



Godard *contra* Hollywood : musique, film, fragment, répétition et citation

Godard contra Hollywood: Music, Film, Fragment, Repetition and Quotation

Michael Baumgartner

Mots clés : Godard (Jean-Luc), musique de film, Nouvelle Vague, fragmentation, citation, répétition

Keywords: Godard (Jean-Luc), screen music, Nouvelle Vague, fragmentation, quotation, repetition

RÉSUMÉ

Cet article aborde l'approche esthétique de Jean-Luc Godard en matière de musique de film et explore ses particularités à travers l'étude de la fonction de la musique dans les productions de Godard pour le cinéma et la télévision du début des années 1960. Transgressant les conventions musicales d'Hollywood, la musique des films de Godard invite à développer un modèle théorique alternatif à ceux établis et déjà élaborés pour le cinéma hollywoodien et ses dérivés. Par les procédés de fragmentation, de répétition et de citation, Godard s'affranchit ainsi de la fonction traditionnellement attribuée à la musique de film – celle d'ajout accessoire aux images et aux dialogues – pour remanier la continuité narrative et constituer une musique autoréflexive et métafilmique, qui réfléchit à son propre statut de musique de film. L'examen systématique de l'emploi des procédés de fragmentation dans l'épisode « Montparnasse-Levallois » tiré de *Paris vu par...* (1965) à travers le concept d'ellipse (*gapping*), de répétition pour le thème de Camille dans *Le Mépris* (1963) – qui agit comme critique implicite de la technique du leitmotiv –, et de citation dans *Une femme mariée* (1964) met en lumière l'approche originale de Godard, remettant en question à la fois la structure sémantique des récits filmiques et les codes hollywoodiens de l'utilisation de la musique de film.

ABSTRACT

This article discusses Jean-Luc Godard's aesthetic approach to film music and explores its unique features through the study of the function of music in Godard's film and television productions of the early 1960s. Subverting Hollywood's musical conventions, Godard's film music urges the development of an alternative theoretical framework to the established and elaborate theories dedicated to Hollywood cinema and its derivatives. Through the devices of fragmentation, repetition and quotation, Godard thus frees himself from film music's traditionally assigned functions—an accessory add-on to the images and dialogue—to reshape the narrative flow and constitute a self-reflexive and metafilm music, reflecting upon its own state of being film music. The systematic examination of the uses of such devices as fragmentation in the episode "Montparnasse-Levallois" in *Paris vu par...* (1965) with the concept of gapping, repetition for the "Camille" theme in *Le Mépris* (1963)—acting as an implied criticism of the leitmotiv technique—, and citation in *Une femme mariée* (1964) highlights Godard's unique approach to film music, challenging both the semantic structures of the filmic narratives and Hollywood norms in the use of film music.

NOTE DE L'AUTEUR

L'auteur souhaite remercier les deux évaluateur·rices ainsi que les éditeur·rices de cet article pour leurs précieux commentaires et suggestions. Grâce à leurs remarques constructives, cet article a considérablement gagné en précision et en clarté.

- 1 Parmi tous les cinéastes qui ont fait de la musique un élément singulier et novateur de leurs créations pour le cinéma et la télévision, Jean-Luc Godard occupe sans doute une place à part. L'objectif de cet article est d'aborder plus en détail les éléments qui rendent unique, originale et excentrique son utilisation de la musique dans ses productions cinématographiques et télévisuelles. Godard étant l'un des protagonistes majeurs de la Nouvelle Vague et cette période étant celle au cours de laquelle il développe une esthétique musicale singulière dans ses productions, je focaliserai mon analyse sur le début de sa carrière, au début des années 1960, et j'étudierai certains des paramètres qui marquent son approche originale de la musique au cinéma.
- 2 Plusieurs facettes de l'œuvre cinématographique de Jean-Luc Godard ont fait l'objet d'études minutieuses depuis les années 1960. On compte de nombreuses biographies (Sterritt 1999 ; MacCabe 2003 ; Brody 2008), des études de cas (Dixon 1997 ; Cerisuelo 1989 ; Silverman et Farocki 1998 ; Williams 2016), des travaux portant sur l'influence de l'environnement sociopolitique des années 1960 sur les films de Godard (Esquenazi 2004), sur la dimension politique de son travail (Loshitzky 1995 ; Emmelhainz 2019), sur ses projets vidéo et pour la télévision (James et Zeyfang 2003 ; Scemama-Heard 2006), sur l'histoire du cinéma et de la philosophie dans son œuvre (Witt 2013), des études

explorant les aspects liés au genre et au sacré dans ses productions (Locke et Warren 1993), portant sur les arts visuels dans ses films (Paech 1989), sur la sémiotique, l'intertextualité et les citations comme outils clés d'analyse filmique (Kline 1992), sur la collaboration entre Godard et sa partenaire de longue date Anne-Marie Miéville (White 2013), et sur ses films et vidéos réalisés à partir des années 1980 (Morgan 2013).

3 Cependant, jusqu'à récemment, presque aucune de ces recherches ne s'est intéressée à la fonction de la musique dans l'œuvre de Godard. La situation est telle que, comme l'a observé Nicholas Cook, « il est nécessaire d'aller à contre-courant des approches issues de la critique cinématographique et, plus largement, des approches fondées sur la narration, qui réduisent le rôle de la musique à celui d'un simple complément, du moins quand il en est fait mention » (Cook 1998, vi). Ce n'est que récemment que trois ouvrages sur Godard et la musique ont été publiés, écrits par Jürg Stenzl (2010), Albertine Fox (2018) et moi-même (Baumgartner 2022). Ces trois études mettent en avant l'idée que l'utilisation abondante de la musique par Godard, depuis ses premiers projets à la fin des années 1950 jusqu'à ses derniers films achevés à la fin des années 2010, révèle que le cinéaste a toujours perçu la musique comme l'un des éléments centraux de ses films. Le réalisateur réaffirme d'ailleurs l'importance de la musique dans ses films et vidéos à plusieurs reprises, dans de nombreux entretiens ou prises de paroles¹, et choisit le terme « Sonimage » (un jeu de mots qui combine le sens de « son image » avec celui de « son et image ») pour nommer sa société de production. Au-delà des trois livres publiés ainsi qu'un certain nombre d'articles, quelques études plus courtes examinent la musique dans l'œuvre de Godard, comprenant des remarques générales sur l'usage que fait Godard de la musique (Aumont 1990 ; Jullier 2001), examinant plus spécifiquement la musique dans *Pierrot le fou* (1965) (Brown 1994), l'emploi de la musique de Beethoven dans ses films (Sheer 2001 ; Davison 2004), de celle de Bach dans *Je vous salue, Marie* (1985) (Baumgartner 2019), et portant sur l'esthétique sonore à deux pistes qu'il adopte dans ses productions plus tardives pour le cinéma et la télévision (Baumgartner 2021b). Néanmoins, l'approche esthétique de Godard en matière de musique au cinéma et à la télévision reste encore largement à explorer et à comprendre. Elle invite à envisager les musiques à l'écran à partir d'une cinématographie nationale distincte d'Hollywood qui constitue, à ce titre, un véritable contre-modèle aux conventions musicales hollywoodiennes. Du point de vue des études sur la musique de film, il apparaît ainsi nécessaire de développer un modèle théorique alternatif à ceux établis et déjà élaborés pour le cinéma hollywoodien et ses dérivés. L'usage que Godard fait de la musique dans son œuvre offre un terrain particulièrement fécond pour mener de telles recherches.

4 L'objectif de cet article est donc de poursuivre un dialogue académique déjà entamé. Dès ses premiers films, Godard fait usage de trois procédés musicaux

1. Voir par exemple le CD *Les Écrans sonores* de Jean-Luc Godard, comprenant un long entretien entre Godard et Thierry Jousse consacré à la musique et au son (Signature, SIG 11002, 2000).

lui permettant non seulement de mettre en avant l'aspect autoréflexif de ses films, mais aussi d'explorer la nature réflexive de la musique de film elle-même. Le premier procédé est la fragmentation : Godard préfère intégrer à ses films de courts fragments musicaux plutôt que des compositions musicales complètes, ces fragments étant ainsi souvent caractérisés par leurs coupures abruptes, sans aucune pratique d'« infiltration » (*sneaking in*) ou de fondu enchaîné, typiques du cinéma hollywoodien classique. Le deuxième procédé est la répétition : Godard utilise un court fragment musical à l'identique de nombreuses fois dans le même film et, à plusieurs reprises, entre ses films. Le troisième procédé est la citation, qui illustre la prédilection de Godard pour les musiques préexistantes (tirées de vinyles et plus tard de CD) plutôt que pour les commandes de musique de film.

- 5 Si la fragmentation, la répétition et la citation constituent les trois caractéristiques principales de l'utilisation que fait Godard de la musique dans ses films, la façon dont il y recourt change drastiquement au cours de sa carrière. Dans ses premiers films tels que *Le Mépris* (1963) et *Pierrot le fou* (1965), Godard émancipe la musique de film en soulignant sa dimension autoréflexive à rebours du rôle qui lui est traditionnellement assigné à Hollywood, où la musique reste subordonnée aux images et aux paroles ([Gorbman 1987](#) ; [Kalinak 1992](#)). Dans ses œuvres plus tardives, il envisage la musique (toujours autoréférentielle) comme une entité pleinement autonome et indépendante au sein du réseau complexe formé par les images, les mots, les sons et le montage. Dans ces films, Godard utilise de courts extraits issus d'œuvres musicales souvent plus longues, et remet ainsi en question la structure sémantique des récits filmiques, en ceci que l'usage inhabituel de la musique attire l'attention sur elle-même et remanie la continuité narrative de manière inattendue. De plus, l'utilisation de ces extraits ou de ces citations musicales génère des références croisées au sein de ce réseau visuel et sonore complexe. Un parfait exemple réside dans sa série télévisée en quatre parties *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), un immense montage de fragments de sons et d'images assemblés à partir d'innombrables fragments sonores et visuels tirés du vaste répertoire de l'histoire du cinéma et de la musique. Dans ce collage complexe, Godard capture non seulement la mémoire du cinéma, mais aussi celle de la musique. À travers la prolifération surabondante de citations musicales, le cinéaste met en scène un combat fragmentaire de styles qui sature la bande sonore et qui, en vertu de cette musique autoréflexive, force l'audio-spectateur·rice non seulement à questionner la fonction de la bande sonore en elle-même, comme c'était le cas dans ses films des années 1960, mais aussi à ouvrir le texte cinématographique à un réseau complexe de significations qui dépasse les niveaux sonore et visuel.
- 6 Dans cet article, je propose de poursuivre mes recherches sur l'usage que fait Godard de la fragmentation, de la répétition et de la citation comme procédés par lesquels il manipule tous les éléments de la toile cinématographique, une

analyse que j'ai déjà présentée dans ma monographie précédemment mentionnée (Baumgartner 2022). L'examen concis, systématique et soutenu de ces trois procédés révèle qu'ils constituent les éléments constants et essentiels de la pratique de Godard en matière de musique de film ; ils témoignent de la manière dont le cinéaste fait appel à la musique en tant que musique autoréflexive dans les musiques de ses productions pour le cinéma et la télévision. J'appelle de telles musiques des musiques « métafilmiques », c'est-à-dire des musiques dont l'objet est la musique de film, ou, plus précisément, des musiques de film qui réfléchissent au fait même d'être des musiques de film.

- 7 Trois études de cas viendront donc développer mes réflexions antérieures sur la manière dont Godard utilise la fragmentation, la répétition et la citation dans trois de ses films du début des années 1960. Je limite cette étude à la première période de l'œuvre de Godard, dans la mesure où elle constitue la période à laquelle le réalisateur a posé les fondements de son esthétique originale de musique à l'image. Ses œuvres plus tardives, jusqu'à ses derniers films et projets télévisuels achevés autour de 2020, prolongent ainsi les expérimentations sur la musique à l'écran que Godard avait amorcées au début des années 1960. À partir de l'exemple de l'épisode « Montparnasse-Levallois » tiré de *Paris vu par...* (1965), j'aborderai l'usage fragmenté que fait Godard de la musique grâce à l'approche théorique de l'ellipse (*gapping*), un concept emprunté à la linguistique. Le *gapping* désigne une forme d'ellipse qui consiste à omettre une partie de la phrase (souvent un verbe) déjà présente plus tôt dans l'énoncé et devenue, de fait, redondante dans la seconde partie de la phrase.
- 8 Un deuxième exemple portera sur le procédé de la répétition, tel qu'appliqué par Godard dans sa violente critique du cinéma comme institution : *Le Mépris*. Le soubassement théorique à l'insertion répétée du thème intitulé « Camille » dans la scène centrale de l'appartement est la critique implicite de Godard envers la technique du leitmotiv, établie de longue date, à l'ère des studios hollywoodiens. Employée au moins depuis le début des années 1930, elle constituait encore l'approche dominante de la composition à l'image à l'époque de la réalisation du *Mépris*. Une troisième et dernière étude de cas examine l'utilisation godardienne de la citation dans *Une femme mariée* (1964). Avec ce film, Godard initie une longue tradition consistant à intégrer de la musique classique préexistante au sein de ses longs-métrages². Dans le cas d'*Une femme mariée*, il utilise plusieurs fragments de quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven et manipule intentionnellement la structure syntaxique conventionnelle du film en questionnant ainsi la tradition narrative établie à Hollywood et dans le cinéma européen *mainstream*. Avant de présenter ces trois études de cas, je souhaite toutefois montrer brièvement que l'usage godardien de la musique de film s'enracine dans le climat intellectuel parisien d'après-guerre, dont il prolonge plusieurs des préoccupations majeures.

2. D'autres exemples incluent *Made in USA* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), *La Chinoise*, ou plutôt *à la chinoise* (1967), *Passion* (1982), *Prénom : Carmen* (1983), *Dé détective* (1985), *Nouvelle Vague* (1990), *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991), *Hélas pour moi* (1993), *For Ever Mozart* (1996), *Éloge de l'amour* (2001), *Notre musique* (2004), *Film Socialisme* (2010), *Adieu au langage* (2014) et *Le Livre d'image* (2018).

Les influences intellectuelles des années 1950 de Godard

- 9 L'utilisation que fait Godard de l'esthétique sonore et musicale comme moyen de déconstruire les conventions filmiques *mainstream* trouve sa source dans le climat intellectuel parisien des années 1950. Le cinéaste était potentiellement influencé par trois forces. Premièrement, les artistes et réalisateurs Guy Debord et Isidore Isou, tous deux membres du mouvement de l'Internationale lettriste³, ont marqué les débuts de son œuvre. Dans son film expérimental *Traité de bave et d'éternité* (1951), Isou génère une bande sonore complètement indépendante des images du film. De la même manière, les premières expérimentations de Debord avec le son et l'image se sont montrées tout aussi influentes pour Godard. Le premier film de Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), ne contient aucune image : lors des dialogues parlés, la bande sonore s'accompagne d'un écran entièrement blanc. Godard cherchera plus tard à produire un effet similaire dans son film-essai politique *Le gai savoir* (1969), où de longs passages de dialogues sont prononcés sur un écran noir.
- 10 Deuxièmement, le besoin de collecter divers « objets trouvés » sonores, de les combiner et juxtaposer ensuite dans le cadre de la création d'une œuvre totalement nouvelle, comme l'a fait le Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) à la fin des années 1940 et dans les années 1950, a fortement influencé la propre identité sonore de Godard. Son influence était telle qu'il est devenu une véritable marque de fabrique présente dans presque l'ensemble de ses bandes sonores. Cette propension à collecter et réassembler fait écho aux techniques mises au point par Pierre Schaeffer – initiateur de la musique concrète, mouvement né peu avant l'arrivée de Godard à Paris en 1949 et qui se développa durant les années où celui-ci collabora aux *Cahiers du cinéma* – ainsi que par Pierre Henry⁴. Schaeffer rattache d'ailleurs explicitement son esthétique sonore novatrice au réalisateur Jean Epstein, qui constitua également un modèle important pour Godard : Epstein observe que les enregistrements révèlent des événements sonores dont les auditeurs n'ont généralement pas conscience dans la réalité. Selon Epstein, les enregistrements créent une nouvelle focalisation « inouïe » qui ne devient importante et audible que grâce aux enregistrements. Un autre lien entre le GRMC et le monde du cinéma français tient au fait que Pierre Henry travaille étroitement avec l'ethnographe et réalisateur Jean Rouch qui est lui aussi, par ailleurs, un autre modèle important pour Godard⁵. L'influence du mouvement de la musique concrète a ainsi véritablement eu un impact sur les premières œuvres de Godard. Philippe Arthuys, désigné directeur du GRMC en 1952 par Schaeffer, écrit d'ailleurs la musique de l'un des premiers longs-métrages de Godard, *Les Carabiniers* (1963).
- 11 Troisièmement, le rôle de Godard comme auteur pour les *Cahiers du cinéma*, fondée par l'influent théoricien du cinéma André Bazin, par Jacques Do-

3. Formée comme réponse française à la Beat Generation américaine par Guy Debord, poète et réalisateur, et les artistes Gil J. Wolman, Serge Berna et Jean-Louis Brau, le mouvement a été initié en décembre 1952 comme groupe d'opposition à celui d'Isidore Isou. Fort d'un manifeste « anti-art », l'Internationale lettriste a rassemblé auteur·rices, poètes sonores, peintre·s et réalisateur·rices aux idées révolutionnaires et issues de milieux bohèmes. Après quelques publications, notamment quatre numéros publiés du bulletin de l'*Internationale lettriste*, le groupe s'est dissous en 1957.

4. Sur l'influence de Schaeffer sur la façon de travailler de Godard, voir Fox (2018, 14-19, en particulier p. 15).

5. Pierre Henry a composé la musique du long-métrage documentaire de Rouch *Les Fils de l'eau* (1953), réalisé à partir de cinq courts-métrages antérieurs tournés en Afrique entre 1949 et 1951 par ce dernier.

niol-Valcroze et par Joseph-Marie Lo Duca en 1951, lui donne l'opportunité d'examiner plus précisément la production cinématographique de l'époque et l'histoire du cinéma jusqu'alors. Sa présence régulière aux projections de la Cinémathèque d'Henri Langlois et d'autres cinéclubs à Paris aide également Godard à acquérir et cultiver une connaissance approfondie des cinémas hollywoodiens, européens et asiatiques. Enfin, ses innombrables discussions avec ses collègues et amis des *Cahiers*, sur les différents aspects du cinéma – de la narrativité filmique à la photographie, en passant par le montage, le son et la musique –, élargissent son horizon esthétique et sa connaissance des multiples courants cinématographiques. Ces trois activités contribuent à l'élaboration de son approche singulière du cinéma. Au lieu d'adopter les règles *mainstream* de la réalisation pour son propre travail, Godard agit sous l'impulsion d'un besoin de se détacher des traditions hollywoodiennes, qui prescrivent que le son doit suivre et obéir aux images et la musique s'asservir à la narration.

- 12 Dès ses premiers films, Godard expérimente des usages alternatifs de la musique et du son afin de prendre le contrepied des conventions hollywoodiennes établies. Dans l'un de ses premiers courts-métrages, *Une histoire d'eau* (1958), réalisé en collaboration avec François Truffaut – qui abandonne finalement le projet avant la postproduction – la bande-son alterne brusquement entre des percussions ouest-africaines, probablement influencées par l'usage qu'en fait Jean Rouch dans *Les Maîtres fous* (1955), où les percussions sont entendues pendant le générique d'ouverture, et une mélodie simple orchestrée pour un ensemble de danse. Aucun indice sonore ou visuel, antérieur ou concomitant, ne prépare le public à un changement soudain de style musical. Une telle conception de la musique de film rompt avec la tradition classique hollywoodienne alors dominante à cette époque.
- 13 Godard est le seul réalisateur de la Nouvelle Vague à aborder la musique et le son d'une manière aussi peu conventionnelle, comme le montre l'analyse qui suit. Dans les faits, les cinéastes de la Nouvelle Vague n'entretiennent pas tous et toutes le même rapport à la musique de film, et leurs pratiques s'écartent parfois radicalement les uns des autres. Ainsi, tout au long de sa carrière (avec quelques exceptions), l'autre cinéaste majeur de la Nouvelle Vague, François Truffaut, utilise la musique et le son en respectant les conventions hollywoodiennes établies, comme le prouve son choix de compositeurs de musique de films plus traditionnels comme Bernard Herrmann et Georges Delerue⁶. Jacques Rivette recourt aussi à de la musique de film, dans ses productions des années 1960, en restant dans les limites du style classique hollywoodien. À partir des années 1970, il se détourne toutefois de plus en plus de l'emploi de musique. De la même manière, Éric Rohmer s'abstient d'intégrer de la musique à ses films, à l'exception de rares cas où la musique joue un rôle diégétique, comme dans *Le Signe du lion* (1962). Claude Chabrol, quant à lui, cultive son propre usage peu commun de la musique de film en ajoutant de la musique savante occidentale

6. Pour une discussion plus approfondie de l'influence de Bernard Herrmann sur la musique de Delerue pour les films de Truffaut, voir Baumgartner (à paraître, 2026).

contemporaine composée par Pierre Jansen à ses films des années 1960. Alain Resnais expérimente également avec des musiques contemporaines dans les années 1960, et commande des partitions à des compositeurs d'avant-garde tels Francis Seyrig pour *L'Année dernière à Marienbad* (1961), Hans Werner Henze pour *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) et Krzysztof Penderecki pour *Je t'aime, je t'aime* (1968)⁷. Au sein de ces films, l'esthétique musicale fragmentée de *Muriel* est particulièrement révélatrice des similarités avec les premières œuvres de Godard. Henze y compose notamment des séquences courtes et abstraites, dispersées tout au long du film comme des fragments fugaces et fragiles. Resnais et Giovanni Fusco ont par ailleurs déjà développé le concept consistant à incorporer des matériaux musicaux tronqués à l'occasion de leur collaboration sur *Hiroshima mon amour* en 1959⁸. Dans *Hiroshima* et *Muriel*, la musique simule les reliques déformées des souvenirs des protagonistes traumatisés. En d'autres termes, la musique est directement liée aux états psychologiques intérieurs des personnages. Godard adhère à une esthétique similaire dans ses films des années 1960, mais il utilise la musique non pas comme un procédé psychologique au sens que lui donne Resnais, mais plutôt comme un procédé formaliste permettant la mise en avant de caractéristiques autoréflexives de la musique de film ainsi que les mécaniques réflexives de la réalisation cinématographique elle-même.

7. Pour une analyse de la musique dans *L'année dernière et Muriel*, voir Baumgartner et McMahon (2020).

8. Pour une analyse de la musique dans ce film, voir McMahon (2014, 241-268).

Fragmentation : pseudo-ellipse dans « Montparnasse-Levallois »

14 « Montparnasse-Levallois » est l'un des six courts-métrages de différents réalisateurs qui composent le film anthologique *Paris vu par...* (1965), chacun prenant place dans un arrondissement parisien différent. Le segment de quinze minutes constitue un bon exemple de la manière dont Godard fragmente des compositions musicales entières en segments distincts. Dans la mesure où « Montparnasse-Levallois » prend part à un projet plus large, il constitue une excellente preuve de l'approche godardienne de la fragmentation, de son utilisation spartiate et laconique de la musique et du son en général. Par la technique de l'ellipse, c'est-à-dire d'une forme d'ellipse telle qu'elle est décrite et utilisée en linguistique⁹, la musique construit, à l'échelle du film tout entier, un réseau logique qui contribue à mettre en évidence la structure sémantique du récit. Le processus de segmentation d'une composition entière en fragments distincts et leur présentation successive entrecoupées de longues pauses peut ainsi être appelé pseudo-ellipse (*pseudo gapping*)¹⁰, un concept qui permet de décrire la façon dont Godard utilise la musique de film comme un phénomène régi par des ellipses. Dans « Montparnasse-Levallois », il subdivise ainsi une composition musicale en fragments distincts, qui, ensemble, constituent la composition dans sa totalité. Bien que des blancs soient clairement audibles

9. La langue anglaise distingue quatre types d'ellipses verbales : *gapping*, *stripping*, *sluicing* et *VP ellipsis* (McShane 2005, 135). *VP ellipsis* est l'abréviation de *verb phrase ellipsis*. Elle désigne un procédé grammatical dans lequel un syntagme verbal est omis lorsque son sens peut être restitué à partir du contenu d'une phrase antérieure.

10. Voir Johnson (2000 et 2001) parmi d'autres universitaires. Les linguistes définissent la pseudo-ellipse comme un type spécifique d'ellipse, qui efface la majeure partie d'un syntagme verbal non fini, mais pas sa totalité. Elle se distingue de l'ellipse du syntagme verbal (*VP ellipsis*), comme l'illustrent les deux exemples suivants : « She eats bread more often than he does eat bread » (*VP ellipsis*) / « She eats bread more often than he does eat vegetables » (*pseudo gapping*).

entre les fragments, l'audio-spectateur·rice¹¹ continue de percevoir la composition dans son ensemble, simplement découpée en différentes sections. Dans le court-métrage étudié ici, la pseudo-ellipse empêche l'audio-spectateur·rice de se rendre compte au premier ou second visionnage que la musique structure la narration de manière sémantique. En outre, le public ne parvient sans doute pas à comprendre que ces six fragments, une fois réunis, constituent les composantes d'une composition complète.

11. J'emprunte le terme « audio-spectateur[·rice] » à Chion (2019, 56).

- 15 Dans un geste d'autocitation, Godard reprend un numéro instrumental composé par Michel Legrand, issu de sa précédente réflexion sur la comédie musicale hollywoodienne *Une femme est une femme* (1961). Sa motivation réside dans ce que contient spécifiquement la scène d'*Une femme est une femme* dans laquelle Alfred raconte au premier rôle féminin Angela une version modernisée de la nouvelle *La Méprise* de Jean Giraudoux¹². Quelques années plus tard, Godard choisit d'adapter cette nouvelle pour son segment « Montparnasse-Levallois » dans *Paris vu par...*, dans lequel il établit un lien direct avec *Une femme est une femme* : pour son adaptation cinématographique de la nouvelle de Giraudoux, transposée dans le Paris de 1965, il reprend la musique de Michel Legrand, qui devient ainsi, dans « Montparnasse-Levallois », une citation d'elle-même.

12. « La Méprise » a d'abord été publiée dans *Paris-Journal* (9 décembre 1910) puis intégrée à Giraudoux (1952). Godard a probablement eu connaissance de la nouvelle de Giraudoux à travers sa réimpression de 1952.

- 16 Toutefois, alors que, dans *Une femme est une femme*, Godard conserve intact le morceau pop sans paroles de Legrand (dans sa forme AABA et dans son intégralité, pour accompagner musicalement la scène où Alfred raconte l'histoire de Giraudoux à Angela), il coupe cette ballade légèrement jazzie en plusieurs fragments dans *Paris vu par...* La réutilisation de la même musique d'une manière nettement différente montre l'évolution de la manière dont Godard envisage la musique de film entre 1961 et 1965, témoignant de manière frappante de la façon dont son propre style distinctif d'intégration de la musique à ses films commence à prendre forme à cette période. Si l'intégration de la ballade de Legrand dans *Une femme est une femme* se conforme parfaitement aux pratiques hollywoodiennes les plus standards en matière de musique de film, la fragmentation du même matériau dans *Paris vu par...* marque une rupture avec l'esthétique de musique de film alors dominante et souligne plutôt le caractère autoréflexif de la musique fragmentée. L'audio-spectateur·rice est ici confronté·e à six *cues* du matériau musical, qui commencent de manière inattendue et finissent abruptement. Ces six reprises empêchent le déploiement de la narration plus qu'elles ne l'encouragent, un usage délibéré et autoréflexif de la musique qui remet en question les habitudes d'écoute établies des audio-spectateur·rices et les force au contraire à réfléchir plus largement aux fonctions de la musique dans le cinéma narratif. Prenant la forme d'une musique métafilmique, la musique accapare ici l'attention au détriment du récit : elle ne joue plus un rôle subalterne mais se trouve désormais au même niveau que la narration.

- 17 Après les premiers visionnages du film, le public est susceptible de se trouver distrait par l'utilisation fragmentée de la musique et de ne pas parvenir à recon-

naitre les motivations structurelles de cette pratique. La musique fragmentée et les longs moments de silence intégral dans la bande sonore détournent l'attention de l'audio-spectateur·rice, l'empêchant de saisir le fait que Godard insère de la musique dans « Montparnasse-Levallois » à des moments cruciaux du récit. La musique met en avant la cause initiale de la confusion qui est au cœur de la narration, c'est-à-dire l'inversion par un personnage des lettres qu'elle envoie à ses deux amants (*cues* 1 et 2, voir **tableau 1**). La musique souligne aussi la fin de sa première visite chez son anonyme Amant 1 et son trajet jusqu'à chez Amant 2 (*cue* 4). Les images de la protagoniste retirant son pull-over pendant sa visite chez Amant 1 et, de la même manière, retirant son manteau chez Amant 2 sont chacune accentuées par les *cues* 3 et 5. Enfin, la musique de Legrand permet d'insister sur la rage des Amants 1 et 2, après qu'ils ont tous deux réalisé que la

Cue	Timecode	Section	Mixage	Action
1	00:29 (début de la musique)-01:00 (<i>fade out</i>)	Chorus 1 : AA'	La musique, au premier plan dans le mixage, est le seul élément de la bande-son.	Gare Montparnasse : la protagoniste s'approche d'une boîte aux lettres dans une rue bondée et ferme deux enveloppes.
2	01:14 (<i>fade in</i>)-01:45 (<i>fade out</i>)	Poursuite du chorus 1 : BA''	La musique, au premier plan dans le mixage, est le seul élément de la bande-son.	La protagoniste poste la lettre et comprend son erreur.
3	07:07 (<i>fade in</i>)-07:23	Chorus 2 : A	Les dialogues sont mixés à bas volume.	La protagoniste se déshabille et séduit Amant 1 pour coucher avec lui. Cliché du saxophone alto comme instrument de séduction.
4	08:22 (<i>fade in</i>)-08:56	Poursuite du chorus 2 : A'BA'' (A'' coupe au début)	La musique est d'abord discrète dans la bande-son, puis elle monte en intensité pour occuper le premier plan.	La protagoniste quitte l'atelier d'Amant 1 et court à la station-service d'Amant 2.
5	12:04 (<i>fade in</i>)-12:51 (fin de la musique)	Répétition n° 1 du <i>cue</i> 4 : A'BA''	Les dialogues sont mixés à bas volume.	La protagoniste retire son manteau et explique à Amant 2 l'inversion des lettres. Elle lui affirme aussi qu'elle n'aime que lui.
6	13:43 (<i>fade in</i>)-14:29 (fin de la musique)	Répétition n° 2 du <i>cue</i> 4 : A'BA''	Les dialogues sont mixés à bas volume.	Musique de fond et montée en puissance jusqu'à la fin du film : Amant 2 lui tend la lettre. La protagoniste prend conscience de son erreur. Amant 2 la met à la porte de sa station-service.

TABLEAU 1

Relevé des occurrences de la pièce instrumentale de pop légère composée par Michel Legrand pour *Une femme est une femme* (1961), insérée par Godard comme intertexte au sens kristevien dans le segment « Montparnasse-Levallois » du film à sketches *Paris vu par...* (1965).

protagoniste leur était infidèle (*cues* 3 et 6). La musique soutient ainsi logiquement la structure symétrique du récit de la vignette : l'envoi des deux lettres par la protagoniste, la reconnaissance d'une possible erreur dans l'envoi des lettres à ses amants, sa visite chez eux pour remédier à son erreur, sa confession, et, finalement, le moment où elle se rend compte qu'elle a correctement envoyé les lettres aux deux amants, ce qui finit par causer sa perte.

- 18 L'analyse détaillée des six séquences musicales dans « Montparnasse-Levallois » illustre la manière dont Godard utilise la technique de l'ellipse conjointement au procédé de la fragmentation pour déstabiliser une présentation conventionnelle des événements de la narration. Il est d'abord important de noter que Godard ne fragmente pas la ballade de Legrand de manière radicale en unités musicales incompréhensibles, mais qu'il place plutôt ces fragments de façon logique et conventionnelle en relation les uns aux autres, comme dans d'autres de ses films des années 1960. Il suit exactement la forme musicale de Legrand en conservant les unités musicales intactes. En d'autres termes, il dissèque le morceau pop contemporain de Legrand selon la forme répétée AABA, dans sa version intégrale¹³. Le court-métrage choisit délibérément de commencer avec un silence plutôt que de la musique. Les spectateur·rices ne découvrent que visuellement la place animée par le trafic et les piétons devant la gare Montparnasse, car les bruits de rue complémentaires sont absents. Synchronisé avec la première apparition de la protagoniste, le début du morceau de Legrand, en tant que premier événement sonore du court-métrage, naît d'un silence complet (*cue* 1)¹⁴. Il est constitué des sections A et A' du morceau puis placé sous la première séquence où la protagoniste scelle les enveloppes des deux lettres destinées à ses deux amants. Après trente secondes, la musique disparaît et laisse encore une fois place au silence absolu. Quinze secondes plus tard, Godard fait à nouveau entrer la musique en fondu, désormais avec les sections B et A". Ce procédé souligne le moment où la protagoniste dépose les enveloppes dans la boîte aux lettres, puis celui où elle comprend aussitôt son erreur : elle a vraisemblablement glissé la mauvaise lettre dans la mauvaise enveloppe (*cue* 2). À cet instant, l'audio-spectateur·rice a totalement compris que « Montparnasse-Levallois » ne présente pas une bande sonore habituelle : les bruits ambiants sont manquants et la musique apparaît et disparaît, semble-t-il, aléatoirement. Par cette utilisation peu commune du montage sonore, avec la technique du *gapping*, Godard exhorte l'audio-spectateur·rice à écouter attentivement la bande-son et à réfléchir à ce qu'elle apporte à une expérience de visionnage satisfaisante à travers la fragmentation musicale. Il encourage l'audio-spectateur·rice à accéder à la signification de cette séquence sur un plan métacinématographique.

- 19 Après six minutes sans musique, le *cue* 3 est introduit en fondu au début du deuxième refrain et joue l'entièreté de la section A avant de disparaître en fondu à nouveau. Cette séquence accompagne le moment où elle retire son pull,

13. Dans la section A, la mélodie principale est exposée par un saxophone alto, puis, dans la section B, par un cor. Tous deux sont accompagnés d'une figure de croches en triolets, caractéristique de la bubblegum pop du début des années 1960, confiée au piano, à la harpe, au vibraphone, à la basse et à la batterie.

14. Seule la musique est perceptible dans la bande originale.

une technique plutôt banale pour séduire Amant 1 (l'artiste qui la rejette et la pousse hors de son studio). À ce moment-là, Godard choisit délibérément le saxophone alto en l'associant au cliché de la séduction, comme entendu précédemment dans de nombreux films *mainstream*. Le *cue* 4 commence une minute plus tard avec la suite du morceau de Legrand, les sections A'BA". Ce *cue*, transitionnel par nature, souligne la forme binaire du court-métrage et accompagne le trajet de la protagoniste du studio d'art d'Amant 1 jusqu'à la station-service d'Amant 2. Le montage vidéo en lien avec la musique atteste des compétences exceptionnelles de Godard en tant que cinéaste : pendant que l'actrice principale court dans une ruelle, la bande-son met en avant la musique de Legrand qui entre en fondu (ici, la section A') et le claquement de ses talons. Le plan 2 de cette transition montre une voiture remorquée sur la place devant la gare Montparnasse, introduisant le métier d'Amant 2 : mécanicien. Le plan 3 (toujours dépourvu de bruits d'ambiance et de musique) montre un garage Chevrolet et Opel, renforçant ainsi le motif de la mécanique automobile. Dans le plan 4, la protagoniste traverse une rue ; un panoramique de la caméra s'achève sur le panneau « Levallois », installé sur le trottoir devant une station-service, nouvelle allusion au même motif. Le dernier plan de cette transition montre une dépanneuse, avant que la protagoniste n'arrive au garage d'Amant 2. À ce stade, la musique fragmentée (*gapped*) a rempli sa fonction et disparaît soudainement au moment où elle entre dans le garage. Cette courte séquence de cinq plans, accompagnée par le *cue* 4, compresse ainsi elliptiquement le trajet de la protagoniste de Montparnasse à Levallois en mettant au premier plan l'élément narratif du métier de mécanicien d'Amant 2. Godard synchronise avec précision la musique aux images à travers un montage vidéo et sonore qui lui est spécifique : au moment précis où la caméra révèle le panneau de la ville de Levallois, la section B commence avec une séquence descendante typiquement baroque. Dans n'importe quel autre film, de telles séquences de transition n'attireraient pas autant l'attention sur elles-mêmes. Ici, cependant, en raison de la présentation discontinue de la musique, cette séquence rappelle que le cinéma est un art fragmenté. La présentation elliptique du récit, accentuée par la musique pseudo-elliptique, donne à voir de manière incomplète son trajet vers Levallois et est lissée par la musique continue qui l'accompagne. À partir de cet instant, Godard insère toutefois la musique de Legrand de manière à nouveau discontinue. En cela, en découpant la musique en fragments distincts dans la suite de « Montparnasse-Levallois », le cinéaste accentue de manière autoréflexive la nature fragmentaire du cinéma. Cependant, il ne le fait plus par le biais du montage vidéo, comme dans la séquence de transition du trajet, mais à travers le montage sonore.

- 20 Le retour de la section conclusive A" est coupé abruptement lorsque la protagoniste ouvre la porte de la station-service d'Amant 2. Les *cues* 5 et 6 répètent le même passage de la section A'BA", déjà établie dans le *cue* 4. Le *cue* 5 accentue symétriquement une action similaire de la protagoniste, comme montré

précédemment, par le geste par lequel elle retire son manteau. Le *cue* 6, en revanche, fait office de coda et accompagne la chute du récit : la protagoniste comprend qu'elle a, par erreur, envoyé la bonne lettre au bon amant, ce qui conduit Amant 2 à la chasser du garage en raison de son infidélité. Ainsi, les *cues* 1 et 2 correspondent ensemble à un refrain complet, et les *cues* 3 et 4 à la deuxième itération du refrain. Les *cues* 5 et 6 sont toutes les deux des répétitions à la note près du *cue* 4, Godard faisant du *cue* 6 la coda du film.

- 21 Pour conclure cette première étude de cas, notons que la musique en *pseudo gapping* (pseudo-elliptique), le son enregistré en direct de mauvaise qualité et les longs moments de silence dans « Montparnasse-Levallois » déplacent l'attention de l'audio-spectateur·rice du particulier vers le général : de la compréhension du rôle joué par la musique fragmentée dans la structuration narrative du court-métrage à une réflexion plus large sur l'ontologie même du cinéma, envisagé comme un art fondamentalement fragmentaire. En d'autres termes, la bande sonore peu commune du film laisse entendre une musique pseudo-elliptique autoréférentielle, qui, rompant avec l'illusion cinématographique, invite le public à réfléchir à l'artificialité propre à l'art cinématographique.
- 22 Dans « Montparnasse-Levallois », Godard adopte une approche autoréflexive de la bande sonore. Il la conçoit délibérément comme un espace de réflexion qui attire l'attention sur son propre fonctionnement, en fragmentant notamment la composition de Legrand en six segments modulaires. Dans le dispositif sonore du film, les sons d'ambiance disparaissent pendant de longs moments, tandis que le son direct est enregistré de manière imparfaite : les dialogues sont parfois difficiles à comprendre et les bruits environnants sont mixés à un niveau particulièrement élevé. Par cette bande-son autoréflexive, Godard entame une réflexion sur l'ontologie du cinéma en soulignant l'idée que la fragmentation se situe au cœur du médium lui-même.

La répétition : *Le Mépris*, la musique, le mythe, le chœur grec et l'oracle

- 23 Par sa manière toute personnelle d'envisager le son et la musique au cinéma, Godard questionne aussi délibérément la prédominance de la composition leitmotivique pour l'image, une pratique dominante à Hollywood et en Europe avant et au début des années 1960. Son approche de la musique de film montre sa méfiance envers l'usage commun et répandu de la technique du leitmotiv, dès le début de sa carrière de réalisateur. Il se montrait particulièrement sceptique à l'égard de l'idée selon laquelle la musique devrait indiquer, au moyen d'un motif facilement reconnaissable, la « présence de quelqu'un ou de quelque chose par ailleurs caché (hors champ, dissimulé dans la scène ou déguisé, etc.) » et la « "présence psychologique" d'un personnage ou d'une idée », c'est-à-dire lors-

qu'un personnage est absent d'une séquence spécifique mais que son leitmotiv continue de se faire entendre ([London 2000, 89](#)). De fait, cet usage spécifique du leitmotiv comme procédé de commentaire de l'action dramatique s'oppose à la conception godardienne du rôle de la musique au cinéma et fait écho aux critiques anciennes du leitmotiv dans les musiques à l'écran, comme celles de Theodor W. Adorno et Hanns Eisler ([1947] 1994).

24 Avec son concept de fragments brefs et répétés, Godard ne propose pas nécessairement un nouveau langage de musique à l'image, mais expose plutôt délibérément les limites de la technique existante du leitmotiv. Il mobilise en effet la musique – traditionnellement employée comme l'un des dispositifs contribuant à conférer au cinéma sa dimension mythique (voir par exemple [Gorbman 1987](#) et [Brown 1994](#)) – pour, au contraire, démystifier le médium cinématographique. Godard semble notamment le faire en répétant le même leitmotiv encore et encore, jusqu'à ce qu'il perde sa fonction narrative et sa signification métonymique au sein de la texture filmique. En retirant au leitmotiv son but initial à travers la répétition infinie, il met en avant la propre existence du film comme médium reproduit mécaniquement. D'une manière autoréflexive, Godard purge le leitmotiv de « son usage pour créer puis recréer des points de contact et de commentaire narratifs récurrents et reconnaissables » ([Link 2009, 186](#)).

25 Le dédain que Godard porte à la technique du leitmotiv s'illustre dans son usage dans la partition du *Mépris*. Dans ce film précurseur et influent de 1963, Godard critique le système hollywoodien : le film peint la fabrique d'une adaptation cinématographique de l'*Odyssée* d'Homère dans les studios romains de Cinecittà. Le film explore la relation fragile entre un scénariste français (Michel Piccoli), un producteur américain (Jack Palance) et un réalisateur allemand (Fritz Lang), ainsi que leurs objectifs et idées divergentes pour le projet. *Le Mépris* inclut une partition devenue iconique de Georges Delerue : un fragment répété, fondé sur le thème principal du film, se détache peu à peu de son lien avec une autre idée majeure de l'intrigue. Dans la longue séquence qui se déroule dans l'appartement au milieu du film, représentant la querelle entre les deux protagonistes, Camille et Paul, un thème répété à l'identique se trouve avoir une relation ambiguë à ce que Stan Link appelle une « concurrence visuelle ou narrative explicite », en termes de leitmotiv dans un film ([Link 2009, 184](#)). Une brève analyse de ce thème de la scène de l'appartement montre comment Godard démantèle la convention consistant à utiliser des leitmotivs en répétant le même thème d'innombrables fois. Les nombreuses répétitions de ce thème réduisent l'efficacité narrative, attendue et conventionnelle, en ce que les audio-spectateurs, avec chaque répétition, deviennent de plus en plus insensibles à l'émotion qu'il peut convier. Comme le montrent les paragraphes suivants, le caractère immuable du thème incarne pourtant une fonction dramaturgique différente et plus archaïque. Celui-ci peut être interprété comme

un chœur grec délivrant un message qui commente ce qu'il se passe à l'écran depuis l'extérieur, comme une musique véritablement extradiégétique.

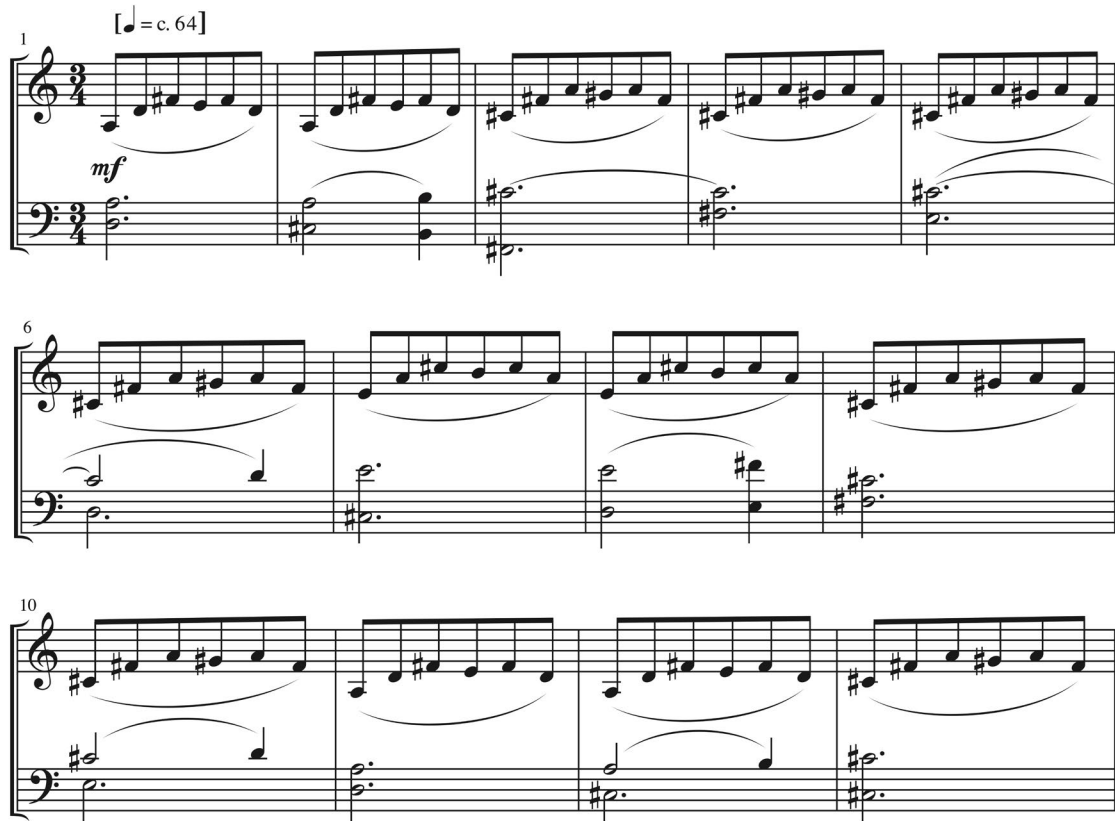
26 Pour la musique du *Mépris*, Godard a fait appel à Georges Delerue, connu pour ses partitions pour plusieurs films de François Truffaut ainsi que pour *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, entre autres. Delerue appartient à une jeune génération de compositeurs de musique de film, aux côtés de Michel Legrand, Maurice Jarre et Antoine Duhamel, qui contribuent à renouveler l'univers sonore de la Nouvelle Vague. La musique écrite pour *Le Mépris* demeure l'une des partitions les plus célèbres de Delerue parmi les quelque trois-cent-trente dont il est l'auteur, principalement pour des films français et hollywoodiens, du début des années 1950 jusqu'à sa mort en 1992. Dès la sortie du film, cette musique originale acquiert un statut légendaire grâce à la publication de sa bande originale en EP 45 tours (1963), puis grâce à ses nombreuses rééditions en vinyle et en CD¹⁵. Le principal facteur de ce succès réside bien entendu dans le rôle vital que joue la musique dans le film lui-même.

27 La notoriété acquise par la musique du *Mépris* au cours des soixante dernières années est principalement due à un thème, que Delerue intitule « Camille » dans sa partition manuscrite (**exemple 1**)¹⁶. Comme celle-ci le montre, le compositeur n'inclut le thème de Camille, écrit pour un timbre uniforme de cordes, que quelques fois au cours du film (voir [Baumgartner 2021a](#)). Toutefois, épris de la musique de Delerue, Godard intègre le thème de nombreuses fois dans *Le Mépris* (**tableau 2**), en particulier pendant la longue scène centrale de l'appartement avec Camille et Paul. Cet usage exhaustif du thème de Camille domine la bande-son de manière écrasante. De plus, on peut soutenir que l'incorporation massive du thème de Camille, résultat de l'utilisation (excessive) qu'en fait Godard, altère considérablement le sens du film et déplace l'accent de la narration, qui portait à l'origine sur le scénariste Paul, sur Fritz Lang (qui joue une version de lui-même) et sur le producteur hollywoodien Prokosch, vers Camille, la femme de Paul. En raison de ses nombreuses occurrences tout au long du film dont il constitue la principale idée musicale, le thème déplace le centre de gravité narratif du processus de réalisation cinématographique impliquant Paul, Lang et Prokosch, vers Camille et la fragilité de la relation avec son mari Paul. Le thème apparaissant de nombreuses fois de manière presque identique, Godard semble adopter un procédé dramaturgique propre au temps où l'*Odyssée* fut composée.

28 Reprenant un procédé dramaturgique très utilisé dans le théâtre de l'Antiquité grecque, Godard emploie ici le thème de Camille à la manière d'un chœur grec qui commente l'action « scénique » depuis l'extérieur de l'intrigue. Le thème, monotone et répétitif, dans son rôle de chœur grec, répète en boucle le même message qui semble porter, en raison de ses répétitions fréquentes, une charge oraculaire. Conformément au sujet du film, une superproduction d'un péplum basé sur l'*Odyssée*, Godard projette le sujet de la mythologie grecque,

15. Voir l'EP original (*Le Mépris – Bande originale du film de Jean-Luc Godard*, Philips, 1963), ainsi qu'une sélection de rééditions ultérieures, notamment *Georges Delerue – Jean-Luc Godard* (EmArcy, 2001) et *Le mépris/ Il disprezzo: The Complete Original Soundtrack* (Doxy Cinematic, 2014).

16. La partition se trouve aujourd'hui dans les archives privées de Colette Delerue.



EXEMPLE 1

Georges Delerue, *Le Mépris*, thème de Camille (n° 6), m. 1-13
(réduction réalisée par l'auteur à partir de la partition autographe du compositeur).

© Publié par SiDoMusic B et Cie, c/o The Royalty Network, Inc.,
d/b/a SidoAmerica Music LLC (ASCAP). Tous droits réservés. Reproduit avec autorisation.

avec le thème de Camille comme chœur grec, sur les personnages principaux du *Mépris*. Camille en devient donc le personnage central. Son thème oraculaire annonce, telle une prédiction prophétique, l'issue tragique de l'intrigue du film bien avant que Camille et Prokosch ne meurent dans un accident sur le trajet qui les mène à Rome. La musique de Delerue, multipliée par Godard en postproduction, endosse alors une fonction importante dans la narration du film, en particulier en raison de son rôle de chœur grec qui annonce le destin fatal et irrévocable de Camille.

- 29 L'idée selon laquelle on peut interpréter le thème de Camille comme un chœur grec dans *Le Mépris*, en raison de sa perte progressive de pathos émotionnel à chaque répétition et par sa résistance à agir comme un leitmotiv conventionnel, peut être justifiée par les innombrables apparitions du thème à l'identique dans la séquence centrale dans l'appartement à Rome. Les raisons dramaturgiques conventionnelles et directes qui expliqueraient son intégration au sein de cette longue scène de trente minutes restent toutefois incertaines. Au premier abord,

Cue	Timecode	Mesures	Action
1	40:06-40:50	N° 8 : 20-fin (A3)	Paul prend une douche. Camille, avec sa perruque noire, déambule sans but dans l'appartement.
2	43:44-44:27	N° 8 : 20-fin (A3)	Réconciliation après que Paul a giflé Camille.
3	45:12-46:44	N° 8 : 4-fin (A1)	Paul et Camille dans la salle de bain : il se méfie de son comportement.
4	56:10-57:42	N° 8 : 4-fin (A1)	Camille jure, puis vient la séquence de <i>flashback</i> /fantasme n° 1.
5	57:57-59:28	N° 8 : 4-fin (A1)	Séquence de <i>flashback</i> /fantasme n° 2.
6	01:00:22-01:01:05	N° 8 : 20-fin (A3) (<i>fade in</i>)	Paul travaille sur son scénario. Camille fait les cent pas dans le couloir.
7	01:02:06-01:02:50	N° 8 : 20-fin (A3)	Camille est au téléphone avec Prokosch.

TABLEAU 2

Relevé des occurrences du thème de Camille de Georges Delerue, utilisé par Godard dans la scène de l'appartement du *Mépris*.
Les *timecodes* correspondent à l'édition du film commercialisée par The Criterion Collection (*Contempt*, 2002) ; les numéros de mesure sont ceux du manuscrit autographe de Delerue.

et même après plusieurs visionnages de la scène, il semble que le thème entre sans prévenir et à des moments choisis arbitrairement à chaque occurrence, sans lien apparent avec l'intrigue. Seul un lien vague mais instable rapproche les *cues* de la focalisation thématique du film sur une relation qui a échoué, le mépris entre les partenaires, l'hostilité, la violence physique, la trahison et la jalousie. En d'autres termes, le thème de Camille fait référence non pas à un unique événement de la narration, mais à plusieurs éléments de l'intrigue. Celui-ci fait allusion de manière ambiguë et parfois simultanée (1) aux actes de provocation de Paul et/ou à ses tentatives de réconciliation ; (2) aux mentions de l'île de Capri comme un signe de l'infidélité imminente de Camille avec Prokosch ; (3) à l'emprisonnement du couple dans leur propre souffrance ; et (4) à la présence de deux séquences fantasmatisées liées à un regret de la crise conjugale insoluble. Tous ces événements ont en commun un seul fil conducteur narratif : la relation est condamnée à l'échec et va se terminer. Cette tension narrative constitue l'enjeu principal que souligne le thème de Camille. Par son caractère pathétique et ses innombrables répétitions, celui-ci en vient à assumer la fonction d'un chœur grec. Presque comme un oracle, il ajoute une dimension occulte et téléologique à la relation malheureuse entre Paul et sa femme Camille, à savoir que cette relation était vouée à l'échec dès son commencement.

30 À plus large échelle, une analyse individuelle de la fonction narrative de chaque *cue* au sein de cette scène de l'appartement apparaît moins efficace qu'une étude de l'impression générale que produisent les *cues* dans leur ensemble, sous la

forme d'un chœur grec – ou peut-être plus précisément comme un emblème sonore et occulte qui présage le destin fatal de Camille, motivé par sa relation avec Paul, qui se détériore. En interprétant le thème de Camille comme un chœur grec, je suggère que l'objectif de la présence de ce thème dans la séquence de l'appartement est triple : (1) le thème, avec sa puissance oraculaire, exprime en termes musicaux la fin de la relation et annonce de manière répétée le destin désastreux de Camille ; (2) sur le plan sonore, il imite, voire amplifie l'emprisonnement de Camille et de Paul dans leur union malheureuse ; (3) la répétition sans relâche du même thème n'offre aucun réconfort à l'audio-spectateur·rice. Au contraire, il souligne à chaque répétition sa fonction proéminente d'oracle qui rappelle que la relation se terminera en tragédie.

- 31 En premier lieu, les multiples répétitions de cadences du thème de Camille semblent préfigurer la dissolution imminente de son union avec Paul, ces cadences accompagnant la fin de la musique et, métaphoriquement, la fin du mariage. À l'inverse du début abrupt et de la fin, constituée de brefs *cues* fragmentés de *Vivre sa vie* et plus tard *Pierrot le fou* qui imitent les mécaniques de *stop-and-go* d'un magnétophone en coupant les cadences et en raccourcissant les phrases, les débuts et les fins des *cues* dans la séquence de l'appartement sont plus en phase avec une syntaxe mélodique et harmonique attendue. Ils ne peuvent pas être compris comme de simples petites cellules répétées plusieurs fois, surgissant de nulle part avant de disparaître brutalement, laissant à nouveau place au silence. Au contraire, ces *cues* respectent les conventions cinématographiques plus standards de la musique de film, en ayant du sens par leur structure musicale même. Chacun d'entre eux se termine par une cadence reconnaissable : un point final musical. En d'autres termes, l'audio-spectateur·rice entend clairement la même cadence pas moins de sept fois en vingt minutes. Godard profite du fort accent sur la cadence du thème et utilise cette caractéristique musicale distinctive à son avantage. À chaque occurrence, il accentue ainsi de manière insistante la conclusion du thème et le transforme en une analogie métaphorique de la fin du mariage entre Camille et Paul. C'est précisément l'émphase sur cette caractéristique musicale (indépendamment du fait que l'intrigue porte sur le tournage d'un film de péplum) qui nous permet d'analyser le thème de Camille comme un chœur grec, soulignant la finalité avec obsession, à la manière d'un oracle.
- 32 Ensuite, il apparaît qu'à travers le thème de Camille, Godard cherche à exprimer l'incarcération symbolique du couple dans leur mariage maudit. Il met visuellement en scène cette captivité émotionnelle en faisant errer sans but les personnages dans l'appartement. Non sans rappeler l'état provisoire de l'appartement à moitié meublé, la musique externalise le conflit interne du couple : leur incompréhension des besoins, des idées et des expressions de l'un et de l'autre. Le motif de six notes auquel il recourt, à la structure simple, sans direction harmonique et fonctionnelle claire, tourne en rond dans des gestes futiles, à l'image de la relation entre Paul et Camille, prise dans un cercle vicieux. La

mélodie circulaire et la progression harmonique opèrent en effet une analogie sonore à la situation dans l'appartement, devenue un labyrinthe sans issue pour les deux personnages. Ils se tournent indirectement autour avec des mots, mais aussi spatialement, au sein de l'appartement. Le thème de Camille, avec ses nombreuses répétitions et en tant que pouvoir oraculaire reflète le cercle infini dans le champ sonore, et constitue ainsi un appel à l'aide désespéré et incessant. À la manière d'un chœur grec, il pleure sans mots et reflète le silence de la jeune femme (comme, par extension, celui de Pénélope dans l'*Odyssée*), car Camille ne partage ni ses pensées ni ses véritables émotions. Elle reste, pour reprendre les mots de Harun Farocki, « aussi bien une énigme pour nous qu'elle l'est pour son mari » ([Silverman et Farocki 1998, 47](#)).

- 33 Enfin, ma troisième analyse s'articule autour de la répétitivité incessante du thème et son implication dans la narration et dans la force précognitive du thème comme un oracle. Comme dans *Vivre sa vie* et *Pierrot le fou*, Godard utilise le thème de Camille dans cette séquence dans une forme inchangée, souvent complète (A1) ou tronquée (A3). Le thème se répète sept fois de manière identique au cours de cette séquence, ce qui en fait l'élément dominant de la partition de Delerue et remet en question l'idée conventionnelle d'une partition thématique. Alors que le thème de Camille est toujours répété à l'identique, les événements de la narration changent à chaque nouvelle occurrence. La même musique, combinée à différentes actions, crée de nouveaux contextes à chaque manifestation du thème de Camille. Quelle importance cette constellation des itérations de la même musique associées à différentes actions a-t-elle pour la compréhension de la narration par l'audio-spectateur·rice ? Le thème de Camille, répété et inaltéré, suscite-t-il l'émotion, ou est-il, pour reprendre le terme de Michel Chion, « anempathique » – c'est-à-dire suscite-t-il de l'apathie ou de l'indifférence vis-à-vis des événements à l'écran ? ([Chion 2019, 8-9](#) ; [Chion 2009, 467](#)) Dans la séquence de l'appartement, la deuxième hypothèse est possible, car la musique imite, par ses répétitions et sa ligne mélodique lente, royale, allante et arpégée de huit notes, semblable à une mélodie de Bach, la superficialité et la profondeur des disputes du couple, ainsi que la futilité de leur accrochage irrationnel. Ce dispositif amplifie aussi, à travers la répétition, l'ennui qui régit leur communication. La musique répétée reflète la façon dont l'ennui mène à la solution la « plus prosaïque » de toutes : l'état dans lequel tout est toujours identique ([Ayme 1993, 84](#)).

- 34 En raison des nombreux segments et de leurs multiples répétitions, de la mise en avant de la musique comme chœur grec en le mixant dans la bande-son à un volume sonore étonnamment élevé, ainsi que du fait de l'orchestration au timbre uniforme des cordes, le thème de Camille neutralise les émotions montrées à l'écran et les réduit à un dénominateur commun dénué d'affection. En désamorçant les passions de Paul et de Camille, il crée une distance brechtienne entre l'intrigue et la réponse émotionnelle de l'audio-spectateur·rice¹⁷.

17. Concernant l'approche brechtienne de la réalisation de Godard, voir parmi de nombreuses autres publications Roud (1967), Uhde (1974), Polan (1985) et MacCabe (2003).

À chaque répétition, la perception de l'existence de la musique passe peu à peu d'une entité émotionnelle à une entité « anempathique ». Les multiples répétitions du thème désensibilisent la perception du public ; elles rendent l'audio-spectateur·rice insensible à l'objectif narratif et musical du thème et, dans un même temps, le thème annonce encore et encore que le destin malheureux de Camille semble prédéterminé.

- 35 C'est la scène de l'accident à la fin du film qui donne à l'audio-spectateur·rice la résolution tant attendue de l'énigme et qui confirme que le thème de Camille incarne bel et bien, dans *Le Mépris*, le rôle d'un chœur grec au potentiel oraculaire. Cette séquence, par sa mise en scène extraordinairement sensible mais paradoxalement artificielle, est un exemple frappant de la maîtrise à la fois visuelle et sonore de Godard. Dans cette scène, le son monte progressivement à partir de doux bruits d'ambiance de la station-service, jusqu'à des vrombissements intenses de moteurs et des klaxons, puis jusqu'à des fracas de métal et d'éclatement de verre qui retentissent avant l'anti-climax constitué par l'irruption du silence et la montée finale, toute en fondu, de bruits de route étouffés. Assez novateur pour l'époque (avant que le *sound design* des accidents automobiles ne devienne remarquablement uniforme et, par là même, largement stéréotypé), l'absence de musique avant, pendant et après l'accident constitue une décision artistique judicieuse. Le choix délibéré de Godard de dépeindre l'accident sans accompagnement musical ne se contente pas de susciter une grande surprise, mais crée simultanément chez l'audio-spectateur·rice une réaction soit similaire à un traumatisme associé à un accident de voiture, soit un détachement émotionnel des événements à l'écran. À nouveau tel un chœur grec qui commente l'action, le thème de Camille n'est pas joué avant que la caméra ne bouge lentement vers l'épave de l'Alfa Romeo rouge détruite et coincée sous un camion-citerne. Le fait que ce *cue* musical ne commence pas pendant mais *après* l'accident mortel confirme que la musique a moins pour fonction de souligner la mort de Camille et de Prokosch que de faire du thème de Camille la voix d'un chœur grec, confirmant la prophétie annoncée depuis le début du film. Après avoir entendu le thème de Camille dix-huit fois au cours du film, l'audio-spectateur·rice saisit enfin pourquoi Delerue a composé le thème comme un motet solennel, orné à la manière de Bach. Comme le serait un passage d'une passion ou d'une cantate, le mouvement lent, intense et direct, tout en croches, suggère des émotions liées à la réconciliation, au deuil et à la consolation. L'ironie réside toutefois dans le fait que la possible réconciliation ici sous-entendue arrive trop tard pour Paul, car la jeune femme a déjà été tuée.
- 36 Le thème de Camille, en tant que chœur grec, ne fait pas qu'accompagner le fait que l'oracle s'est accompli et que la finalité de leur destin s'est réalisée, mais il accentue également l'opportunité manquée de réparer le couple entre Paul et Camille, et l'impossibilité de se pardonner, de se réconcilier, et finalement de s'unir à nouveau. Le message que la musique transmet est si puissant et direct,

si incontestablement immédiat que le thème de Camille agit presque comme un cliché oraculaire qui acte l'aboutissement du destin fatal qu'il annonçait tout au long du *Mépris*. Le thème souligne en outre l'« artificialité mise en scène » de la séquence (Biancorosso 2007, 277), qui pointe vers le fait que l'on assiste davantage à la *reconstitution* d'un accident pour le film de Godard qu'à un accident mis en scène de façon réaliste. L'autoréflexivité de la musique – en tant que signal oraculaire exagéré et destiné à souligner l'artificialité –, combinée aux indices sonores et visuels directs chargés de signification, initie un lien entre l'audio-spectateur·rice et Godard lui-même. Tous deux comprennent que la musique et sa fonction en tant que chœur grec qui commente de l'extérieur de la diégèse sont ici employées de manière redondante : la trame sonore adopte une fonction dramaturgique conventionnelle, quelque peu facile, pour évoquer des émotions artificielles et nous arracher des larmes. L'audio-spectateur·rice comprend toutefois que l'intention de Godard est tout à fait ironique, d'une part parce que le thème de Camille semble éculé après ses dix-huit occurrences, mais aussi en ce qu'il accentue des images qui semblent trop mises en scène pour être vraies. Godard souligne que la musique et les images renvoient toutes deux, de façon délibérément réflexive, à la superficialité émotionnelle tout artificielle dont Hollywood et le cinéma européen *mainstream* ont usé un nombre incalculable de fois pour rejouer à l'écran des événements tragiques et ainsi manipuler la réponse émotionnelle de l'audio-spectateur·rice. Dans un geste résolument moderne, Godard démasque dans cette scène finale l'oracle comme une coquille vide, soulignant l'artificialité avec laquelle nous avons toujours façonné des histoires selon des modèles usés depuis l'Antiquité grecque.

La citation : l'opus 131 de Beethoven dans *Une femme mariée*

37 Ma dernière étude de cas, une brève analyse du film *Une femme mariée*, qui raconte l'histoire d'une femme au foyer adultère de la haute société parisienne, révèle que Godard emploie intentionnellement la musique selon les principes de fragmentation, de répétition et de citation, comme un outil de perturbation du flux narratif. Ici, il lie de manière ingénieuse les concepts de fragmentation et de répétition à la citation en musique. À cette fin, le cinéaste n'a pas fait de commande à un compositeur pour la musique de ce film, mais a utilisé de courts extraits de sept quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven¹⁸. Ces extraits, ainsi que ceux provenant de deux chansons populaires de Sylvie Vartan (« Quand le film est triste », 1962) et de Claude Nougaro (« Le Jazz et la Java », 1962), fonctionnent comme des citations musicales. En incorporant des musiques qui n'ont pas été écrites spécifiquement pour le film, Godard introduit en effet un matériau sonore au sein du texte cinématographique qui, non seulement est né à une autre période que le film, mais aussi dans une autre culture, et dans des

18. Les œuvres utilisées sont le *Quatuor n° 7 en fa majeur*, op. 59, n° 1, « Razumovsky » (1808), le *Quatuor n° 9 en do majeur*, op. 59, n° 3, « Razumovsky 3 » (1808), le *Quatuor n° 10 en mi bémol majeur*, op. 74, « Harpe » (1809), le *Quatuor n° 14 en do dièse mineur*, op. 131 (1826) et le *Quatuor n° 15 en la mineur*, op. 132 (1825).

circonstances radicalement différentes. En ce sens, *Une femme mariée* est un film typiquement intertextuel, dans lequel les citations de Beethoven doivent être interprétées ou réinterprétées dans le contexte polysémique du message filmique.

- 38 Conformément au penchant de Godard pour la fragmentation et l'interpolation, les citations de Beethoven présentes dans *Une femme mariée* ne comprennent pas de longs passages mais plutôt de très courts fragments qui commencent et se terminent souvent à des moments qui semblent arbitraires. Autre aspect typique de l'esthétique des musiques de film de Godard, la fin d'un fragment intervient rarement sur une cadence mais souvent avant. Deux fragments de Beethoven, en particulier, sont largement présents dans *Une femme mariée* : quelques mesures du début de l'« Andante » de l'opus 59, n° 3, et les mesures 187 à 190 de la sixième variation (« Adagio, ma non troppo e semplice ») du quatrième mouvement de l'opus 131. À chaque fois que la narration accentue la relation extramaritale de la protagoniste, la première citation/fragment de l'opus 59, n° 3 peut être entendue. De la même manière, la seconde citation/fragment, tirée de l'opus 131, est liée de manière répétée au charnel de la femme mariée pour son amant secret. Les deux mêmes extraits sont utilisés en ce sens de multiples fois au cours du film.
- 39 Je souhaite revisiter en particulier la fonction dramaturgique de l'extrait de l'opus 131 et ainsi étendre la recherche de Miriam Sheer portant sur l'usage des quatuors à cordes de Beethoven dans *Une femme mariée* (voir 2001). Six fois sur huit, les occurrences de l'opus 131 sont disposées symétriquement dans le film en ce qui concerne les extraits spécifiques que Godard a choisis (voir **tableaux 3, 4 et 5**). Ces six occurrences de l'opus 131 sont liées à Charlotte et à son amant secret, Robert, au début et à la fin du long-métrage, et à elle-même et son mari, Pierre, au milieu du film. L'opus 131 est doublement lié aux conversations entre Charlotte et son amant, ainsi qu'à une conversation entre elle et son mari. La brièveté, la progression harmonique ouverte et son isolement sur la bande-son des citations de cette œuvre donnent l'impression qu'ils constituent un fragment. En tant qu'objet autoréflexif, celui-ci attire l'attention sur lui-même en raison de sa brièveté et de son caractère fortement localisé. Les deux occurrences de l'opus 131 au milieu et à la fin du film (respectivement dans les conversations 2 et 3) ont toutes les deux lieu après l'opus 59, n° 3 (les scènes d'amour) et sont liées aux conversations entre les deux amants après l'acte sexuel. L'opus 131 incarne toutefois une fonction dramaturgique plus complexe que celle de simple « prélude à l'acte sexuel suggéré par un fondu au noir », comme le suppose Sheer (2001, 175). Godard utilise en effet l'opus 131 comme une réflexion critique et soutenue sur la manière dont la musique de film est généralement utilisée comme un procédé syntaxique de structuration de la narration. Il ne suit toutefois pas les usages conventionnels de la musique comme procédé syntaxique et choisit de rompre avec les conventions cinématographiques éprouvées.

Ép.	Timecode	Durée	Cue	Timecode	Durée	Musique	Plans
			1	00:33-01:01	28 sec.	Op. 59, n° 3, II : m. 1-7 (extradiégétique)	Générique d'ouverture.
1	01:01-01:56	55 sec.					Mains et bras de Charlotte et de Robert sur du lin blanc.
2	01:56-02:24	28 sec.					Dos nu de Charlotte.
3	02:24-02:56	32 sec.					Charlotte, nue, s'assoit en position fœtale face à Robert.
4	02:56-03:34	38 sec.	2	03:25-	9 sec.	Op. 131, IV : m. 187-190, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte, nue, est montrée en buste pendant que les mains de Robert la caressent. Sujet de conversation : le cinéma.
5	03:34-04:04	30 sec.	2	-03:47	13 sec.	Op. 131, IV : m. 187-190, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Une jambe nue de Charlotte sur un drap blanc, caressée par Robert.
6	04:04-04:28	24 sec.					Le ventre nu de Charlotte est caressé par les mains de Robert. Sujet de conversation : avoir un enfant.
7	04:28-04:53	25 sec.	3	04:33-04:50	17 sec.	Pete Seeger, « Where Have All the Flowers Gone? », chanté par Charlotte en français sous le titre « <i>Que sont devenues les fleurs ?</i> » (diégétique)	Les jambes nues de Charlotte forment un angle.
8	04:53-05:15	22 sec.					Les mains de Charlotte caressent la nuque de Robert.
9	05:15-05:50	35 sec.					Pieds et jambes de Charlotte sur lin blanc. Plan d'insert sur le vol d'un avion, comme un rappel implicite que le mari est pilote.
10	05:50-06:39	49 sec.	4	05:58-06:19	21 sec.	Op. 131, IV : m. 187-190 comme musique en <i>underscore</i>	La tête de Charlotte est vue sous plusieurs angles. On voit, une seule fois, celle de Robert.

TABLEAU 3
Conversation entre Charlotte et son amant, Robert (début du film, appartement de Robert).
Les *timecodes* correspondent à l'édition du film commercialisée par la Cohen Film Collection (A Married Woman, 2016)

Ép.	Timecode	Durée	Cue	Timecode	Durée	Musique	Plans
1	49:03-49:34	31 sec.	16	49:08-49:32	24 sec.	Aznavor, « L'Amour c'est comme un jour » (1962), chanté par Charlotte (diégétique)	Les pieds de Charlotte se croisent en l'air. À la fin du film, son mari lui caresse les pieds.
2	49:34-50:19	45 sec.	17	50:15-	4 sec.	Op. 131, IV : m. 187-188, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Les jambes nues de Charlotte sont pliées et tenues par Pierre, allongé à côté d'elle en pyjama.
3	50:19-50:58	39 sec.	17	-50:25	6 sec.	Op. 131, IV : m. 187-188, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte nue et Pierre en pyjama, de profil l'un face à l'autre, assis sur le lit.
4	50:58-51:40	42 sec.					La nuque de Pierre, vue de dos, caressée par les mains de Charlotte. Sujet de conversation : les traits de caractère.
5	51:40-52:41	61 sec.	18	52:38-	3 sec.	Op. 59, n° 1, I : m. 1-8, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte vue de dos dans sa chemise de nuit. Pierre lui caresse le dos. Elle se déshabille. Charlotte : « C'était pas le peine de me violer..., ni de m'donner des claques... Ça n'a jamais été le meilleur moyen pour avoir de la gentillesse » (Godard 1965, 19).
6	52:41-53:39	58 sec.	18	-52:49	8 sec.	Op. 59, n° 1, I : m. 1-8, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte, nue, filmée en buste devant des photos d'avion.
7	53:39-54:09	30 sec.					Les mains et les bras de Charlotte et de Pierre sur des draps blancs. Sujet de conversation : le cinéma.
8	54:09-54:38	29 sec.					La main de Charlotte se glisse sous le haut du pyjama de Pierre pour lui caresser le torse. Sujet de conversation : le désir d'avoir un enfant.
9	54:38-54:48	10 sec.	19	54:45-54:51	6 sec.	Op. 131, IV : m. 187, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur la tête de Pierre.

TABLEAU 4
Conversation entre Charlotte et son mari, Pierre (milieu du film, leur appartement).

Ép.	Timecode	Durée	Cue	Timecode	Durée	Musique	Plans
1	01:30:58-01:31:27	29 sec.					La poitrine nue de Charlotte entre les mains de Robert. Annonce à l'aéroport de son vol pour Marseille.
2	01:31:27-01:32:07	40 sec.	30	01:31:59-	8 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur la nuque de Charlotte vue de dos et sur la tête de Robert qui l'embrasse.
3	01:32:07-01:32:40	33 sec.	30	-01:32:14	7 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur Charlotte et Robert s'embrassant sur le lit de l'hôtel de l'aéroport. Sujet de conversation : les traits de caractère.
4	01:32:40-01:33:05	25 sec.					Les jambes nues de Charlotte sur un drap blanc, caressées par la main de Robert. Annonce à l'aéroport de son vol pour Marseille.
5	01:33:05-01:34:24	79 sec.	31	01:34:19-	5 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur les têtes de Charlotte et Robert au lit : ils récitent des répliques de <i>Bérénice</i> de Racine.
6	01:34:24-	55 sec.	31	-01:34:35	11 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Les mains et les bras de Charlotte et Robert sur les draps blancs. Il retire sa main le premier, puis elle.
	01:35:19		32	01:35:18-	1 sec.	Op. 132, V : m. 102-105 : accord final de résolution (extradiégétique)	
	01:35:19-01:35:22	3 sec.	32	-01:35:22	3 sec.	Op. 132, V : m. 102-105 : accord final de résolution (extradiégétique)	Carton de titre : « Fin. »

TABLEAU 5
Conversation entre Charlotte et son amant, Robert (dernière scène du film, hôtel de l'aéroport).

40 Les trois conversations entre la protagoniste et son amant, ainsi que les trois conversations qu'elle a avec son mari, sont présentées comme une série de brefs épisodes, délimités clairement entre eux par des entrées et des sorties en fondu, chaque épisode étant généralement constitué d'un seul plan. John Bragin observe que chaque « sortie en fondu est longue et accentue ainsi [le plan] qui a précédé », « permettant à l'image de s'éclipser et de garder un rythme lent. L'entrée en fondu est deux fois plus courte, ce qui révèle en un geste rapide [le plan] suivant ». Les entrées et sorties en fondu accentuent le fait que chaque plan doit être compris comme « une brique de construction distincte » ([Bragin 1966, 47](#)). Chacune de ces « briques de construction » présente un nouvel extrait d'une conversation entre les amants. On entend ainsi la conversation de manière fragmentée, divisée en dix épisodes pour la première conversation entre Charlotte et son amant Robert, en neuf épisodes pour celle entre Charlotte et son mari Pierre, et en six pour la dernière, encore une fois entre Charlotte et Robert. Godard construit les trois conversations grâce à des éléments visuels et gestuels ainsi que des sujets de conversations récurrents. Dans le sixième épisode de la première conversation, Robert affirme qu'il aimerait avoir un enfant d'elle. Elle répond, non sans un peu de dédain : « J'en ai déjà un » ([Godard 1965, 7](#)). De la même manière, dans le huitième épisode de la deuxième conversation, Pierre lui demande : « Quand est-ce qu'on aura un enfant ? », ce à quoi répond Robert, par analogie : « Tu en as déjà un » ([Godard 1965, 20](#)). Dans le quatrième épisode de la deuxième conversation, Charlotte demande à son mari : « Si j'te demandais quels sont tes défauts, qu'est-ce que tu dirais ? » ([Godard 1965, 20](#)), et dans le deuxième plan du troisième épisode (de la troisième conversation), elle demande à son mari : « Si j'te demandais quelles sont tes qualités, qu'est-ce que tu dirais ? » ([Godard 1965, 32](#)). Dans

le septième épisode de la première conversation, Charlotte chante un extrait de la chanson « Where Have All the Flowers Gone ? » de Pete Seeger, dans sa traduction française « Que sont devenues les fleurs ?¹⁹ », en présence de Robert. Dans le premier épisode de la deuxième conversation, elle chante devant Pierre « L'amour c'est comme un jour » de Charles Aznavour, également enregistrée en 1962. Dans les conversations qu'elle tient avec les deux hommes, Godard fait aussi allusion au cinéma. Dans le quatrième épisode de la première conversation et en conformité avec la réflexion et la préoccupation thématique de la Nouvelle Vague pour la réalisation en tant que forme artistique, Robert encourage Charlotte à ne pas se raser les aisselles, comme le font soi-disant les actrices des films italiens. Dans le septième épisode de la deuxième conversation, Charlotte demande à Pierre quel est le titre du film avec le marin qui danse et la petite fille.

19. Cette reprise en français de la chanson de Pete Seeger a été rendue célèbre en France par Dalida, qui a enregistré « Que sont devenues les fleurs ? » en 1962.

41 Ces trois conversations et les interprétations chantées en miroir de Charlotte remplissent la fonction dramaturgique que Christian Metz définit comme un syntagme entre crochets dans les narrations au cinéma. Le sémioticien américain du cinéma Robert Stam décrit en effet le terme de Metz comme désignant « de brèves scènes données comme des exemples typiques d'un certain ordre de la réalité mais sans séquence temporelle, souvent organisées autour d'un "concept" » (Stam 2000, 116). Puisque l'extrait de l'opus 131 (voir **exemple 2**) apparaît plusieurs fois à l'identique dans les trois conversations, rien n'aurait empêché Godard de l'utiliser de manière conventionnelle. Dans ce cas, la musique aurait commencé juste à la fin du dialogue de l'un des brefs épisodes et aurait conduit de manière fluide au dialogue de l'épisode suivant, finissant précisément avant que les premiers mots ne soient prononcés après le fondu. À la fois syntaxiquement et dramaturgiquement, l'opus 131 serait destiné à adoucir la sortie et l'entrée en fondu ainsi que le court écran noir qui sépare les deux épisodes. L'œuvre de Beethoven remplirait alors les mêmes fonctions que le ferait la musique dans un contexte similaire au théâtre. Elle permettrait de couvrir les passages au noir et assurerait une transition fluide d'une scène à l'autre. Dans ce cas possible d'une utilisation conventionnelle de la musique, l'emploi de l'opus 131 accomplirait dans les trois conversations le rôle typique de la musique de film hollywoodienne classique d'établir une « continuité formelle et rythmique », telle qu'analysé par Claudia Gorbman (1987, 73). La musique atténuerait ainsi la discontinuité visuelle et temporelle. Elle servirait en outre d'« agent de cohésion, remplissant les espaces vides dans [...] les dialogues », comme l'écrit Tony Thomas sur l'une des fonctions clés de la musique de film ([1973] 1997, 4).

42 Dans les trois conversations, toutefois, la musique ne parvient pas à agir comme un procédé syntaxique en tant que tel et défie le motif des fondus visuels d'entrée et de sortie qui indique la structure. En raison des nombreux fondus à l'écran, l'opus 131 ne commence pas systématiquement avec chaque sortie en fondu

Adagio ma non troppo e semplice

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

187
sotto voce

189
VI. I
VI. II
Va.
Vc.

EXEMPLE 2

Ludwig van Beethoven, *Quatuor à cordes n° 14 en do dièse mineur*, op. 131, quatrième mouvement, section *Adagio, ma non troppo e semplice*, m. 187-190.

Godard utilise cet extrait à plusieurs reprises dans *Une femme mariée*.

mais de manière apparemment aléatoire. Dans la première conversation, il entre après le quatrième et le dixième épisode (*cues* 2 et 4), dans la deuxième, il entre après le deuxième et le neuvième épisode (*cues* 17 et 19), et dans la troisième, après le deuxième et le cinquième épisode (*cues* 30 et 31). Godard ne tient délibérément pas compte de la loi de la motivation dramaturgique pour insérer ses *cues* dans la trame narrative : l'opus 131 surgit au hasard, comme vers la fin du deuxième épisode de la troisième conversation, quand Charlotte demande à Robert quelles sont ses qualités (*cue* 17). Toutefois, il n'y a pas de musique après le moment correspondant dans la deuxième conversation, quand elle pose une question similaire à Pierre. De la même façon, il n'y a pas non plus de musique à la suite des questions qu'elle pose à Pierre sur le cinéma dans le septième épisode de la deuxième conversation, tandis que l'opus 131 entre

après le commentaire de Robert sur les actrices italiennes qui ne rasent pas leurs aisselles, dans le quatrième épisode de la première conversation (*cue* 2).

- 43 Godard joue avec les attentes du public. Les sorties en fondu dans les trois conversations en miroir ne sont pas pensées comme des marqueurs qui intensifieraient des moments importants de la narration. Au contraire, lors de ces transitions visuelles, la musique entre de manière soudaine et inattendue, et la motivation derrière son apparition demeure incertaine : il n'y a pas de dialogue, pas d'action à l'écran, et aucun geste qui justifierait son accompagnement par la musique. La structure sémantique de la narration (l'enchaînement de plans avec une entrée et une sortie en fondu et des événements narratifs importants) est à l'inverse déstabilisée par les occurrences inattendues de la musique.
- 44 Dans les séquences de dialogue d'*Une femme mariée*, la musique résiste au rôle de procédé syntaxique qui lui est assigné par les conventions de la musique de film hollywoodienne et remet en question une compréhension linéaire du récit. Godard semble, de surcroît, transgresser intentionnellement le postulat plus général de Leonid Sabaneev selon lequel la musique devrait idéalement remplir « les espaces tonals et anéanti[r] les silences sans attirer particulièrement l'attention sur elle-même » (Sabaneev 1935, 22). Dans les trois conversations, la musique attire l'attention sur elle-même, ce qui la rend autoréflexive. Toutefois, elle n'est pas seulement autoréflexive en raison de son apparition imprédictible, mais également par son état fragmenté. Enfin, cette autoréflexivité peut être liée aux caractéristiques musicales propres au fragment de Beethoven lui-même, spécifiquement sélectionné par Godard : Philip Radcliffe affirme ainsi que ce passage précis d'un quatuor parmi les plus tardifs de Beethoven est marqué par une « atmosphère sereine, presque cloîtrée » (1965, 156). Joseph de Marliave considère également ce passage comme une « phrase lumineuse » ([1928] 2004, 311). Dans le contexte des bribes de dialogue éparses de Charlotte avec son mari et avec son amant, ce passage de l'opus 131 – et son apparition isolée et dénuée de relation contextuelle avec le reste de ce quatuor – sonne assez monotone ou, pour reprendre à nouveau le terme de Chion, anempathique. Le terme est ici employé assez librement, car l'opus 131 est, comme le suggère l'idée d'anempathie, en apparence indifférent aux passages de dialogue, qui ne sont jamais ni pathétiques ni tragiques dans leur contenu. L'extrait de Beethoven porte déjà, dans son matériau musical même, des caractéristiques intrinsèquement anempathiques, avec sa texture rythmiquement uniforme en contrepoint note contre note et la répétition, *sotto voce*, d'un même motif sur quatre degrés de la gamme. Pour reprendre les termes de Kerman, ce passage inhabituel « exprime une contemplation grave plutôt que le drame, avec sa longue succession de quatuors en note contre note d'une régularité absolue » (1967, 336).
- 45 Godard utilise l'opus 131 comme un procédé filmique afin de désérotiser les images qui présentent Charlotte nue avec ses deux amants dans des moments

intimes. Pour prolonger l'observation de Kerman, l'extrait musical est également neutre concernant le contenu narratif. Par exemple, dans le passage où Charlotte dit à son mari, après la fin du *cue* 17 au début du cinquième épisode de la deuxième conversation, « C'était pas la peine de me violer..., ni de m'donner des claques... Ça n'a jamais été le meilleur moyen pour avoir de la gentillesse » (Godard 1965, 19), la musique ne prend pas parti et ne communique aucune empathie envers la victime de violences conjugales. Godard joue délibérément avec l'atmosphère spécifique évoquée par la musique dans les différents épisodes de cette deuxième conversation.

- 46 Entre le cinquième et le sixième épisode de la même conversation, quand Pierre demande à sa femme si elle est triste, on entend un court extrait du début du premier mouvement de l'opus 59, n° 1 (*cue* 18), qui n'apparaît dans aucune autre des trois conversations. Plus tard, dans le dernier épisode de cette conversation, Charlotte confirme sur un ton enthousiaste et à plusieurs reprises, hors champ, qu'elle est heureuse ; une exclamation de joie suivie par la mesure 187 du quatrième mouvement de l'opus 131 (*cue* 19). Ici, Godard déroge à sa propre approche musicale, qu'il a soigneusement introduite au cours du film. L'opus 59, n° 1, que l'on peut décrire comme une musique exaltante, est toutefois lié ici à la tristesse, tandis que l'anempathique opus 131 est associé à la joie. On peut évidemment comprendre également l'affirmation de Charlotte comme sardonique et qu'elle se sent en réalité indifférente dans son mariage, une émotion confirmée par la musique.
- 47 L'opus 131 ne remplit une fonction syntaxique conventionnelle, celle de délimiter le récit, qu'à la fin des deux premières conversations. Pour autant, l'audio-spectateur·rice ne le perçoit peut-être pas, car les divers épisodes qui s'ouvrent et se ferment visuellement en fondu de ces deux conversations n'incarnent pas un événement isolé, mais prennent part dans la structure narrative plus large de ces trois conversations. Ainsi, l'entrée de l'opus 131 (*cue* 19) à la fin de la deuxième conversation est à peine identifiable comme procédé syntaxique qui structure la narration, dans la mesure où le *cue* consiste seulement en un fragment de six secondes. En raison de son extrême brièveté, on ne peut l'entendre comme un marqueur narratif signalant la fin de la séquence. À la fin de la troisième conversation qui conclut également le film, l'opus 131 apparaît après l'avant-dernier épisode (*cue* 31). Dans celui-ci, Charlotte et son amant, le comédien Robert, passent un moment ensemble dans le lit de la chambre d'un hôtel d'aéroport, répétant ses répliques dans la tragédie *Bérénice* (1670) de Racine, pour sa prochaine représentation à Marseille. Le *cue* de transition que représente l'opus 131 recouvre l'écran noir entre l'épisode de Racine et le dernier du film, qui montre les mains et les bras des deux amants sur un drap blanc dans un plan vu du dessus. La musique s'arrête soudainement sur un accord de septième de dominante (V^{+4}) au début de ce dernier plan du film, tandis que la main de Charlotte, sur laquelle est bien visible son alliance, touche celle de

Robert. Cependant, la résolution sur l'accord de tonique (instable car sous la forme de son premier renversement) est finalement refusée à l'audio-spectateur·rice. La bande-son laisse au contraire place au silence, avant que le dialogue final du film ne commence. La fin inattendue et singulière du *cue* correspond à celle de la narration. Ce plan final, qui se rapproche visuellement du plan d'ouverture du film, marque la fin de la liaison extraconjugale de Charlotte. On ne voit pas son visage déçu grâce à un plan serré, mais seulement la main et le bras de Robert qui se retirent du cadre. La main de Charlotte reste isolée sur les draps blancs, tandis que Robert annonce qu'il doit partir, ce à quoi elle répond « Oui, c'est fini » (Godard 1965, 32), le retrait de sa main hors du cadre renforçant sa déception. Godard associe ce passage de l'opus 131 en *la majeur* avec la cadence finale du cinquième et dernier mouvement du quatuor opus 132 (*cue* 32), également en *la majeur*. Dernier *cue* du film, l'opus 132 entre après une rapide sortie en fondu du dernier plan. La cadence qui conclut le film – une fusion interrompue des opus 131 et 132 – reste en suspens à la fin du dernier plan, jusqu'à ce que la conclusion poignante du film n'apparaisse, 45 secondes plus tard. Comme procédé syntaxique, l'opus 132, avec son accord de tonique résolu, met sciemment un point final au film et à la liaison amoureuse de Charlotte.

Conclusion

- 48 Les trois études de cas présentées ici sont destinées à esquisser la manière dont Godard envisage la musique au cinéma et à la télévision. Elles montrent qu'il l'emploie intentionnellement à travers les principes de fragmentation, de citation et de répétition pour perturber la continuité narrative. L'insertion de fragments musicaux dans ses films, la répétition des mêmes extraits à de multiples reprises et la priorité donnée à de la musique déjà existante et enregistrée (qui fait office de citations) au lieu d'une musique originale sont les moyens par lesquels Godard transgresse les sept règles qui régissent les fonctions narratives de la musique de film établies à l'ère des studios hollywoodiens. Le premier de ces principes, dégagé et catalogué par Claudia Gorbman dans *Unheard Melodies* (1987), indique que la musique doit être dissimulée. La source de sa production sonore doit être cachée au public. Le deuxième principe suppose que la musique devrait aussi être inaudible (imperceptible), la musique restant subordonnée à la narration, qui privilégie les images et les dialogues (Gorbman 1987, 77-78). Tandis qu'il respecte généralement le premier principe, Godard enfonce de manière frappante et répétée le suivant : en utilisant de courts extraits sonores, dont la brièveté, les coupures et les débuts abrupts au milieu d'une phrase musicale sont particulièrement perceptibles au sein du tissu cinématographique, Godard force son public à percevoir la musique de manière active et consciente, comme c'était le cas dans les exemples étudiés de « Montparnasse-Levallois » et *Une femme mariée*.

- 49 L'attitude de Godard vis-à-vis de la musique et du son repose parfois sur des pratiques bien plus motivées d'un point de vue fonctionnel que structurel ou narratif. Dans certains cas, le cinéaste mixe les fragments musicaux à un volume élevé dans la bande-son, recouvrant même parfois les dialogues. Au début de son film *Week-end* de 1967, par exemple, le personnage de Corinne raconte à son amant Roland une orgie à laquelle elle a participé. Ses mots, fondés sur des citations du philosophe français Georges Bataille, sont recouverts à plusieurs reprises par la musique qu'Antoine Duhamel compose pour la scène. Le *cue* « Lamento » de huit minutes est alors mixé à un volume très élevé dans la bande sonore, afin de dissimuler en partie le monologue érotique de Corinne et d'éviter une éventuelle censure de cette longue scène.
- 50 En privilégiant les fragments musicaux, Godard parvient à contourner l'émergence de toute émotion, réelle ou artificielle, chez l'audio-spectateur·rice. Alors qu'au sein de la tradition hollywoodienne, la présence de musique *doit* provoquer une émotion pour élever un événement précis de l'intrigue au rang de symbolique, d'universel ou de mythique, Godard évite de telles exagérations affectives produites par la musique grâce à la répétition du même segment de nombreuses fois, neutralisant ainsi toute qualité émotionnelle que la musique pourrait apporter à l'intrigue. Un exemple de ce procédé de répétition se rencontre par exemple dans *La Chinoise* (1967) de Godard, un film politique dans lequel il répète à plusieurs reprises les premières mesures du premier mouvement du *Concerto en la mineur*, op. 3, n° 6 (RV 356) du cycle *L'estro armonico* d'Antonio Vivaldi.
- 51 Le même extrait du concerto de Vivaldi, répété de nombreuses fois dans *La Chinoise*, montre que Godard évite d'employer la musique à des fins narratives. Il évite par conséquent d'introduire le lieu et l'époque à travers la musique, de l'utiliser pour brosser le portrait d'un personnage ou d'une situation, et de révéler ou d'accompagner des points de vue individuels avec la musique. Il se refuse également, et délibérément, à utiliser la musique pour influencer l'atmosphère d'une scène en particulier en recourant aux conventions cinématographiques. À de rares occasions, il emploie tout de même la musique pour diriger la perception du public, mais ces moments sont davantage pensés comme une critique ou une parodie des usages de la musique de film pendant la période classique hollywoodienne. De même, Godard résiste à la tentation d'aboutir à une unité sonore avec les événements de la narration à travers des *leitmotif* ou d'autres types d'associations thématiques. Puisque les nombreux fragments répétés ne sont presque jamais liés à des personnages, des actions, des ambiances, des situations ou des lieux en particulier, ils n'établissent jamais d'association immédiate avec la narration, au sens conventionnel du terme.
- 52 En dernier lieu, notons que Godard transgresse de manière flagrante et délibérée les sept « principes de composition, de mixage et de montage » ([Gorbman 1987, 73](#)) de la musique de film hollywoodienne classique – par le biais de la

fragmentation, de la répétition et de la citation – dans un but précis : rendre compte du processus de réalisation lui-même, par lequel Godard a toujours été fasciné. Ainsi, plusieurs de ses films proposent des réflexions esthétiques et théoriques sur la réalisation, comme dans *Le Mépris, Passion* (1982) et *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), où la réalisation cinématographique est un sujet central. Dans d'autres films, il explore la réalisation au sens autoréflexif et métaphorique, comme dans *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Dans ses réflexions approfondies sur la réalisation, la musique tient donc continuellement un rôle central. Elle abandonne sa fonction de musique de film conventionnelle qui n'est qu'un ajout aux images et aux dialogues, et un outil permettant de clarifier la structure narrative. La musique de film de Godard parle de musique de film : elle explore la place et le rôle de la musique au sein du dispositif cinématographique dans son ensemble, ainsi que son ontologie (sa structure, sa substance, son usage et sa fonction) et réfléchit continuellement à son état passé et présent.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. et Hanns Eisler. *Composing for the Films* [1947]. Londres : Athlone Press, 1994.
- Aumont, Jacques. « Lumière de la musique », dans « Godard : 30 ans depuis ». Supplément aux *Cahiers du cinéma* 437 (novembre 1990) : 46-48.
- Ayme, Sylvie. « “Répète un peu pour voir” : Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition ». *Études cinématographiques* 58 [anciennement 194/202] (1993) : 63-134.
- Baumgartner, Michael et Orlene Denice McMahon. « Fugue States: Music, Memory, and Trauma in Alain Resnais's Early 1960s Films », dans *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, sous la direction de Michael Baumgartner et Ewelina Boczkowska, 159-183. New York et Londres : Routledge, 2020.
- Baumgartner, Michael. « Jean-Luc Godard's *Le Mépris*: Conventional Film Music in an Unconventional Guise ». *The Soundtrack* 13, n° 1 (octobre 2021a) : 17-41. DOI : [10.1386/ts_00014_1](https://doi.org/10.1386/ts_00014_1).
- Baumgartner, Michael. « Jean-Luc Godard's *Prénom: Carmen* (1983): Beethoven and the Concept of Two Sounds ». *Music, Sound, and the Moving Image* 15, n° 1 (printemps 2021b) : 3-35. DOI : [10.3828/msmi.2021.2](https://doi.org/10.3828/msmi.2021.2).
- Baumgartner, Michael. « J. S. Bach, Jean-Luc Godard, and the Reimagining of the Immaculate Conception in *Hail Mary* (1985) ». *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 50, n° 2 (2019) : 175-219. DOI : [10.1353/bach.2019.0000](https://doi.org/10.1353/bach.2019.0000).
- Baumgartner, Michael. *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema*. New York : Oxford University Press, 2022.
- Baumgartner, Michael. « Un(der)scoring Truffaut's Troubled Women: Georges Delerue's Music of Passion and Music of Restraint as a Salute to Alfred Hitchcock and Bernard Herrmann », dans *Georges Delerue : trois petites notes de musique... au creux du souvenir*, sous la direction de Chloé Huvet et Jérôme Rossi, 55-79. Dijon : Éditions universitaires de Dijon [à paraître, 2026].

- Bergala, Alain. *Godard au travail : les années 60*. [Paris] : Cahiers du cinéma, 2006.
- Bergala, Alain. *Nul mieux que Godard*. [Paris] : Cahiers du cinéma, 1999.
- Biancorosso, Giorgio. « Melodrama, Anti-Melodrama and Performance: Rereading *Le mépris* », dans *Il melodramma*, sous la direction d'Elena Dagrada, 263-322. Rome : Bulzoni, 2007.
- Bragin, John. « Review: *The Married Woman* (La Femme Mariée) by Jean-Luc Godard ». *Film Quarterly* 19 (été 1966) : 42-48. DOI : [10.2307/1210403](https://doi.org/10.2307/1210403).
- Brody, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York : Metropolitan Books/Henry Holt, 2008.
- Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley : University of California Press, 1994.
- Cerisuelo, Marc. *Jean-Luc Godard*, Paris : Quatre-Vents, 1989.
- Cerisuelo, Marc. *Le Mépris*. Chatou : La Transparence, 2006.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen* [1990]. Édité et traduit par Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press, 2019.
- Chion, Michel. *Film: A Sound Art* [2003]. Édité et traduit par Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press, 2009.
- Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford : Clarendon Press, 1998.
- Davison, Annette. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot : Ashgate, 2004.
- De Marliave, Joseph. *Beethoven's Quartets* [1928]. Introduction et notes de Jean Escarra. Préface de Gabriel Fauré. Traduit par Hilda Andrews. New York : Dover, 2004.
- Dixon, Wheeler W. *The Films of Jean-Luc Godard*. Albany (NY) : State University of New York Press, 1997.
- Emmelhainz, Irmgard. *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Cham : Springer International Publishing, 2019.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. [Paris] : Armand Colin, 2004.
- Fox, Albertine. *Godard and Sound: Acoustic Innovation in the Late Films of Jean-Luc Godard*. Londres : I. B. Tauris, 2018.
- Giraudoux, Jean. « La méprise », dans *Les contes d'un matin*, 133-144. [Paris] : Gallimard, 1952.
- Godard, Jean-Luc. « Une femme mariée ». *L'Avant-scène : cinéma* 46 (mars 1965) : 5-34.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres : BFI Publishing, 1987.
- James, Gareth et Florian Zeyfang. *I Said I Love: That Is the Promise. The TVideo Politics of Jean-Luc Godard*. Berlin : B-books, 2003.
- Johnson, Kyle. « Gapping Determiners », dans *Ellipsis in Conjunction*, sous la direction de Kerstin Schwabe et Ning Zhang, 95-115. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2000.

- Johnson, Kyle. « What VP Ellipsis Can Do, and What It Can't, but Not Why », dans *The Handbook of Contemporary Syntactic Theory*, sous la direction de Mark Baltin et Chris Collins, 439-479. Oxford et Malden (MA) : Blackwell Publishers, 2001.
- Jullier, Laurent. « Bande-son, attention travaux », dans *Godard et le métier d'artiste*, sous la direction de Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi et Marie-Françoise Grange, 109-120. [Paris] : L'Harmattan, 2001.
- Jullier, Laurent. « JLG/ECM », dans *For Ever Godard*, sous la direction de Michael Temple, James S. Williams et Michael Witt, 272-287. Londres : Black Dog, 2004.
- Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1992.
- Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York : Alfred A. Knopf, 1967.
- Kline, T. Jefferson. *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Film*. Baltimore (MD) : Johns Hopkins University Press, 1992.
- Link, Stan. « Leitmotif: Persuasive Musical Narration », dans *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*, sous la direction de Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut, 180-193. New York : Bloomsbury Academic, 2009.
- Locke, Maryel et Charles Warren. *Jean-Luc Godard's "Hail Mary": Women and the Sacred in Film*. Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 1993.
- London, Justin. « Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score », dans *Music and Cinema*, sous la direction de James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer, 85-96. Hanover (NH) : University Press of New England for Wesleyan, 2000.
- Loshitzky, Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit (MI) : Wayne State University Press, 1995.
- MacCabe, Colin. *Godard: A Portrait of the Artist at 70*. Londres : Bloomsbury, 2003.
- McMahon, Orlene Denice. *Listening to the French New Wave: The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema*. Oxford : Peter Lang, 2014.
- McShane, Marjorie J. *A Theory of Ellipsis*. Oxford, New York : Oxford University Press, 2005.
- Morgan, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. Berkeley : University of California Press, 2013.
- Paech, Joachim. « Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard ». Numéro thématique, *Kinema-tograph* 6 (1989).
- Polan, Dana. « A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film », dans *Movies and Methods: An Anthology*. Vol. II. Sous la direction de Bill Nichols, 661-672. Berkeley : University of California Press, 1985.
- Radcliffe, Philip. *Beethoven's String Quartets*. Londres : Hutchinson University Library, 1965.
- Roud, Richard. *Jean-Luc Godard*. [Londres] : Secker & Warburg, British Film Institute, 1967.
- Sabaneev, Leonid. *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*. Traduit par S.W. Pring. Londres : Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.

Scemama-Heard, Céline. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art. Champs visuels*. [Paris] : L'Harmattan, 2006.

Sheer, Miriam. « The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films ». *Journal of Musicology* 18, n° 1 (hiver 2001) : 170-88. DOI : [10.1525/jm.2001.18.1.170](https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.1.170).

Silverman, Kaja et Harun Farocki. *Speaking about Godard*. New York : New York University Press, 1998.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden (MA) : Blackwell, 2000.

Stenzl, Jürg. *Jean-Luc Godard – musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. Munich : Text + Kritik, 2010.

Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Thomas, Tony. *Music for the Movies* [1973]. 2^e éd. rev. et aug. Los Angeles : Silman-James Press, 1997.

Uhde, Jan. « The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation on the Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard ». *Journal of the University Film Association* 26, n° 3 (1974) : 28-30.

White, Jerry. *Two Bicycles: The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*. Waterloo (Ontario) : Wilfrid Laurier University Press, 2013.

Williams, James S. *Encounters with Godard: Ethics, Aesthetics, Politics*. Albany (NY) : State University of New York Press, 2016.

Witt, Michael. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 2013.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Michael Baumgartner est professeur de musicologie à Cleveland State University. Ses recherches portent sur les relations entre la musique, le cinéma, le théâtre et les arts visuels, sur la musique des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, et sur l'exploration des possibilités immersives et narratives de la musique. Il est l'auteur de la monographie *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema* (Oxford University Press, 2022) et le codirecteur de trois ouvrages collectifs, *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War* ; *Music, Ideology, Commerce, and Popular Cinema in Europe: 1940s to 1980s* ; et *Music, Authorship, Narration, and Art Cinema in Europe: 1940s to 1980s* (parus chez Routledge, 2020-2026).

À PROPOS DE LA TRADUCTRICE

Charlotte Guillaume est étudiante en musicologie au sein du département Lettres et Arts de l'École Normale Supérieure de Lyon. Ses recherches portent sur les musiques actuelles, en particulier l'hyperpop, qu'elle étudie en lien avec des problématiques génériques ainsi qu'au prisme de l'intertextualité et de la transmédiabilité, avec un intérêt particulier pour les interactions entre musique et arts visuels.