSOLLIER

Tu demandes un pot d'eau chaude, on dirait un pot d'eau tiède...

T'y penses pas à ton pot ! On sait même pas la forme qu'il a ! Ça pourrait être n'importe quel pot !

2 - Désarroi Marielle. Il se tourne vers Villeret qui termine les petits fours :

2

MARIELLE

Ben et toi tu dis rien ! Toi tu dis jamais rien !

VILLERET

Qu'est-ce que tu veux que je dise ?

MARIELLE

Est-ce que tu m'as entendu demander
un pot d'eau chaude ?

VILLERET

A qui ?

MARIELLE

Au serveur !

VILLERET

Ça m'a pas laissé un gros souvenir ...

3 - Inquiétude grandissante Marielle. 3

4 - DUSSOLLIER 4
C'est emmerdant.

5 - Marielle repart à l'attaque de Villeret : 5

MARIELLE

Est-ce que tu m'écoutais ?

VILLERET

Je t'écoutais, je t'écoutais... C'est à toi
de te faire écouter !... dans la mesure
où tu ambitionnes d'être entendu...
Tu es sûr de lui avoir demandé ?

MARIELLE

Quoi ?

VILLERET

Ton pot d'eau chaude.

6 - Angoisse métaphysique Marielle.
Il n'est plus sûr de rien.

6

7 - DUSSOLLIER
Il lui a demandé.
Ça fait même dix minutes
qu'il lui a demandé.

7

VILLERET

Oui mais "comment" il lui a demandé ?
C'est là où le problème se pose ! ...
T'as pas été un petit peu mou ?

MARIELLE

Non. Absolument pas.

J'ai été ferme.

Poli mais ferme.

VILLERET

Moi je te sens pas très ferme,

à l'heure qu'il est...

Je te sentirais plutôt désemparé...

T'es pas désemparé ?

8 - C'est vrai que Marielle n'a pas l'air bien...

8

DUSSOLLIER

Est-ce que tu peux nous montrer

comment tu lui as demandé

ton pot d'eau chaude au serveur ?

MARIELLE

Tu me demandes de le refaire ?

DUSSOLLIER

Oui. S'il te plaît.

VILLERET

Tu peux faire deux fois de suite

la même chose ?

MARIELLE
Evidemment !

VILLERET
Bon alors on t'écoute.

9 . Concentration Marielle ...

9

Il s'adresse, par-dessus les tables, à l'hypothétique serveur :

MARIELLE

Monsieur ! s'il vous plaît ! est-ce que
je pourrais avoir un petit pot d'eau chaude ?

(Puis, à Dussollier et Villeret) :

Leur café il est bon, mais alors...

(geste de vigueur à l'appui)...

Silence. Appréhension Marielle qui attend le verdict
des deux autres.

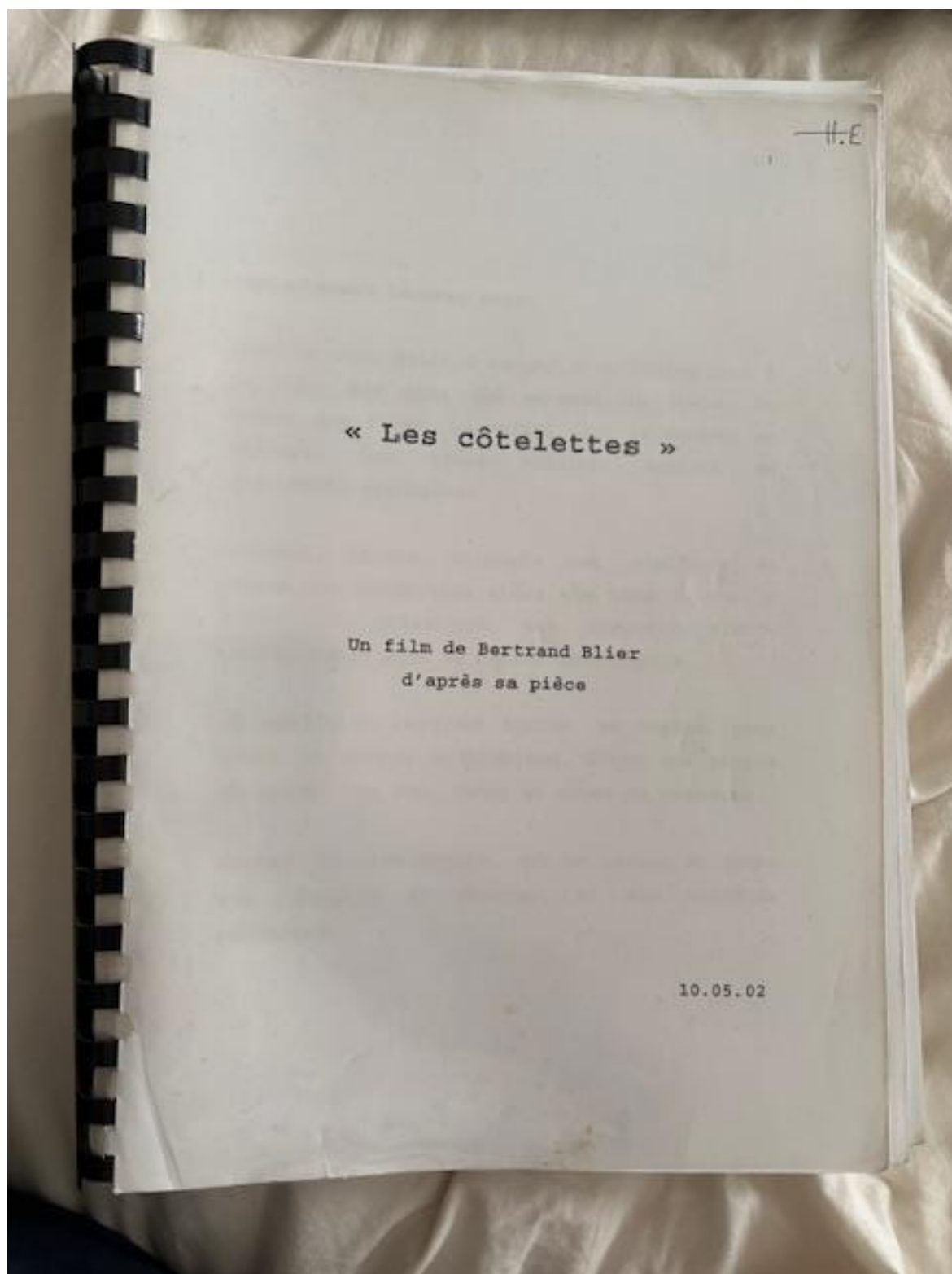
DUSSOLLIER

C'était mou.

MARIELLE

Comment ça "mou" ?

Première séquence des *Côtelettes*



1 - Appartement Léonce, soir.

Dans le coin salle à manger d'un living-room à la con, des gens qui mangent la soupe. Un homme, une femme, un enfant. Ils la mangent en silence. Les trois cuillers montent et descendent synchrones.

L'homme, Léonce, soixante ans, s'efforce de jouer les vénérables alors que nous allons le voir, il entretient des rapports plutôt conflictuels avec la notion de maturité.

Il suffit de regarder Agathe, sa copine, pour avoir un aperçu du problème. C'est une poupée de vingt cinq ans, toute en moues et rondeurs.

Xavier, fils de Léonce, est un garçon de douze ans, fragile et délicat, et aux manières parfaites.

Attention. Léonce vient de s'immobiliser. Il a tourné la tête vers la porte d'entrée. La cuiller est en suspens.

LEONCE : Vous entendez quelqu'un frapper ?

AGATHE : Où ça ?

LEONCE : A la porte !

2 - Maintenant les trois sont immobilisés. Ils regardent vers la porte.

AGATHE : Pourquoi quelqu'un frapperait ?

LEONCE : Chut !

3 - Palier Léonce, soir.

Devant la porte, un vieux, avec un vieux manteau et une silhouette agaçante.

D'une manière timide et particulièrement horripilante, il va frapper à la porte.

Séquence de la fête dans *Combien tu m'aimes ?*

123

Un bon vieux tube de Prince. "Kiss" par exemple. Ou alors du James Brown. Enfin bref, une musique de fête.

222 - **Appartement François, Soir.**

Car il s'agit d'une fête. Le genre de fête qu'on ne souhaite pas à son pire ennemi, mais une fête quand même, surtout dans les yeux de Daniela, qui anime déjà un quatuor de danseurs, les seins en liberté dans le tee-shirt blanc.

223 - Edouard est pétrifié, en larmes, devant tant de beauté...

MICHAEL : Je te l'avais dit de faire gaffe...

EDOUARD : La beauté de cette femme...
Moi, pour une femme comme ça, je ferais n'importe quoi... Je serais en prière toute la journée...

FRANCOIS (qui s'est approché) : Vous comprenez pourquoi je délaïsse un peu le bureau...

EDOUARD : La beauté de cette femme... La douleur que je ressens de ne pas la posséder... de ne jamais la posséder...

MICHAEL : Pourquoi tu dis "jamais" ?
Y a pas de jamais avec une femme!

EDOUARD (au désespoir) : Mais c'est la femme d'un ami!

BOB (un petit rondouillard) : Je vous signale que c'est une pute. Je l'ai baisée. Elle travaille rue Pigalle dans un bar.

MICHAEL : Qu'est-ce qu'on en a à foutre ?
Elle est belle et puis c'est tout!

EDOUARD : Elle est d'une beauté!...

FRANCOIS : C'est quand même contrariant...

MICHAEL : Qu'est-ce qui est contrariant ?

FRANCOIS : Et ben que ce soit une pute!

MICHAEL : Pourquoi c'est contrariant ?

EDOUARD : La beauté de cette femme...

FRANCOIS : Ben parce que c'est ma femme!

MICHAEL : Je vois pas où est le problème...

BOB : Tu devrais plutôt te réjouir...

FRANCOIS (prêt à donner le coup de poing) :
De quoi je devrais me réjouir ?

BOB (prêt à rendre le coup de poing) :
De vivre avec une pute! D'avoir une
pute chez toi! Que tu peux baiser tout
le temps! Elle va pas jouer la mijaurée!
Ca serait mal venu!

François lui met son poing dans la gueule.
Bagarre. Immédiatement on les maîtrise.

224 - Arrivée Daniela :

DANIELA : C'est à cause de moi que vous
vous battez ?

225 - MICHAEL : Pas du tout! Pas du tout!

DANIELA : Quelqu'un m'a traitée de pute?

MICHAEL : Pas du tout! Pas du tout!

EDOUARD : La beauté de cette femme...

DANIELA : Je suis une pute!

MICHAEL : Mais bien sûr! Mais bien sûr!

DANIELA (qui va se blottir dans les bras de François): Qu'est-ce que je t'aime d'avoir des amis comme ça... Qu'est-ce qu'elle me plaît ta vie...

227 - On est en train d'ouvrir la porte sur un mec qui a dû sonner mais qu'on n'a pas entendu avec toute cette musique. C'est Charly. Dans son éternel costume croisé. Un Charly qui a triste figure. Qui a l'air un peu perdu.

CHARLY : Vous permettez que je vienne un peu chez vous ?

PAMELA : Pour quoi faire ?

CHARLY : Vous regarder un peu danser... Vous avez l'air de tellement bien vous amuser... Je me mettrai dans un coin... Je vous dérangerai pas...

PAMELA : Vous êtes une relation ?

CHARLY : Lointaine...

Il prend une chaise et va s'installer dans un coin comme un vieux...

CHARLY (aux gens qui l'entourent, à n'importe qui, tout seul) : Je vivais avec une femme... et puis elle m'a quitté! Elle me manque... Vous me direz, elle a bien fait de partir, parce que je suis une ordure... Mais, en même temps, c'est con : elle m'a quitté juste au moment où je commençais à avoir envie de devenir un type bien... Et la preuve que j'étais en train de devenir un type bien, c'est que je l'ai laissée partir... Alors que j'avais tout pouvoir sur elle... Je lui ai rendu sa liberté... Vous me direz, je peux lui reprendre... Mais quand je la vois danser. Elle a l'air si heureuse...

EDOUARD (toujours dans ses sanglots) :
La beauté de cette femme...

CHARLY : Faut pas pleurer, mon vieux...
Ca sert à rien de pleurer...

EDOUARD : Ca sert à rien de pleurer, ça sert à rien de pleurer, ça sert à rien de vivre aussi à ce moment-là, on pourrait dire ! Moi j'en aurai jamais

des enfants dans mon ventre! C'est elle
qui va en avoir! Et je ne serai pas
père! Je serai le père de personne!

228 - CHARLY (qui regarde au-delà) : C'est
qui cette fille qui nous regarde, là-bas,
derrière son carreau ?

EDOUARD : Où ça ?

CHARLY : Là-bas! De l'autre côté de la
cour! Vous avez de la merde dans les
yeux ou quoi ?

EDOUARD : Mes yeux ils sont en sang!

229 - Mais Charly ne l'écoute plus. Il s'est
approché de la cour pour regarder la
fille, qui, de l'autre côté, les regarde,
avec l'air de pas se marrer. C'est la
voisine.

230 - Air boudeur de la voisine.

Charly lui fait signe de venir.

La voisine fait semblant de pas comprendre.
Qui ? Moi ?

Mimique Charly : Oui! vous! danser!

231 - Elle débarque aussitôt, avec la tronche en fête.

232 - Charly la réceptionne :

CHARLY : Qu'est-ce que vous avez sous votre froc ?

LA VOISINE : Un string.

CHARLY : Et sous votre pull moulant ?

LA VOISINE : Un soutif.

CHARLY : Et dans votre tête ?

LA VOISINE : Du tumulte.

CHARLY : Ca veut dire quoi "tumulte" ?

Elle lui met une grande baffe :

LA VOISINE : On ne touche pas le cul en même temps qu'on me parle !

CHARLY : Je n'ai pas touché le cul !

LA VOISINE : Quelqu'un m'a touché le cul !

CHARLY : Qui a touché le cul de Mademoiselle ?

MICHAEL : Mais personne! personne!

LA VOISINE (*menaçante*) : Je peux rentrer chez moi, aussi! Retourner dans ma solitude!

BOB : Ah non! Faut pas faire ça! Faut rester avec nous!

LA VOISINE (*limite craquage*) : Avec vous pour quoi faire ? Je tombe toujours sur des salauds...

233 - MICHAEL : Un cul c'est fait pour être touché... On est en France... Ou alors il faut pas vivre en France...

LA VOISINE: Il faut demander la permission!

BOB (*qui lui touche le cul*) : La permission de quoi ?

Lui aussi prend sa baffe.

LA VOISINE : Une femme n'est pas un chariot de fruits!

CHARLY (qui sort son énorme flingue et se met à braquer tout le monde) :
Je peux tirer dans le tas, aussi! Je
peux bousiller tout le monde! Y a du
mauvais dans l'homme!

234 - FRANCOIS (qui pique sa crise) : Vous
allez taire vos gueules, oui au merde ?...
Je vous signale quand même que vous
êtes chez moi! Et chez ma femme par la
même occasion!... Nous on allait se
coucher!

235 - PAMELA : A dix-neuf heures ?

FRANCOIS : Nous avons énormément de
tendresse en retard!

MICHAEL : On peut se barrer, si vous
voulez...

236 - Daniela s'interpose :

DANIELA : Non, s'il vous plaît, restez...
Je suis la maîtresse de maison... Je vous
demande de rester...

237 - EDOUARD : Comment elle a dit ça... "Je
suis la maîtresse de maison"... La classe

et la gentillesse de cette femme... Comment fait-elle ?... Comment faites-vous ?

DANIELA : Je suis heureuse, tout simplement...

238 - PAMELA : Oui ben ça se voit que tu es heureuse! On le sait! Ca va! Merde! Fait chier! Too much le bonheur, là! Too much!

Pamela fond en larmes...

BOB : Il faut se méfier des fêtes, souvent ça finit mal...

CHARLY : Celle-là elle finit bien.

FRANCOIS: Comment tu sais qu'elle finit bien ?

CHARLY: Je suis là, je surveille. Cette fête est magnifique. Le premier qui fait chier je lui colle une balle dans la gueule.

239 - Changement brutal de la musique. Place à la Traviata. Un Verdi déchaîné. Tout le monde danse sur Verdi.

240 - Inquiétude soudaine François. Il ne voit plus Daniela. Il se met à la chercher partout.

FRANCOIS : Ben où elle est passée ?

LA VOISINE : Qui ça ?

FRANCOIS : Daniela !

PAMELA: Elle était là il y a deux minutes!

FRANCOIS : Oui ben elle y est plus !

LA VOISINE: Peut-être elle s'est barrée...

FRANCOIS : Avec qui ?

PAMELA : Certainement un autre mec...

241 - FRANCOIS (*qui vient hurler dans l'escalier*): Daniela !

VOISIN QUI SORT (*toujours le même*) :

Bon, écoutez, ça fait beaucoup, là! Ca fait vraiment beaucoup!

CHARLY : Ca s'appelle une nuisance!
 (Il tire un coup de feu dans le plafond) :
 Une nuisance sonore!

242 - Daniela s'est réfugiée chez la voisine.
 En compagnie d'Edouard, qui succombe à
 ses charmes. Les mains levées en signe
 d'impuissance, il est en train de se
 faire rouler un palot infernal.

243 - Tout le monde les regarde, à travers les
 vitres de la petite cour commune aux deux
 appartements, tout le monde autour de
 François, un groupe taillé dans la
 consternation.

244 - EDOUARD (qui se tourne un peu vers eux) :
 Je suis désolé, je ne peux rien faire...

245 - MICHAEL (qui démarre) : je vais aller
 lui parler.

CHARLY (qui le bouscule) : Non, c'est
 moi! Laissez-moi!

MICHAEL : Oui ben j'y vais quand même!

246 - Ils arrivent tous les deux à côté
 d'Edouard qui est toujours en train de se
 faire rouler sa pelle...

MICHAEL : Faut pas faire ça, mon vieux...
C'est pas très bien ce que tu fais là...

CHARLY: Moi je dirais même : c'est moche...

EDOUARD: Mais je le sais bien que c'est
moche, mais comment résister ?
D'habitude je résiste, mais là, vous
avez vu ?

247 - Dans le groupe qui regarde, avec François
au centre, matraqué :

LA VOISINE : Je voudrais pas foutre la
merde mais c'est vraiment une pute...

PAMELA : Il réagit même pas...

ANNE-SOPHIE : Oh ! François ! Allô ?

BOB : Laissez-le, il encaisse. Il est
en train d'encaisser. Dans la vie, y a
pas d'arbitre...

248 - Retour de Daniela. En passant devant
François, elle lui caresse la joue :

DANIELA : Excuse-moi... Une faiblesse...

FRANCOIS (qui la suit jusque sur le divan) :
C'est pas grave... C'est pas grave... On a
tous des faiblesses...

- 249 - Ils sont là, tous les deux, assis sur leur
divan, avec personne qui ose s'approcher,
mais tout le monde qui les regarde.
- 250 - Edouard, très gentiment, vient parler à
François :

EDOUARD: Tu sais, faut que je te dise :
tu pourras pas faire face. Avec un engin
pareil, aucun mec peut faire face. C'est
quelque chose qui nous submerge. Moi qui
suis ton ami, mon boulot c'est de te le
dire : décroche. Décroche pendant qu'il
en est encore temps. Avant qu'elle te
promène en laisse...

MICHAEL (qui est venu les rejoindre) :
Là je m'inscris en faux. Pourquoi
partir battu ? Moi je pense que tout
homme, confronté à une femme, même si elle
est sublime, a une chance de l'emporter.

EDOUARD : Mais comment ?

MICHAEL : Gentillesse. Dévotion. Beaucoup de soins, beaucoup de tact... Et puis du talc, aussi...

EDOUARD : Du talc ?

MICHAEL : Pour masser la beauté! Pour masser le corps aimé! Une femme bien massée elle s'ouvre comme une fleur par un matin de printemps... Même si t'as une gueule de Père Noël...

251 - François se lève calmement, comme un mec qui domine parfaitement la situation.

FRANCOIS: Je vous remercie pour vos bons conseils. Et pour votre amitié. Ca fait du bien d'avoir des amis. Surtout quand on est un petit peu en difficulté! Je suis en petit peu en difficulté, en ce moment. Je ne sais pas ce qui m'arrive. Je me sens fort et fragile. Les deux à la fois. Je me sens invincible et déjà terrassé. Les deux à la fois. C'est le bordel dans ma tête. Au milieu y a une femme. Qui est cette femme, je n'en sais rien. Tout ce que je sais c'est qu'elle va m'en faire voir de toutes les couleurs. Eh ben moi je les aime bien ses couleurs. Je vais en faire un bouquet.

DANIELA (*qui se lève et lui prend le bras*) :
Attends, bouge pas... Y a eu un instant
très bref où j'ai été bouleversée par
toi...

FRANCOIS : Quand ?... A quel moment ?

DANIELA : C'est quand tu as parlé de
l'enfant...

FRANCOIS : De l'enfant ?... Quel enfant ?

DANIELA : J'ai entendu le mot "enfant"...

FANCOIS : Ah oui... en effet... Moi aussi
je l'entends...

CORPUS

Corpus principal

Calmos. (1976).
Préparez Vos Mouchoirs. (1978).
Buffet Froid. (1979).
Beau-Père. (1981).
Notre Histoire. (1984).
Tenue de Soirée. (1986).
Trop Belle Pour Toi. (1989).
Merci La Vie. (1991).
Un, Deux, Trois, Soleil. (1993).
Les Acteurs. (2000).
Les Côtelettes. (2003).
Combien Tu m'aimes ? (2005).
Le Bruit Des Glaçons. (2010).

Corpus secondaire

Hitler, Connais Pas. (1963).
La Grimace. (1966).
Si j'étais Un Espion. (1967).
Les Valseuses. (1974).
Mon Homme. (1996).
La Femme de Mon Pote. (1983).
Convoi Exceptionnel. (2019).

Table des illustrations

Photographie :

Archie Sheep chez Bertrand Blier durant la préparation de *Combien tu m'aimes ?* (Fig.1), photographié par Hubert Engammare.

Images extraites de livre :

« Le tricerple des sons de Michel Chion » (fig.3), issu du livre *L'Audio-vision* de Michel Chion.

Partition :

Partition du motif musical dans *Les Côtelettes*, (fig.4), créée sur flat.io.

Images extraites de films (Captures d'écran) :

Beau-Père (Bertrand Blier, 1981) : Fig. 2

Buffet Froid (Bertrand Blier, 1979) : fig. 5, fig.6 et fig. 7

Merci la vie (Bertrand Blier, 1991) : fig. 8

Bibliographie

Ouvrages esthétiques

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll.« Cinéma / Arts Visuels », 2022, vol.5e éd.

ARNOLDY Edouard, *Le Bruit Eprouvant (au cinéma)*, La Lettre Volée., coll.« Essai », 2017.

AUMONT Jacques, *L'interprétation des films*, Paris, Armand Colin, coll.« Cinéma / Arts Visuels », 2017.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, coll.« Cinéma / Arts Visuels », 2020, vol.4e éd.

BASIRICO Benoît, *La Musique de Film : Compositeurs et réalisateurs Au Travail*, Hémisphères., coll.« Ciné-Cinéma », 2018.

BORDE Raymond et Chaumeton Etienne, *Panorama du film noir américain : (1941-1953)*, City Lights Books, 2002.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard., Paris, coll.« Folio », 1975.

CHION Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll.« Cinéma / Arts Visuels », 2021, vol.5e éd.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Fayard., coll.« Les Chemins de la musique », 2019, vol.5e éd.

CHION Michel, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, Paris, Armand Colin, coll.« Cinéma / Arts Visuels », 2018, vol.3e éd.

DAUBRESSE Louis, *Silence(s) dans le cinéma contemporain. Histoire et esthétique*, Première Edition., Presses Universitaires du Septentrion, coll.« Arts du spectacle - Images et sons », 2024.

HACQUARD Georges, *La Musique et le Cinéma*, Presses Universitaires de France., coll.« Bibliothèque Internationale de Musicologie », 1959.

JULLIER Laurent, *Le Son au cinéma*, Cahiers du Cinéma., coll.« Les Petits Cahiers », 2006.

LECLERC Anne-Marie, *La Musicalité filmique - de l'avant-garde au cinéma contemporain, Transformations temporelles et rythmiques.*, Presses Académiques Francophones., Paris, 2013.

MASSON Marie-Noëlle et MOUELLIC Gilles, *Musiques et Images Au Cinéma :[Actes Du Colloque « Musique et Images » Tenu à Rennes 2, Mars 2002]*, coll.« Aesthetica, éd Presses Universitaires de Rennes », 2003.

MOUELLIC Gilles, *Jazz et Cinéma*, Cahiers du cinéma., coll.« Essais », 2000.

SZENDY Peter, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Les Editions de Minuit., coll.« Paradoxe », 2007.

TRIAS Jean-Philippe, « L' interfilmique : Intertextualité en cinéma et mémoires des films », These de doctorat, Paris 7, 2013.

Théories de la littérature – Psychanalyse – Sémiologie

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, coll.« La Couleur des idées », 2014.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll.« Connaissance de l'Inconscient », 1988.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, coll.« Collection Poétique », 1982.

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

Articles d'encyclopédies et périodiques

ALTACHINA Veronika, « Eisenstein, lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50-1, 2015, p. 155-165.

BRETON Pierre, « GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997) », *in* , Encyclopædia Universalis.

CHÂTEAU Dominique, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20. », 3-1, 1992, p. 78-94, coll.« Cinémas ».

JOUSSE Thierry et Uzal Marcus, « Hors-Série N°1 Cinéastes "François Truffaut" », p. 14.

LALANNE Jean-Marc, « Critique de "Mon Homme" de Bertrand Blier ».

MARIE Michel, « LES VALSEUSES, film de Bertrand Blier », *in* , Encyclopædia Universalis.

STRAUSS Frédéric, « BLIER BERTRAND (1939-) », *in* , Encyclopædia Universalis.

VIVIANI Christian, « MUSIQUE ET CINÉMA, LE MARIAGE DU SIÈCLE ? (exposition) », *in* , Encyclopædia Universalis.

Travaux se rapportant à Bertrand Blier et à ses films

ANGE Antoine, « *Nonsense* » et *Cinéma : Tenants et Aboutissants du « Nonsense » au Au Cinéma*, Lobster, 2018.

BEYLOT Pierre, *Bertrand Blier. Buffet froid*, Neuilly : Atlante., coll.« Clefs concours. Cinéma », 2017.

CÔME Arthur, « Gifles, violes et assassinats : typologie des violences en musique chez Bertrand Blier, des Valseuses aux Acteurs. », Sorbonne Nouvelle, 2024.

GAUDRON Pierre, « Bertrand Blier au temps de la révolution sexuelle : la sexualité dans les films de Bertrand Blier de la décennie 1970 », Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2022.

HARRIS Sue, « Bertrand Blier », French Film Directors Series, Manchester University Press, 2001.

HAUSTRATE Gaston, *Bertrand Blier*, Edilig., coll.« Cinégraphiques », 1988.

ROUSSEL Vincent, *Bertrand Blier, Cruelle beauté*, Marest Editeur., 2020.

Ouvrages écrits par Bertrand Blier

BLIER Bertrand, *Fragile des bronches*, Seghers., Paris, 2022.

BLIER Bertrand, *Les Valseuses*, Robert Laffont., 1972.

Autres ouvrages

GERMAIN Stéphane et Géga, *L'Abécédaire des Tontons Flingueurs*, CASA., 2019.

GRINBERG Anouk, *Respect*, Juilliard., 2025.

TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Flammarion., Paris, coll.« Champs - Art », 1975.

Entretiens

BLIER, Bertrand, « Bertrand Blier : “Je suis un type de mauvaise fréquentation” ». 3 janvier 2023, Sofilm.

BLIER Bertrand, « On est allés chez Bertrand Blier avec Cabadzi pour parler de musique ». 28 novembre 2017, . Sourdoreille.

ENGAMMARE Hubert, « Entretien d’Hubert Engammare, assistant réalisateur de Bertrand Blier de 1993 à 2019. », réalisé par Raphaël Boéno, 24 mars 2025, Paris.

MURAT Pierre, « Bertrand Blier en 2010 dans Télérama : “Pour moi, il n’y a plus de cinéma” », *Télérama*, 21 janvier 2025.

Sources audiovisuelles

Entretiens radiophoniques

Bertrand Blier et la musique : trop belle pour lui ? Radio Classique, 2016.

Bertrand Blier, préparez vos classiques !, « La musique des comédies », réalisé par Max Dozolme, France Classique, 22 janvier 2025.

Making-of

Making of Les Acteurs. Réalisé par Bruna LEMOINE, CAPA, 1999.

Entretiens filmés / Bonus de DVD / Documentaires

BLIER, Bertrand. « Entretien avec Bertrand Blier pour “Les Côtelettes” (2003) ». Prod. Hachette Première & Cie ; EuropaCorp ; Plateau A.

Blier, Leconte, Tavernier, Trois Vies De Cinéma. Réalisé par Chad Chenouga, Ciné+, 2020.

Blier par Blier - 28 Minutes - ARTE. Réalisé par 28 minutes - ARTE, 2022. *YouTube*.

LE BARS, Hugues. « Entretien avec Hugues Le Bars, compositeur pour “Les Côtelettes” (2003) de Bertrand Blier. » 2003. Prod. Hachette Première & Cie ; EuropaCorp ; Plateau A.

Making of Les Acteurs. Réalisé par Bruna LEMOINE, CAPA, 1999.

Vidéo Club Bertrand Blier. Kombini, 2019.