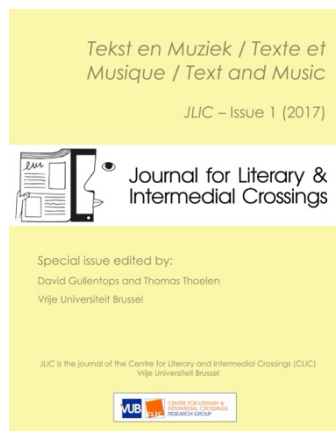




Journal for Literary and Intermedial Crossings

ISSN: 2506-8709

Journal homepage: <https://clic.research.vub.be/journal>

 Submit your article to JLIC

Musique, ça tourne ! La chanson comme moteur intermédial dans Franz de Jacques Brel

Catherine Thomas – Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
CALHISTE / Vrije Universiteit Brussel, CLIC

Issue: 1

Published: Autumn 2017

To link this article: <https://clic.research.vub.be/volume-1-herfst-automne-fall-2017-tekst-en-muziek-texte-et-musique-text-and-music-0>

To cite this article: Thomas, Catherine. "Musique, ça tourne ! La chanson comme moteur intermédial dans Franz de Jacques Brel." *Tekst en Muziek/Texte et Musique/Text and Music*, special issue of *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol. 1, 2017, pp. e1-31.



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

Musique, ça tourne !

La chanson comme moteur intermédial dans *Franz* de Jacques Brel

Catherine THOMAS

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, CALHISTE /

Vrije Universiteit Brussel, CLIC

Introduction

Comme Jacques Brel¹ est majoritairement connu pour son activité de chanteur, le public oublie parfois qu'il fut aussi acteur et même réalisateur. En 1971, il réalise ainsi son premier long-métrage, *Franz*, et passe alors devant et derrière la caméra. *Franz* se déroule à la côte belge, durant les vacances, dans une pension de famille qui accueille les employés du ministère des PTT. Arrivent un matin Catherine (Danièle Evenou), aguicheuse et extravertie, et Léonie (Barbara), plus réservée et moins belle. Catherine enchaine les amourettes de vacances. Léonie et Léon (Jacques Brel) éprouvent une attirance réciproque. Naïf et mal assuré, Léon est la risée de ses camarades et finit par se suicider, alors que Léonie s'en retourne à son mari et sa fille.

Je vais analyser dans cet article l'une des scènes² du film, celle du « Bal », qui condense cette trame d'illusions déçues : Léon partage d'abord une danse avec Léonie mais, sous l'effet de l'alcool et de la pression des copains, se retrouve seul, rejeté par Léonie. Outre son importance sur le plan narratif, cette scène met en relation de nombreux médiums³.

¹ Je remercie France Brel et les Éditions Jacques Brel pour leurs conseils, leur aide et nos échanges au cours de la rédaction de cet article.

² Les deux ellipses temporelles étant tellement minimales dans ce segment, nous choisissons de parler de « scène » pour le désigner (car il respecte presque parfaitement l'unité de lieu et de temps). Cette scène à l'intérieur de la salle de bal et celle en extérieur qui la suit constituent à elles deux une séquence – c'est-à-dire l'unité « d'une action complexe (bien qu'unique) se déroulant à travers plusieurs lieux et "sautant" les moments inutiles. » (Metz 1966, 121).

³ Selon la définition donnée par le CRIalt (2013) : « un médium est un dispositif technique et intellectuel qui met en relation des éléments du monde ».

À la sortie de *Franz* en 1971, la critique – autant positive que négative – a unanimement constaté que ce film reflétait l’univers des chansons de Brel. Par la suite, Jean-Philippe Chenevière (1988) ou Stéphane Hirschi (1995) ont examiné les thèmes que chansons et films avaient en commun. Partant de ces observations, je me suis interrogée si les méthodes de création développées par Brel chansonnier ont pu influencer la réalisation de son film *Franz*. Mon objectif est de montrer comment Brel s’est appuyé sur les techniques acquises par son travail d’auteur-compositeur-interprète pour insuffler à la scène du Bal une dynamique toute particulière. Pour y parvenir, je vais détailler les ressorts génétiques et intermédiaux à l’œuvre dans ce passage.

I. La structure de la chanson en filigrane du processus génétique

Les versions du scénario présentes aux Éditions Jacques Brel permettent de comprendre comment et à partir de quels mécanismes la scène du Bal (s’) est construite. Elles comprennent quatre états :

- (1) un **manuscrit** (*Ms*) qui se présente sous la forme d’un premier jet élaboré à l’encre bleue remanié ensuite à l’encre noire, et qui appartient clairement à la phase rédactionnelle par son organisation et son découpage déjà très précis.
- (2) un **dactylogramme** qui comprend des annotations manuscrites à l’encre noire, rouge, bleue et verte (*D1*).
- (3) un **dactylogramme** qui n’a subi aucune rature et constitue une mise au net de l’état précédent (*D2*).
- (4) le **film** réalisé (*F*).

À chaque mouture, Brel ajoute de nouveaux éléments. Le gros plan sur la sculpture du limonaire n’apparaît ainsi qu’à partir de *D1*. Le plan où Léon chante et danse, saoul, avec une poupée comme partenaire à la fin du bal est, par contre, totalement absente du dossier génétique mais bien présente à l’écran. Ces modifications reflètent un aspect fondamental de la personnalité de Brel qui se manifeste aussi dans sa façon de composer des chansons. Refusant de se priver de toute liberté créatrice, il assure à son œuvre une évolution

permanente, comme l'explique Olivier Todd : « Brel modifiait [...] ses textes jusqu'à la dernière prise d'un enregistrement. D'où des différences subtiles entre un texte déposé [...] et la chanson sur un disque ou une cassette. » (Brel 1998, 8).

L'étude de ces documents étant déjà très révélatrice des techniques d'écriture, j'ai choisi de m'y cantonner, écartant un éventuel travail sur les rushes qui dépasserait les limites imparties à cet article. De même, me focalisant sur les différentes étapes de création d'un épisode précis, je privilégie ici une étude génétique « verticale » visant l'examen « chronologique des documents se rapportant [...] à une séquence significative [...] des transformations successives qui constituent la genèse » (Biasi 2011, 170).

Dès *Ms*, il apparaît que Brel a construit cette scène de façon extrêmement rigoureuse, en rangeant les informations en deux colonnes séparées par un trait vertical : celle de gauche étant consacrée aux indications de mise en scène, celle de droite réservée aux dialogues. Cette mise en page sera maintenue de *Ms* à *D2*. Nous constatons également que *Ms*, *D1* et *D2* débutent de la même façon : une description – très sommaire en *Ms* mais qui oriente toute la scène – dispose tous les éléments, détaille l'espace entier et présente tous les personnages. D'emblée se reconnaît l'efficacité du chanteur qui savait si bien planter le décor en introduisant anticipativement tous les aspects qui seront déclinés par la suite. De façon analogue souligne-t-il, en *Ms*, les étapes importantes du premier plan, systématiquement définies par un détail, selon la formule syntaxique anaphorique : « découverte (à partir) de + Nom commun + qualificatif (écrit à la ligne) » : « découverte a partir du Limonaire », « découverte du Comité », « découverte des danseurs », « découverte de la Table ». En *D1* et *D2*, Brel va retravailler ces grandes lignes, abandonnant l'effet de liste et condensant le passage entier. Il en profite aussi pour insérer des indicateurs d'ambiance : la « trop grande salle de Bal » se transforme en « Une petite salle de bal misérable et à moitié vide ». Quant au bar, il devient « lugubre ».

Le canevas très précis de *Ms* souligne les informations liées à l'œil de la caméra et corrobore les propos de Brel qui confie que « [c]'est au stade de l'écriture que la mise en scène se fait⁴ ». À ce stade, ces indications demeurent encore relativement sommaires et intuitives et ne comprennent que quelques rares indications techniques sur la manipulation de la caméra : « GP » / « PR » pour « gros plan » / « plan rapproché ». Ce n'est qu'en *D1* et *D2* qu'émergent des précisions sur le matériel utilisé et un jargon plus cinématographique : « PANO (Dol) », « Z arrière » et « un 360° » pour « panoramique (avec une caméra placée sur une Dolly) », « zoom arrière » et « un 360° ». Cette évolution révèle une caractéristique du processus de création brélien : relativement novice dans le monde cinématographique, l'artiste part d'une représentation mentale de son histoire, dont il dresse une rapide esquisse par écrit avant de formuler ces intuitions à l'aide d'une terminologie spécialisée. En *Ms*, Brel complète cette ébauche initiale par des schémas qui anticipent les indications techniques mentionnées ci-dessus. Or, pour écrire des chansons, Brel dessinait déjà, pratiquant une forme d'*ekphrasis* inversée :

[A]utrefois, quand j'écrivais des chansons, j'étais obligé de dessiner. Jedessinais mes chansons, je dessinais le décor. Je me souviens très nettement d'une chanson qui s'appelait « Madeleine ». [...] tout se passait [...] devant une caserne, c'était un soldat. On ne le sait pas, dans la chanson, que c'est un soldat, finalement mais j'ai dessiné [...] son uniforme et [...] la caserne du Petit Château. [...]. Puis, j'avais fait le tram 33, une baraque de frites, [...]. (Pletsch 2003).

L'attention toute particulière que Brel accorde au lien – par essence intermédial – entre texte et image n'est pas l'unique ressource qu'il puise dans son travail de chansonnier. Tout comme dans les brouillons de ses chansons (Verbiest 2012), il travaille en effet par anticipation et ménage des espaces, structure sa page de façon aérée, ce qui lui permet des ajouts ultérieurs. Il se rapproche alors d'une écriture à programmation scénarique (Biasi 2011, 74). Ces ajustements concernent notamment certaines suggestions de mise en scène qu'il confirme

⁴ Chancel, Jacques, *Le Grand Échiquier*, Paris, ORTF, 09/05/1973, 2h50' (cité par Chenevière 1988, 20).

ensuite en *DI*. Brel maintient par exemple le passage de la caméra derrière le limonaire (« la Machine », en *Ms*). Malgré la disparition totale de ces ajustements en *D2*, l'itinéraire tracé dans ces deux premiers brouillons est conservé à l'écran.

Tout au long de la genèse, Brel conserve globalement les pistes et surtout l'agencement qu'il avait prévu en *Ms*. Le manuscrit livre donc le squelette du scénario. La première page de *Ms* accrédite cette hypothèse : elle se présente sous la forme d'un séquenceur dans lequel d'une part il détaille toutes les scènes en les numérotant soigneusement et en anticipant le découpage par plans en *DI*, d'autre part il précise le minutage de la durée de chacune d'elles. Cette tâche est familière à l'artiste qui organisait ses tours de chants avec soin⁵. Les propos de Brel confirment ce rapprochement : « Il n'y a pas de similitude entre une chanson et un film, mais [...] entre un tour de chant et un film. [...] Un film, c'est à peu près pareil quant à son architecture. » (Brel, cité par Monestier 1979, 153). Le parallèle avec la chanson se poursuit dans le minutage : en *Ms*, ce passage est prévu pour durer 4 minutes et être le plus long des 30 premières minutes du film. Il devait en outre être l'un des plus longs du film (cf. tableau ci-dessous), la majorité des scènes ne dépassant pas les trois minutes, format standard des chansons.

Minutage du séquenceur (<i>Ms</i>)				
Durée de la scène	≤ 3 minutes	4 minutes	5 minutes	7 minutes
Nombre de scènes	25	5	1	1

Signalons toutefois que les remaniements en *DI* et *D2*⁶ déboucheront finalement en *F* sur une scène qui dure 7 minutes au lieu des 4 prévues initialement. Brel semble avoir dans un

⁵ Les Éditions Jacques Brel possèdent des listes où Brel établit l'ordre de succession de ses chansons qui n'était pas laissé au hasard et explique pourquoi Brel refusait les rappels : il estimait qu'un concert avait un début, un milieu et une fin. « [...] [J]e crois qu'un tour de chant [...], c'est une petite pièce de théâtre en quinze actes [...] [M]ême une mauvaise comédie, dix répliques avant la fin, vous n'avez jamais un faux rideau. » (Brel, in Anonyme 22/03/1963).

⁶ Même si *DI* et *D2* n'affichent aucun minutage, ils sont manifestement plus fournis et développés que le manuscrit.

premier temps conservé les stigmates de ses méthodes d'écriture de chanson où il exploite toutes les ressources d'un lieu, d'une époque ou d'un personnage en les condensant au maximum. Puis, progressivement, il paraît trouver dans le cinéma une arme pour dilater cette lutte effrénée contre la course inexorable du temps. Toutefois, quel que soit l'outil, le constat d'échec demeure inchangé : même si le film est plus long que la chanson, il est lui aussi voué à s'achever tragiquement, à l'instar du personnage principal.

Dans l'esprit de Brel, la scène comporte des phases bien définies. Intitulée « Bal. Raté. » dans le séquencier en *Ms*, elle se divise en quatre sous-séquences : « Danse », « Chante » et deux autres illisibles qui correspondent aux *cuts* symbolisés par des lignes horizontales dans le manuscrit. Cette structure quadripartite est respectée dans tous les états de l'œuvre et renforcée dès *DI* où Brel intitule chaque subdivision : « Bal – Deuxième séquence⁷ », etc. Le découpage que j'ai réalisé (voir l'annexe) révèle que la scène est construite sur la base d'éléments de chanson. Elle est en effet cadencée par une discipline, la danse (et son nécessaire pendant musical), qui revient de manière récurrente comme un *refrain* et se teinte progressivement de gravité. On distingue ainsi six danses parmi douze étapes clés :

1. La danse est légère, avec le couple Serge et Catherine qui finit par s'embrasser.
3. Elle devient affaire sérieuse quand Léon et Léonie surmontent leur timidité,
5. elle récupère sa frivolité quand Catherine et Armand dansent,
7. puis se mue en échec quand Léonie accepte l'invitation d'un inconnu.
9. Elle devient pitoyable en fin de soirée, incarnée à l'arrière-plan par la jeune fille qui danse seule, presque immobile, comme une ballerine dans une boîte à musique.
11. La scène s'achève sur un pathétisme patent lorsque Léon danse, saoul, avec une poupée de chiffons en tournant en dérision la chanson interprétée par Armand qui avait ému le public et répétant ironiquement « l'amour ».

⁷ Brel n'a pas la précision du théoricien du cinéma et utilise le terme « séquence » pour désigner ce qui correspond en fait à une « sous-séquence ».

Chacune de ces étapes préfigure le ton de l'étape suivante, dont le principal point d'ancrage est la table, lieu du dialogue – que celui-ci soit performant ou non –, et qui correspond à un *couplet*, dans le langage cantologique :

2. Le passage est axé sur une discussion un peu insouciant à table et anticipe le thème central de l'ébriété quand Léonie refuse un verre de vin.
4. Armand interprète sur scène une chanson populaire du début du 20^e siècle, *La Légende des flots bleus*, dont la version la plus connue est celle de Berthe Sylva, célèbre pour ses airs sentimentaux et mélodramatiques.
6. Léonie a reçu une preuve de l'attachement de Léon à son égard dans la danse 3. et, forte de ce témoignage, refuse l'alcool pour Léon. Léon échoue au test sous la pression des « copains ».
8. Léon est entouré des « copains » et enivré.
10. Il va chercher son lot, illustrant une version remaniée du proverbe⁸ : « malheureux en amour, heureux au jeu ».
12. Il se fait moquer cruellement par ses acolytes et est seul face au reste du monde. Ce dernier moment anticipe la fin du film où, sur une plage désertée, il fait face à l'océan dans lequel il finit par se noyer au sens propre, là où il s'était noyé⁹ au figuré dans l'alcool.

Ensuite, le choix des musiques illustre la progression narrative qui s'opère au fil de ces douze étapes :

1. One-step (rythme binaire, léger).
3. Valse (rythme ternaire, romantique).
5. Tango (plus rapide, connote les rapports de domination entre sexes).
7. Suite du tango.
9. Blues (ternaire, exprime la tristesse et les déboires).
11. Réunion du chant et de la danse. Le chant de Brel qui danse seul avec une poupée est une parodie de *La Légende des flots bleus*.

En résumé, la scène couvre quatre sous-séquences et est subdivisée en douze étapes :

Sous-séquences	Étapes clés
I.	1. / 2. / 3.
II.	4. / 5. / 6. / 7.
III.	8. / 9. / 10.
IV.	11. / 12.

⁸ Autre constante du langage brélien, les personnages un peu ratés se raccrochent à des lieux communs, comme dans *À jeun* (©1967) : « qui n'avance pas recule ».

⁹ Le thème de la noyade est un topos brélien illustré notamment dans *L'Éclusier* (©1968): « Dans mon métier c'est au printemps / Qu'on prend le temps de se noyer ».

Mais, au lieu de proposer quatre parties régulières de trois étapes, Jacques Brel rompt la monotonie en intégrant quatre étapes dans la deuxième et deux dans la dernière, ce qui produit la structure « croisée¹⁰ » dégressive : 3, 4, 3, 2 à la régularité imparfaite. D'ailleurs, Hirschi l'a démontré dans le domaine des chansons, Brel a toujours aimé casser les moules préétablis en y installant un système de variances permettant de « faire sentir les changements qui interviennent dans des existences » (Hirschi 1995, 343) et se jouer ainsi d'une rigidité. Cette subversion suscite un autre procédé qui lui est tout aussi cher : l'effet de surprise associé à une forme d'humour qui se percevait déjà en *Ms* dans l'usage initial du terme « découverte ». Le chanteur aime de fait finir ses textes par une pointe empruntée au genre poétique. C'est pourquoi la scène tournée en intérieur qui s'achève sur une note très pessimiste et pathétique est suivie d'une scène relativement comique (voire surréaliste) montrant Léon, saoul, pissant face à la mer et sous la pluie battante, rejoint par un cocher. Ce même type d'humour préside également au raccord entre le verre bu par Léon et celui qui est tenu par ses amis sous lequel Léon, ivre, va relever la tête.

II. Les statuts hiérarchiques des médiums comme reflets des rapports entre personnages

L'examen du dossier génétique a révélé que la structure de la scène du Bal repose sur une série de procédés que Brel utilise pour écrire ses chansons. La mise en page aérée anticipant les modifications ultérieures, l'usage du dessin, le minutage précis, la recherche d'un effet de surprise final sont autant d'éléments auxquels le chanteur avait l'habitude de recourir. J'ai également montré que la chanson sous-tend la structure de la scène qui est agencée selon des couplets et des refrains. Je vais maintenant m'intéresser à la nature des relations intermédiaires qui régissent ce passage et expliquer comment elles reflètent les rapports hiérarchiques entre les personnages.

¹⁰ Par analogie avec le modèle poétique ABAB des rimes croisées.

La surface hétérogène (Wolf 1999, 42) de cette scène affiche de façon manifeste une intermédialité que Wolf qualifie de « directe » (« overt » (*Ibid.*), puisque l’« “intermedial” quality of the artefact is immediately discernible » (*Ibid.*, 40). Il est pourtant nécessaire de creuser davantage pour « dé-couvrir » toute une série de relations intermédiales dissimulées – « indirectes » (« covert¹¹ ») – et essentielles à la dynamique de la scène. Non content de se cantonner au seul usage du médium cinématographique, Brel recourt ici à la mise en abyme d’autres genres intermédiaux par nature, comme la chanson, la danse, voire la sculpture, qui interagissent ou, plus exactement, « interrégissent ».

Caractérisée par une mobilité constante, cette scène repose sur de multiples conflits intermédiaux où dominant et dominé changent de position. Déjà, le papier illustre un duel entre médiums, la ligne verticale séparant les dialogues des autres indications relatives au décor, à la musique, ou encore à la caméra. En *Ms*, les annotations empiètent toutefois sur les dialogues et débordent de la colonne de gauche, trahissant ces prises de pouvoir. En outre, le médium textuel est le premier support où s’architecturent les relations intermédiales, exerçant automatiquement sur elles une emprise. La démultiplication s’opère dès le début : le gros plan sur la figurine du limonaire, puis le 360° sur les danseurs, font intervenir successivement caméra, sculpture, musique et danse, mais n’accordent aucune place à la parole ! À tel point que les propos en voix *off* s’imposent comme des éléments clés de la diégèse (la tombola, les rires lancinants, obsédants) davantage que les propos en voix *in*. Enfin, si les nombreux médiums utilisés sont d’emblée présents en *Ms*, certains vont être privilégiés au détriment des autres en *D1* et *D2*.

Brel démultiplie les niveaux de relations intermédiales et, partant, les strates intermédiales. Dans la scène présente, il recourt à toute une série de médiums hybrides, voire

¹¹ Comme l’explique Wolf, la relation intermédiaire indirecte repose sur une hiérarchie car l’un des médias y apparaît « directly with its typical or conventional signifiers and hence may be called the dominant medium, while another one (the non-dominant medium) is indirectly present “within” the first medium » (Wolf 1999, 40).

« polybrides », certains résultant de la confrontation de plus de deux médiums. Le film (caméra, gestes, textes, sons et décors) naît de la mise en relations de plusieurs médiums, eux-mêmes au moins hybrides : la chanson est constituée de texte, musique et performance scénique, la danse est composée de musique et de mouvements corporels, la sculpture est liée à la musique car elle est fixée sur le limonaire et représente un musicien, le texte du scénario est agencé en fonction des médiums en place. Une bonne compréhension de la scène se doit d'examiner les relations intermédiales au sein de chaque médium avant de tirer des conclusions sur les relations intermédiales entre ces médiums.

En tout premier lieu, intermédiatités directe et indirecte coexistent au sein des *chansons*. D'une part, texte, mélodie et performance publique interagissent de manière relativement classique. D'autre part, la référence intertextuelle¹² à la chanson nostalgique des années 30 *La Légende des flots bleus* est très connotée. L'extrait « imite » la chanson dans le sens où la chanson « is the avowed structuring principle of the artefact » (Wolf 1999, 43). Pourtant, ce n'est qu'en contextualisant cette performance comme étant une scène d'un film dont le réalisateur est le très célèbre chanteur Jacques Brel qu'elle prend tout son sens : ce n'est pas tant la prestation en soi d'Armand qui est ridicule que la façon de filmer en (très) gros plans les dents du personnage et les réactions exacerbées des spectateurs émus.



¹² Comme Barthes, nous considérons qu'un texte est un système de signes et qu'« on ne peut, en droit, restreindre le concept de "texte" [et donc d'intertexte] à l'écrit (à la littérature). [...] Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc. » Car le texte « n'est que langage et ne peut exister qu'à travers un autre langage. Autrement dit, "le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production" : par la signifiante. » (Barthes 1973).

Le point de vue subjectif de la caméra est essentiel dans un propos qui parodie chansons et interprètes. Film et chanson entrent dans une relation intermédiaire indirecte à travers la thématisation ironique du chanteur sur scène, entretenue ensuite par l'imitation – au sens propre – de cette prestation par un Léon ivre. Brel se joue en fait de la double personnalité théorisée par Philip Auslander pour les chanteurs pop qui sont « more like film actors than stage actors since film actors also perform both their own star personalities and the characters they portray » (Auslander 2004, 6). En effet, il incarne un personnage et met en scène un chanteur d'opérette à sa place. L'artiste déjoue les attentes du spectateur auquel il revient de saisir l'autoréflexivité de cet extrait où Brel, à la fois acteur et réalisateur, se met à l'écran lui-même mais ne s'accorde pas le rôle du chanteur sur scène¹³. Les allusions à la chanson sont autoréférentielles puisque le film reprend de nombreux thèmes développés dans les textes bréliens. L'autoréflexivité se double d'une métaréflexion sur le métier par la mise en abyme de l'interprète sur scène, filmé tantôt du point de vue du spectateur, tantôt derrière Armand, ce qui n'est pas sans rappeler les captations des propres tours de chants de Brel :



Les jeux directionnels accentuent la métaréflexion sur la relation particulière de dépendance qui unit un chanteur à son spectateur, tout en accordant au premier une certaine prédominance sur le second. Elle s'exprime par la contre-plongée sur Armand en train de chanter, qui tranche subitement avec l'horizontalité du panoramique accompagnant les danseurs.

¹³ Dans cette même logique, le rôle de Léonie que Brel a confié à Barbara n'évoque pas la carrière de la célèbre chanteuse.

La *danse* des couples, elle aussi, lie de façon traditionnelle la musique aux gestes, puis dévie vers une parodie intertextuelle quand Léon danse avec une poupée et chante des paroles qui rappellent la chanson d'Armand. La portée esthétique et sémantique de cette danse est puissante : elle cristallise l'échec des rapports entre Léon, Léonie et ses copains. Elle entre en relation avec la caméra à laquelle elle insuffle ses mouvements par un procédé d'imitation et prend corps dans cet étourdissement.

La *sculpture* aurait pu être anecdotique si elle n'avait pas donné une impulsion à toute la scène. Si Brel ne la mentionne pas en *Ms*, il ne manque pas d'indiquer en *DI* que la scène doit commencer par un gros plan sur la statuette du limonaire. On peut supposer que, dans l'intervalle, il a vu physiquement l'instrument fabriqué par la maison Hooghuys et a réalisé l'impact de ce personnage qui thématise directement la figure du musicien et qui rappelle, en écho, celle de l'organiste bien présent et à l'œuvre ! Emblématique, ce limonaire va donner le tempo de la scène et marquer dès la première image l'importance de la musique comme élément de structuration de l'épisode cinématographique. Par ailleurs, si elle ne les conditionne pas, cette figurine statique et érigée au milieu du large limonaire (dont le mécanisme est en mouvement circulaire presque perpétuel) anticipe tout du moins en une seconde la circularité et les jeux sur les axes horizontaux et verticaux qui traversent la scène. Le panoramique d'accompagnement horizontal et les amis assis en rang autour de la table tranchent avec la verticalité induite par la figure d'Armand sur scène et de Barbara assise seule et droite en bout de table.

La *musique*, également, acquiert une nouvelle dimension du fait qu'elle est filmée et participe à la mise en scène. Elle est ici diégétique : l'outil caméra la thématise en montrant explicitement le joueur de limonaire (et les danseurs) à l'œuvre. Mais elle appartient aussi à l'imitation car elle donne le tempo à la caméra, dans une véritable chorégraphie. L'implicite qu'elle véhicule s'exprime notamment dans le contraste entre les plans qu'elle envahit et ceux

où elle se tait complètement. C'est le cas lors des deux chansons *a cappella* où l'alternance entre phases saturées de musique et calme soudain est signifiante et ironique. Brel déploie ici la maîtrise des silences et de l'implicite qu'il avait acquise dans son métier de chanteur. Le réalisateur propose donc un épisode véritablement métaréflexif dans lequel il met en scène une foule de processus artistiques¹⁴. Cette approche de la musique est à relier à un intertexte cinématographique : la scène du bal des cheminots dans *La Bête humaine*¹⁵. Renoir y filme un orchestre mais aussi un homme qui interprète une chanson de vaudeville des années 30 intitulée *Le Petit Cœur de Ninon*. Brel a intégré la faculté de la musique à être un réceptacle de l'action cinématographique, faculté développée par Renoir, et alterne lui aussi trois paliers : le silence, le dialogue, la musique, sans faire intervenir beaucoup de paroles. Il se rapproche donc du réalisme poétique renoirien basé sur une sincérité d'approche de son personnage qui communique une authenticité, en usant notamment d'un langage populaire qui acquiert une dimension lyrique. L'intertexte cinématographique intervient dans la narration même puisque, de la même façon que Léon est rejeté par Léonie, Lantier se voit éconduit par Séverine au profit d'un amant plus jeune.

De plus, dans sa propension à investir tout l'espace, la musique agit comme un masque dissimulant les problèmes quotidiens des individus présents à ce bal, qui oublient d'affronter leur réalité le temps d'une soirée. Le masque est relayé matériellement par le faux nez que remporte Brel à la tombola, installant une certaine parenté avec la peinture expressionniste, notamment celle de James Ensor chez qui le masque symbolise les faux-semblants. Brel incorpore donc la peinture aux disciplines artistiques qui prennent chacune à leur tour le devant de la scène. Le masque est présent dès *Ms*, où il prend l'aspect d'un nez rouge avec des moustaches, puis se perpétue dans les deux dactylogrammes, où Léon conserve les

¹⁴ Les jeux sur la position de l'artiste et sa mise en scène ne sont pas nouveaux chez Brel et se perçoivent déjà dans le clip de *L'Ecluser*, comme je le développe dans l'un de mes articles (Thomas 2014, 829-845).

¹⁵ Notre réflexion doit beaucoup à l'article « Fonctions de la musique dans les films de Renoir » de Dominique Nasta (Nasta 1995, 239-254).

moustaches sous le nez qui n'est plus rouge¹⁶. En *DI* et *D2*, celui-ci gagne par ailleurs à la loterie un ours en peluche et des plumes d'Indiens. Panoplie et peluche ne seront pas retenus à l'écran, si ce n'est que la peluche préfigure la poupée que Léon reçoit dans le film. Qui plus est, ces attributs interviennent de plus en plus tard dans le déroulement filmique. Brel ménage donc son effet en le retardant : en *Ms*, Léon les porte dès qu'on le voit à table, alors que, dès *DI*, le spectateur ne fera cette découverte qu'au moment où Léon se relève parmi ses acolytes. Sur le plan intertextuel, l'allusion à la figure de l'Indien supprimée par la suite est significative – « tous les bourgeois sont des Indiens » (*L'Enfance*) – et préfigure déjà le film *Le Far West* (1973)¹⁷.

Les médiums dominants et dominés alternent donc sans cesse, l'oscillation est permanente entre intermédialités directe et indirecte. En tant que point commun de tous les genres en interaction : chanson, danse, films et même sculpture, peinture et scénario, la musique couvre les dialogues, crée sa propre dialectique avec les personnages mais aussi avec la caméra et envahit physiquement l'espace avec l'énorme limonaire. Ces luttes intestines concrétisent l'une des phrases clés de l'épisode, lisible en *DI*: « C'est un peu une épreuve de force qui se joue entre les "copains" et Léonie... ». En effet, l'histoire même de *Franz* repose sur les jeux de positions hiérarchiques qui se répercutent à tous les niveaux. Dès *Ms*, ils sont l'occasion pour Jacques Brel de revenir sur une problématique qui le hante depuis toujours : l'artiste évoque très sommairement, par les seules mentions¹⁸ « Belgique. », « France. », les rapports de force entre centre et périphérie artistiques. Il la développe ensuite en *DI* à travers l'échange entre Jules, Français qui se moque des conflits nationaux et culturels internes à la Belgique, et Brel qui lui réplique en attaquant le chauvinisme français. Par ailleurs, l'ambiguïté des relations entre Léon et Léonie s'exprime à travers les médiums. La danse que

¹⁶ Brel quitte donc l'image peut-être trop explicite du clown ou de l'homme aviné.

¹⁷ Il ne s'agit pas là de l'unique clin d'œil à son prochain film : sur la table de chevet de Léon repose un livre intitulé *Far West*.

¹⁸ À l'encre noire, donc ajoutée au premier jet.

Léonie accepte de partager avec un inconnu est un tango, danse qui évoque un rapport de domination entre les sexes. C'est l'échec flagrant d'un Léon écarté par une Léonie suprême et intransigeante. Tout chez Léonie contribue à traduire la dimension castratrice et imposante du personnage. Sa supériorité et sa rigidité sont accentuées par la posture d'une Barbara droite en bout de table, là où Brel et ses amis sont assis en rangs de part et d'autre, adoptant une attitude beaucoup plus relâchée. La physionomie même de Barbara, élancée et altière, est soulignée par les plans qui alternent axes verticaux et horizontaux. Ainsi, lorsque Léonie dépose sa longue main à l'horizontale sur le verre de Léon pour l'empêcher de boire, Léon, pris entre deux rapports de force, se trouve alors confronté, d'une part, à Léonie, d'autre part, à ses prétendus « amis ». Ce personnage maladroit et peu sûr de lui ne sait comment réagir et, soumis, cède à la pression du groupe.

En résumé, les duels immédiatement perceptibles et explicites sont soutenus par des conflits intrinsèques aux relations intermédiaires. Intriquant les multiples intermédialités directes et indirectes dans cette vaste mise en abyme, Brel, fidèle à son esprit paradoxal, semble entamer cette nouvelle aventure qu'est la réalisation de film en cherchant à ne pas se restreindre aux seuls outils cinématographiques.

III. La circularité : forme de l'empiètement à travers un immobilisme dynamique

L'étude des deux premières parties permet à présent de comprendre la dynamique interne de ce passage. En effet, la structure qui se dégage du dossier génétique et les relations intermédiaires qui reposent sur un agencement complexe ont pour point commun d'être transcendées par une circularité qui sera l'objet de cette troisième partie. J'envisagerai d'abord la circularité qui se dégage notamment des échanges intermédiaires réciproques. Elle n'offre aucune issue malgré le dynamisme significatif qu'elle engendre et s'apparente davantage à un cercle vicieux fermé sur lui-même. Je montrerai dans un second temps que le

mouvement giratoire (de la caméra, des danseurs ou de l'organiste) qui s'effectue autour d'un point fixe est métaphorique d'une lutte constamment enrayée et vouée à l'échec. L'ambivalence de la circularité entre dynamisme et immobilisme reflète la dualité des rapports hiérarchiques complexes (entre médiums, entre personnages, entre cultures).

La chanson brélienne est, par essence, basée sur une forme de circularité qui préside à tous les arts intervenant dans cette scène. Chaque médium participe à cette spirale infernale, à commencer par la *musique* répétitive qui est produite par un mécanisme circulaire imposant de tourner une manivelle. Liée à la musique, la *danse* adopte aussi ce mouvement giratoire. Les couples tournent sur eux-mêmes, en suivant une trajectoire circulaire, emportant dans leur élan la *caméra* qui s'étourdit à les suivre par un panoramique d'accompagnement à 360°, une prouesse technique que Brel avait décidé de réaliser dès le manuscrit, comme l'illustre un schéma représentant une flèche circulaire. La caméra se grise et emmène le spectateur dans la danse. Cet élan qui semble ne jamais devoir s'arrêter est renforcé par l'usage du plan séquence qui en accentue la longueur. Ce choix procède de la volonté d'authenticité toujours poursuivie par Brel qui, ne cherchant pas à « faire cinéma », ne surexploite pas le montage, technique propre au cinéma, et privilégie le plan séquence :

[M]oi, j'aime assez les plans séquences. J'aime assez ça. Parce que ça donne... même si c'est mauvais, on y croit ! Le plan séquence donne du crédit, le montage enlève du crédit, toujours. Le montage, on sait que c'est du cinéma. Le plan séquence, on l'oublie à un moment donné. (Brel, in Vassal 01/01/1972).

Brel ne néglige toutefois pas certaines formes de montage qui s'accordent alors aux rythmes de la musique pour mieux en souligner la structure redondante. À ce titre, il joue par exemple sur les montages métrique et scalaire pour insérer, à deux reprises, des gros plans brefs sur les visages des personnages. D'abord, lorsqu'Armand chante, la caméra frôle le typage en fixant de face les spectateurs incarnant des catégories sociales (l'abbé, l'enfant, le vieillard un peu sourd ou la bourgeoise bien pensante), catégories dont Brel dresse régulièrement le portrait

dans ses chansons. En parallèle de ces brèves captures, la caméra s'attarde plus longuement, en contre-plongée, sur Armand. Ensuite, lorsque Léonie refuse à boire, la caméra suit les accents toniques et la cadence du limonaire. Au raccord sur le regard de Léon succèdent très rapidement trois plans détails sur ses acolytes qui observent sa réaction. Le cadre revient sur Léon qui se tourne alternativement vers Léonie dont la caméra zoome le visage. On comprend qu'elle est le reflet du poids du regard des autres sur Léon : « Va-t-il caner ? », écrit Brel dans les annotations techniques de *DI*.

La caméra, qui œuvre en tant qu'instance psychologique reflétant un Léon prisonnier de ses échecs, maladresses et lâchetés, parvient à s'échapper un instant du tumulte de la danse pour arriver à table ou sur scène – son tour complet parmi les danseurs s'opérant à partir d'un point désespérément fixe. Mais elle ne peut lutter contre ce mouvement circulaire qui l'accapare sans cesse. À la fin du bal, elle poursuit sa course derrière les chaises rangées sur les tables, comme un sombre double observant la danse de Léon.

L'épisode est donc marqué par une ambivalence caractéristique d'un Brel qui, impuissant face à l'écoulement inexorable du temps, cherche en permanence à insuffler un dynamisme dans l'immobilisme. Lui qui confie : « dès que je suis immobile, eh ben euh... je m'ennuie¹⁹ », cherche à (se) distraire en saturant une donnée fixe – l'unité de lieu et de temps est strictement soulignée dès *DI* : « Salle de bal – Intérieur Nuit » – par du mouvement – danse et musique sont très présentes. Pourtant, il ne s'agit là que d'une chimère passagère puisqu'il n'y a d'autre issue que l'échec dans ce cercle vicieux répétitif où la situation s'enlise, s'embourbe. En définitive, ce dynamisme ambigu étourdit, oppresse et engendre claustrophobie et agoraphobie dans cet univers clos où tout se bouscule. Notons que tout participe à rappeler cette circularité dans cette salle des fêtes, jusqu'aux courbes formées par

¹⁹ Interview de Jacques Brel diffusée par *Midi-Variétés* (INA Marseille) le 01/02/1966 (in Amsellem et Brel, 2003, DVD1, 1h17'47").

les guirlandes en papier qui décorent les murs et ne soulignent que davantage le caractère clos de l'espace.

Les retours du même au même marquent une progression inexorable qui ne fera toutefois pas évoluer la situation dans un sens positif, Léon n'arrivant jamais à sortir de cette spirale néfaste. Ces anamnèses sont cristallisées par la structure en miroir de l'épisode. Les exemples sont nombreux : le début sur une foule de danseurs annonce la fin sur le seul Léon dansant avec une poupée ; Léonie refuse de l'alcool d'abord pour elle et ensuite au nom de Léon ; les bouteilles de vin se multiplient progressivement au fil de la scène ; enfin, les deux phases de chanson résonnent elles aussi en écho.

La forme circulaire condensée dans cette séquence reprend d'ailleurs comme une mise en abyme la composition du film. La scène d'exposition laisse en effet entrevoir l'affiche annonçant le bal, tout comme la scène du suicide de Léon qui clôt le film reprend la musique sur laquelle Brel et Barbara ont dansé. Toute l'œuvre est donc régie par un habile jeu d'emboitements qui n'offre aucune porte de sortie à son héros.

Au sein même de sa méthode de travail, Brel a une gestion très méticuleuse de l'espace/temps à travers une disposition en deux colonnes et un minutage précis. À l'écran, l'espace est saturé par le bruit et la foule non seulement sur le plan auditif et dialogal, mais aussi sur le plan visuel puisque les tables sont remplies, les lots de tombola empilés en vrac²⁰. Mêmes les rares moments de respiration – où la musique du limonaire se tait, l'espace entre les personnes se dégage et la focalisation s'opère alors sur l'unique personnage qui chante : d'abord Armand, puis Léon – ne font que renforcer par contraste cet envahissement. La rupture émerge aussi de la verticalité qui surgit avec le soliste, le seul à bénéficier, dans ce lieu de tous les possibles qu'est la scène, d'une d'échappatoire, moment ponctuel de pause

²⁰ L'entassement des lots de la tombola est aussi révélateur d'un certain comportement sociologique : il est le reflet de la chance un peu misérable de ces gens qui vont aux fêtes de quartiers et se nourrissent de plaisirs simples.

dans ce tumulte. Enfin, le limonaire énorme amplifie dans cette salle des fêtes le conflit des volumes qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du cinéma expressionniste. Il reçoit presque plus d'importance que les humains et rythme le film, sous la forme d'une cadence très répétitive, comme l'illustre l'organiste fixe, bonhomme ancré, assez désabusé, écrasé face à cet instrument immense peu mobile et qui ne se laisse pas entraîner par la musique.

La dialectique immobilité/dynamisme condensée dans la circularité est la clé de voûte de cette scène et endosse la même « fonction dilatoire et apotropaïque » (Hirschi 1995, 470) que la chanson brélienne, ce « phénomène de conjuration des forces mortifères, observable chez Brel aussi bien sur le plan idéologique que formel et structurel » (*Ibid.*). Cette lutte constante passe par un étourdissement non seulement des personnages mais aussi du spectateur qui rappelle, près de vingt ans auparavant, l'étourdissement de l'auditeur de la chanson *La Foire* (©1953) « où pour trois sous / L'on peut se faire tourner la tête / [...] / Au son d'une musique bête ». Brel accentue la poursuite de ce thème par le choix d'un orgue de foire : le limonaire. Typique du bal populaire, la scène est surtout emblématique de « la fête brélienne » qui « représente la vie », selon Annie Massy, car elle est marquée par le pire et le meilleur (Massy 2004, 86). Son humour plutôt ironique nuit aux êtres sensibles et suscite des rires méchants. Les rires – dont la ligne mélodique est courbe – occupent précisément une place prépondérante dans cette séquence où ils résonnent (le son est amplifié artificiellement) de façon paroxystique – voire diabolique – et semblent, eux aussi, ne jamais devoir quitter la conscience de Léon. La permanence d'une ritournelle cruelle et moqueuse est affirmée dès le départ en *Ms* à travers la dyade²¹ : « Ils [Jules et Serge] rient rient ». L'ivresse est un corollaire de cette fête manichéenne où certains s'amusent tandis que « d'autres, exclus, en souffrent d'autant plus que leur besoin de bonheur inassouvi se trouve défié par la joie refusée » (Massy 2004, 87). Elle se traduit par un excès généralisé et ne constitue qu'un

²¹ Dyade dont Brel fait le même usage dans *La Foire* : « Les moulins tournent, tournent sans trêve ».

refuge. Cette démesure ne trahit que davantage un manque patent dans le caractère du timide Léon : le courage. Conscient de l'importance de souligner combien la lâcheté de ce perdant magnifique est conditionnée par un effet de groupe et par le regard des autres, Brel développe dès *DI* la brève mention dans *Ms* : « il [Léon] a beaucoup bu poussé par les autres » à travers toute une séquence où il cède à la pression des « copains ». L'ivresse comme thème central et catalyseur de la suite des événements – Léon doit la perte de Léonie à un verre de vin – est visible très explicitement à l'écran, comme en témoignent à la fois les bouteilles qui s'accumulent, Léonie qui refuse l'alcool et Léon qui finit par chanter en titubant. Elle émane aussi de l'outrance des médiums qui ne cessent de prendre le dessus les uns sur les autres (voir le point II). Dans cette ébriété globalisée, les dialogues deviennent presque incohérents, perdent toute valeur informative et apparaissent plutôt comme des bavardages qui confinent à la tautologie et qui ne font pas vraiment progresser la diégèse. Plus proche du dialogue de sourds que de la discussion, chacun y va de sa blague potache ou de son anecdote sensationnaliste, à l'image d'Antoine évoquant son expérience à Sedan. D'ailleurs, ces monologues sont souvent inaudibles, couverts par les autres médiums. La nature des dialogues est donc remise en cause par Brel qui les dénuie de leur fonction première et confie à l'interaction des médiums le soin de générer du sens.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît que Jacques Brel a su se servir des outils qu'il maîtrisait dans la chanson pour aborder l'expérience de la réalisation cinématographique. Il serait donc erroné de parler de « rupture » entre son métier d'auteur-compositeur-interprète et celui d'acteur et réalisateur. Ces deux carrières sont en effet liées par une continuité que révèle la critique génétique, notamment sur le plan structurel. Brel ne quitte pas définitivement la chanson mais trouve dans le cinéma des moyens d'expression supplémentaires et

complémentaires. Dans cette mise en abyme de la production artistique, le genre intermédial de la chanson s'inscrit au sein d'un réseau particulièrement complexe de relations intermédiales dont les strates sont démultipliées. Toute la dynamique de la scène du Bal repose sur les échanges constants entre médiums qui exercent des prises de pouvoirs successives les uns sur les autres. Ces rapports hiérarchiques mouvants jouent sur les intermédiatités directes et indirectes des médiums vecteurs de sens et confèrent à cette banale scène d'échec amoureux une densité et une ampleur poétiques. Le caractère instable et répétitif qui définit la structure de la chanson brélienne et les positions dominant/dominé des médiums se traduisent par une circularité. Circularité qui est source à son tour d'un immobilisme dynamique, à la fois saturé par le mouvement et désespérément fixe.

Ainsi est-ce dans la complexification des relations intermédiales que se marque l'évolution d'un artiste qui, en 1961, chantait dans *L'Ivrogne* :

Buvons à la santé
Des amis et des rires
Que je vais retrouver
Qui vont me revenir
Tant pis si ces seigneurs
Me laissent à terre
Je serai saoul dans une heure
Je serai sans colère
[...]
Tant pis si les danseurs
Me laissent sous la lune
[...]
Buvons à la putain
Qui m'a tordu le cœur

En incluant déjà boisson, amis, rires, danse, cœur brisé et pour finir échec inéluctable, cette chanson programmatique qui est transposée à l'écran²² sur un mode premier degré avec un

²² Voir les prestations de *L'Ivrogne* par Brel dans les émissions télévisées suivantes :

Brel acteur jouant les piliers de comptoir intègre le passage entier du film que le chanteur réalisera dix ans plus tard. Survient alors l'hypothèse que la scène du Bal – gorgée d'implicite et de médiums – constitue en quelque sorte une réinterprétation filmique de cette chanson, serait-ce bien plus intéressante en matière d'investissement du spectateur. La boucle est alors... bouclée.

-
- Gilles Margaritis (réal.), *Music-Hall Parade du Moulin de la Galette* (INA), diffusée le 31/05/1961 (in Amsellem et Brel, DVD2, 19'24"-22'37").
 - Badel, Pierre (réal.), *Discorama* (INA), diffusée le 09/09/1961 (in Amsellem et Brel, DVD3, 04'51"-08'00").
 - Chanowski, Thijs (réal.), *Club Domino* (AVRO), diffusée le 23/03/1962 (in Amsellem et Brel, DVD1, 26'16"-30'21").

Bibliographie

Sources primaires

- *Ms* : Belgique, Bruxelles, Archives des Éditions Jacques Brel, « Scénario dactylographié de *Franz* par Jacques Brel », s. d., s. p.
- *D1* : Belgique Bruxelles, Archives des Éditions Jacques Brel, « Scénario dactylographié de *Franz* par Jacques Brel », s. d., s. p.
- *D2* : Belgique, Bruxelles, Archives des Éditions Jacques Brel, « Scénario dactylographié de *Franz* par Jacques Brel », 1971, 153 p.
- *F* : Brel, Jacques, *Franz*, Paris, Beaux rivages, 1971, 90'.
- Paroles : Brel, Jacques, *Œuvre intégrale*, nouvelle édition complétée et corrigée par la Fondation Internationale Jacques Brel, Paris, Robert Laffont, 1998, 410 p.

Sources secondaires

- Amsellem, Annie (réal.) et Brel, Jacques, *Comme quand on était beau*, Paris, Universal Music Barclay, 2003, 3 DVDS.
- Anonyme, *Avant-premières (Olympia)*, Interview de Jacques Brel, Paris, France Inter, 22/03/1963, 6'58".
- Auslander, Philip, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, n°1, 2004, pp. 1-13.
- Barthes, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, 1973, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>.
- Biasi, Pierre-Marc (de), *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis. Littérature », 2011, 319 p.

- Centre de Recherches Intermédiales sur les Arts, les Lettres et les Techniques (CRIalt), « A propos », *Crialt*, 2013, <http://crialt-intermedialite.org/fr/pages7/>.

- Chenevière, Jean-Philippe (coord.), *Revue belge du cinéma : Jacques Brel. Cinéaste et comédien*, n°24, 1988, 63 p.

- Hirschi, Stéphane, « Le pays du désir francophone : topique d'un chaud-froid, de Brel à Abd al Malik », in Hirschi, Stéphane et Huftier, Arnaud (comp.), *Le Froid et le Chaud ou les Glaces d'Haïti : autour de René Depestre, horizons d'un lyrisme francophone ?*, Amiens, Encrage, 2012, pp. 219-236.

- Hirschi, Stéphane, « Ce pays dont Brel a fait tout un plat... (ou comment d'un surplace se construire un cinéma de plein air) », in Huftier, Arnaud (dir.), *La Belgique : un jeu de cartes ? De Rosny aîné à Jacques Brel : études*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, « Lez Valenciennes », 2003, pp. 255-293.

- Hirschi, Stéphane, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995, 518 p.

- Massy, Annie, *Jacques Brel ou la difficulté d'être Belge*, Waterloo, La Renaissance du Livre, 2004, 253 p.

- Metz, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n°8, 1966, pp. 120-124.

- Monestier, Martin, *Brel. Le livre du souvenir*, Paris, Tchou, 1979, 253 p.

- Nasta, Dominique, « Fonctions de la musique dans les films de Renoir », in Curot, Frank (éd.), *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir : actes du colloque international de Montpellier 17-18-19 septembre 1994*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1995, pp. 239-254.

- Pletsch, Jürgen, « Jacques Brel : du plat pays aux Marquises », *Surpris par la nuit*, Paris, Radio France (France Culture), 2003, 45'37".

- Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.

- Thomas, Catherine, « Jacques Brel, artiste intermédial : le cas de “L’Éclusier” », *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 92, n°3, 2014, pp. 829-845.
- Vassal, Jacques, *Entretien avec Jacques Brel*, Paris, ORTF- INA, 01/01/1972, 53’13”.
- Verbiest, Inès, *L’Écriture en évolution de la chanson chez Brel : une analyse de ses manuscrits*, Mémoire universitaire de maîtrise, Bruxelles, Vrije Universiteit Brussel, 2012, 252 p.
- Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, 272 p.

Annexe : Découpage de la scène du « Bal » dans le film

Légende des abréviations techniques

GP = Gros plan	TAr = Travelling arrière
PL = Plan large	TAv = Travelling avant
PM = Plan moyen	TB = Travelling vers le bas
PP = Plan poitrine	TGP = Très gros plan
PT = Plan taille	TH = Travelling vers le haut

Plan	Indications de la caméra	Dialogues	Bande sonore	Étape
Sous-séquence I				
Plan 1	Intérieur de la salle de bal. Des couples dansent. Dans un angle, à côté d'un limonaire, la table du Comité organisateur et les lots de la Tombola. Plan rapproché de la figurine du limonaire. TAr, Catherine et Serge entrent dans le champ par la droite, en dansant. Panoramique horizontal à 360° vers la droite très lent au milieu des couples qui dansent. Catherine et Serge sortent du champ. TAv : la caméra suit Catherine et Serge qui s'arrêtent derrière le limonaire pour s'embrasser. Un abbé les observe d'un air désapprobateur à l'arrière-plan. Reprise du TAv sur les pas de Catherine et Serge jusqu'à la table en longeant le mur gauche. Tout le monde revient à la table du groupe. Léonie préside la table, côté mur. À sa gauche, sont assis la patronne, Antoine, Léon et Serge. À sa droite : le patron, Armand, Catherine et Jules. Léon entreprend de servir Serge de vin. Suite du TAv sur Serge qui attrape la bouteille et se lève pour remplir le verre de Léonie.	<u>Patron</u> (P) : Bon sang, ça nous rajeunit de vingt ans ! <u>Patronne</u> (Pa) : De dix, mon ami ! <u>P</u> : Dix chacun, ça fait vingt. <u>Serge</u> (S) : Bon, alors, j'ai soif ! <u>S</u> : Eh ! Les femmes d'abord ! <u>Léonie</u> : Non, merci. Moi, je ne bois pas. <u>Catherine</u> (C) : Eh bien, moi, je bois pour deux !	Musique du limonaire : <i>One Step</i>. Arrêt de la musique.	1. 2.
Plan 2	PP de Léonie qui pose sa main sur son verre. Catherine tend son verre à l'avant-plan, devant Léonie.			

Plan 3	PP d'Armand qui enlace l'épaule de Catherine. TAr circulaire gauche. Plan moyen de la table de $\frac{3}{4}$, en face de Léonie. TAr circulaire droit. PM de la table exactement face à Léonie. Armand se lève et invite Catherine à danser. Catherine part danser avec lui. Ils quittent le champ par la gauche. TAr jusqu'au milieu de la salle, toujours dans le prolongement de la table. Tous se lèvent sauf Antoine et Léonie. TAv sur Léon qui va chercher Léonie en bout de table. Ils la contournent par la droite et dansent à l'avant-plan. TAr jusqu'au milieu de la salle, Léon et Léonie dansent sur place à l'arrière-plan. D'autres couples entrent dans le champ à l'avant-plan. TAv sur Léon et Léonie qui sont de nouveau à l'avant-plan. Panoramique horizontal vers la droite qui suit la valse de Léon et Léonie.	<u>Armand</u> (Ar) : Et quand il y en a pour deux, il y en a pour trois, hein ! <u>S</u> : Eh... doucement, les eaux et forêts ! <u>Antoine</u> (An) : Oui... Nous étions arrivés près de Sedan. Un secteur très calme entre le Bois des Vaches et la côte 135... Tout d'un coup, dans la nuit, qu'est-ce que j'entends là, hein ? La sonnerie aux armes ! Taratatata ! Taratata ! ...mais... on ne s'entend plus ici ! <u>Ar</u> : Une valse ! C'est ma grande spécialité ! Allez, viens ! <u>Jules</u> (J) : Il est fort, le mec, hein ? <u>S</u> : Les filles, c'est pas ça qui manque ici. On y va ? On y va ! <u>An</u> : 14-18 ! Sedan ! Le vrai... (Il continue à radoter.)	Musique du limonaire : <i>Valse</i> , couvre les voix.	3.
Sous-séquence II				
Plan 4	TGP en contre-plongée d'Armand qui chante sur scène (sa bouche, sa gorge).	<u>Ar</u> : Maman, Maman...	Silence.	4.
Plan 5	GP du visage de Catherine qui ferme puis écarquille les yeux, ébahie.	... là-bas, tout là-bas, dans le vent qui fait rage...		
Plan 6	PT en contre-plongée d'Armand qui chante.	... la voix du vieux clocher tinte...		
Plan 7	GP du visage d'un vieillard qui tend l'oreille.	... à travers...		
Plan 8	Idem Plan 4.	... l'orage...		
Plan 9	GP du visage d'une vieille dame.			

Plan 10	PT en contre-plongée d'Armand qui chante et sort un mouchoir de sa manche.	... Petits enfants, prenez garde aux flots bleus...		
Plan 11	GP du visage de l'abbé qui pleure.	... qui font semblant...		
Plan 12	GP du visage d'un militaire fumant un cigare.	... de se plaire...		
Plan 13	PL de la salle : Armand est sur scène à l'arrière-plan. Face à lui, un enfant est assis sur une chaise au pied de la scène et, dans le coin inférieur gauche du cadre, l'abbé est debout au milieu de la salle, tenant par l'épaule une petite fille. Les autres spectateurs sont assis autour des tables rangées de part et d'autre de la salle.	... à vos jeux. Les flots berceurs...		
Plan 14	Idem Plans 4 et 8.	... font pleurer bien des yeux...		
Plan 15	PL en plongée depuis la scène sur la salle de spectateurs (l'enfant assis, l'abbé et la fillette, les tables) et le limonaire est à l'arrière-plan.	... Petits enfants,...		
Plan 16	TGP en contre-plongée d'Armand (son visage) qui chante sur scène.	... prenez garde aux...		
Plan 17	GP du visage de Catherine qui ferme puis rouvre grand les yeux.	... flots...		
Plan 18	TGP en contre-plongée des dents d'Armand qui tient la note.	... bleus...		
Plan 19	PP de Catherine qui se lève et applaudit.	<u>C</u> : Bravo ! Bravo ! Bravo !	Applaudissements de la salle.	
Plan 20	PL de la salle, Armand salue sur scène à l'arrière-plan.	Bravo !		
Plan 21	PT d'Armand de dos qui salue (contrechamp). Il descend de scène. La caméra le suit.			
Plan 22	PP de l'abbé qui applaudit et essuie ses larmes.			
Plan 23	PP de Catherine. Panoramique horizontal accompagne Catherine qui court vers la gauche et saute dans les bras d'Armand. Plan rapproché de Catherine et Armand face-à-face.	<u>C</u> : Oooh, quel organe ! <u>Ar</u> : Et encore, si vous m'aviez entendu avant mon opération... <u>C</u> : Qu'est-ce qu'ils vous ont enlevé ? <u>Ar</u> : Les surrénales !	Arrêt des applaudissements Musique du	

Plan 24	Panoramique vers la droite accompagne Catherine et Armand qui se remettent à danser. Panoramique vers la gauche accompagne le patron et la patronne qui se lèvent et dansent. Catherine et Serge quittent le champ par la droite. TB : PP d'Antoine, assis à table, qui grimace. GP du visage de Serge à table.	<u>C</u> : Ah bon ! <u>P</u> : Et ça repart ! Que la fête continue !	limonaire : <i>Tango</i> .	5.
Plan 25	TB à gauche sur le verre que tend Léon. Léonie, face à la caméra, pose la main gauche sur le verre. TH sur le visage et la main de Léonie. Plan rapproché de la table : Léonie, bras tendu, est assise en bout de table, à gauche du cadre, Léon au milieu, Serge à droite.	<u>S</u> : Ah, ah, ah, ah ! Et alors, plus personne ne boit ici, qu'est-ce que ça veut dire ? <u>Léonie</u> : Non, merci.		6.
Plans 26, 27 et 28	Zoom arrière : PM de Serge qui sert Léon. Jules et Antoine assis à table, apparaissent dans le champ, à droite. GP très rapides du visage successivement d'Antoine, Jules et Serge tourné vers Léon (hors champ), à gauche.	<u>S</u> : Quoi ? C'est pas votre verre ! <u>Léonie</u> : Je sais. J'ai horreur des hommes saouls... <u>Léon</u> : Mais je suis pas saoul ! <u>Léonie</u> : Vous avez déjà beaucoup bu. Beaucoup trop. <u>Léon</u> : Il m'en faut plus que ça.		
Plan 29	GP du visage de Léon qui se tourne vers Léonie (hors champ), à gauche.			
Plan 30	GP du visage de Léonie de profil, à gauche du cadre.			
Plan 31	GP de Léon, de face, qui baisse les yeux puis boit son verre, regard tourné vers les trois acolytes (hors champ), à droite.		Rires de S, J et A.	
Plan 32	PM de l'ensemble de la table. Serge ressert Léon.	<u>S</u> : Bravo ! Voilà ce qui s'appelle parler en homme. À la vôtre, Monsieur Léon ! <u>Léon</u> : Santé ! <u>Jules</u> : À votre santé !		
	Un inconnu venu de l'arrière-plan, à gauche, invite Léonie à danser. Elle se lève.		Arrêt des rires.	7.

	Léon se lève. Léonie danse avec l'inconnu. Zoom avant sur Léon qui se rassied et reprend son verre. Léon boit.	<u>Léon</u> : Je m'en fous, j'ai horreur du tango !	Rires de S, J et A.	
Sous-séquence III				
Plan 33	GP de Serge et Jules de profil qui se regardent. Serge tient un verre entre leurs deux visages. En dessous, on voit les cheveux de Léon qui est affalé sur la table. TAr jusque derrière le limonaire. Léon lève la tête. À l'arrière-plan, une femme danse comme une ballerine et un homme balaye. Léon avance vers la caméra pour aller chercher son lot. Armand et Catherine qui s'embrassent derrière le limonaire entrent dans le champ. Le joueur de limonaire aussi. La caméra s'immobilise en PT d'Armand qui chante brièvement. Léon sort du champ par la droite. TAv : Léon entre dans le champ par la droite, avec une poupée et un faux nez qu'il montre à Armand et Catherine qui s'embrassent. TAv : La caméra suit Léon qui retourne à table et s'approche de Léonie assise en bout de table, à gauche du cadre, pour lui tendre sa poupée. Léonie se lève et jette la poupée derrière Léon. Elle sort du champ par la gauche.	<u>Membre du comité (voix off)</u> : Le 152 ! <u>Léon</u> : C'est moi ! <u>S</u> : Veinard ! <u>Membre du comité (voix off)</u> : Le 11 ! Le 11 ! <u>Léonie</u> : buveur ! <u>J</u> : Voilà les femmes, mon cher !	Musique du limonaire : <i>Blues</i>. Rires de S. Arrêt des rires. Rires de S. Arrêt des rires. Rires de C. Arrêt des rires. Rires de S, J et A. Arrêt des rires. Rires de S, J et A. Arrêt des rires. Rires de S.	8. 9. 10.
Sous-séquence IV				
Plan 34	Les chaises sont empilées. La salle est obscure et presque vide. Le limonaire est en arrière-plan. PM de Léon qui chante avec un fort accent belge, saoul, à gauche du cadre, devant le limonaire. Serge et Jules sont dans le champ, assis à une table à droite, à côté du limonaire. Léon s'avance, recule et danse. Travelling circulaire vers la droite qui tourne autour de Léon en passant derrière les chaises.	<u>Léon</u> : La voix du vieux clocher... ... Qui vient me rappeler... ... L'amour, c'est l'amour, l'amour... ... L'amour, l'amour, c'est toujours l'amour... ... L'amour, c'est toujours l'amour...	Rires de S et J.	11.

Plan 35	Léon tombe et sort du cadre. Il se relève et entre à nouveau dans le champ. Il s'arrête. La caméra aussi. PM de Léon de dos, face au limonaire et à Jules et Serge en arrière-plan.	... L'amour, c'est l'amour... <u>J</u> : Hé, M'sieur Léon ! À propos de Belges,... ... mon père, qui a vécu longtemps en Belgique, disait toujours que, la Belgique, c'était un terrain vague au milieu duquel deux minorités se tapaient sur la gueule au nom de cultures qu'elles ignorent.	Arrêt des rires. Les rires de Serge couvrent les voix de Jules et Léon.	12.
Plan 36	PM (contrechamp) des deux amis assis, de dos, et Léon debout en arrière-plan.	<u>Léon</u> : Eh bien, moi, hein, mon père, qui a jamais travaillé en France hein, il disait toujours comme ça, la France, c'est le dernier grand pays au monde qui croit que la France est un grand pays dans le monde.	Arrêt des rires.	