

Les « tubes » et les films.  
Regard de Peter Szendy sur l'usage du ver d'oreille au cinéma

Peter Szendy s'attaque à l'épineuse question de l'essence de la chanson populaire, en marge de ses qualités proprement musicales. La position du problème a exigé de lui qu'il examine l'usage que fait le cinéma du « tube ». — Cet emploi argotique du mot remonte à 1957 ; il serait dû à Boris Vian, qui aurait préféré *tube* à *saucisson*, le terme en vogue jusque-là pour désigner une chanson à succès (17).

Comment la chanson populaire, la ritournelle convenue, peut-elle occuper tant de place dans la psyché collective ? Obsession, hantise, nausée, tels sont les ravages du « ver d'oreille » (de l'allemand *Ohrwurm*), un parasite qui vient comme ça, avec « un air comme ça », et contre lequel il semble que bien peu de gens soient immunisés — si l'on se fie du moins à une étude parue dans *The Guardian* (11). C'est pour se débarrasser d'eux, les vers d'oreille, que Szendy a entrepris d'écrire l'essai qui nous occupe, et aussi dans le but de donner une dignité philosophique à des objets musicaux se caractérisant par deux qualités (ou défauts) : la banalité et la singularité (12).

En ce qui a trait aux « ingrédients nécessaires, ou plutôt suffisants, au succès » (18), Szendy invoque une chanson que Vian a écrite en 1957 pour Henri Salvador, et qui justement s'intitule *Le Tube* :

*V'là les accessoires pour faire un succès. / Une rue, un trottoir,  
une môme bien roulée. / Un gars, chandail noir et cheveux  
collés. / Rengaine qui traîne, ni triste ni gaie... — Voilà les  
accessoires, Messieurs dames, entrez ! / La fille et le gars se sont  
rencontrés. / Entre eux deux, y a soudain quelque chose qui  
survient, / Dans la nuit les voilà partis...*

Le tube n'aurait donc pas de qualités particulières, sa principale qualité étant de ne pas en avoir trop : des thématiques banales, usées ; des histoires d'amour anonymes, interchangeables ; des quêtes convenues.

Szendy fait reposer une bonne partie de son travail sur l'apparente habitude du tube à se chanter lui-même, à reconnaître sa propre essence de tube. Se tournant vers Marx, il fait de l'air connu et reconnu une marchandise musicale, dotée d'une psyché, d'une âme et d'une conscience, et capable de mouvement. « Une marchandise [...] paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même » (19) : elle n'a qu'une simple valeur d'usage. Or, le fétichisme associé au travail (20) fait que l'on crée des rapports entre les marchandises comme objets d'utilité en écartant les rapports sociaux nécessaires à leur production. Si bien que la valeur de la marchandise semble lui appartenir en propre : la marchandise a gagné une valeur d'échange ; et sur le marché des échanges, les marchandises semblent vivre de leur vie propre : les rapports sociaux ont déserté les personnes, ils passent désormais entre les choses. De fait, *Un air comme ça* — de Vian toujours, chanson écrite en 1958 et qu'Henri Salvador enregistrera en 1979 — met en scène la rencontre d'une marchandise musicale avec une version d'elle-même (19) : « le moi musical ou le je lyrique de la chanson, ce serait donc la voix de la marchandise elle-même, en train de parler d'elle-même » (21). Et si ceux qui sifflent ou chantent l'air peuvent entrer en rapport, c'est dans la mesure où les versions elles-mêmes sont d'abord entrées en rapport, se sont reconnues, l'une s'échangeant avec l'autre. S'inspirant de Walter Benjamin, Szendy poursuit avec cette idée que la capacité d'échange et de prolifération de la marchandise musicale repose sur la réceptivité du flâneur, de l'individu fondu dans la masse, qui partage les mêmes qualités fondamentales que la marchandise elle-même. Benjamin parle dans ces cas d'ivresse de l'identification, l'auditeur se confortant dans l'identification empathique à la chanson (22).

Szendy aborde ensuite la question du tube par l'intermédiaire du cinéma ; mais oui, car avec leurs reprises incessantes de l'histoire d'amour, avec leurs personnages récurrents, les tubes ne font-ils pas leur propre cinéma ? Surtout, le cinéma nous montre, généralement de façon indirecte, la logique même du tube à l'œuvre (43). Un film a toutefois le mérite d'aborder directement la question du tube, l'obsession des vers d'oreille y prenant une place considérable : *On connaît la chanson*, d'Alain Resnais (1997). Avant de l'analyser, Szendy fait un détour par les écrits du psychanalyste Theodor Reik, disciple de Freud, qui dans *The Haunting Melody* traite de la mélodie obsédante, des effets de la musique sur l'inconscient, individuel et collectif. La mélodie représente l'idée obsessionnelle, le « bouchon dans la circulation au sein de notre psyché » (44). Reik se concentre sur le sens de cette mélodie, ce

qui, selon Szendy, le mène à une impasse puisque cette mélodie que tout le monde comprend, mais que personne ne peut traduire, il ne cesse de lui chercher une traduction. Il traduit la mélodie en discours signifiant, en paroles, en phrases (47). On en revient toujours à analyser le texte, et non la mélodie. Le propre de la musique, pour Szendy, serait sa force, sa puissance d'accroc et de raccroc, ou sa force de surgissement (47) : « réinterruption » (48). Avant même de dire quoi que ce soit, le ver d'oreille évoquerait son mouvement de va-et-vient incessant et obsédant. Dans l'œuvre de Resnais, et pour revenir aux qualités du tube évoquées par Szendy, la chanson de Gainsbourg *Je suis venu te dire que je m'en vais* s'approprie le personnage de Claude, s'en empare (48). Le ver d'oreille agirait comme un proverbe, selon la scénariste Agnès Jaoui, se prêtant à une nouvelle fonction, une nouvelle assignation dépendamment de la situation. Le personnage de Claude tente, lorsque la chanson ressurgit, de lui faire prendre sens, mais cette dernière repart comme elle est venue (49). La chanson est doublée d'une force d'évocation, et pourtant n'a pas de sens propre. Elle comporterait la mémoire de sa propre reprise (50), et elle circulerait par sa capacité à interrompre et à être interrompue (51).

La logique du tube passe par l'aveu (nouvelle évocation de Reik) et a donc à voir avec la criminologie. Dans *M le Maudit* (1931), de Fritz Lang, le criminel siffle le *Peer Gynt* de Grieg lorsqu'il s'apprête à jeter son dévolu sur ses jeunes victimes, et c'est ce qui le trahira (54). Szendy cite Benjamin : « La névrose produit l'article de masse dans l'économie psychique. Cet article prend ici la forme de l'idée obsessionnelle. Elle apparaît à d'innombrables exemplaires dans la vie privée du névrosé comme l'idée toujours identique »<sup>1</sup> (58). Le ver d'oreille est donc affaire de névrose, d'obsession. Lorsqu'il s'attarde au film *Les Trente-Neuf Marches*, de Hitchcock (1935), Szendy s'intéresse aussi à « un air comme ça » qui surgit, qui s'imprègne dans l'esprit, et qui se révélera un signal important pour percer le mystère (59-60). Au sujet d'une scène où le mnémoniste se fait assassiner alors qu'il allait révéler un important secret, il parle d'un affrontement entre deux régimes de la mémoire : la mémoire morte, devenue marchandise, celle qu'utilise le mnémoniste pour ses tours impressionnants de mémorisation, et la mémoire vive, enfouie, mais constamment en fonction (60). Il s'intéresse ensuite à un autre film de Hitchcock, *Une femme disparaît* (1938), où une mélodie anodine joue encore un rôle prédominant. Une espionne, Mrs. Froy, transmet un important message

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 218.

codé au personnage principal, Gilbert. Ce message consiste, bien entendu, en une mélodie. Au même titre que ces vers d'oreille qui arrivent et repartent, qui surgissent et s'évanouissent, la mélodie mémorisée avec application disparaît de la mémoire de Gilbert au moment où il doit la livrer (61-62). L'air qui l'a remplacée est une marche nuptiale, qui entre en résonance avec l'amour naissant de Gilbert pour Iris. C'est un exemple concret de ce que Szendy présente comme des échanges de marchandises musicales échappant à tout contrôle (62). Il aborde ensuite le cas de *L'Ombre d'un doute* (1942), d'Hitchcock toujours, où une valse d'opérette accompagne les images oniriques de bal rattachées à l'oncle Charlie, porteur de secrets et de mystères, mélodie qui viendra hanter sa nièce lorsqu'il lui remettra une bague à la provenance douteuse. La valse s'avérera l'élément déclencheur de la compréhension des crimes de Charlie par sa nièce. Se référant à une scène du film où l'on discute de ces airs qui se figent dans nos esprits, Szendy revient sur cette idée voulant qu'une mélodie, qu'« un air comme ça » ait une âme propre, qu'il ait la volonté de se transmettre de mémoire en mémoire (64). Ainsi Hitchcock réussit-il par ces trois films à mettre « en scène non seulement la fonction d'agent anamnétique du tube, mais aussi ses échanges et substitutions, ses métonymies retorses et sa circulation » (66).

L'intérêt du « passage cinématographique » de cet ouvrage de Szendy réside dans la nature de sa réflexion sur le tube, sur la mélodie récurrente et sur la chanson populaire dans le film. En effet, si des auteurs comme Jeff Smith et Rick Altman, plus près des théories musicologiques et cinématographiques, se sont déjà longuement attardés à certaines fonctions pratiques du tube au cinéma, que ce soit en tant que marqueur culturel et temporel (Smith, 1998, p. 224) ou comme facteur de duplication du récit par le caractère linguistique accompagnant souvent la chanson populaire (Altman, 2001, p. 23-25), Szendy pour sa part s'intéresse à l'aspect philosophique de la question, et particulièrement, comme on l'a vu précédemment, aux systèmes qui font d'une mélodie accrocheuse ou d'une chanson populaire un véritable parasite de l'esprit. Cependant, en ce qui a trait à l'usage proprement cinématographique du tube, il cite des passages d'œuvres qui justifient ses théories sans s'attarder aux méthodes de création ou aux processus à l'origine de ces vers d'oreille. Reste qu'au milieu d'un discours qui parfois semble manquer d'orientation, Szendy, comme ses collègues, isole une fonction d'usage de la musique populaire au cinéma, ou du moins de la mélodie obsédante. On peut en effet retenir que les schémas intangibles qui sont à l'origine de l'efficacité et de

l'existence même du tube peuvent être utilisés comme éléments perturbateurs du récit et comme leitmotifs narratifs ; les différents exemples tirés d'œuvres de Lang et d'Hitchcock en témoignent. On peut ici voir un lien avec la réflexion qu'il propose dans *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, où il est question de la capacité du son et de la musique à se faire acteurs et perturbateurs du récit. En effet, lorsqu'il s'intéresse à la scène finale de *The Conversation* (1974), de Francis Ford Coppola, Szendy s'intéresse non seulement au rôle du lieu de l'écoute, mais aussi à l'effet que produit la musique, ou au sens qu'elle porte. La superposition de la mélodie de piano, récurrente dans le récit filmique, aux improvisations de saxophone de Harry qui ont été enregistrées à son insu, serait donc le reflet de l'état d'esprit du personnage, de sa position d'écoute perturbée par les récents événements.

Ainsi, l'apport de Szendy consiste à considérer une mélodie accrocheuse comme un ferment : la mélodie récurrente, la ritournelle obsédante, la chanson populaire, peuvent être conçues comme des objets aux qualités propres, aux mécanismes singuliers, leur permettant d'influencer les protagonistes, d'influer sur leur esprit, voire sur le récit lui-même. Les exemples sont nombreux où des compositeurs — notamment Bernard Hermann, qui a travaillé avec Alfred Hitchcock — font d'une musique extradiégétique un leitmotiv ou la marque d'un élément perturbateur. En effet, dans un genre cinématographique comme le suspense, il est fréquent que le retour d'une mélodie, d'un thème, veuille susciter chez le spectateur un état particulier d'attente, d'appréhension. On peut penser à la célèbre scène de poursuite de *Vertigo* (1958), impliquant le détective John Fergusson (James Stewart). La ligne mélodique qui l'accompagne revient à quelques moments dans le film, mais prend à ce moment une intensité et une importance singulières, le sujet de la quête exigeant une montée dramatique. On peut aussi penser au procédé utilisé dans certains films plus caricaturaux, comme les récents succès de la trilogie *Spider Man*, de Sam Reimi, proposant au spectateur un thème relié à chaque héros et à chaque vilain. On sait donc que l'utilisation répétitive et calculée d'une mélodie ou d'un thème influence grandement la réception du spectateur. Toutefois, l'apport de Szendy se situe plutôt dans l'intérêt qu'il porte à la musique, à la mélodie obsédante, que l'on utilise dans le récit comme élément-clé d'orientation de l'intrigue : la mélodie comme code secret, la mélodie comme déclencheur de souvenirs enfouis, etc. Il fait aussi, bien que sans y insister et sans trop de précision, un rapprochement entre ces phénomènes de leitmotifs et d'éléments musicaux perturbateurs, plus souvent

associés à la partition néoclassique, et l'usage de la musique populaire au cinéma. En effet, le regard qu'il porte sur la mélodie obsédante et ses considérations sur les mécanismes du tube se fondent en un ensemble de réflexions complémentaires. Cette réflexion permet de se pencher sur certains cas marquants du cinéma classique américain, autres que les quelques exemples tirés de Lang et d'Hitchcock dans l'ouvrage ici à l'étude.

Attardons-nous donc à un cas marquant d'utilisation de la musique populaire et de la mélodie obsédante à des fins de dénouement, de commémoration ou de fil conducteur, tiré d'une œuvre tout aussi marquante et notoire. Les idées de Szendy — forces d'accroc et de raccroc, capacité d'une pièce ou d'une mélodie à influencer dramatiquement sur le récit —, peuvent être appliquées à la célèbre *As Time Goes By* (1931), de Herman Hupfeld, que le grand public a découverte grâce à l'interprétation de Dooley Wilson dans le *Casablanca* (1942) de Michael Curtis, avec Humphrey Bogart et Ingrid Bergman. La pièce, maintenant reconnue par tous et figurant dans la plupart des répertoires de jazz, sert à la fois de clé et de voile, quant à l'histoire impliquant les personnages de Bogart et de Bergman. En effet, la pièce, jouée à plusieurs reprises au cours du film, semble être porteuse de toute la douleur qu'éprouve Rick à la suite de son épisode amoureux avec Ilsa, épisode que le récit se chargera de révéler. Dès la première interprétation de la ballade, à la demande d'Ilsa, Rick est trahi par ses émotions. La pièce sert d'amorce aux retrouvailles, elle dont la puissance d'évocation suscite colère, nostalgie et mélancolie chez les protagonistes. De plus, certaines des apparitions de la pièce conduisent directement à des séquences oniriques de souvenirs. Cet exemple correspond parfaitement aux théories avancées par Szendy, pour qui la mélodie obsédante et le tube comportent en eux-mêmes la capacité de faire ressurgir l'enfoui, de faire renaître ce que l'on veut oublier. Ces applications ne se limitent donc pas au policier ou au suspense, mais peuvent aussi bien se transposer à la romance ou au plus hollywoodien des scénarios.

Si donc l'on scrute *As Time Goes By* à l'aide des propositions de Szendy, on se doit d'évoquer la capacité qu'a le tube de juxtaposer, ou plutôt de faire cohabiter, les rappels au personnel et au socioculturel. Ainsi, si pour le spectateur de l'époque il s'agit là d'un air populaire de l'avant-guerre, évoquant bien sûr la nostalgie et la course effrénée du temps qui passe, il représente pour le spectateur contemporain un autre de ces airs rétro au croisement de la chanson populaire américaine et du jazz, portant à la fois ses caractéristiques mélodiques et poétiques intrinsèques (nostalgie, souvenir, résilience) et le

portrait grossier d'une époque culturelle en entier. Et si la redondance de cette mélodie vient bouleverser les protagonistes et les replonger dans leur douloureuse idylle, elle est aussi associée à l'invasion allemande de la France, aux bouleversements qui forment le noyau narratif de *Casablanca*. De plus, en raison de ces différents rappels narratifs, culturels et sociologiques de la pièce, on peut revenir au caractère obsessionnel de la mélodie accrocheuse, dans la mesure où la pièce semble trouver sa raison d'être dans la non-résolution. En effet, le surgissement de la pièce est toujours lié à l'histoire d'amour sans issue de Bogart et Bergman, et à l'épineuse question de la résolution du facteur de bouleversement qu'est l'invasion de Paris et la Seconde Guerre mondiale. Dès lors que ces deux nœuds d'intrigue sont résolus, on ne fait plus appel à la pièce mystique, qui peut être alors considérée comme le lien symbolique et la représentation musicale de cette obsession à vouloir résoudre le passé, le présent et l'avenir de la relation unissant les deux protagonistes et la fin de la guerre.

Somme toute, celui qui chercherait dans l'ouvrage de Peter Szendy une typologie des fonctions de la musique populaire au cinéma sera déçu, l'ouvrage consistant plutôt en une réflexion philosophique sur ce que le tube nous permet de penser relativement à la mémoire, à l'obsession, aux phénomènes d'échange entre marché et psyché. Et c'est précisément cela qui peut s'avérer intéressant pour les études cinématographiques.

Pierre Lavoie  
Janvier 2011

## Bibliographie

Altman, Rick. « Cinema and Popular Songs : The Lost Tradition », dans Pamela Robertson Wojcik et Arthur Knight (direction), *Soundtrack Available : Essays on Film and Popular Music*. Durham : Duke University Press (2001), p. 19-30.

Smith, Jeff. *The Sound of Commerce : Marketing Popular Film Music*. Coll. « Film and Culture ». New York : Columbia University Press, 1998.

Szendy, Peter. *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit, 2007.

Szendy, Peter. *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit, 2008.