

**La chanson et son expression polysémique au  
cinéma : entre affects, mémoires et résistances.  
À propos de *Connaît-on la chanson ?  
Usages de la chanson dans les cinémas d'Europe  
et d'Amérique latine depuis 1960***

**Camille Pierre**

L'ouvrage, dirigé par Sophie Dufays, Dominique Nasta et Marie Cadalanu, se compose de vingt articles écrits par des chercheurs issus de domaines variés : cinéma, musique, littérature, etc. Il fait suite à un colloque intitulé « La Chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique latine : 1960-2010 » tenu à Bruxelles et à Louvain-la-Neuve, en avril 2016. Ce volume fait partie de la collection « Repenser le cinéma » aux éditions Peter Lang, dans laquelle l'on retrouve notamment *Le Son en perspective : nouvelles recherches – New Perspectives in Sound Studies*<sup>2</sup>, qui tendait déjà à s'intéresser aux sonorités des films et aux différentes approches théoriques ayant émergé dans la recherche contemporaine sur le son et l'écoute.

Le présent volume ne s'occupe que de films réalisés par des cinéastes européens ou d'Amérique latine, qui comportent des chansons et ont été produits durant une période allant des années 1960 à nos jours. On entend par chanson tout morceau de musique accompagné d'un texte chanté. Ce choix, ainsi que les ambitions qui l'accompagnent, sont très clairement exposés dans l'introduction. Peu d'études portent sur ce *corpus* spécifique malgré l'importance et la

---

1. Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ? Usages de la chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique latine depuis 1960*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Repenser le cinéma », 2019.

2. Dominique NASTA et Didier HUVELLE (direction), *Le Son en perspective : nouvelles recherches – New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Repenser le cinéma », 2004.

réurrence de l'usage des chansons dans la création cinématographique contemporaine. Il s'agit donc tout d'abord d'explorer un vaste domaine pourtant peu connu. Cette méconnaissance s'explique en premier lieu par une domination importante du modèle et du *corpus* hollywoodiens : les chercheurs ont jusqu'à présent accordé presque toute leur attention à la musique pour petits ou grands orchestres aux effets narratifs ou affectifs. En ouvrant le champ de recherche à d'autres pays que les États-Unis, on espère ici enrichir un champ d'étude émergent et nuancer une approche systémique qui ne prend pas en compte les spécificités d'autres modes de production que celui des grands studios. De plus, si le cinéma français occupe déjà une place non négligeable dans les études concernant la chanson<sup>3</sup>, la production filmique d'Amérique latine est peu présente (alors même qu'elle a très tôt intégré la chanson), tout comme celle de certains pays d'Europe comme la Roumanie ou encore le Portugal. C'est cette injustice par négligence que cet ouvrage entend réparer.

L'ouvrage cherche ainsi à la fois à apporter un regard singulier et à marquer une volonté d'autonomisation de ce champ d'étude. Se détacher des études du film musical est une autre des volontés de cette exploration de la chanson dans les films. Aucun genre de films n'est privilégié et une grande variété d'entre eux est abordée. Par ailleurs, il s'agit de délimiter un champ d'étude qui ne se préoccupe pas non plus d'établir une distinction entre cinéma populaire et cinéma d'auteur, ni d'encourager leur exclusion mutuelle sous prétexte de cohérence. C'est que, comme l'écrivait Jérôme Rossi, la chanson est « l'une des rares expressions artistiques qui puissent concerner tous les publics, notamment par sa capacité prodigieuse à capter l'air du temps et à s'adapter stylistiquement aux évolutions de la société »<sup>4</sup>. Le présent ouvrage s'inscrit dans cette lignée qui caractérise déjà en partie la chanson. Elle serait un moyen pour le cinéma de

---

3. Le manque d'études sérieuses d'envergure ayant la chanson pour objet est un point régulièrement soulevé par certains spécialistes du domaine, notamment Jérôme Rossi, Louis-Jean Calvet, Jean-Claude Klein et Stéphane Hirschi – dont les travaux sont cités à plusieurs reprises dans l'ouvrage qui nous occupe. Cela dit, on peut citer deux ouvrages portant sur la chanson dans le cinéma français (Renaud LAGABRIELLE et Timo OBERGÖKER (direction), *La Chanson dans le film francophone depuis la Nouvelle Vague*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016 ; Jérôme ROSSI (direction), *La Musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*, Lyon, Symétrie, 2016) et une publication parallèle à celle-ci parue en langue espagnole (Pablo PIEDRAS et Sophie DUFAYS (direction), *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, Buenos Aires, Librería, 2018).

4. Jérôme ROSSI, « La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie » dans Danièle PISTONE (direction), *Corpus et typologies*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2010, p. 61.

continuer à nouer un lien avec tous les publics, et de fluctuer entre cinéma d'auteur et cinéma « grand public ». Toutefois, si l'appréciation esthétique des films n'est pas présentée comme primordiale, ou comme critère de choix pour les analyses, les auteurs ne manquent pas de faire remarquer les lacunes de certaines œuvres tout comme leur place au sein du panthéon cinématographique, d'autant plus si elles en sont totalement exclues.

S'ils sont majoritairement centrés autour de l'analyse de cas particuliers, les articles font usage de différentes méthodologies et cadres théoriques qui reflètent la diversité des disciplines représentées par les auteurs et des concepts sur lesquels ils s'appuient. L'ouvrage se divise en quatre parties qui représentent ce large éventail : une première partie plus générale a pour but d'introduire le lecteur à ce champ d'étude ; puis, à chaque approche – culturelle et historique, textuelle et musicologique – on consacre une partie distincte, bien que, au fil des articles, les mêmes éléments d'analyse théorique tissent la toile de l'étude des usages de la chanson dans les films.

La première partie se présente donc comme une introduction aux théories de la chanson au cinéma – si, comme on l'a dit, le domaine demeure encore peu exploré, il n'est pas nouveau ; il comporte un *corpus* d'ouvrages théoriques que cette partie veut faire découvrir. L'article écrit par Phil Powrie, « La chanson-cristal et la répétition », revient sur la notion qu'il a développée dans son ouvrage *Music in Contemporary French Cinema: The Crystal-Song*<sup>5</sup>. La chanson-cristal, « c'est le moment critique dans un film où se cristallisent différents pans temporels ; le moment où le passé, le présent et le futur se rejoignent pour illuminer, telle la foudre, la trajectoire narrative et la psychologie des personnages »<sup>6</sup>. Powrie renvoie évidemment à Gilles Deleuze et à son concept d'image-cristal : « ce que nous voyons dans le cristal, ce n'est plus le cours empirique du temps comme succession de présents, ni sa représentation indirecte comme intervalle ou comme tout, c'est sa présentation directe, son dédoublement constitutif en présent qui passe et passé qui se conserve, la stricte contemporanéité du présent avec le passé qu'il sera, du passé avec le présent qu'il

---

5. Phil POWRIE, *Music in Contemporary French Cinema: The Crystal-Song*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017. À propos de ce livre, voir la note de lecture de Martin BARNIER, « Phil Powrie, *Music in Contemporary French Cinema. The Crystal-Song* » dans *Mise au Point*, n° 12, 2019, URL : <<https://journals.openedition.org/map/3435?lang=fr>> (Consulté le 14 mars 2020).

6. Phil POWRIE, « La chanson-cristal et la répétition », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ?*, op. cit., p. 33.

a été »<sup>7</sup>. Pour Powrie, la chanson-cristal se démarque d'autres phénomènes par son aspect performatif : elle transforme en les mobilisant les émotions qu'elle convoque ; c'est une « intervention qui [...] donne une puissance critique »<sup>8</sup> au chant, une puissance qui ne sert pas à maintenir une continuité, mais à créer des moments critiques de transformation, de fusions temporelles – elle est synchronique.

Dans cet article, Powrie s'intéresse plus précisément à la répétition ; c'est-à-dire : au rapport de la chanson au passé, au mouvement dans le temps, à une expérience du présent vécu à la lumière du passé ; il en dégage une distinction entre la chanson-cristal majeure et la chanson-cristal mineure. La chanson-cristal majeure permet de transformer le passé et non pas seulement le répéter quand une chanson mineure est simplement re-vue et non pas re-vécue. Trois films français lui permettent d'exposer cette double logique temporelle de la chanson-cristal : *Nos plus belles vacances*, de Philippe Lellouche (2012) ; *Samba*, d'Olivier Nakache et Éric Toledano (2014) ; et *Une nouvelle amie*, de François Ozon (2014). Le premier de ces films présente une chanson-cristal répétée mineure : il lui manque une profondeur temporelle, une épaisseur expérientielle. Dans le second film, la chanson-cristal peut être qualifiée de majeure en ce qu'elle donne une complexité nouvelle aux personnages. Dans le troisième film, on peut la supposer majeure puisqu'elle cristallise la transition du personnage et fait co-exister son passé et son présent. Ces trois analyses servent à mettre en exergue la particularité et la force de la chanson-cristal qui transcende les genres et même l'appréciation esthétique que l'on peut faire du film dans son entier. Elle a une capacité performative, elle traite les émotions, en les transformant, en les mobilisant.

La notion de chanson-cristal reviendra à différents endroits dans l'ouvrage. Dans son étude de la musique et de la nostalgie dans *Niki et Flo*, de Lucian Pintilie (2003), Raluca Iacob s'en sert pour analyser une séquence où convergent différentes temporalités. Dans son analyse de *Cléo de 5 à 7*, d'Agnès Varda (1962), Martin Barnier qualifie la chanson « Sans toi » de chanson-cristal : elle représente un moment de bascule, de transformation du personnage et de bifurcation dans la dramaturgie. La chanson-cristal est un élément-clé, instant majeur dans le film, à partir duquel souvent l'histoire elle-même prend une nouvelle dimension, fait émerger de nouvelles émotions. Pour ces chercheurs, la

---

7. Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1985, p. 358.

8. Phil POWRIE, « La chanson-cristal et la répétition », *op. cit.*, p. 34.

chanson-cristal peut servir à analyser la superposition de différents phénomènes et leurs interactions.

L'article de Dominique Nasta participe aussi à l'exposé théorique introductif en ce qu'il reprend les théories avec lesquelles elle a travaillé dans ses ouvrages précédents. Pour ceux et celles qui s'intéressent à ce domaine, l'article présente un fort intérêt didactique : une vue d'ensemble des différents concepts et notions en usage. Dominique Nasta évoque, entre autres, l'analogie différante de Bernard Stiegler, qui s'inspire du fameux concept de différence développé par Jacques Derrida ; l'hétéroglose, d'Hamid Naficy ; la classification de Calvet et Klein ; la chanson-cristal, de Powrie ; la voix *over* selon l'acceptation développée par Ian Garwood, etc. La chanson est vue comme « embrayeur de sens »<sup>9</sup> et « embrayeur d'affects spectatoriels »<sup>10</sup>, mais aussi comme « vecteur thématique et esthétique à part entière »<sup>11</sup>, trois aspects centraux qui marquent l'importance de la chanson dans certains films. Les exemples choisis par Nasta servent à démontrer l'amplitude du champ d'action de la chanson et le *corpus* original de films que l'on est amené à étudier en choisissant cet objet.

La deuxième partie de l'ouvrage se concentre sur la culture et l'histoire dans lesquelles les chansons et les films s'insèrent. Dans son article « Le film avec chansons au début des années 1960 et le cas de *Cléo de 5 à 7* », Martin Barnier cherche à inscrire la chanson dans un contexte culturel et historique particulier. C'est qu'il s'agit pour lui de replacer les films dans une généalogie, et de les considérer comme étant concomitants à des évolutions techniques, sociétales ainsi qu'à un cadre économique spécifique. Choissant comme cas d'étude le second long-métrage d'Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* (1962), cela lui permet de tisser des liens entre le film et l'industrie musicale ou le développement du son direct durant cette période. L'article se découpe ainsi en trois temps : décrire cette tradition française à laquelle appartiennent ces films – « situer la Nouvelle Vague dans une longue histoire des chansons filmées »<sup>12</sup> ; identifier ce que les évolutions techniques viennent bousculer dans cette filiation ; et, enfin,

---

9. Dominique NASTA, « Chanson et signification au cinéma : un demi-siècle de parcours croisés (1964-2014) », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ?*, *op. cit.*, p. 64.

10. *Ibid.*, p. 78.

11. *Idem.*

12. Martin BARNIER, « Le film avec chansons au début des années 1960 et le cas de *Cléo de 5 à 7* », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ?*, *op. cit.*, p. 118.

analyser *Cléo de 5 à 7* en incluant ces deux points de réflexion. Nous nous retrouvons entre une volonté de continuité et un phénomène de rupture qui conduisent vers ce à quoi ressemble l'usage de la chanson dans les films de la Nouvelle Vague en France. Cela apparaît comme l'une des caractéristiques de l'histoire du cinéma, comme de celle d'autres arts, qui ne connaît pas à proprement parler de révolution, mais se situe entre une tradition et l'intégration de nouveautés qui viennent poursuivre et chambouler cet héritage. Ainsi, on observe dans les films de la Nouvelle Vague la présence continue des airs chantés venus du cinéma français des années 1930. Leur nature change parfois, ces airs passant sous l'influence des évolutions techniques, notamment le magnétophone portable et l'arrivée du son direct sur les tournages.

Dans son analyse de la chanson « Sans toi » – paroles écrites par Agnès Varda et musique composée par Michel Legrand –, Martin Barnier entrelace les aspects techniques et esthétiques, et il montre comment ces deux aspects affectent la fonction narrative de la chanson. Grâce aux évolutions techniques, on passe du son direct au *playback* avec pour résultat, comme le souligne Barnier, un « mixage tout en douceur »<sup>13</sup>. La différence technique « donne une ampleur inédite à la chanson » et lui donne aussi « une puissance sonore liée à l'envie de marquer l'imaginaire du spectateur et de faire d'une chanson le moment clé du film »<sup>14</sup>. Ces deux aspects, technique et esthétique, font de cette chanson une chanson-cristal. Elle fonctionne comme point de bascule du film à partir duquel le personnage de Cléo se transforme aussi bien physiquement que moralement. Elle accueille cette fragilité nouvelle, et s'engage sur le chemin qui la conduira à l'ultime confrontation avec la maladie et la mort.

L'article de Martin Barnier se démarque en ce qu'il est le seul à faire des évolutions techniques un vecteur d'intégration de la chanson dans les films. Il n'est cependant pas le seul à lier usage de la chanson et changements venus de l'industrie musicale. C'est le cas aussi de Raphaël Szöllösy, qui s'intéresse aux moyens de diffusion : platine vinyle et jukebox<sup>15</sup>. Cela dit, l'approche culturelle et historique permet de joindre l'étude de la chanson et celle du contexte social et politique, de la culture nationale et de ses spécificités. Par exemple, dans son article sur la bossa nova et le cinema novo, Colette Lucidarme explique comment

---

13. *Ibid.*, p. 116.

14. *Ibid.*, p. 119.

15. Raphaël SZÖLLÖSY, « Ode à la mélancolie prolétaire », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connait-on la chanson ?*, op. cit.

deux courants contemporains ayant les mêmes préoccupations ne « se recourent pas esthétiquement »<sup>16</sup> et peignent des réalités différentes, raisons pour lesquelles ces deux expressions artistiques ne se sont pas retrouvées dans un même espace filmique.

L'approche textuelle est celle qui est adoptée dans la troisième partie de l'ouvrage, qui engage les auteurs à se pencher sur un film ou une filmographie en particulier en étudiant le « texte filmique » et la manière dont la chanson s'y mêle. Plusieurs articles ont en commun de traiter de la question de la communauté, de l'individu et du collectif. C'est notamment le cas des articles de Raphaël Szöllösy, « Ode à la mélancolie prolétaire : À propos des chansons du cinéma d'Aki Kaurismäki », et de Stéphane Hirschi « Les chansons qui font groupe au cinéma : ancrage dans l'espace-temps populaire – entre les Corons, la Commune et le Havre, de Tavernier à Kaurismäki ». Ce sont des thèmes que l'on retrouve dans l'ouvrage en son entier – souvent liés à la question de la mémoire, de l'affect, de la nostalgie –, mais qui apparaissent ici comme des pivots et amènent les auteurs à réfléchir au rapport qu'entretient la chanson avec le film, son histoire et ses protagonistes. La chanson permet de nouveau une superposition entre l'histoire qui nous est racontée et l'histoire que la chanson porte. Cela permet de relier le film à une histoire résolument politique, collective, ou de lier le film à des revendications à travers lesquelles l'individu renoue avec la communauté.

Raphaël Szöllösy désigne la chanson comme un instant de cristallisation de la mélancolie et comme un appel à dépasser cette même mélancolie ou à la transformer. Les chansons accompagnent le deuil individuel et la perte d'un idéal de monde commun. Elles sont « chargées de discours comme d'éléments historiques esthétiques et contextuels »<sup>17</sup>. Szöllösy rappelle ainsi l'ancrage social du tango tout comme la révolte inséparable du blues, et il insiste sur la manière dont la chanson transporte dans le film cette mémoire des résistances. Ces instants privilégiés d'expressions musicales et verbales synthétisent un enjeu majeur : passer de la mélancolie des défaites à de nouvelles batailles qui soudent l'individu à un collectif. Stéphane Hirschi, pour sa part, interroge la porosité qui existe entre les différentes catégories d'analyse de la chanson proposées par

---

16. Colette LUCIDARME, « Bossa nova et cinema novo », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connait-on la chanson ?*, op. cit., p. 163.

17. Raphaël SZÖLLÖSY, « Ode à la mélancolie prolétaire », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connait-on la chanson ?*, op. cit., p. 233.

Calvet et Klein<sup>18</sup>. C'est dans ce contexte qu'il se penche sur l'interprétation par Little Bob de sa chanson « Libero » dans *Le Havre* (2011). Si les moyens de l'interprétation sont différents, plus proche des études audiovisuelles et de l'analyse de séquence, Hirschi met en lumière un système de partages analogue, entre la mélancolie de l'individu et la transcendance de cette même mélancolie à l'aide du collectif. La chanson mêle l'histoire intime de celui qui la chante, la mémoire des spectateurs qui l'ont entendue, et la communauté des personnages du film. Elle devient « matrice partagées d'émotions collectives »<sup>19</sup>, elle crée une communauté qui s'étend au-delà de l'expérience filmique. L'engagement social et politique de ces films est lié à l'intégration de la chanson et à ce qu'elle entraîne avec elle. Le rôle de l'affect, évoqué déjà par Dominique Nasta, apporte une force supplémentaire à cette entrée en résistance auprès du groupe.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à l'approche musicologique, laquelle pose un rapport au film différent des autres approches : la chanson apparaît sous cet éclairage comme un objet à part qui questionne les orientations prises par le film. Les articles font ici appel à des outils empruntés à d'autres disciplines telles que la littérature ou encore la sociologie. Dans son article « La chanson médiévale dans *Perceval le Gallois* (Éric Rohmer, 1978) », Hubert Bolduc-Cloutier se sert du concept d'écran intertextuel, développé par l'historien du cinéma François Amy de la Brétèque, qui, dans son ouvrage *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, s'inspirait lui-même des travaux de Gérard Genette. Bolduc-Cloutier utilise ce concept pour étudier l'authenticité et l'historicité de l'usage de la chanson dans le film de Rohmer. L'enjeu du film est d'apparaître « authentique ». Il doit être crédible en tant que récit médiéval, tout en restant compris par les spectateurs contemporains de la production. Cette authenticité, l'auteur l'observe dans « la volonté de relation intime entre le symbole musical figuré et la période historique de la fiction »<sup>20</sup>. La chanson témoigne à la fois de l'état des recherches effectuées à l'époque – Rohmer a longuement consulté des chercheurs sur le sujet – et des habitudes du cinéaste –

---

18. Voir Louis-Jean CALVET et Jean-Claude KLEIN, « Chanson et cinéma », *Vibrations* (Les musiques des films), n° 4, 1987, p. 98-109.

19. Stéphane HIRSCHI « Les chansons qui font groupe au cinéma : ancrage dans l'espace-temps populaire – entre les Corons, la Commune et le Havre, de Tavernier à Kaurismäki », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ?*, op. cit., p. 258.

20. Hubert BOLDUC-CLOUTIER, « La chanson médiévale dans *Perceval le Gallois* (Éric Rohmer, 1978) », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ?*, op. cit., p. 328.

tournage en son direct, chanson appartenant à la diégèse et travail de longue haleine avec les comédiens pour leur fournir une formation musicale<sup>21</sup>. Mais elle apparaît ici comme un élément cohérent de son cinéma tant elle lui sert à authentifier un univers de manière presque documentaire.

Dans son texte « Abrasion stylistique et transigeance musicale des chansons de “variété” », Catherine Rudent recourt quant à elle à la sociologie pour définir la chanson de variété, puis à la musicologie pour évaluer la notion de variété en chanson et notamment lorsque la chanson est filmée. En sociologie, la variété est une catégorie de chansons se partageant entre la vulgarité, la ringardise et le populaire<sup>22</sup> ; en musicologie, la variété est soumise à deux critères d'évaluation : l'abrasion stylistique (qui juge de l'érosion de la structure musicale originale par arrangements successifs) et la transigeance musicale (qui juge de la soumission de l'écriture musicale aux modes du moment). Recourant à ces catégories sociologiques et musicologiques, Catherine Rudent peut comparer les chansons originales de Michel Sardou et l'usage qui en est fait dans le film d'Eric Lartigau *La Famille Bélier* (2014) et conclure au témoignage d'un goût « vulgaire ». L'étude permet en effet de remarquer un lissage de la chanson pour et par le film, dans un souci à la fois de reconstituer la chanson et de faire appel à la mémoire des spectateurs, mais également de les séduire en utilisant des techniques d'ornementation que l'on retrouve dans des chansons récentes.

Nous pouvons noter ici le riche échange entre les disciplines et leurs outils d'analyse autour d'un même objet qui les réunit. Encore une fois, la chanson, si elle opère par le biais de mécanismes similaires, est toujours dans une interaction spécifique avec une œuvre et le travail d'un cinéaste.

La chanson est cet élément simple et caractéristique, symbole d'un destin enfermé en quelques notes ou en quelques mots, qui peut se promener dans tout un film, siffloté, chantonné, entonné avec ou sans paroles, dans l'écran ou depuis la fosse. Elle incarne, au cinéma, le principe même de circulation<sup>23</sup>.

---

21. Remarquons que l'ouvrage contient un autre article sur Rohmer (Alain HERTAY, « Sur Sébastien Erms, parolier d'Éric Rohmer », dans Sophie DUFAYS, Dominique NASTA et Marie CADALANU (direction), *Connaît-on la chanson ?*, op. cit., p. 215-229), ce qui peut surprendre tant le cinéaste était connu pour son désamour public de la musique.

22. L'auteure se réfère ici à l'ouvrage d'Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

23. Michel CHION, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, p. 282.

L'étude des usages de la chanson apporte indéniablement une richesse à l'analyse de films par la multiplicité de ses facettes, la superposition des temps, des affects et des sens qu'elle permet de créer à la fois dans le film et pour le spectateur. Sa position singulière – entre ses fonctions narratives, son apport contextuel, l'appel aux mémoires etc. – est très souvent soulignée, elle amène les auteurs à s'intéresser en même temps à différents domaines et à élargir certaines perspectives. La chanson permet également de s'aventurer hors des sentiers battus et vers des filmographies peu étudiées et des continents parfois délaissés.

L'un des buts de cet ouvrage est de contribuer à l'autonomisation du champ d'étude, d'ajouter une pierre à sa construction. Les articles mettent en avant la variété des cadres méthodologiques et des concepts, tout en assurant une certaine cohérence thématique. Si, partant de toutes ces contributions, on voulait à son tour contribuer au champ d'étude, on pourrait s'intéresser plus encore aux questions liées à la mémoire et aux affects, à la nostalgie et à la mélancolie, mais aussi aux dimensions politiques (constitution de la communauté et expression de la résistance) de la chanson au cinéma.

École Nationale Supérieure d'Audiovisuel (Toulouse)  
Octobre 2020