

Chansons dans le récit audiovisuels. L'auditeur construit

Songs in the audiovisual story. The listener constructs

Francois Jost

francois.jost@sorbonne-nouvelle.fr

RESUMO

Este trabalho analisa pontualmente o papel da memória engendrado pelas canções. Desafio para diretores de filmes e séries, as composições precisam considerar fatores como a controversa representação especular das épocas e, ainda, a relação da música com o enredo ou sequência específicas. Nesta pesquisa, o caráter "unificador" da música é questionado, já que, por vezes, atravessa negociações entre "públicos". Adotando o pressuposto semiológico de que uma canção num filme constrói inevitavelmente um destinatário, este artigo mostra como, longe de reunir automaticamente os espectadores, a sua incursão numa narrativa audiovisual depende de variações culturais e geracionais. Trata-se de uma abordagem pragmática, atenta ao contexto histórico e sociológico, que rompe com a ideia de uma semiótica puramente imanente.

PALAVRAS-CHAVE:

canção; memória; audiovisual; público

ABSTRACT

This work analyzes punctually the role of memory engendered by songs. A challenge for directors of films and series, compositions need to consider factors such as the controversial speculative representation of the times and also the relationship of music with the specific plot or sequence. In this research, the "unifying" character of music is questioned, since it sometimes goes through negotiations between "audiences". Adopting the semiological assumption that a song in a film inevitably constructs a recipient, this article shows how, far from automatically gathering spectators, its foray into an audiovisual narrative depends on cultural and generational variations. It is a pragmatic approach, attentive to the historical and sociological context, which breaks with the idea of a purely immanent semiotics.

KEYWORDS:

song; memory; audio-visual; public

Il est un point sur lequel beaucoup de chercheurs ayant abordé la question de la chanson s'accordent: le rôle de la mémoire. Rien de tel qu'une chanson pour nous renvoyer à notre adolescence, à nos vingt ans, nos trente ans. Certains airs nous transportent dans le passé, font revivre des pans entiers de souvenirs. Chacun a vécu de nombreuses fois dans sa vie cette appropriation personnelle d'une chanson qu'il considère comme à soi. Ce constat pose évidemment un problème au réalisateur d'un film ou d'une série: comment peut-il choisir d'intégrer à sa bande sonore telle ou telle chanson, si elle relève de l'individuation? Deux réponses sont apportées à cette problématique: la première consiste à choisir une composition qui reflète une époque, la seconde à choisir une chanson dont le texte est dans un rapport évident à l'intrigue du film ou à une séquence particulière. Pour que ces choix fonctionnent, encore faut-il que les spectateurs aient les connaissances minimales nécessaires quant à l'histoire et une compétence linguistique suffisante pour comprendre les paroles, ce qui peut sembler aller de soi quand on raisonne sur son propre pays, mais qui ne l'est pas dès qu'on envisage le voyage du film ou de la série dans le monde. Résoudre cette difficulté en affirmant que « Even young English audiences respond to Piaf or Trenet, for example, as part of particular and quite specific place and historical period » (Everett, 2000: 109) est pour le moins optimiste. Les Américains qui ont placé *Non, je ne regrette rien* en tête du Billboard dans la catégorie « musiques de séries télévisées », au mois d'octobre 2020, *savaient-ils que la chanson avait soixante ans, alors même qu'elle n'appartenait pas à leurs souvenirs? On peut en douter. Comme on peut douter que le spectateur non francophone saisisse le jeu de mots suscité par la chanson de Trenet, Boum, entendue dans le lointain au moment d'une explosion ravageuse dans le James Bond, Skyfall (Sam Mendes, 2012).*

La connaissance de la langue comme clé interprétative

Sur un travelling d'un village en ruine dans *Saving Private Ryan* (Spielberg 1988), on entend dans le lointain une voix de la chanteuse. Un soldat assis sur une fenêtre d'une tour d'église surveille l'horizon avec ses jumelles. Un autre demande à un compagnon qui chante. « Edith Piaf », lui répond-il, ajoutant « Elle est bouleversée à cause de son amoureux qui l'a abandonnée ». On entend à présent la chanson « Elle voit son visage partout ». D'où vient la voix de la chanteuse? Impossible à dire? Seule, l'intensité qui s'accroît en même temps que le décor devient plus proche laisse à penser qu'elle est intradiégétique. Finalement le plan se termine sur une image où l'on distingue à gauche un gramophone. Les paroles deviennent compréhensibles:

Tu dis des choses qui font fermer les yeux

Et moi je trouve ça merveilleux

Curieusement, la chanson reprend à son début:

Nous nous aimions bien tendrement

Comme s'aiment tous les amants

Et puis un jour tu m'as quitté

Depuis je suis désespéré

Je te vois partout dans le ciel

Je te vois partout sur la terre

Tu es ma joie et mon soleil

Ma nuit, mes jours, mes aubes claires

Tu es partout car tu es dans mon cœur

La chanson s'arrête net sans qu'un geste profilmique motive cette interruption brutale. Le veilleur décrit l'arrivée des tanks et la bataille commence. Du coup, ce n'est plus le visible qui justifie les changements d'intensité, mais l'intervention externe d'un supposé-narrateur qui choisit ce passage d'un monde chanté à un retour à la réalité brutale. Ce même supposé-narrateur qui a remis à son début la chanson sans que rien ne la motive à l'image, aucun geste vers le gramophone, par exemple.

La réplique du soldat a facilité la reconnaissance de l'identité de la chanteuse par le spectateur qui, même s'il ne la connaît pas, pourra la nommer. Mais que faut-il en comprendre? Est-elle un simple élément du décor, choisi comme effet de réel? L'hypothèse formulée par le spectateur serait alors que ces soldats écouterait la musique de leur temps? En l'occurrence, cette chanson serait mal choisie puisqu'une enquête nous apprend qu'elle été censurée jusqu'à la fin de la guerre.¹

Si le sens des paroles est résumé en une phrase par un soldat, ce n'est qu'un sens littéral. Le sens figuré est beaucoup moins facile à comprendre: la situation de l'amoureuse qui voit son ancien amant partout est la métaphore de la situation vécue où les soldats américains voient des Allemands partout, comme le décrira le guetteur. Notons en passant que *Je suis partout* était à partir de 1941, le principal journal collaborationniste et antisémite français sous l'occupation allemande.

De cette brève analyse, on peut tirer quelques conclusions:

- la chanson *Je suis partout*, qui n'est pas très connue, même en France, a pour fonction de connoter l'époque, sans qu'il soit nécessaire de comprendre les paroles et alors même qu'elle n'a pas été diffusée à cette date, ayant été interdite.
- si le spectateur ne comprend pas le français, le sens métaphorique de la chanson lui échappe.
- la lecture que j'en fais est donc documentée en ce qu'elle relève d'une enquête à la fois sur la chanson et sur le contexte historique, qui peut échapper aux « young English audiences » !

¹ « *Il faut sauver le soldat Ryan (1998) - Erreurs de Films* » [archive], sur erreursdefilms.com (consulté le 19 mai 2020).

Dès lors, l'étude de la chanson dans le film balance entre deux tentations: aller vers une lecture savante qui s'efforce de retrouver l'*intention auctoris* (Eco 1992) – un peu comme le *studium* pour la photo (Barthes 1980), qui s'efforce d'adopter le point de vue du photographe –, ou envisager ce que peut être une réception ordinaire, linéaire, pendant la projection, sans retour ultérieur sur l'interprétation.

1 Est-ce que les chansons rassemblent?

Le caractère « rassembleur » de la chanson mérite d'être interrogé. S'il existe des communautés de fans qui se rassemblent autour d'un chanteur ou d'une chanteuse, la chanson peut aussi diviser, comme l'avait pointé Claude Nougaro: « Quand le jazz est là, la java s'en va » (1962). Les médias français des années 1960 ont pris en compte cette rupture générationnelle en créant une émission spécifiquement destinée aux jeunes, *Salut les copains!*, sur la radio privée française, Europe 1: les uns écoutaient Tino Rossi ou Aznavour, les autres Johnny Hallyday et Sylvie Vartan. Le recul, voire la disparition, dans le cas français, des émissions de variétés à la télévision témoignent de pareille prise de conscience. Faire une émission avec des chanteurs plaisant aux jeunes écartait les parents, tandis qu'inviter des valeurs consacrées anciennes éloignait leurs enfants. C'est pour cette raison qu'ont été inventés des formats télévisuels comme *Starmaker* ou *The Voice*. Pour trouver un terrain de négociation familiale et éviter le dissensus, la recette a été de mélanger les titres anciens et les titres nouveaux et de faire chanter de vieux tubes par des chanteurs en graine. Aujourd'hui encore, dans une édition française de *The Voice*, sont interprétées aussi bien des titres comme *Sweet Dreams*, d'Eurythmics (1983), *Je ne sais pas* de Céline Dion (1995) ou, plus étonnant encore *C'est beau la vie*, de Jean Ferrat, qui nous renvoie dans les années 1960.

Adoptant le présupposé sémiologique qu'une chanson dans un film construit inévitablement un destinataire, cet article montre comment, loin de réunir automatiquement les spectateurs, son incursion dans un récit audiovisuel est tributaire des variations culturelles et générationnelles. Approche pragmatique, attentive au contexte historique et sociologique, qui rompt avec l'idée d'une sémiotique purement immanente.

Ce point de méthode étant précisé, revenons à l'hésitation dont je parlais plus haut entre lecture savante et lecture ordinaire.

2 Comprene qui pourra

Ce balancement m'est apparu dans toute sa complexité lors de l'écriture d'un livre sur les détails dans la série *Breaking Bad* (Jost 2016). J'en prendrai deux exemples dans le cadre de cet article.

Le premier est tiré du treizième et dernier épisode de la troisième saison. La séquence montre Gale, un chimiste associé à Heisenberg, chez lui, allègre. Il chante en même temps qu'un disque un air chanté, semble-t-il en italien, par un groupe d'hommes à la voix aiguë. Beaucoup de spectateurs peuvent sans doute renvoyer le style de ce morceau aux années 1940, comme dans le cas précédent.

Pourtant une enquête nous incite à nuancer cette impression. En tombant sur un blog italien, voici ce que j'apprends:

« If you had grown up in Italy in the Sixties and Seventies you would almost consider the four members of Il Quartetto Cetra as part of your family: they were on every TV show both for adults and for children. Well of course at the time we only actually had two TV channels: Rai Uno and Rai Due. But for me in particular, as a child in the Seventies, Il Quartetto Cetra will forever be linked to the song "Nella Vecchia Fattoria" (Old MacDonald Had a Farm).

Let's leap forward in time four decades ... Geoff and I are watching one of our favourite TV series, *Breaking Bad*. It's Season 3, episode 13, 'Full Measure', and there, right in the middle are my old friends Il Quartetto Cetra singing a slightly surreal song that I've never heard before: Crapa Pelada. The song is performed in a mixture of Italian and Milanese dialect, and the Milanese title Crapa Pelada means Testa Pelata (Bald Head) in Italian².

Si la carrière du groupe commence dans les années 1940, ses succès datent en fait de leur présence télévisuelle dans les décennies 1960-1970. Et pour être au courant de ces succès, il faut avoir vécu en Italie à l'époque, ce qui n'est évidemment pas le cas de tous les spectateurs de *Breaking Bad*. D'autant que, même un Italien qui a grandi à cette époque avoue ne pas connaître ce morceau chanté par Il Quartetto Cetra. Plus restrictif encore: ce que nous avons pris pour de l'italien est en fait du milanais, ce qui rend encore plus opaque le sens des paroles. Le titre de la chanson, *Crapa Pelada*, est la traduction en dialecte de « Testa pelata », Tête chauve ou Bald Head, et elle raconte l'histoire d'un cuisinier faisant des « tortelli » qui se lamente parce qu'il est chauve, ce qui donne traduit en anglais:

I want to narrate to you my ladies and gentlemen

a story that makes me really despair

It's seven months now that I see white hairs

falling from my head,

I'm bald, disappointed, crestfallen,

I don't know how to cure it.

But listen to what he's saying

that poor unhappy one:

"don't complain,

just try singing

² <https://blogs.transparent.com/italian/crapa-pelada-2/>

this song with us”.

Bald Head makes tortelli,

he doesn't give any to his brothers and sisters

Oh! Oh! Oh! Oh!

His brothers and sisters

make an omelette

they don't give any to Bald head

Oh! Oh! Oh! Oh!

Le spectateur qui a la compétence linguistique nécessaire, c'est-à-dire celui qui comprend le milanais, saisit l'allusion: cet homme chauve qui cuisine des *tortelli* ne ressemble-t-il pas comme deux gouttes d'eau à Heisenberg, le cuisinier de la méthamphétamine? Cette chanson est une véritable mise en abyme, terme dont le sens est souvent dévoyé aujourd'hui et qui désigne « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (Dällenbach 1977: 52). La chanson résume la situation du personnage principal de façon synthétique. Le problème de la mise en abyme, c'est que, pour être comprise, pour que le récepteur l'envisage, tout simplement, il faut qu'il comprenne qu'un « énoncé est susceptible d'une double signification : gardant sa signification première dans le récit porteur, il prend une “métasignification” dans le récit second. Une relation thématique unit cette double signification. Des indices doivent déceler ce rapport analogique entre le macro-récit et le micro-récit. » (*Ibid.*). Or, ici, rien ne l'indique si ce n'est que, pour le fan de la série, tout relève d'une double lecture possible. Débusquer la mise en abyme est d'autant moins aisé que la chanson est en milanais.

Crapa pelada construit donc deux types d'auditeur: l'un qui regarde la série dans sa continuité, pour qui la scène connote une allégresse du personnage; l'autre qui prolonge le visionnement par une enquête sémantique et qui tente de rejoindre l'*intentio auctoris*. Même si l'on remplit cette condition nécessaire – comprendre ce dialecte – la chanson ne risque pas d'évoquer des souvenirs, puisque les deux adultes qui témoignent de leur enfance milanaise dans les années 1960-1970 ne la connaissent pas. L'*intention auctoris* est-elle que nous ne comprenions pas cette mise en abyme? Ou

est-ce simplement un cadeau fait aux fans de *Breaking Bad* qui regardent la série comme un objet herméneutique sans fin et qui font des recherches pour expliquer chaque détail? L'auditeur visé est-il un spectateur-enquêteur qui sait que toutes les significations qui circulent dans la série ne se donnent pas au premier coup d'œil?

Il suffit de lire les interviews du créateur de *Breaking Bad*, Vincent Gilligan, pour se convaincre qu'il a pris un grand plaisir à cacher un peu partout de petites énigmes, des *easter eggs*, comme disent les fans, incitant à continuer le jeu. Comment un auteur construit-il ses spectateurs? Cette question répond à celle que je formulais jadis: comment les spectateurs construisent-ils l'auteur? (Jost 1992 et 1998) On s'en préoccupe assez peu, d'autant que certains romanciers prétendent ne jamais écrire en pensant à leurs destinataires. Il est difficile d'imaginer qu'elle ne vienne pas à l'esprit d'un showrunner dans la mesure où le succès d'une saison conditionne la suite.

Dis-moi ce que tu comprends, je te dirai ton âge

Crapa pelada est une chanson-titre, comme *Le Voyou* (Lelouch, 1970); *L'aventure c'est l'aventure*, (Lelouch 1972); *La belle histoire* (Lelouch, 1992). Dans ces cas de figure, les « paroles sont réduites à leur noyau signifiant minimal, c'est-à-dire à leur titre, qui se trouve répété et varié.» (Rossi 2009: 66) La relation qui s'établit entre le film dans son ensemble et la chanson est de l'ordre de l'énoncé, de l'histoire racontée. Mais qu'advient-il du point de vue de l'énonciation. Autrement dit, comment un titre de chanson construit-il son énonciataire? C'est une question que pose l'épisode le deuxième épisode de la troisième saison de *Breaking Bad*.

Sur des images du désert accompagnées d'un son de vent qui souffle très fort, une voiture fonce. On entend une chanson très lointaine, dont il est difficile de comprendre les paroles. Puis elle est brusquement liée à un plan d'Heisenberg au volant de sa voiture qui chante à tue-tête l'air qui émane de la radio. Les paroles sont réduites à leur plus simple expression: *la la la*...

Comme pour *Crepa pelada*, le titre de l'épisode n'est pas dans le générique et il a pu échapper au téléspectateur alors qu'il est présent pour ceux qui le visionnent en DVD. Le titre est en espagnol: *Caballo sin nombre*, qui signifie *un cheval sans nom*. Il renvoie aux paroles de la chanson *A Horse Without No Name*:

Lá lá lá lá

I've been through the desert on a horse with no name

It felt good to be out of the rain

In the desert you can't remember your name

'Cause there ain't no one for to give you no pain

La la la la la...

After two days in the desert sun

My skin began to turn red

And after three days in the desert fun

I was looking at a river bed

And the story it told of a river that flowed

Made me sad to think it was dead

You see I've been through the desert on a horse with no name

It felt good to be out of the rain

In the desert you can't remember your name

'Cause there ain't no one for to give you no pain

La la la la la...

After nine days I let the horse run free

'Cause the desert had turned to sea

There were plants and birds and rocks and things

There was sand and hills and rings

The ocean is a desert with its life underground

And a perfect disguise above

Under the cities lies a heart made of ground

But the humans will give no love

You see I've been through the desert on a horse with no name

It felt good to be out of the rain

In the desert you can't remember your name

'Cause there ain't no one for to give you no pain

Pour qui comprend les paroles, il est assez facile de décrypter le sens figuré du texte : White-Heisenberg traverse une étendue désertique en voiture. White ou Heisenberg? La chanson pointe cette hésitation qui est aussi celle du personnage. Dans le désert, il peut être White, il n'a pas à se cacher derrière le pseudonyme Heisenberg, 'Cause there no one to give you pain, parce qu'il n'y a personne pour te faire souffrir. Cette interprétation est assez facile à inférer du fait de la simultanéité des images du personnage et de la chanson. Néanmoins, si la réponse de la devinette est assez évidente, il n'est pas sûr que le morceau que nous entendons dise grand-chose à un spectateur d'aujourd'hui. Pour que les chansons fonctionnent, il faut, on l'a vu, en premier lieu une compétence linguistique suffisante, ce qui n'est pas trop difficile pour un *english speaker* dans ce dernier cas. L'épreuve est plus sélective, on l'a vu, quand il s'agit de paroles en milanais. À qui s'adresse vraiment cette citation musicale?

A première vue, cet air s'adresse à un jeune des années 1970, période où il a connu un grand succès. Il est sorti en 1972, sous le titre *Desert Song* et non son titre actuel. Si l'on élargit notre champ de vision en prenant en compte l'intermédialité, on doit remarquer que *A Horse with No Name* fait partie de la bande-son du jeu vidéo *Grand Theft Auto: San Andreas*, à la radio fictive K-DST de style classic Rock, et qu'elle est citée dans toute sorte d'œuvres de la culture populaire dont un épisode des séries *Friends*, *Six Feet Under* et *Les Simpson*, au début de l'épisode 8 de la saison 18. À n'en pas douter, ces utilisations ont assuré une certaine pérennité au travers des plusieurs générations d'Américains pour qui ce tube des années 1970 peut faire partie de leur encyclopédie. Une réplique de White y fait allusion comme un clin d'œil: il répète à plusieurs reprises « This is America », qui est le nom du groupe qui a chanté ce titre. En revanche, dans un pays comme la France, la chanson n'a eu aucun succès au point que les stocks de l'album ont été détruits³. Et l'on peut penser que ce pays n'est pas une exception. Comme on voit, toute conclusion sur l'aspect mémoriel d'une chanson est aventureuse, tant elle dépend à la fois de critères générationnels et culturels. Elle penche inévitablement vers l'*intentio auctoris*, sans être certaine de rejoindre l'*intention spectatoris*. A voir chanter Cranston, l'acteur qui joue White, on a plutôt le sentiment qu'elle renvoie non pas à notre mémoire de spectateur, mais à la mémoire du personnage. Pour un spectateur qui connaît l'origine de la chanson, il est vraisemblable qu'un personnage cinquantenaire comme White, ait ce type de référence.

³ [https://fr.wikipedia.org/wiki/America_\(groupe\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/America_(groupe))

Autre chose: *A Horse Without No Name* construit une autre communauté, celle qui sait que *horse* désigne en argot l’héroïne. Cette communauté n’est pas forcément la même que celle des adolescents des *seventies*. Ce qui a fait dire au compositeur Randy Newman que c’était une chanson « about a kid who thinks he’s taken acid » (« d’un gamin qui pense qu’il a pris de l’acide »)⁴.

L’appartenance à une nationalité, à une tranche d’âge, à l’univers de la drogue construit donc des énonciateurs fort différents. Ce qui peut sembler évident à une communauté avant tout américaine relève de l’herméneutique pour un analyste étranger comme moi. Si ce point de vue sur la série est une donnée difficilement contestable (on la regarde avec ce qui constitue notre identité), l’interprétation est en revanche dépendante du point de vue spectatoriel adopté. Ce ne peut être évidemment celui des usagers du *binge watching* ou du *speed watching* qui réduisent les séries à leur structure narrative, impatient de connaître la suite des événements. A l’opposé, ceux qui les regardent comme une œuvre d’art, sont attentifs aux détails, analysant à la fois les images et les sons ou, en l’occurrence, le titre des épisodes.

Pour aller plus loin dans l’interprétation de la chanson *A Horse Without No Name*, il faut une autre mémoire que celle qui tient à la vie du spectateur, il faut *mettre en mémoire* des éléments pour découvrir ceux qui se répondent et, ainsi, constituer des réseaux de signification. Si *l’intentio lectoris*, est de regarder cet épisode avec les paroles en tête, elles prennent de nouvelles significations.

Douze minutes et quarante secondes après la scène initiale, Saul tente de reconforter White. Celui-ci est au bout du rouleau, sa femme vient de le quitter et sa traversée du désert a été stoppée par un contrôle policier qui a mal tourné. Défiguré par les coups, aussi rouge que le narrateur de la chanson – *After two days in the desert sun, My skin began to turn red* –

il écoute l’avocat: « So, why don’t you get back *on the horse* and do what you do the best! ». Se remettre à cheval la métaphore confirme le parallèle entre les paroles de la chanson et la situation de White.

Quatre minutes plus tard, se produit une altercation entre Skyler et son fils: celui-ci se révolte parce qu’elle l’appelle Flynn: « Mon nom est Walter Junior! *Tu ne peux pas dire son nom?* Moi, je l’aime. » Le nom de Walter White est dénié (*no name*). Mais comment se nomme celui qui balance entre le tranquille père de famille nommé White et le terrible fabriquant de métamphétamine connu comme Heisenberg? A la vingt-et-unième minute, Tio Salamanca va livrer aux cousins le nom de celui qu’il faut abattre: White.

⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/A_Horse_with_No_Name

Finalement, cette chanson est une sorte de moyeu, de *hub*, dans la mesure où elle renvoie à dans plusieurs directions qui s'agrègent dans son titre. Au sens figuré, qui est le premier apparu, le héros est un cheval sans nom qui se déplace dans le désert: la chanson est une mise en abyme de l'intrigue de la série. Au sens propre, White est un nom que sa femme ne veut plus prononcer, contrairement à Tio Salamanca.

A la fin de l'épisode les deux frères entreront chez lui à son insu pendant qu'il prendra sa douche, apparemment insouciant, en fredonnant à nouveau *A Horse Without No Name*.

Si l'étude de la relation des paroles avec l'intrigue peut se révéler tout à fait pertinente, il paraît plus fructueux encore de considérer les chansons comme des objets au service de l'énonciation, entendue ici comme la relation construite par l'auteur et le spectateur. Nous n'avons pas tous les mêmes souvenirs et les chansons ne rassemblent pas tout le monde. Lors de la première saison d'*Emily in Paris*, une autre chanson d'Edith Piaf terminait l'épisode 10, *Je ne regrette rien*. Quant au contenu, elle n'avait pas grand-chose à voir avec l'épisode: la jeune fille venait d'arriver à Paris et il était trop tôt pour avoir des souvenirs. A la suite de cette diffusion, la chanson s'est classée première du billboard. Comment l'expliquer? La nostalgie d'une époque que les jeunes qui regardent la série n'ont pas connue? Sans doute faut-il plutôt imaginer que la chanson participait à la vision sténotypée de la capitale française et que, dans ce cadre, elle était l'exemple même de la francité.

Quelles actions les chansons ont-elles sur les films ou les séries qui les incluent et sur le public?

Elles découpent dans l'ensemble du public, si ce n'est des niches, en tout cas des communautés réunies par l'âge, la nationalité ou les goûts (musicaux, picturaux, habillements). Tout l'art d'une série comme *Breaking Bad* est d'en construire plusieurs et de proposer une œuvre que l'on peut aimer pour des raisons différentes. Et l'on arrive au paradoxe suivant qu'une œuvre complexe pour un analyste peut être très simple dans son contexte origine. Pour qui a vécu les années 1970-1970 en Italie, *Crepa pelada* est transparente; pour qui a vécu la même période aux Etats-Unis, l'aspect métaphorique des paroles de *a Horse with no name* est évident et la chanson est bien un souvenir. Quel point de vue doit adopter l'analyse? Celui qu'il souhaite. La seule précaution à prendre est de savoir où l'on se situe en évitant de penser que nos souvenirs sont universels.

Ouvrages cités

BARTHES Roland, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977.

EVERETT Wendy, « Songlines, Alternative Journeys in Contemporary European Cinema », dans *Music and Cinema*, dir. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer, Hanover, Wesleyan University, 2000.

ECO Umberto, *Les Limites de l’interprétation*, trad. Française, Grasset, 1992.

JOST François, *Un monde à notre image. Énonciation, Télévision, Cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1992.

JOST François, *Breaking Bad. Le Diable est dans les détails*, Neuilly, Atlante, 2016.

ROSSI J., *La chanson au cinéma: proposition d’une triple typologie*, <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474606>