

Accordion beyond sound : a transnational visual cinematic trope

L'accordéon au-delà du son : un trope visuel cinématographique transnational

Karine Chevalier¹

Roeampton University, UK

Abstract

The accordion has been prominently analysed for its cultural sound. According to Phil Powrie in "The Fabulous Destiny of the Accordion in French Cinema" 2006, the accordion sound functions as a pre-existing music in the French cinema context due to its cultural connotations, between cliché and nostalgia. Accordion in contemporary soundtracks such as Amelie (2001) is a cinematic audio trope linked to French popular working-class culture in the 1930s, reinforcing traditional stereotypes of 'Frenchness' belonging to heritage films. To complement this analysis, we will question the importance of its visual presence (instrument and musician) on screen and its symbolic function as a cinematic trope beyond French borders.

Keywords: Accordion, Transnationalism, Musician, Accordionist, Nomadism

Introduction

L'accordéon, officiellement breveté en 1829 en Autriche, va rapidement confirmer son importance sur tous les continents. Inspiré du Sheng chinois (orgue à bouche millénaire rapporté en Europe par des missionnaires au XVIIIe siècle) et des recherches sur la physique de l'air, l'accordéon est intrinsèquement lié à l'industrialisation du XIXe siècle, tant par sa conception que par sa popularisation. Produit à grande échelle, polyphonique, accessible et facilement transportable, il devient l'instrument emblématique de la modernité musicale urbaine et populaire.

Contemporain de la naissance du cinéma, autre invention de la révolution industrielle et de la curiosité scientifique pour la physique optique, l'accordéon a une place centrale dès les premiers films de l'histoire du cinéma. Dans une séquence de quelques secondes intitulée *Le joueur d'accordéon* (projetée à Leeds en 1888), Louis Le Prince a filmé son fils jouant de l'accordéon et esquissant quelques pas de danse, enrichissant ainsi les décompositions du mouvement proposées par Edward Muybridge dès 1878. Le geste musical se fait ainsi mouvement du corps (facilité par la légèreté de l'instrument) dans un cadre de caméra fixe, pour "donner à voir l'intangible musical. Comme si le cinéma à peine naissant semblait fasciné par ce qui, justement, lui échappe le plus : le son » (Marty 2016).

L'accordéon, associé dès les origines au cinéma du corps, à l'image en mouvement, est l'instrument sonore idéal pour accompagner les projections dans les foires, les cinémas itinérants, ou les petites salles de théâtre (le piano, l'orgue et l'orchestre étant privilégiés pour les grandes salles). Ce « piano du pauvre » dans

l'imaginaire culturel, décrié dès ses origines pour ses sonorités ingrates, grâce au travail des facteurs d'instruments, va permettre progressivement de créer des accords (d'où son nom), et un éventail d'ambiances harmoniques (nostalgie, joie, drame) pour traduire les émotions du cinéma muet.

À la suite de l'apparition du son synchronisé à Hollywood (*Le Chanteur de Jazz*, 1927), c'est avant tout en France que l'accordéon sera utilisé de façon marquante dans le réalisme poétique des années 30 jusqu'à nos jours. Grand succès mondial du cinéma parlant, *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930) par exemple explore les possibilités de la nouvelle technologie appliquée au contexte local parisien. Dès les premières minutes du film se fait entendre le son d'un accordéon, justifiant un long travelling de caméra survolant les toits, les ruelles pour enfin rendre visible Albert, chanteur de rue et vendeur de partition, entouré de passants fredonnant à l'unisson une nouvelle chanson populaire. Justifiant le son intra-diégétique de l'instrument, la présence visuelle de l'accordéoniste sera très furtive (son unique fonction narrative dans le film ultérieurement en tant que personnage sera de répondre à Albert qui annonce son mariage en jouant une marche nuptiale).

Selon Phil Powrie dans « The Fabulous Destiny of the Accordion in French cinema » (2006), l'accordéon, trope sonore national, malgré les époques et genres cinématographiques, est perçu principalement comme un son aux connotations culturelles codées préexistant la création des films, renforçant les clichés d'un cinéma nostalgique de l'héritage à la française.

Instrument au succès pourtant international, l'accordéon sert de témoin des vagues d'immigrations européennes et des fusions culturelles enrichissant des styles musicaux aussi variés que le tango argentin, le forró brésilien, le conjunto mexicain, le zydeco cajun, entre autres. Au-delà d'un trope sonore national, nous proposons d'analyser l'importance de sa présence visuelle à l'écran et sa fonction en tant que trope cinématographique transnational.

Dans un premier temps, nous évaluerons l'importance de la figure de l'accordéoniste et de sa présence à l'écran pour démontrer qu'il s'agit d'un trope visuel autant que sonore, en prenant l'exemple du contexte français. Dans un deuxième temps, nous montrerons comment l'accordéon dans le cinéma de fiction au niveau international offre des tropes variés, déclinant une gamme de possibilités cinématographiques transnationales, mais manquant paradoxalement encore de diversité.

Un trope visuel national

Selon Powrie, l'utilisation musicale de l'accordéon dans le cinéma français est saturée de connotations culturelles, héritées de l'histoire des guinguettes, de l'esprit de communauté. Deux films canoniques des années trente, *Sous les toits de Paris* (1930) et *La Belle équipe* (1936, Julien Duvivier), en témoignent avec l'arrivée du son synchronisé. Cette musique tombera en désuétude dès les années soixante avec l'arrivée de la musique rock. Son grand retour avec le renouveau de la chanson françaises des années quatre-vingt sera officialisé au cinéma par le succès international de la bande musicale du film *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), composée par Yann Tiersen. Powrie insiste sur le paradoxe d'un instrument qui évoque principalement Paris, la romance, la sophistication, l'exotisme à la française, alors qu'il s'agit d'un instrument introduit par les migrants italiens, certes adopté par les classes populaires, mais ensuite réapproprié par les gens du voyage dans la musique manouche et tzigane (137).

Cette ambiance parisienne associant guinguette, fête populaire, classe ouvrière et solidarité de gauche, a fait son retour dès les années quatre-vingt, se transformant en un « utopisme nostalgique vide et postmoderne » selon Powrie (140). Dans les films dits d'héritage, l'accordéon ponctue fêtes et mariages pour rappeler une francité prisonnière d'une esthétique mélancolique (*Un dimanche à la campagne*, Bertrand Tavernier, 1984) ou solidaire faisant souvent des clins d'œil au cinéma des années trente, revalorisant la culture de quartier et l'esprit communautaire (*Chacun cherche son chat*, Cédric Klapisch, 1996). Dans les films du cinéma du look, privilégiant l'esthétique par rapport au renouveau narratif (*Diva*, Jean-Jacques Beineix, 1981 ; *Subway*, Luc Besson, 1985), l'accordéon associé au marginaux et criminels est présent à l'écran mais ne doit pas se faire entendre : la francité est un signe vide, un « marqueur musical sans musique » pour Powrie (143). S'il se fait entendre, comme dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, c'est qu'il résonne d'une manière nouvelle (plus minimaliste, privilégiant la fibre émotionnelle plutôt que les flonflons assourdissants de l'accordéon musette). C'est aussi pour aveugler le public entraîné par Amélie dans les rues d'un Paris de carte postale aseptisé. Powrie conclue que cette musique qui tourne sur elle-même, se répète, semble détachée de la réalité d'une société en mouvement. Inversant les tendances du cinéma du look, l'accordéon est omniprésent dans la bande son mais absent de l'écran.

Ainsi l'accordéon constitue soit un objet muet, au mieux une musique trompe-l'œil, dans tous les cas un trope national et culturel préexistant aux films. Pour compléter cette première recherche sur l'importance de l'accordéon au cinéma, il convient de chercher des exemples de films qui accordent à l'accordéon une fonction narrative, en font le portrait, au-delà d'une simple fonction instrumentale métonymique.

Le choix d'un accordéoniste comme sujet d'une des premiers séquences cinématographiques n'est pas un

hasard. Il est nécessaire de rappeler l'existence des daguerréotypes d'accordéonistes (de tout âge et de tous sexes) dès 1840-50, posant dans des intérieurs bourgeois avec leur instrument (Krümm, 2012). Ces portraits témoignent de la popularité grandissante de l'instrument chez les classes moyennes, avec la publication de méthodes et recueils de partitions par Louise Reisner, dite l'incontournable « muse des salons », ambassadrice de l'accordéon romantique, illustrée dans de nombreuses gravures et peintures de l'époque. Les compositions musicales se font plus douce à l'oreille au point d'être comparables au son noble du violon, et la marquerie enrichit l'accordéon de nacre et autres matières précieuses pour le plaisir des yeux, les grilles deviennent dentelles métalliques, le soufflet peint pour mieux jouer des effets de lumière lorsqu'il est en mouvement. L'engouement des classes populaires se retrouve plutôt dans des clichés documentaires de groupe en extérieurs (migrants en partance pour l'Amérique, bals et cafés populaires). Quant à la peinture, dès le début du XIXe siècle, l'accordéon deviendra un sujet de prédilection dans l'art moderne. Le peintre cubiste Pablo Picasso décompose la forme géométrique de l'objet (plis du soufflet, rangées de touches), de l'accordéoniste et de ses mouvements, pour évoquer le rythme (*L'Accordéoniste*, 1911). Ossip Zadkine sculpte en pierre ou bronze des formes concaves et convexes de lignes brisées en un bloc, pour que le musicien et l'instrument ne fassent qu'un (*L'Accordéoniste*, 1918). Quant au photographe surréaliste Man Ray (*Eva avec accordéon*, 1932), il fait poser l'actrice Eva Barcinska avec l'instrument, prétexte à expérimenter pour créer des images visuelles esthétiques ambiguës et oniriques (jeux d'ombres et de lumière en studio, manipulation en chambre noire, surimpression du même cliché inversé, déconstruction moderne des formes géométriques, fusion des lignes du corps, des vêtements et de l'instrument).

Ces expérimentations visuelles trouveront leur pendant dans le cinéma muet. Le cinéma impressionniste, surréaliste, expérimental, utilise le mouvement et le montage pour traduire notamment en expérience visuelle la musique et les émotions internes aux personnages. *Maldone* (1927, Jean Grémillon), l'un des seuls films de cette période qui met en scène un accordéoniste comme personnage principal, va faire se rencontrer plusieurs approches cinématographiques, à la fois narrative et expérimentale.

Le réalisateur, musicien de formation, va donner à l'instrument un rôle narratif, esthétique et symbolique clef. Lors de la scène du bal de la Saint Jean, Olivier Maldone, tirailé entre le monde bourgeois auquel il appartient et son désir pour une vie nomade, entraîne avec son accordéon les danseurs dans un tourbillon frénétique, soutenu par un montage rapide. « Prends l'accordéon et fais-nous virer » annonce l'interdit. Cette scène de bal et de corps en mouvement est prétexte à des expérimentations formelles cinématographiques, faisant progresser les vues statiques en plans inclinés, désaxés, suivant l'accordéoniste et les danseurs, montant et descendant les escaliers, offrant des points

de vue subjectifs, des vues plongeantes insolites et impressionnistes propres au concept de « photogénie » défini par le cinéaste et théoricien Jean Epstein (*Bonjour Cinéma*, 1921).

Ces mouvements et angles de camera ont pour fonction de dynamiser les corps dansant pour reconstituer la double vie de la danse, à la fois vue de l'extérieur et vécue de l'intérieur. Filmer les musiciens pour faire évoquer la musique dans le cinéma muet équivaut ainsi à filmer la danse, complexifier les cadrages, servant « non seulement à capturer les mouvements du corps, mais aussi à rendre d'autres éléments constitutifs de l'expérience musicale » selon Marty.

Maldone a « le diable au ventre » annonce un autre intertitre. S'en suit une accélération du rythme du montage et des mouvements de danse jusqu'à la valse finale à l'arrivée de Zita la bohémienne dont il est amoureux. Les plans progressivement rapprochés finissent par n'être plus que des gros plans, montés très rapidement : fragments des pieds et chevilles des danseurs, doigts de l'accordéoniste, sourires puis grimaces de colère de Maldone jaloux de voir Zita embrassant un autre homme. La caméra s'emballa, tourbillonne et transforme l'image du couple en abstraction floue impressionniste. Filmé en plongée, le couple se transforme en une mécanique circulaire contrastant avec les angles insolites sur l'accordéoniste (de biais, visage coupé). Quant aux gros plans sur l'accordéon, ils semblent évoquer une étreinte charnelle, les mouvements du soufflet une respiration érotique, traduisant la puissance du désir refoulé de Maldone. Henri Agel parle « d'un déchainement d'un certain primitivisme latent chez le protagoniste, qui bientôt va lui être interdit » (*Jean Grémillon* 1969, 26). Quant à Geneviève Sellier (*Jean Grémillon. Le cinéma est à vous* 1989), elle reconnaît également l'ambiguïté de cette scène transformant Maldone en magicien capable de faire tourner les couples, d'arrêter le bal, la caméra revenant sans cesse sur lui.

Les danseurs de la farandole entraînés par l'accordéon de Maldone, sont filmés en plongée comme des papillons qui se cognent aux parois, dans une course folle. Ainsi paradoxalement, la libération des tensions sexuelles qui se joue dans cette scène est associée à un processus d'enfermement : le désir quelque part fonctionne comme une prison (56).

Cette magie d'un moment, qu'il perdra une fois revenu dans son cadre bourgeois, témoigne des pouvoirs de l'accordéon. Cet instrument de la marginalité, de la danse collective populaire, de la rencontre des corps, de l'érotisme sous-jacent rythme autant le mouvement des danseurs que le rythme du montage. Lorsqu'il retrouvera bien plus tard Zita dans un bal mondain, la mise en scène se fera plus froide et conventionnelle.

On ne manquera pas de remarquer la différence de traitement esthétique entre la fête populaire de la première partie et la soirée mondaine réduite à une

série de plans-fixes assez conventionnels. L'accent est mis sur l'isolement de chacun des couples évoluant sur des rythmes lents, avec un air d'ennui distingué (Sellier, 54).

Pour David Vasse, s'opposent ainsi deux écoles de cinéma dans le film. Il y a d'un côté la comédie musicale hollywoodienne au service d'un modèle parfait de séduction corporelle exaltant « les notions d'unité et d'harmonie, la recherche méthodique d'un ordre plein et cohérent dont les vertus les plus spectaculaires se nomment la grâce, la fluidité, l'élan » (Vasse 2019, 3). De l'autre, le cinéma d'avant-garde « synthèse d'une narration à caractère naturaliste et de l'expérimentation visuelle » est moins centré sur la danse que sur son pouvoir de « révélateur d'un défaut, d'une incomplétude ou d'une frustration » (5). Il s'agira du désir refoulé de Maldone mais également de l'annonce imminente de la mort de son frère, et plus largement de la montée des extrémismes à l'approche de la guerre.

L'accordéon est ainsi avant tout présence visuelle et en mouvement dans le cinéma muet, ce qui n'empêche le cinéaste de faire référence par les intertitres aux titres des chansons jouées par Maldone, la danse populaire étant intimement liée aux chansons dans ces années. Avec l'arrivée du son synchronisé, le cinéma va faire la promotion de chansons à succès, le son de l'accordéon y trouve naturellement une place centrale. L'accordéoniste à l'écran sera ainsi moins nécessaire à traduire par le montage visuel les rythmes et sensations de la musique, mais sa présence trouvera d'autres fonctions.

L'histoire de la promotion du film *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) illustre ce passage de la prédominance du son de l'accordéon sur la présence de l'accordéoniste. L'évolution de ses différentes versions et de la réhabilitation de ce film culte démontre pourtant que l'accordéon est un trope visuel primordial. A la suite d'un accueil critique et public catastrophique lors des premières projections, les distributeurs (Gaumont) ont préféré renommer le film avec le titre d'une chanson à succès de l'époque, une java à l'accordéon, « Le Chaland qui passe », pour faire la promotion d'une comédie musicale populaire contre les volontés de Jean Vigo. Le film jugé trop lent et long, ils imposent de couper de nombreuses scènes (amputant notamment la musique de Maurice Jaubert). Vigo atteint de tuberculose meurt peu de temps après. Le film sera retiré du marché, plusieurs fois mutilé et restauré, pour être réhabilité par la Nouvelle Vague dans les années soixante pour son montage atypique et son énergie révolutionnaire. Il faudra attendre les années quatre-vingt pour que les historiens du cinéma restaurent fidèlement le film, ayant retrouvé les pellicules originales et la partition de Jaubert, offrant un film visuellement audacieux, expérimental et poétique. Et le montage original remet au centre de l'œuvre l'accordéon diégétique.

On le trouve avec un réalisme authentique dès l'ouverture : deux accordéonistes accompagnent le

cortège nuptial dans le village jusqu'au départ de la mariée en péniche. On le retrouve ensuite avec un imaginaire surréaliste sur la péniche grâce au Père Jules (joué par Michel Simon), un accordéoniste excentrique dont les tatouages, les objets hétéroclites exotiques dans sa cabine, témoignent de sa vie de voyages et de marginalité.

L'accordéon a pour fonction de couper le romantisme des comédies musicales et des chansons extradiégétiques pour faire entrer un certain réalisme poétique brut. Après la nuit de noces, accompagné de son accordéon, le Père Jules et son mousse entament d'une voix rauque un chant de marin, manipulant l'instrument avec une aisance presque animale, lorsque Juliette sort de la péniche, décoiffée, que son amant la rejoint avec l'agilité d'un félin. L'accordéon accompagne ainsi des corps en mouvement et un certain érotisme attaché à la vie de marinier libre des conventions, et la péniche se présente comme un espace de jeu et de jouissance, libéré des normes sociales bourgeoises.

Le cinéma à cette époque est aux prémices du parlant, une autre scène du film va nous le rappeler, nous montrant le Père Jules dans le bric-à-brac de sa cabine, passant le doigt sur un gramophone, déclenchant comme par magie le son d'un accordéon. L'instrument servira dans cette scène de prétexte à un jeu d'illusion sonore, le plan suivant ayant révélé l'astuce du montage avec la présence du mousse jouant de l'accordéon dans cette même cabine. Selon Hannah Lewis (*The Music Has Something to Say*, 2015), cette célèbre scène témoigne de la fascination de Vigo pour la synchronisation sonore, tout autant que les pouvoirs narratifs du montage et émotionnels de la musique qu'offre l'assemblage des bandes sonores et visuelles. L'accordéon insufflé ainsi de l'onirisme mêlant technologie (gramophone) et musique populaire (accordéon), au contraire de la version imposée par la production, plaquant la musique sur l'image. Chez Vigo, la musique naît des objets, autant d'une caméra que d'un accordéon.

Les mouvements de l'accordéon n'imposent pas un montage rythmique et saccadé comme chez Grémillon, mais servent de métaphore pour illustrer la modernité du cinéma de Vigo, passant de l'image-action à l'image-mouvement et l'image-temps (selon la conception deleuzienne (1983, 1985). De même que le couple se sépare, s'éloigne pour mieux se retrouver, le film tout entier avance selon le principe de l'accordéon (dilatation/contraction) étirant ou accélérant le temps et l'espace avec un montage innovant pour l'époque (montage parallèle, surimpressions et fondus enchaînés) (Bourgeois 2000, 6).

Cette structure en accordéon témoigne de l'impact de la modernité en route vers une modernisation technologique uniforme forcée d'un côté et de la résistance de l'autre de voix originales. Il faudra attendre la Nouvelle Vague pour que Vigo soit perçu comme figure de proue du cinéma d'auteur rebelle, imposant vision personnelle et tournage improvisé contre la rigidité d'un cinéma de studio traditionnel.

L'accordéon sera pourtant décrié par la Nouvelle Vague française (associé au « cinéma de papa » et un certain folklore parisien désuet et figé), en quête d'une nouvelle énergie plus proche du jazz et de l'improvisation avec « l'adoption de formes musicales plus brèves et plus incisives, en rupture avec la longue forme tonale » selon Frédéric Gimello-Mesplomb (*Entre tradition et modernité : la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague*, 1998). Ce cinéma mériterait néanmoins une réévaluation de la fonction visuelle et narrative de l'accordéon dans le contexte national, à l'exemple de *La Traversée de Paris* (Claude Autant-Lara, 1956).

Le personnage de Marcel Martin (Bourvil, acteur populaire autant qu'accordéoniste accompli) joue de l'instrument dans la cave d'une épicerie pendant l'Occupation pour couvrir les bruits de l'égorgeement et de la découpe clandestine d'un cochon. Les cris de l'animal se mêlent au rythme frénétique de l'accordéon. Le montage fait alterner de manière effrénée les plans sur l'animal et sur le musicien en parallèle à la cadence de la musique. Alors que Maldone menait la danse dans les escaliers, et fixait du regard Zita, Marcel attaqué par le cochon, ne peut que se réfugier en haut des escaliers, détournant le regard de la scène. L'étui de l'accordéon servira ensuite à cacher les livraisons du marché noir. Cette comédie sous couvert d'humour témoigne des ombres sombres de l'Occupation. L'accordéon devient métaphore d'une amnésie conséquente de l'après-guerre, superposant à la culpabilité la joie et l'oubli dans les bals, faisant tourner les couples grâce à la dextérité des musiciens, et l'accordéoniste cet homme du peuple naïf et benêt, inconscient de ses actes (qu'avait déjà incarné Bourvil avec *Le cœur sur la main* d'André Berthomieu, 1949), accordéoniste provincial aux mésaventures artistiques dans le milieu du music-hall de l'après-guerre.

L'accordéon comme trope visuel national offre un champ d'exploration ouvert pour les études culturelles avec une perspective historique. Les mutations technologiques et l'entrée dans le monde du digital va transformer ce trope. Le film *Holy Motors* (2012) de Leos Carax est souvent appréhendé comme une méditation mélancolique et subversive sur la fin du cinéma traditionnel face à l'ère numérique, faisant écho aux angoisses liées à la dématérialisation du monde. Il n'est pas étonnant de noter la présence d'un accordéoniste, joué par Denis Lavant (acteur très physique comme l'était Michel Simon). Alors que le Père Jules traversait la modernité au rythme de sa péniche, voyant le délitement du monde industriel sur les rives, se réfugiant dans sa cabine exotique, M. Oscar dans sa limousine enchaîne les rôles ou simulacres de vies en vingt-quatre heures, déclinant de nombreux avatars (assassin chinois, gnome anarchique répugnant ...), chaque transformation explorant des genres cinématographiques différents (film noir, drame familial, comédie musicale, films de monstre, de crimes).

Le film est structuré en trois temps : un prologue avec un public assoupi et passif, un épilogue dans lequel seules les limousines communiquent, et au milieu une pause musicale dans laquelle M. Oscar est accordéoniste, plus précisément un « entracte » comme le mot écrit à la main sur une partition tombée au pied du personnage dans la limousine l'indique. Cette pause éphémère enchantée dans une église contraste avec la froideur technologique et moderne des autres segments du film tout en nous rappelant la fonction religieuse, spirituelle de ce lieu, et par mise en abyme de la salle de cinéma. La caméra filme le corps de l'accordéoniste de plein pied et à contre-jour, comme une ombre solennelle, tête baissée, prenant lentement possession de l'espace, faisant résonner le son organique de l'instrument dans une lente marche. Viennent progressivement se joindre à la procession de nombreux accordéonistes, puis d'autres musiciens (de tout genre et de tout âge), transformant la mélodie en une fanfare énergique.

Ce défilé joyeux n'aura d'autre fonction narrative que d'offrir une respiration, abruptement coupée par un plan rapproché sur le visage d'Oscar, de nouveau en transformation dans la limousine. Cette scène de parenthèse célèbre la nature collective de la performance musicale (en contraste à la solitude du personnage dans les autres scènes). Elle offre une expérience sensorielle intense, métonymie de tout le film caractérisé par une esthétique baroque déliante faisant primer le mouvement, la matérialité et le multiple. Par ce baroque, forme de rébellion contre les formes classiques, Carax rend ainsi hommage au cinéma d'avant-garde (clin d'œil à *Entracte* de René Clair, 1924) lorsque la surprise prime sur la logique narrative de l'histoire. Il célèbre également les formes de spectacle plus anciennes, ces moments de convivialité transformant notamment la projection de films en événement social, avec la présence de musiciens.

En conclusion, l'accordéon est certes un trope national sonore et visuel qui continue d'inspirer un cinéma d'auteur original. Il accompagne chants populaires, bals, processions, il est prétexte sonore à filmer les corps visuels en mouvement. Sa présence visuelle marque autant l'évolution technologique (cinéma muet, son synchronisé puis cinéma digital) que les innovations du montage et de la narration. Dans le contexte national français, étudier la présence des accordéonistes à l'écran permet de montrer une filiation entre les films. Métaphore de la résistance populaire, culturelle, de l'éternel recherche de souffle et de mouvement, d'expérimentation, d'érotisme, de baroque, l'accordéon se fait aussi métonymie du cinéma comme acte magique. Avant que M. Oscar entre en scène, Carax a placé un clip de film muet, gros plan sur les mains d'un homme effectuant la gestuelle d'un magicien, soulignant ainsi la nature magique du cinéma, voire rebelle, comme de jouer de l'accordéon, instrument décrié, démodé. « Trois, deux, merde ! » crie M. Oscar, manifeste pour une expérience kinétique contagieuse, sauvage, sensuelle,

envoutante (déjà présente avec le personnage de Maldone ou du Père Jules).

L'accordéon permet de transformer le mouvement collectif, de territorialiser par l'énergie un espace des possibles. Machine désirante reliant son, souffle et corps, l'accordéon est une métaphore de la matière en perpétuelle modulation selon Gilles Deleuze (*Le Pli*, 1988). Le soufflet de l'instrument, comme le baroque « courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli » (5) fait varier les formes et modalités. Il offre la possibilité de faire résonner le geste autant que le souffle sacré, mystérieux, profond : « il y a toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne » (9). De même que la matière n'est pas composée de parties séparées, mais peut s'étendre et se recycler à l'infini, le mouvement de l'accordéon qui reprend son souffle mime le repli du soufflet qui recentre, et son redéploiement comme le geste de sortir d'un territoire pour explorer d'autres espaces, typique de la pensée nomade de Deleuze et Guattari (*Mille plateaux* 1980). Au cœur du cinéma français l'accordéon fait résonner les espaces sonores nomades : ne serait-ce que M. Oscar et son orchestre itinérant mélangeant à l'accordéon les sonorités du blues du Mississippi en adoptant la chanson du célèbre chanteur-guitariste américain R.L. Burnside « Let my baby ride » (1998). Si l'accordéon est ainsi une déterritorialisation qui se promène, qu'en est-il de la représentation visuelle transnationale de l'accordéon ?

Des tropes visuels et sonores transnationaux

Objet témoin des vagues de migrations, l'accordéon a voyagé sur tous les continents, au croisement des cultures, des traditions, au-delà des frontières. Musique des nomades, on peut voir des accordéonistes en voyage chez le réalisateur rom Tony Gatlif, privilégiant la musique diégétique (*Latcho Drum*, 1993 ; *Gadjo Dilo*, 1997). On retrouve l'instrument dans des univers iconoclastes, tels que chez le réalisateur serbe Emir Kusturica, avec le personnage de Perhan (*Le Temps des Gitans*, 1988), tiraillé entre son village natal en Yougoslavie, une tradition musicale orale et la mendicité dans les rues de Milan. Incarnant tout autant la souffrance que la résilience de la communauté rom, la mise en scène de Kusturica entre tragique et burlesque puise dans le réalisme magique avec des personnages marginaux et hors-nature. Doté de pouvoirs télékinétiques qu'il perdra en partant pour l'Italie, Perhan est un personnage magique dont la vision enfantine a du mal à résister dans un monde réaliste sordide qu'il ne peut regarder en face avec ses lunettes 'rapiécées', un verre constamment embué. C'est donc moins la bande sonore que l'espace visuel en crise qui est central dans ces films nomades dans lesquels défilent les paysages, mais aussi s'inscrivent les frontières entre pays, classes sociales, et idéologies, justifiant une approche transnationale.

Dans *La Trace* (Bernard Favre, 1983), Joseph un colporteur savoyard se rend annuellement en Italie du Nord en franchissant les nombreux cols alpins. Il en revient un jour avec l'objet de ses rêves, un accordéon,

une folie dont il ne pourra pas s'acquitter des droits de douanes à son retour au printemps, ignorant qu'entre-temps la Savoie est devenue française (1959), rattachement « plébiscité par une population dont la plus grande partie vit- comme Joseph- dans les marges de l'histoire » (Blanchard, 150). L'accordéon, objet de contrebande, représente le rêve de liberté, de nomadisme loin des conflits politiques : Joseph ignore les ouvriers anarchiques de Milan qui soutiennent Garibaldi et la République naissante. Dans ce film de l'errance, avec une mise en scène ethnographique au plus proche des conditions rudimentaires de l'époque, et du patois parlé, le réalisateur suit la trace de son personnage, le perd dans des ellipses temporelles, des espaces sans repères, prenant la tangente loin des grandes voies de communication. Seule la musique et les chants « forment une sorte d'almanach saisonnier ou de calendrier des pauvres » (153) (musique pour le travail, pour la fête, pour la corporation des colporteurs...). S'opposent la musique extradiégétique (l'accordéon diatonique du musicien Marc Perrone, musique contemporaine au tournage du film) qui constitue l'« âme du colporteur » (154), et la musique intra-diégétique historique qui « appartient à l'histoire que raconte le film aussi bien qu'au lieu que l'image nous montre » (146), témoin des étapes de son voyage.

Ancrée localement, la musique transmise oralement voyage avec les personnages, avec les instruments de contrebande. Elle rappelle un monde qui disparaît, dont il ne reste que peu de traces, et dont témoigne le cinéma comme archive mémorielle et patrimoine de l'humanité. Ces itinérances peuvent couvrir des siècles et des continents (comme dans *Latcho Drom* de Gatlif, suivant les origines de la musique rom du Rajasthan à l'Andalousie) ou s'effectuer à une plus petite échelle, voire intérieurement. C'est le cas du personnage de Gavino Ledda, un jeune berger sarde, contraint à une vie isolée par son père, qui grâce à l'accordéon va sortir de son silence dans *Padre Padrone* (Paolo et Vittorio Taviani, 1977). Acheté contre deux agneaux à des musiciens ambulants qui traversent la campagne sarde bruyamment (autant par leurs vêtements colorés que leur musique amplifiée), l'accordéon est le déclencheur du premier geste d'émancipation de Gavino, son désir d'instruction et de liberté. Il commence ainsi à communiquer par la musique, même maladroitement, avec ce vieil accordéon qu'il tente de faire résonner (métaphore de sa parole étouffée, ses bribes de patois, son illettrisme), dans un espace où le silence et la dureté règnent. Les cinéastes traduisent littéralement les notes maladroitement et dysfonctionnelles de son accordéon par des sous-titres poétiques évoquant sa solitude, traduisant les sons en pensées claires, marquant sa transition du silence sauvage vers l'acquisition future de la parole et de la langue nationale à son départ pour l'armée. Sa voix prendra également de l'ampleur à travers la vallée pour s'accorder à distance avec le son d'un autre berger dans un jeu de réponses musicales au-delà des frontières linguistiques et géographiques.

Vainqueur de la Palme au festival de Cannes, ce film néoréalisme (dans son image crue et authentique) autant que poétique (dans son traitement de la lumière qui transcende la sécheresse des paysages sardes), devient un long poème visuel, local et pourtant universel. En duo, le paysage et l'accordéon sont à la fois ouverts et fermés, et par le souffle du vent et du mouvement, offrent une libération mentale et émotionnelle.

Dans le film colombien *Les Voyages du vent* (Ciro Guerra, 2009), l'accordéon s'inscrit dans une similaire fermeture/ouverture au monde. Objet du diable, quiconque en joue se voit prisonnier d'une vie d'errance et de solitude, histoire inspirée de la légende de l'homme Francis ('Francisco el Hombre'), accordéoniste qui a osé défier et battre le diable en duel. Ignacio Carrillo (incarné par le musicien Marciano Martínez), après une vie de ménestrel nomade, à la suite du décès de sa femme se promet de ne plus jouer de cet accordéon satanique qu'il avait gagné en duel contre le diable (en témoigne les cornes en décoration) et de le ramener dans le village de son mentor, prétexte à un long périple. Suivi de Fermin, un jeune homme fasciné par l'instrument mais auquel il refuse d'enseigner, Ignacio rencontre sur son chemin de nombreux accordéonistes. Lors d'une de ces rencontres, il se voit contraint contre son gré à en jouer lors d'un de ces duels improvisés traditionnels dont il sortira vainqueur. Attisant la jalousie, il sera attaqué au couteau, en plein cœur, mais sauvé par le soufflet de son accordéon. Les péripéties s'enchaînent, l'instrument sera dérobé. Fermin se mettra en quête de le retrouver, parcourant ainsi le nord de la Colombie, de la jungle verdoyante au désert aride, rencontrant de nombreuses communautés.

En traversant des myriades de paysages (plus de quatre-vingts lieux de tournage), le réalisateur témoigne de l'abondance géographique, de la variété linguistique (de nombreuses langues indigènes, créoles), et de la richesse musicale du Vallenato, cette musique classée Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité aux racines africaines, indigènes et espagnoles. Une fois l'instrument retrouvé, Ignacio transmettra finalement au jeune homme l'art de jouer non seulement avec les mains, mais avec le cœur et le vent, symbole de la propagation des mélodies du Vallenato, reliant les villages et les peuples.

L'accordéon qui se joue à pied, à cheval, dans les fêtes, les duels, se fait le véhicule des histoires, de la mémoire culturelle rurale au cœur d'un espace où la force des éléments offre un voyage plus authentique, au cœur des silences. La musique est toujours intra-diégétique dans cet ethno-documentaire fictif joué par des acteurs non-professionnels, témoignant du poids de la vie nomade de ces musiciens.

Selon Guerra, « Ignacio Carrillo est pour moi un ménestrel, j'ai toujours pensé que le ménestrel est très cinématographique, il avait quelque chose comme l'aura du samouraï ou du cow-boy » propos rapporté par Patricia Carbonari (2017). Cette quête cinématographique se fait autant musicale que visuelle,

et donne une identité toute cinématographique au personnage de l'accordéoniste et de sa quête initiatique.

La figure de l'accordéoniste pose ainsi la question de la survie du musicien errant et de la tradition orale dans le monde capitaliste moderne homogène de la musique industrielle. Expression d'un nomadisme authentique, ce film privilégie le point de vue des populations autochtones et marginalisées pour revisiter l'histoire coloniale et sociale du pays. Cette immersion géographique met au premier plan ces décors naturels reculés, acteurs à part entière influençant la structure narrative. En mettant en lumière ces territoires oubliés par le récit national colombien, (la nouvelle génération de réalisateurs y retrouve une identité loin de la violence des villes), il en fait des symboles de résistance culturelle. Ponctuée de longs silences, la bande sonore permet une esthétique contemplative, renforcée par la picturalité des paysages. Au niveau narratif, l'accordéon fait le lien entre les communautés et les lieux visités, justifiant le voyage. Au niveau symbolique et musical, l'accordéon « diabolique » introduit le surnaturel dans le film imprégné de réalisme magique, mêlant des éléments du quotidien rural à une atmosphère légendaire.

Entre road-movie musical et fiction ethnomusicologique, ce film qui reste dans les frontières intérieures de la Colombie est transnational à plusieurs égards : par son refus de montrer la fixité d'une musique traditionnelle (le Vallenato continue de s'improviser et se diversifier), par sa production et son mode de financement multiple (Colombie, Allemagne, Argentine, Pays-Bas). Comme avec les autres films précédemment cités, le cinéma dit transnational met en scène migrations, diasporas, identités métisses pour valoriser la diversité culturelle dont témoigne l'accordéon, conséquemment local et global. Le film est certes colombien par son contenu culturel, mais transnational par son style et sa position idéologique : un voyage visuel et sonore de déterritorialisation au cœur du cinéma nomade, conséquence des mouvements migratoires et des échanges contemporains, de l'évolution technologique qui permet un tournage mobile. Les choix narratifs et de mise en scène sont éthiques, proposant un « cinéma accentué » selon la formule d'Hamid Naficy (*An Accented Cinema*, 2001). Ce type de cinéma offre des espaces interstitiels de résistance culturelle, linguistique, esthétique, entre les plis de la globalisation (privilégiant des modes de production artisanaux, des récits plus personnels, une attention portée aux détails).

Dans une autre veine mais participant du même mouvement, on pourrait également citer Jonas Mekas, célèbre cinéaste d'avant-garde américain-lituanien, qui n'hésite pas à utiliser son accordéon comme un prolongement de son journal intime filmé sur sa vie d'exilé. Dans *Song of Avignon* (1998) conçu comme une chanson-poème dissonante, la musique de l'accordéon apporte une poésie mélancolique au montage, contrastant avec la narration de désespoir d'une voix-off froide et mécanique. Cette performance sonore intime et brute, nostalgique et artisanale,

ournée sur le vif lors d'un voyage à Avignon se termine sur l'image solitaire et silencieuse de l'accordéoniste, refermant le soufflet de son accordéon. Motif récurrent dans ses films, son accordéon usé, au son ingrat, lui permet de chanter un désespoir intérieur autant par le son que l'absence de son, laissant le souffle de l'instrument s'exprimer. Dans un double mouvement (ici/là, avant/maintenant) ce cinéma de l'exil n'hésite pas à montrer les difficultés entre préservation de l'héritage mémoriel et marginalisation.

L'accordéon au cinéma (à la différence d'instruments plus statiques comme le piano) par son histoire liée aux marges et aux classes défavorisées, son utilisation à contre-courant des modes, permet d'analyser la politique et la représentation des minorités. Il ne faut pas nier dans le cadre des musiques de film que l'accordéon aide à construire des tropes qui favorisent caricature et parodie. Le film américain *Weird : The Al Yankovic Story* (Eric Appel, 2022) est très éloigné de l'utilisation nostalgique et clichée que l'on retrouve dans le cinéma français. Ce film est inspiré librement de la vie du célèbre humoriste, chanteur, accordéoniste et producteur de télévision américain Weird Al Yankovic, et de son ascension artistique et médiatique. Ce dernier a débuté sa carrière en intégrant l'instrument dans la musique pop pour faire des pastiches de chansons populaires célèbres (de Michael Jackson en passant par Madonna ou Nirvana).

Dans cette parodie de film biographique musical, l'accordéon, instrument de prédilection du personnage, a une place centrale : il sert à parodier les clichés (et accentuer la bizarrerie du personnage). Plutôt que la guitare électrique, le personnage joue en cachette de ce « monstre diabolique » comme l'appelle son père. A la place d'un concert rock, Al fait ses preuves dans une « soirée polka » des plus kitschs. C'est avec cet instrument (vendu par un marchand ambulant ayant vanté au jeune Al les bénéfices de devenir homme-orchestre), qu'il déclenche des émeutes en tant que dieu de l'accordéon, arrogant et sexy, au point de séduire Madonna quand il joue avec le soufflet agressivement, reproduisant les effets d'un riff. Cet instrument ringard, devenu symbole de rébellion, de séduction et de virtuosité, se trouve au centre d'une mise en scène flamboyante. Appel a choisi de mettre en lumière l'aspect esthétique de l'instrument (cadré en gros plans, exagérant le brillant des touches, les reflets métalliques sous les lumières de la scène), ainsi que le corps de l'acteur (l'accordéon porté haut sur la poitrine du personnage musclé et torse nu, révélant une posture physique massive en contre-plongée, pris de transe). Ces scènes, en contraste avec le début du film (Al enfant timide et brimé, le dos courbé, le corps caché derrière l'instrument) sont certes sources de comique mais elles revalorisent également cet instrument permettant à lui seul de réinterpréter des chansons connues.

Et c'est bien la revendication des expressions culturelles et artistiques mineures, (dont l'art de la caricature), propres à la culture pop post-moderne qui constitue le sujet du film. C'est ce qui fera également

la renommée du vrai Weird Al Yankovic. En produisant et co-écrivant le scénario, il continue d'explorer la satire et l'auto-dérision. Ainsi, plutôt que de rencontrer les stars de l'industrie comme il se doit dans le genre du biopic, Al est convié par son producteur à une fête remplie de sosies de célérités, figures excentriques de la pop culture et du rock des années 1970 et 1980. L'art de l'imitation a également permis au vrai Al de se faire le miroir grossi des minorités communautaires aux Etats-Unis, parodiant autant les genres musicaux afro-américains, que sa propre minorité (artiste blanc d'origine italienne, anglaise, croate et slovène).

Sans renier ou dénigrer ses origines, mais participant du multiculturalisme culturel, il a réussi avec le réalisateur dans ce film rempli d'autodérision à rappeler que l'accordéon (ou tout art mineur) s'il est bien utilisé peut ouvrir de nouveaux horizons, même si le chemin n'est pas toujours facile (le père d'Al révélera finalement à son fils comment jeune, tombé amoureux lui-même de l'instrument, il avait eu envie de voyager, ce qui lui avait valu d'être banni de sa communauté Amish). Et même s'il s'agit d'un simulacre, l'accordéon étant principalement utilisé dans sa carrière pour caricaturer d'autres artistes, il s'agit toujours de création.

Zydeco, Tango, Polka, Musette, chaque style à son histoire, son espace culturel et le cinéma fait voyager les accordéonistes dans des genres cinématographiques variés, des biopics aux comédies musicales. *L'Accordéon* (Igor Savtchenko, 1934) est considéré comme l'un des tout premiers longs métrages musicaux soviétiques. L'accordéon a une fonction idéologique dans ce film exemplaire du réalisme socialiste. Il ne témoigne pas d'un folklore identitaire local de divertissement mais se révèle être un outil de propagande universel pour inspirer le peuple et renforcer la cohésion sociale. Timoshka joue des chants collectifs entraînants pour unifier les travailleurs, faire barrage aux contre-révolutionnaires qui par leurs chansons tristes, nostalgiques et individualistes sapent le moral du peuple, filmés dans des espaces sombres, privilégiant les plans statiques. Véritable moteur visuel, rythmique et idéologique du récit, invention issue de l'industrialisation et de la mécanisation prônée par l'idéologie soviétique, l'accordéon de Timoshka est filmé en plein jour, en contre-plongée avec des angles obliques pour accentuer sa force et son énergie contagieuses, accentuant le mouvement du soufflet, ou en gros plan pour insister sur la rapidité des doigts. Le montage rythmique (typique de l'école soviétique des années 1920) suit le tempo de la musique et alterne gros plans sur l'instrument, et sur les travailleurs qui dansent, sur leurs pieds, leurs mains, les expressions de leur visage. Aucune traduction n'est nécessaire pour faire passer le message de la musique populaire dans ce film transnational qui dépasse les frontières géographiques au niveau du contenu et de la forme (fusionnant les codes de la comédie musicale hollywoodienne et l'idéologie soviétique).

Porte-voix du peuple, des ouvriers, des minorités, contrairement aux instruments de la musique savante

bourgeoise, l'accordéon incarne une culture de la résistance contre l'élitisme culturel, la répression politique, sociale, religieuse. De manière exemplaire, alors qu'il se voit interdit de faire des films ou de s'exprimer publiquement, le cinéaste iranien Jafar Panahi tourne *L'accordéon* (2010) pour critiquer la censure religieuse. Inspiré du néo-réalisme italien (rappelons la présence d'enfants mendians avec un accordéon dans *Le Voleur de bicyclette*, Vittorio De Sica, 1948), ce court-métrage tourné clandestinement met en scène deux jeunes musiciens de rue, mendiant pour payer les médicaments de leur mère. Alors qu'ils sont arrêtés pour avoir joué par accident à proximité d'une mosquée, leur accordéon sera dérobé. Ce film est une fable morale sur le tiraillement entre une réaction de violence contre l'injustice (le garçon, blessé à la jambe lors de l'arrestation est prêt à lapider de pierres le voleur de son accordéon) et une résilience sage et solidaire (la fillette préférant partager les biens de la mendicité avec ce voleur qu'ils retrouveront, jouant à son tour de l'accordéon comme eux pour survivre). Ce film est également une profession de foi pour la liberté d'expression en Iran malgré les risques encourus.

Le naturalisme de la mise en scène permet de se recentrer sur un contenu de contestation, compréhensible dans toutes les cultures. Il est important de préciser que l'accordéon n'est pas un instrument traditionnel en Iran mais devient dans ce contexte l'objet autant de la survie, de la résilience que de la solidarité. Ce film a d'ailleurs été commissionné par l'association caritative non-gouvernementale internationale « Art for the World », soutenue par l'ONU sous le titre « THEN AND NOW Beyond borders and differences », invitant des réalisateurs des cinq continents pour unifier des perspectives singulières sur les croyances interculturelles et les droits humains.

Conclusion

Au-delà des frontières et des différences, l'accordéon est certes un trope transnational qui appelle à de nombreux voyages et prises de conscience personnelle, collective, politique, poétique. La liste des films qui font jouer à l'accordéon et aux accordéonistes un rôle central n'est pas exhaustive et mériterait une étude approfondie. Il faut néanmoins noter l'absence criante des femmes réalisatrices, ou encore accordéonistes. Citons Yvette Horner, accordéoniste virtuose, icône autant de la mode (pour Jean-Paul Gautier), de la culture populaire (reine du Tour de France) que de la danse contemporaine (collaboration avec Maurice Béjart), qui n'apparaît que brièvement sous une forme animée et caricaturée dans *Les Triplettes de Belleville* (Sylvain Chomet, 2003). Nous n'oublions pas la scène cruciale du film *Tár* (Todd Field, 2022), quand le personnage principal, Lydia Tár, cheffe d'orchestre de renommée mondiale et grande pianiste à la tête du prestigieux Orchestre philharmonique de Berlin, sort son accordéon dans le seul but d'importuner ses voisins, révélant ainsi puérilité tyrannique et méchanceté narcissique, traits de caractère qui entraîneront sa chute. Appuyant

frénétiquement et bruyamment sur les touches de ce piano à bretelles caché au fond de son appartement, elle improvise une chanson satirique pour les pousser à déménager : « You are all going to hell/Apartment for sale ». Faut-il y voir une certaine représentation traditionnelle de la femme effrayante et castratrice comme l'a révélé Hélène Cixous dans *Le Rire de la méduse* (1975), ce rire hystérique proche du son d'un accordéon, cette méduse visuelle que l'on ne saurait voir (d'où l'invisibilisation de l'accordéon au féminin ?). C'est pourtant le même personnage qui se bat contre le processus de sélection toxique et pour une meilleure parité, avec sa fondation caritative pour soutenir les jeunes femmes chefs d'orchestre, intitulée « Accordion fondation ». Que ce soit sous le mode comique, réaliste, satirique ou tragique, certes l'accordéon est un trope national, visuel, et transnational, mais encore trop genré.

Endnotes

¹ Dr Karine Chevalier

Bibliographie

Agel, Henri. 1969. *Jean Grémillon*. Paris: Seghers, 1969.

Blanchard, Gérard. 1987. « La Trace », *Vibrations* (4), pp. 145-155.

Bourgeois, Nathalie; Benoliel Bernard; Loppinot, Stéfani (dir), 2000. *L'Atalante: un film de Jean Vigo*. Paris : Cinémathèque française.

Carbonari, Patricia. 2019. « Entre le déplacement et la réconciliation. Le cinéma de Ciro Guerra », Last access 30/05/26. <http://journals.openedition.org/cinelatino/4044>

Cixous, Hélène. 1975. *Le Rire de la méduse*, Paris : L'Arc.

Deleuze, Gilles. 1988. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Editions de minuit.

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris : Editions de minuit.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Editions de minuit.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1980. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Editions de minuit.

Epstein, Jean. 1921. *Bonjour Cinéma*. Paris : Editions de la sirène.

Gimello-Mesplomb, Eric. 1998. « Entre tradition et modernité : la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Positif* (452), pp. 78-83.

Krüm, Philippe. 2012. *L'Accordéon. Quelle histoire !* Paris : Parigramme.

Lewis, Hannah. 2015. "The Music Has Something to Say": The Musical Revisions of *L'Atalante* (1934). Last access 30/05/26. <https://online.ucpress.edu/jams/article-abstract/68/3/559/95215/The-Music-Has-Something-to-Say-The-Musical?redirectedFrom=fulltext>

Marty, Laurent. 2016. « Cinéma muet et musique. Héroïsation et érotisation du geste musical ». Last access on 17/05/2026. <https://www.fabula.org/colloques/document4047.php,%20page%20consult%C3%A9e%20le%2021%20May%202026>.

Naficy, Hamid. 2001. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton : Princeton University Press.

Powrie, Phil. 2006. « The Fabulous Destiny of the Accordion in French cinema » (2006), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, London: Routledge, pp. 137-151.

Sellier, Geneviève. 1989. *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*. 1989. Paris : Méridiens Klincksieck.

Vasse, David. 2019. *Entrez dans la danse avant d'y succomber. Jean Grémillon et les quatre éléments*, Paris : Presses universitaires du Septentrion.

Filmographie

Chacun cherche son chat. 1996. Réalisé par Cédric Klapisch, France.

Divia, Réalisé par Jean-Jacques Beinex, 1981, France.

Entracté. 1924. Réalisé par de René Clair, France.

Holy Motors. 2012. Réalisé par Leos Carax, France/Allemagne.

Gadjo Dilo. 1997. Réalisé par Tony Gatlif, France/Roumanie.

La Belle Equipe. 1936. Réalisé par Julien Duvivier, France.

L'Accordéon. 1934. Réalisé par Igor Savtchenko, Union Soviétique.

L'Accordéon. 2010. Réalisé par Jafar Panahi, Iran/Suisse.

L'Atalante. 1934. Réalisé par Jean Vigo, France.

Latcho Drum. 1993. Réalisé par Tony Gatlif, France.

La Trace. 1983. Réalisé par Bernard Favre, France/Suisse.

La Traversée de Paris. 1956. Réalisé par Claude Autant-Lara, France/Italie.

Le Chanteur de Jazz. 1927. Réalisé par Alan Crosland, Etats-Unis.

Le Cœur sur la main. 1949. Réalisé par André Berthomieu, France.

Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. 2001. Réalisé par Jean-Pierre Jeunet, France.

Les Triplettes de Belleville. 2003. Réalisé par Sylvain Chomet, France.

Le Temps des Gitans. 1988. Réalisé par Emir Kusturica, Yougoslavie/Italie/Royaume-Uni.

Les Voyages du vent. 2009. Réalisé par Ciro Guerra, Colombie/Argentine/Pays-Bas/Allemagne.

Le Voleur de bicyclette. 1948. Réalisé par Vittorio De Sica, Italie.

Maldone. 1927. Réalisé par Jean Grémillon, France.

Padre Padrone. 1977. Réalisé par Paolo et Vittorio Taviani, Italie.

Song of Avignon. 1998. Réalisé par Jonas Mekas, Etats-Unis.

Sous les toits de Paris. 1930. Réalisé par René Clair, France.

Subway, 1985. Réalisé par Luc Besson, France.

Un dimanche à la campagne. 1984. Réalisé par Bertrand Tavernier, France

Weird : The Al Yankovic Story. 2011. Réalisé par Eric Appel, Etats-Unis.