

Un opéra de répliques ? La musique des dialogues dans Les Tontons flingueurs

Catherine Rudent

▶ **To cite this version:**

Catherine Rudent. Un opéra de répliques ? La musique des dialogues dans Les Tontons flingueurs. Les Tontons flingueurs, Nov 2018, Paris, France. halshs-02501933

HAL Id: halshs-02501933
https://shs.hal.science/halshs-02501933

Submitted on 8 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un opéra de répliques ?
La musique des dialogues dans *Les Tontons flingueurs*

Catherine Rudent
CERLIS / Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Les répliques dites « cultes »[1] comme celles des *Tontons flingueurs* ne sont pas seulement des mots bien trouvés au service d'une idée, d'une expression et d'une situation, comme des répliques de théâtre. Dans un film, ce sont aussi des mises en œuvre sonores fixées par la phonographie. Elles se répètent à l'identique à chaque fois qu'on en réitère la perception en revoyant le film. Par conséquent leur empreinte sonore appartient à l'identité des répliques au même titre que les idées ou les termes dont elles sont faites. Ce nouveau régime d'identité est le corollaire de l'avènement et de la généralisation de l'enregistrement sonore au XX^e^ siècle : il induit une mutation qualifiée d'« ontologique » et très étudiée dans le domaine des musiques de divertissement, quand on passe du support partition au support phonogramme[2].
Dès lors, on peut analyser les répliques de film en tant qu'objets verbaux mais aussi sonores : comme des chansons, elles peuvent faire l'objet d'une analyse musicale. Après une présentation de quelques outils opérationnels pour une telle analyse et une mise en regard des *Tontons flingueurs* avec l'histoire des répertoires musicaux populaires en France, j'analyserai quelques endroits cruciaux des dialogues du film : d'abord à l'échelle réduite des répliques cultes, éléments sonores brefs et relativement autonomes ; puis à celle de la tirade, ensemble textuel un peu plus large, avec sa structuration d'un ensemble de phrases toutes prononcées par un même personnage et acteur, donc d'une même voix ; enfin à celle de la scène entière, qui fait intervenir plusieurs personnages et plusieurs voix sur une durée encore plus étendue.

1. Prosodie, rythme, phonostyles : outils pour l'analyse des répliques

On peut dans une certaine mesure analyser une réplique de film comme on analyse une chanson : on l'a dit, d'abord parce qu'elle est enregistrée, donc revêt une forme sonore stabilisée et même fixée. De plus, comme une chanson, c'est une forme verbale orale, c'est-à-dire intonée par la voix d'un locuteur, tributaire d'une analyse de son usage de la voix. Mais pour autant - et c'est un autre point commun -, ni les chansons ni les répliques ne sont des formes orales spontanées, au contraire de la plus grande partie des usages oraux, ceux de la vie quotidienne. Dans les répliques comme dans les chansons, les mots sont en quelque sorte dictés à la personne qui les prononce. L'agencement complet des énoncés préexiste à leur actualisation sonore, à la différence de ce que fait tout un chacun, dans le cas général, quand il ou elle prend la parole. La prononciation d'une réplique ou celle des paroles d'une chanson fait alors l'objet d'une liberté limitée et d'autant plus significative : les choix de prosodie (la répartition et la mise en forme des appuis de la chaîne parlée), de vitesse, de force et de contours mélodiques relèvent de l'interprète. Dès lors, l'observation en termes de style, voire de stylisation[3], est pertinente.

---

[1] *Cf.* Philippe Le Guern, *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

[2] Pour citer quelques travaux en français, mentionnons S. Lacasse, O. Julien, C. Rudent en musicologie, S. Hirschi en cantologie, C.Prévost-Thomas et G. Guibert en sociologie.

[3] Ce n'est pas ici le lieu de discuter véritablement ces concepts. Pour aller vite et s'en tenir à la musique, rappelons que « le style, c'est faire souvent quelque chose de rare » (Jean-Marc Chouvel, « Matière et manière. Le style : une Forme pour un Fond ? », *Analyse musicale*, 32, 1993 p. 20-27, p. 24) et que la stylisation est le processus de construction du style par un « plus ou moins grand écart à la norme » (Céline Chabot-Canet, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Université Louis Lumière - Lyon II, 2013, p. 742). Pour un repérage plus complet de la notion de style en musique, *cf.* Adler, Meyer, LaRue, Hebdige, Moore, Rosen, ou encore une courte réflexion synthétique que j'ai proposée dans *L'album de chansons* (Rudent, 2011).

A l'évidence cependant, répliques et chansons diffèrent sur un point essentiel : dans les répliques, la mise en forme de la voix n'est pas musicale au sens habituel. Les durées, les hauteurs, les intensités et les timbres, sont les fondations de la composition musicale d'une chanson, les interprètes (chanteurs ou vocalistes) ne pouvant les assouplir ou les modifier qu'à la marge, dans le cas général. En revanche, ces mêmes aspects ne font pas partie de l'élaboration initiale de dialogues d'un film, tels qu'ils sont conçus par le dialoguiste, relevant bien cette fois-ci, entièrement des interprètes (acteurs). Précisons que dans *Les Tontons flingueurs* les acteurs n'ont pas reçu de consignes particulières pour les aspects vocaux de leurs interprétations, ceux que nous étudions ici[4]. On considérera donc que les faits vocaux analysés relèvent de chaque acteur, sur la base des usages communs (et intégrés au point d'être largement inconscients) en matière d'expression vocale associée à un état émotionnel, une action ou une interaction donnés[5].

Pour analyser la musique des répliques de film, nous nous appuierons sur les pistes ouvertes par deux thèses récentes en musicologie : celle d'Olivier Migliore[6] porte sur la prosodie du rap, du raggamuffin et du punk français des années 1990. Avec des méthodes techniquement nouvelles et rigoureuses, il a pu montrer comment l'organisation des durées des syllabes est stylistiquement prégnante. Reprenant ces bases, nous pourrons observer, dans les répliques du film, les durées de syllabes, leur débit plus ou moins rapide, les éventuels temps de pause entre les mots, et la prégnance stylistique de ces traits, dans une attention fine aux faits de durée.

Pour élargir l'analyse du rythme des dialogues en dehors du cadre de la pulsation musicale, je m'appuierai aussi sur le travail de Nathalie Estienne[7]. Pour celle-ci, le rythme des chansons ne se limite pas aux durées respectives des notes telles qu'elles s'agencent les unes par rapport aux autres. Le rythme est aussi, pour elle, la manière dont la chanson, avec tous ses éléments, organise le temps, car la « voix *temporalise* le sens »[8], non seulement par les notes, mais par les durées des différentes parties (couplets, refrains, transitions, introductions) et l'organisation des dynamiques et des élans. Le rythme concerne dès lors aussi les inflexions mélodiques et les appuis d'intensité, tout ce qui relève de la temporalité dans la chanson : il est « forme du mouvant », « flot d'événements sonores », « 'appréhension d'un temps concret' »[9]. Or, dans *Les Tontons flingueurs*, chaque acteur et, à travers son interprétation vocale, chaque personnage, dispose d'un rythme (au sens de N. Estienne) qui lui est propre. Nous allons voir à travers les analyses qui suivent comment ce rythme propre de chacun contribue à la puissance des répliques, des tirades et des scènes cultes du film.

Enfin, j'utiliserai le terme de *phonostyle*, repris à Pierre Léon[10], phonostylisticien du français parlé contemporain. Il montre que chaque locuteur prononce la langue à sa manière, mettant en œuvre les sons du français sur un mode personnel, au service de ce qu'il a à exprimer. Chacun a, de ce fait, un style parlé repérable, ou phonostyle. Les analyses qui suivent montreront par l'exemple ce que ce terme recouvre plus précisément.

2. Chanson réaliste, yéyé, cabaret d'esprit rive gauche : contexte sonore des répliques des *Tontons*

[4] Entretien téléphonique, le 4 novembre 2018, entre Philippe Gumplowicz (merci à lui) et Michel Duplaix, acteur français qui a assuré dans le film le doublage vocal du comédien allemand Charles Régnier (Tomate).

[5] *Cf.* le domaine étudié en linguistique sous le nom de paralangage.

[6] Olivier Migliore, *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 2016.

[7] Nathalie Estienne, *La voix chantée des enseignants d'éducation musicale dans l'enseignement secondaire en France : entre modèles esthétiques et profils éducatifs*, Université Paris-Sorbonne, 2018.

[8] *Ibid*., p. 330. Nathalie Estienne s'appuie ici sur les travaux de H. Meschonnic et de D. Charles.

[9] *Ibid*., p. 410. La dernière formule est reprise par N. Estienne de M. Imberty.

[10] Pierre Léon, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1993.

Si l'on part de l'idée que les répliques de ce film (objet d'une pratique de loisir), sont aussi des objets sonores, il est pertinent de les inscrire dans un contexte qui n'est pas seulement celui du cinéma, mais des autres sons qui s'offraient à ce moment-là aux Français dans leurs loisirs : autant dire le contexte de la musique de divertissement et de la chanson. Or, quand l'on considère l'histoire des chansons en France dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, on s'aperçoit que *Les Tontons flingueurs* est réalisé à un moment charnière, à plus d'un titre. Si le film sort fin novembre 1963, Lautner affirme que, pour lui, il est « daté de 62 » parce que « ce qui compte, c'est l'année où on l'a tourné »[11]. Et de nombreux événements importants dans l'histoire de la chanson française se situent précisément au cours de ces années 1962 et 1963.

Premièrement, dans les dialogues du film on peut considérer qu'il y a une stylisation (opérée à la fois par les dialogues et par les acteurs) du français et du Français populaires. Cette stylisation joue un rôle très important dans l'histoire de la chanson française. En particulier, la chanson appelée « réaliste », qui désigne plusieurs répertoires successifs : celui d'Aristide Bruant, la « chanson réaliste » des années 1930, incarnée entre autres par Fréhel[12], mais aussi dans les années 1950 et jusqu'en 1963 précisément, le répertoire de tout premier plan chanté par Piaf. Celle-ci s'inscrit dans l'héritage direct de la « chanson réaliste » de l'entre-deux-guerres et en reprend largement les thématiques centrales (pègre, crime, misère, prostitution, enfance abandonnée, rue et ville, lieux populaires de Paris, idylles fugaces, dénouements pathétiques) et la mise en forme musicale et vocale (voix féminines de plainte et de ferveur, guinguette, java, tango, accordéon, musique de rue et de bals populaires). Edith Piaf meurt précisément en 1963 (le 10 octobre) et, jusqu'à son décès, elle est une figure très célébrée, une vedette, trônant, pour ainsi dire, au centre et au cœur du paysage de la musique de divertissement en France, ainsi qu'à l'étranger.

Par ailleurs, il existe au début des années 1960 un antagonisme entre deux courants désignés progressivement comme « yé-yé » (puis, rapidement, « yéyé ») et « chanson française » : ces dénominations se stabilisent en 1963[13], cristallisant l'opposition de deux « mondes » - au sens qu'Howard Becker donne à ce terme dans *Art Worlds*[14] - de la chanson. Dès 1960, l'industrie musicale française avait fait une place de choix à Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Sheila et quelques autres, ceux-là même qui seraient désignés plus tard comme « yéyé »[15]. Mis en avant par Europe n° 1 dans l'émission *Salut les copains* (puis dans le magazine du même nom créé en 1962), ces chanteurs incarnent une rupture esthétique dans la musique de divertissement française - rupture qui a ses adeptes et ses ennemis. Se met alors en place un antagonisme entre yéyé et « chanson française », une formule qui, à partir de ce moment, ne désigne plus toute chanson faite en France ou chantée par des Français. Et cette opposition est aussi précisément à son acmé au moment de la réalisation et de la sortie des *Tontons flingueurs* : Johnny Hallyday est signé en 1961 chez Philips. D'après Bertrand Dicale[16], c'est par

[11] « [...] parce que c'est une année de vie : l'écriture, le tournage, le montage... », *Commentaire de George Lautner et Venantino Venantini*, dans *Les Tontons flingueurs*, DVD, Gaumont, 2012, Suppléments, de 30'' à 40''.

[12] La thèse d'Audrey Coudevylle-Vue (*Fréhel et Yvonne George, Muses contrastées de la chanson réaliste de l'Entre-deux-guerres*, Université de Valenciennes / Université Lille Nord de France, 2016) offre une vue approfondie et réfléchie sur ce courant.

[13] *Cf.* le 16 juin 1963, « Serge Gainsbourg... et la nouvelle vague » (interview par Denise Glaser), *Discorama* (3DVD), INA, 2008 ; et en juillet 1963, Edgar Morin « Salut les copains. II. Le yé-yé », *Le Monde*, 7-8 juillet : ce texte est l'acte de baptême de la dénomination « yéyé », inventée par son auteur à cette occasion.

[14] Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 1982.

[15] Jean-Marie Périer parle de « douze chanteurs, pendant dix ans » (« Les sensationnelles sixties de Jean-Marie Périer », interview par Gilles Verlant, *in* Fabrice Ferment et le SNEP, *40 ans de tubes*, Clichy, Editions Larivière, 2001, p. 11). On peut considérer que, outre les trois noms déjà cités, France Gall, Claude François, Françoise Hardy, Richard Anthony, Eddy Mitchell en sont des personnalités centrales.

[16] Bertrand Dicale, *Gréco. Les vies d'une chanteuse*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 2001, p. 436-437.

contrecoup de cette signature, et de la stratégie générale dont elle est un indice et un effet, que Jacques Canetti démissionne en août 1962 de chez Philips, où il était un directeur artistique influent, pour fonder sa propre maison de disque[17]. Un peu plus d'un an plus tard, mi-novembre 1963, c'est-à-dire quelques jours avant la sortie du film, Gainsbourg enregistre une satire saignante du yéyé, « Chez les yéyés », qui figure sur l'album *Gainsbourg confidentiel*[18]. Dans la même période, Gainsbourg écrit et compose pour Gréco (qui les enregistre dès 1962) la très célèbre « Javanaise », ou « Accordéon » : musicien de rue, guenilles, mendicité, prison, brocante... « Accordéon », avec sa musique de java, effectue, elle aussi, une stylisation du populaire et reprend un certain nombre de codes et de thématiques fétiches de la chanson réaliste des années 1930. Ainsi, dans sa pratique de la chanson, Gainsbourg n'a pas encore opéré le basculement vers une pop auto-ironique, complexe et sophistiquée, ouverte aux influences des répertoires anglo-étatsuniens, qui sera sa marque de fabrique dans la deuxième moitié des années 1960[19].
Enfin, chez Ferré, chez Gainsbourg et chez d'autres aussi, du même « esprit rive gauche »[20], il y a un usage de l'anglais avec des inflexions françaises[21] qui est à rapprocher de l'anglais dans *Les Tontons flingueurs*. Comme dans la « chanson française » qui lui est contemporaine, le film propose un usage décalé et ironique de cette langue, sur lequel nous reviendrons un peu plus bas. Dans les deux cas, cette appropriation amusée, moqueuse, et peut-être en partie polémique, de l'anglais indique le même rapport de force culturel et esthétique entre les deux langues. L'anglais rencontre là le français sous la forme d'une lutte, celle de l'accent : car qu'est-ce qu'un « accent » dans cette acception, sinon la manière dont une langue se maintient et révèle sa présence au moment même où le locuteur s'exprime pourtant dans une autre ?
Or c'est de coexistence contrastée et antagoniste que traite le film, d'une certaine manière - et je vais trop vite - entre traditions et modernité. Il parle d'une charnière et montre la coexistence de l'avant et de l'après en termes de repères sociaux. S'il narre un conflit de générations recouvrant un conflit de valeurs, de cultures et de manières de faire, on peut dire qu'il prend sa place, en tant qu'objet langagier et sonore, dans un autre contexte, lui aussi langagier et sonore, celui de la chanson, où une rencontre similaire se fait, entre héritage français et importations anglophones. Le fait est générationnel, en chanson comme dans le film[22].

3. L'analyse des répliques

3.1 Les répliques cultes et les trois échelles d'analyse

[17] Canetti, directeur des Trois Baudets, incarne une esthétique de la chanson française, celle du « cabaret d'esprit rive gauche » (formulation que j'emprunte à Gilles Schlesser) : elle est représentée entre autres par Brassens, Gréco, Barbara, Boby Lapointe, Boris Vian, artistes au début de carrière desquels Canetti a contribué.
[18] L'album sort en 1964. Les sessions d'enregistrement se déroulent du 12 au 14 novembre 1963 (Gilles Verlant, *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 244).
[19] Sa collaboration avec France Gall souligne ce changement. On peut la dater d'un peu avant mars 1964, date de sortie (Verlant, *ibid*., p. 255) de « N'écoute pas les idoles ».
[20] Cette formule proposée par Gilles Schlesser désigne avec justesse l'idéologie et l'esthétique d'un important courant de chansons de cabaret parisiennes, de l'Après-guerre aux années 1970. Voir son ouvrage *Le cabaret 'rive gauche'*, Paris, L'Archipel, 2006.
[21] Par exemple chez Ferré, dans « Jolie môme » en 1960, « pull » rime avec « maboule » ; « can I » rime avec « bail » dans « Monsieur Barclay » (*Ni Dieu ni maître*, 1965). Chez Gainsbourg, ce sont les rimes « talkie-walkie » / « folie » / « lit », dans « Le talkie-walkie » (*Gainsbourg confidentiel*) en 1963-64, ou « twister » / « horreur » / « farceur » / « noceur » dans « Requiem pour un twisteur » en 1962. Les exemples sont multiples tout au long de la décennie.
[22] Le yéyé est la musique des jeunes dans les *Tontons* comme il l'est dans l'histoire de la musique française en 1962-1963. Les années 1960 voient coexister l'apogée de la production de Brassens, Brel, Barbara ou Ferré avec le yéyé d'abord, puis ce que j'appelle le « post-yéyé » (Ferrer, Dutronc, Polnareff).

Qu'est-ce que des répliques cultes ? Comme les « œuvres cultes », elles relèvent d'« enjeux culturels et sociaux importants » parce qu'elles sont « investies de revendications identitaires », qu'elles « fédèrent les membres d'une même génération autour de styles de vie ou de goûts communs », rassemblent « des groupes d'individus autour de références partagées » qui les distinguent (« chacun revendiquant *ses* œuvres cultes »)[23]. Dans le cas des *Tontons flingueurs*, le culte opère à deux niveaux, celui du film, en tant que tout cohérent, mais aussi celui des répliques qu'il recèle : unités brèves, presque élémentaires, parfois utilisées isolément et sans considération de leur contexte, les répliques des *Tontons* sont bien « cultes » en ce qu'elles relèvent du processus de consécration particulier décrit par Le Guern et propre à « l'espace des productions culturelles et médiatiques contemporaines »[24].
Dans une certaine mesure donc, *Les Tontons flingueurs* est devenu une espèce de réservoir de répliques cultes. Une comparaison indicative de nombre de vues[25] sur YouTube avec d'autres phénomènes culturels très « virulents » sur la plateforme le confirme. Diverses répliques des *Tontons flingueurs*, découpé ainsi en brefs ou très brefs extraits, ont un nombre de vues de plus d'un million. Les chiffres affichés sont similaires pour des répliques (*lines*) de films anglophones ou francophones (recherche menée par « répliques cultes » puis par « movie punchlines »). Le succès quantitatif dans ce même cadre correspond à 50 à 100 millions de vues pour des musiciens français contemporains (recherche effectuée sur « PNL ») ou étatsuniens historiques (recherche sur « Aretha Franklin ») ; et à plusieurs centaines de millions pour la *global pop* contemporaine (« Pharell Williams »)[26].
Divers médias participent aussi à la transformation des *Tontons flingueurs* en une anthologie de répliques, traitées comme de « bons morceaux ». Si ce traitement est appliqué aussi à d'autres films, il ne l'est pas à tous. Ce commerce de pièces détachées est donc une caractéristique distinctive qui s'applique aux *Tontons*. Pour exemple, retenons un blog hébergé par *Le Monde*[27] et qui énumère « 10 répliques mémorables » des *Tontons flingueurs* :
- « Les cons ça ose tout, c'est même à ça qu'on les reconnaît » (Lino Ventura / Fernand Naudin)
- « ...façon puzzle »[28] (Bernard Blier / Raoul Volfoni)
- « I' dort le gros con ? » (Bernard Blier / Raoul Volfoni)
- « ...nervous breakdown » (Jean Lefebvre / Paul Volfoni)
- « C'est curieux chez les marins, ce besoin de faire des phrases » (Francis Blanche / Maître Folace)
- « J'te disais que cette démarche ne s'imposait pas » (Jean Lefebvre / Paul Volfoni)
- « Touche pas au grisbi salope ! » (Francis Blanche / Maître Folace)
- « Patricia mon petit, je ne voudrais pas te paraître grossier [...] me les briser menu ! » (Lino Ventura / Fernand Naudin)
- « Faut r'connaître, c'est du brutal [...] Polonaise qu'en prenait au petit déjeuner » (Lino Ventura / Fernand Naudin)
- « Mais i' connaît pas Raoul ! » (Bernard Blier / Raoul Volfoni)

[23] Philippe Le Guern, « Il n'y a pas d'œuvres cultes, juste le culte des œuvres », *in Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, dir. Philippe Le Guern, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 14.
[24] Le Guern, *op. cit.*, p. 15.
[25] Le niveau d'information de ces données est faible en raison de la complexité du processus de mise en ligne (date, nature et doublons, évolution permanente des chiffres) et de l'opacité dans le décompte opéré par YouTube. J'ai néanmoins considéré comme une indication quantitative de notoriété l'ordre de grandeur du nombre de vues. Les recherches ont été effectuées courant octobre et novembre 2018 depuis mon ordinateur en France.
[26] Voir les captures d'écran en annexe.
[27] http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2013/11/23/memoire-10-repliques-memorables-des-tontons-flingueurs-en-video/, mis en ligne le 23 novembre 2013, consulté le 1er novembre 2018.
[28] J'ai adopté des titres indicatifs.

Pourtant, une analyse sonore et musicale des répliques ne peut se contenter d'en rester à ce niveau élémentaire ou unitaire. Les rythmes et les styles se jouent et s'établissent certes en interne, à l'intérieur de ces énoncés, brefs objets sonores ; mais ils prennent aussi leur relief, leur valeur et leur sens par le contraste, l'élan complémentaire ou la convergence avec les autres répliques, celles qui les entourent, les précèdent ou leur succèdent, immédiatement ou à distance dans le déroulement du film. Je propose donc ici de travailler à trois niveaux, du plus local au plus ample - la réplique, la tirade, la scène - avec pour horizon l'idée qu'on a affaire, à l'échelle du film entier, à une espèce d'« opéra d'énoncés ». Comme les dialogues et les airs d'un opéra, les répliques ou les tirades des *Tontons* contribuent à la dynamique dramaturgique des scènes et même de l'ensemble du film.

3.2 Accents étrangers

On peut considérer *Les Tontons flingueurs* comme une véritable macédoine d'accents, ce qui est à la fois une manière de dénoter le milieu interlope cosmopolite constitutif de l'intrigue et à la fois une manifestation de la co-production internationale du film. L'on entend ici par « accent » ce qui se produit quand des mots ou phrases d'une langue donnée sont prononcés avec les inflexions et la prosodie d'une autre langue : autrement dit, la rencontre sur le plan sonore de deux langues différentes dans un même énoncé. Un accent est ainsi l'interpénétration de deux systèmes distincts qui trouvent une manière de s'accorder à travers divers points de conflit dans la chaîne parlée. L'accent, par conséquent, est une des facettes de la logique omniprésente du film : celle de la rencontre de tendances divergentes qui suivent un difficile processus d'intégration, traversant plusieurs phases conflictuelles avant d'aboutir à l'entente que manifestent dans la dernière scène la disparition de Théo et le mariage de Patricia avec Antoine, sous le regard bienveillant des autres personnages réconciliés.

Ainsi, Pascal - fidèle auxiliaire du « Mexicain » puis de Fernand Naudin - est joué par Venantino Venantini - mais ce n'est pas la voix de cet acteur italien qui appartient au film : il est doublé par Charles Millot, acteur d'origine yougoslave (croate). Celui-ci semble imiter l'accent italien en français, d'une manière un peu fluctuante et souvent discrète. L'accent italien me paraît cependant nettement perceptible dans la scène où, conduisant Fernand Naudin sur les lieux d'un incident, Pascal lui donne des informations sur les frères Volfoni, qui apparaissent eux-mêmes comme mafieux : « A Naples, à Las Vegas, partout où il y a des jetons à la clé, ils tenaient le râteau, hé » (14'20''-23'') : la courbe mélodique de la phrase, les appuis (*Vegas* est accentué sur la première syllabe) et l'intervention d'un « hé » en fin de phrase constituent à mon sens un accent italien en français. Un autre accent, l'accent allemand de l'acteur Frank Horst (Théo), est très important dans les sonorités des dialogues du film. Il en est sans doute une des marques sonores qui s'inscrivent le plus profondément dans l'oreille du spectateur. Il est très vite mis au premier plan dans les répliques. Dès la scène du bowling (9'58''-14'05''), par exemple, quand il exprime en aparté son opinion sur Fernand : « Pour moi, c'est rien du tout. Un coup de téléphone, et dix minutes après, il existe plus » (14'00''-05''). Tous les sons vocaliques sont légèrement déformés par comparaison à ce que ferait un locuteur francophone de naissance. Surtout, le phonème /p/ du mot « coup » est légèrement articulé (« coupe »). Un autre accent très présent dans le film est l'accent français pour des phrases ou locutions en anglais. On l'entend les deux fois où est chantée la chanson « Happy birthday to you » ; dans une proportion considérable des répliques de Jean, le majordome de Fernand Naudin, qui cherche la distinction en singeant les serviteurs anglais ; et surtout dans le très connu « nervous breakdown » (12'52''-54''), dit par Jean Lefebvre (Paul Volfoni), toujours dans la scène inchoative du bowling : la locution anglaise est prononcée avec d'inénarrables déformations des sons anglais, vocaliques (le /u/ de *nervous*, le /o/ dans *breakdown*), consonantiques (les deux r), et prosodiques (les deux mots, qui devraient être

accentués sur leur première syllabe, sont ici accentués à la manière du français, sur la seconde).

3.3 Les tirades : lyrisme et *lyrics*

Deux des grandes tirades de ce film sont la tirade de la « taulière » Madame Mado (35'12''-36'06''), au moment de la réunion dans la péniche, et celle du chauffeur de taxi (1h17'27''-54'') au moment où Fernand Naudin part à la recherche de sa nièce échappée.

Ici, ce sont moins les voix que les constructions qui sont intéressantes à analyser. On peut estimer que ces deux tirades sont mises en forme comme des chansons. Elles sont organisées en sections. Par exemple, la tirade de Madame Mado se déroule en trois couplets : le couplet du « furtif », le couplet de « l'affectueux du dimanche », et celui de la « bonne pensionnaire ». En termes de dramaturgie, ces trois couplets rappellent les « portraits » du théâtre, par exemple la caractérisation de huit personnes de la Cour par Célimène (l'extravagant, le beau-parleur, le mystérieux, etc.), dans *Le Misanthrope* de Molière (acte II, scène 4). Mais ici, à l'opposé socialement de cette scène, on trouve un décor et des personnages typiques de la chanson dite réaliste : la « fille de joie », la tenancière, les clients du bordel. Il y a là une proximité entre tirade de film et répertoire de la « chanson réaliste », encore présent, on l'a dit, à l'oreille du spectateur quand, en 1963, il vient voir *Les Tontons flingueurs*.

Au-delà de ces affinités avec un certain répertoire de chansons, il faut souligner aussi la solidité de la structuration en trois parties de la tirade de Madame Mado. Dai Griffiths, musicologue britannique, a montré la différence entre les paroles de chansons (anglophones) des années 1960 et celles des années 1970[29]. Il a mis en évidence le passage d'une écriture de paroles (*lyric*) dans la première période à celle d'« anti-paroles » (*anti-lyric*), terme qu'il invente pour caractériser les textes de chansons par la suite. Il explique la différence entre les deux esthétiques et les deux époques au fil d'analyses de chansons nombreuses et détaillées : elles montrent le passage de constructions régulières, de structurations textuelles-sonores solides et clairement audibles, à des textes souples et d'apparence plus spontanée, d'une forme beaucoup plus déconstruite et difficile à percevoir. Or on peut transposer ses observations dans le cadre de la chanson en France : si l'on compare les œuvres de Ferré, Nougaro, Gainsbourg ou Barbara dans les années 1960 à celles des années 1970, on observe les mêmes évolutions de structuration.

De ce point de vue, dans *Les Tontons flingueurs*, les tirades - ensembles textuels oraux et courts, comme le sont les chansons - sont bien « lyriques » et caractéristiques des années 1960. De ce fait, elles ressortiraient à une esthétique en voie d'affaiblissement. Là aussi, cette dynamique de déclin fait écho à la thématique narrative du film : « toute une époque ! », s'exclame Raoul Volfoni (1h07'40''), regrettant le « bon temps » de la guerre d'Indochine.

4. Les voix des répliques au service de scènes

4.1 La voix de la ruse et celle de l'impulsivité : dialogue de la distillerie

Comment des répliques peuvent-elles agencer musicalement une scène ?

Ici nous pouvons travailler avec la notion de « rythme » au sens de Nathalie Estienne, c'est-à-dire l'élan caractéristique d'une chanson par différence avec une autre chanson, sa manière particulière d'organiser le temps, non seulement au travers d'élément de durées, mais aussi de faits de hauteurs, de timbres et d'intensités. On peut poser que chaque personnage des *Tontons* dispose d'une palette de rythmes, et les répliques sont autant d'actualisations différenciées de ce potentiel rythmique.

A la distillerie, Théo met sur pied une ruse sophistiquée pour attirer Fernand Naudin à la mort. La ruse de Théo s'incarne dans son rythme vocal : dans la lenteur avec laquelle il énonce les termes et dans ses longues pauses entre les éléments de ses phrases. Du reste, il

[29] Dai Griffiths, « From lyric to anti-lyric : analyzing the words in pop song », *in* Allan F. Moore ed., *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (1/2003), p. 39-59.

professe son mépris des « impulsifs ». Pour sa part, il est au contraire calculateur. Cela s'entend dans sa voix, non seulement par la lenteur de l'énonciation, mais aussi dans la réplique (47'40''-54'') : « Il y a des impulsifs qui téléphonent. Il y en a d'autres qui se déplacent ». Celle-ci se conclut en effet par les mots « Et voilà ». Or l'intonation appliquée à ces deux derniers mots, leur dynamique et leur débit accrus par rapport aux mots précédents, leur confèrent un aspect martelé et une signification conclusive, à la manière d'une fin de démonstration, ou même du constat d'une équation qui « tombe juste ». Ils ont une valeur vérificatrice qui s'accorde avec le calcul de la ruse. Ce phonostyle de la ruse s'oppose dans la suite du dialogue à la caractérisation vocale de « l'impulsif », Fernand Naudin. Lino Ventura parle vite, ne fait pas de pause entre les mots. Son timbre vocal est moins net, plus brouillé - physiologiquement on peut supposer qu'il met un peu plus d'air dans la voix[30] et acoustiquement on peut constater une tendance à un spectre harmonique moins riche (figures 1 et 2).

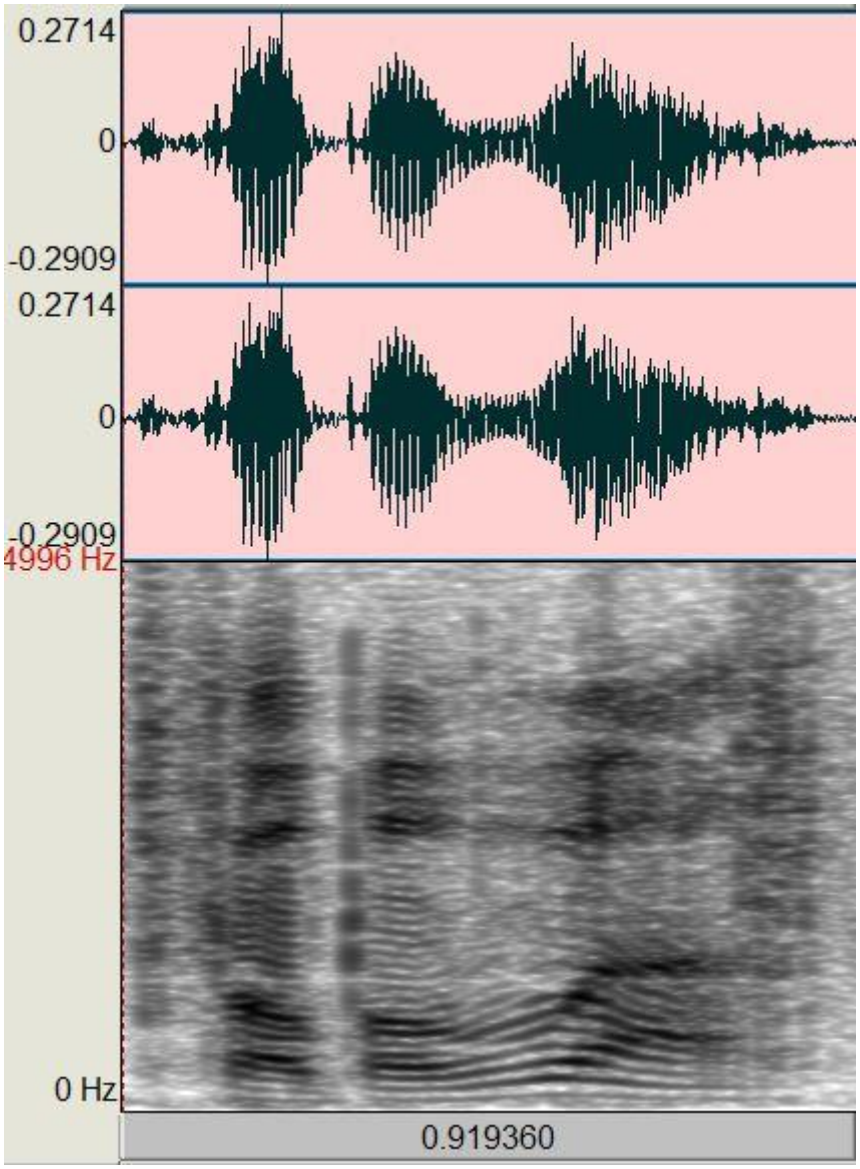


Figure 1. Théo : « Faut pouvoir ! » (51'19'')

Les stries nettes et abondantes qui dessinent l'inflexion vocale représentent un spectre harmonique riche : la voix est claire. La souplesse ondulée des inflexions indique une voix mélodieuse, qui semble se « promener » avec

[30] Le muscle vocal s'accole moins longtemps (quotient ouvert plus grand). Voir les travaux en physiologie et acoustique de la voix, par exemple les travaux de Nathalie Henrich-Bernardoni.

aisance dans des tracés tantôt montants tantôt descendants. On peut aussi percevoir ce style vocal, brillant, souple et maîtrisé, comme « séduisant » - sachant que la séduction est une modalité de la ruse.

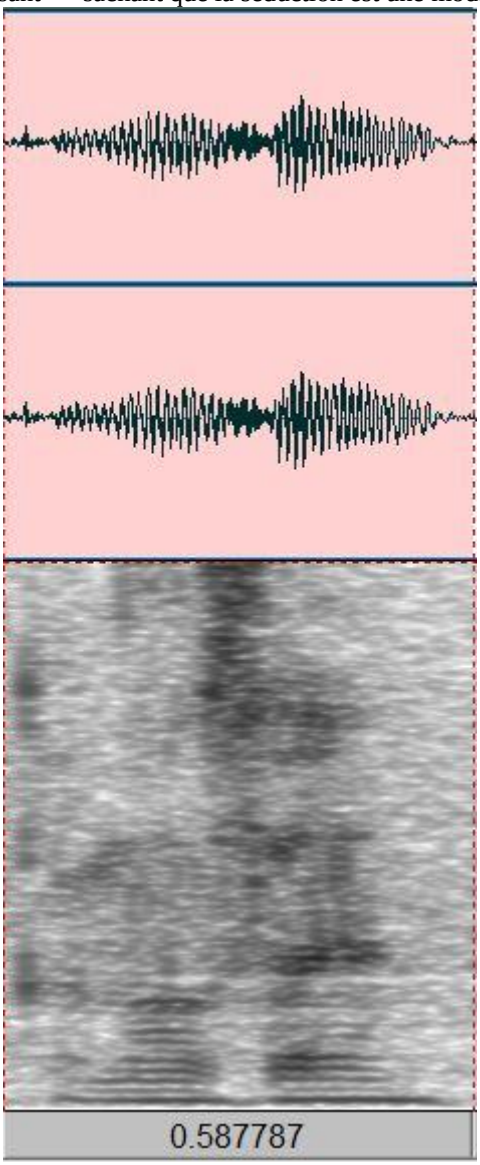


Figure 2. Fernand Naudin : « Comment ça ? » (51’21’’)

Fernand répond à Théo par une question. Il parle beaucoup plus vite que son interlocuteur : ses trois syllabes lui prennent moins de 6 dixièmes de secondes, là où le « Faut pouvoir » de Théo en occupait plus de 9. Le spectre est plus gris, plus flou, les stries des harmoniques sont moins nombreuses et moins contrastées : la voix est moins timbrée, plus brouillée. Les intonations mélodiques sont directes elles aussi, droites (horizontales) et sans souplesse. Elles indiquent une personne qui ne joue pas complaisamment avec ses sons vocaux et, par analogie, ne joue pas davantage (au chat et à la souris) avec ses interlocuteurs : c’est le phonostyle de l’impulsif.

Ces constats sont confirmés par l’analyse d’un extrait plus large du même dialogue (48’54’’-52’12’’) dont voici la transcription :

> « - Monsieur Fernand, [pause] les transports clandestins ne[31] réclament pas seulement des compétences, [pause] mais de l’honnêteté. Contrairement aux affaires régulières, [pause] on paye comptant. En liquide. [pause] Ca peut tenter les âmes simples.

[31] Il est important de remarquer quels /e/ sont prononcés ou élidés, car c’est un indicateur d’oralité policée (e caducs prononcés) ou relâchée (e caducs élidés) - *cf.* Pierre Léon, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 218-219. Il faut aussi savoir combien de syllabes doivent être comptées lorsqu’on

- Ben moi je vois qu'une solution, tu prends le bout de bois, et tu livres !
- Faut pouvoir !
- Comment ça ?
- La nuit, [pause] en plein milieu de la route, un homme armé, en uniforme, qui agite une lanterne et qui crie 'Halt(e) !'[32]. Qu'est-ce que vous faites ? »
- Je m'arrête bien sûr, je passe pas dessus !
- Eh bien, c'est pour ça que vous avez encore votre permis ! Ah ha ha ha ! Moi pas.
- Bon... Les papiers du bahut sont en règle au moins, oui ?
- Tout est en ordre. Mais, Monsieur Fernand, vous prétendez pas...
- Quand il y a six briques en jeu, je prétends n'importe quoi ! J'ai conduit des tracteurs, des batteuses, et toi qui parlais de guerre, ben j'ai même conduit un char Patton.
- C'est pas ma marque préférée.
- Oui. Bon ben dis donc, euh, moi j'aimerais bien savoir où je livre, parce que Fontainebleau, ben... c'est grand ! »

La prononciation de Théo est plus soignée que celle de Fernand Naudin (moins d'élisions du e, /i/ de « bien » prononcé). Son rire (régulier en timbre, rythme et intensité), après le mot « permis », indique une détente et un contrôle de soi du personnage. Ses répliques, au contraire de celles de Fernand, sont émaillées de longues pauses[33], elles aussi révélatrices de son calme, de sa maîtrise de soi et de la situation. Enfin, à la sinuosité mélodique de son style oral correspond une sinuosité du contenu, quand il répond à une question directe par un détour narratif (« La nuit, en plein milieu de la route [...] »).

On constate alors un grand contraste entre les deux manières de prononcer et d'intoner le français. Mais aussi, on voit comment ce contraste se fait par le contenu des répliques : du côté de la ruse, il y a le fait de savoir à l'avance ce qui va se passer, ce qui constitue le socle d'une manipulation. Théo a « un coup d'avance » sur son interlocuteur, ainsi que sur le spectateur. Il est le seul à savoir « où il va ». C'est ainsi que le contenu du dialogue converge avec le phonostyle du personnage : lent, calculé, rempli de pauses affectées qui mettent en évidence auditive les mots et les significations - de même que le faux respect qui lui fait dire « Monsieur » et « vous » à Fernand. Le phonostyle de Fernand, rapide (il élide tous les e, dit « i' a » au lieu de « il y a »), brouillé, aux inflexions raides et parfois populaires (comme dans la prononciation de « oi » dans « n'importe quoi »), s'oppose en tout point avec l'autre. Direct, Fernand l'est aussi dans son adresse à Théo : il dit « tu ».

La musique énonciative de la ruse contraste dans cette scène avec celle de l'impulsivité et les voix contribuent efficacement à la dramaturgie : les sons des répliques nous indiquent qui manipule et qui se laisse prendre, qui a le dessus et le dessous, à ce stade de l'histoire, dans la lutte qui oppose les deux personnages tout au long du film.

4.2 Style snob et style populaire : le trio des sonates de Corelli

Dans la scène des sonates de Corelli[34], le contraste de phonostyles oppose cette fois Fernand Naudin (Lino Ventura) et Antoine Delafoy (Claude Rich). Antoine Delafoy nous donne un

---

calcule le débit (nombre de syllabes par seconde). Afin de rendre cette donnée visible, j'ai choisi d'écrire en vert les e caducs prononcés et en rouge les e caducs élidés.

[32] Théo prononce ce mot soit en français avec l'accent allemand, soit en allemand (*Halt*). Le « h » est nettement marqué. De ce fait, on peut imaginer un « homme en uniforme » de la police française, mais on y superpose facilement l'image d'un soldat allemand, réminiscence de l'Occupation, cette période qui hante l'intrigue du film.

[33] Indiquées dans la transcription quand elles dépassent la durée usuellement liée à la ponctuation. « [L]es *pauses silencieuses*, qui sont fortement corrélées avec une élocution lente [...], [l]es silences nombreux et longs deviennent 'symboles de pouvoir', comme dans le texte de De Gaulle » (Pierre Léon, *Phonétisme* [...], *op. cit.*, p. 142).

[34] Située dans le film avant la scène de la distillerie et plus courte qu'elle (de 40'04'' à 41'59''), son analyse révèle néanmoins des aspects plus complexes, qu'il valait mieux présenter dans un second temps.

exemple presque parfait de ce que Pierre Léon appelle l'accent snob[35], par opposition au « français populaire général » et à « l'accent populaire parisien »[36]. En particulier, les inflexions mélodiques sont très importantes : il passe du grave à l'aigu de sa voix, et inversement, d'une manière fréquente et aisée. De plus, on note des ruptures de rythme : dans un débit syllabique général plutôt rapide, se produit de temps à autre un ralentissement brusque, à l'occasion d'une syllabe longuement étirée, la mettant ainsi en évidence (figure 3).

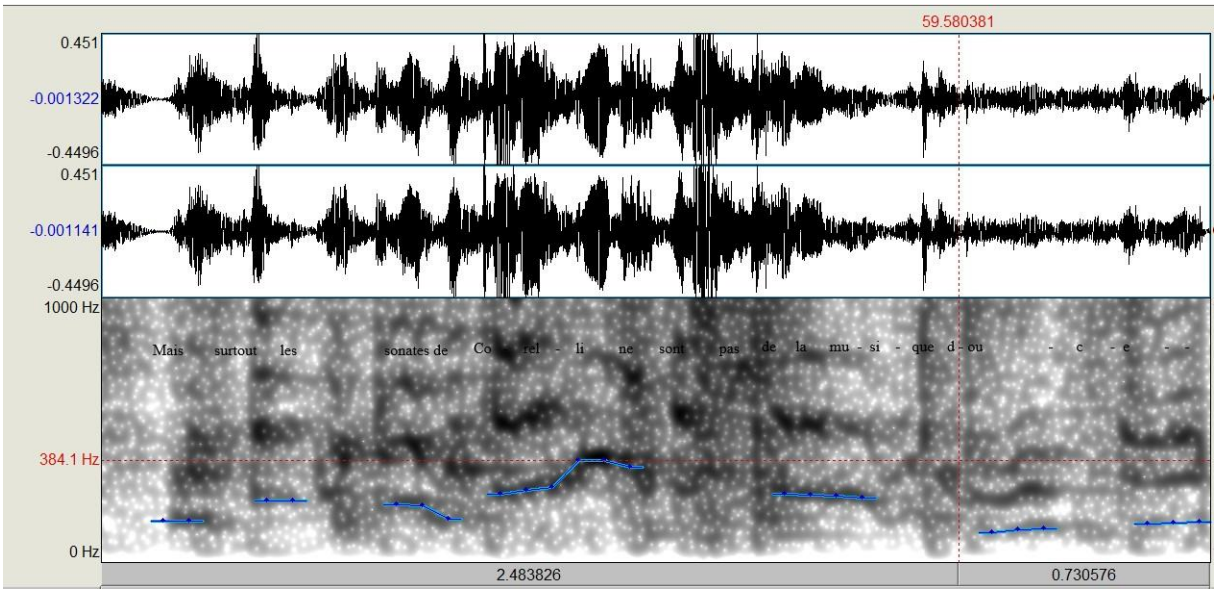


Figure 3. Spectrogramme. Antoine Delafoy : « Mais surtout les sonates de Corelli ne sont pas de la musique douce » (40'56''-58'') : on notera la montée à l'aigu sur *Corel**li*** (la dernière syllabe, à 384 Hz, atteignant presque le *sol* 3, juste au-dessous du *la* du diapason, pour une note modale masculine qui serait généralement proche de 130Hz, vers le *do* 2. La différence brutale de débit est lisible aussi : « douce », en fin de phrase, est prononcé en deux longues syllabes (incluant une insistance inusitée sur le e caduc de « douce »), alors que tout ce qui précède (17 syllabes) n'occupe que deux secondes et demie. Autrement dit, on passe instantanément d'un débit rapide de presque 7 syllabes par seconde à un débit très lent de 2,7 syllabes par seconde[37].

Le phonostyle de Fernand Naudin est tout à fait différent. Sa réponse à cette phrase, « Oui, ben pour moi c'en est », brève, d'un seul tenant mélodique et rythmique, avec l'ellipse familière du /i/ dans « bien » et avec une légère postériorisation de l'ensemble de l'articulation (prononciation vers l'arrière de la bouche) correspond aux traits du « populaire » et du « populaire parisien » selon P. Léon. Delafoy, au contraire, prononce les sons, voyelles et consonnes, de manière « antérieure », à la façon des « snobs » et de l'articulation « précieuse »[38] : les phonèmes sont intonés à l'avant de la bouche, les lèvres travaillent beaucoup, les efforts articulatoires sont faits au niveau de la partie antérieure de la langue, des dents et des lèvres. Le contraste entre ces deux phonostyles, sur les plans du rythme, de la mélodie et de la prononciation, contribue à la tension inhérente à la scène, de la même manière que le contraste analysé plus haut entre celui de Théo et celui de Fernand Naudin. Celui-ci est impulsif par contraste avec la ruse ; et il est ici populaire par contraste avec le

[35] Pierre Léon, *Précis de phonostylistique* [...], *op. cit.*, p. 195-199.
[36] *Ibid*., p. 201-208.
[37] Pierre Léon indique un débit moyen en français parlé de 5,8 syllabes par seconde (*Phonétisme* [...], *op. cit.*, p. 143).
[38] Ces termes sont empruntés à Léon. Si les dénominations de catégories prêtent à discussion, son analyse phonétique et ses références à de nombreux travaux de recherches systématiques et rigoureux donnent un bon degré de fiabilité à ses affirmations.

précieux. On peut sans doute estimer que sa caractérisation vocale, à travers ces deux scènes, est celle de la simplicité, brossée ainsi à petites touches sonores.
Mais au sein de ce dialogue avec Antoine, comme on rencontre un air parmi les récitatifs d'un opéra, on trouve soudain une entité-réplique presque autonome, d'une structuration musicale interne solide et audible, qui attire l'oreille et se fixe dans la mémoire :

> [Fernand Naudin, 41'22''-34''] : « Patricia mon petit, je ne voudrais pas te paraître vieux-jeu ni encore moins grossier - l'homme de la pampa parfois rude reste toujours courtois - mais la vérité m'oblige à te le dire, ton Antoine commence à me les briser menu ! »

Cette réplique a une musicalité nette et dessinée. Là aussi, nous sommes dans une architecture de « lyric », selon la terminologie de Dai Griffiths.
Sur le plan sonore elle se construit en trois temps de plus en plus brefs. Le premier, de « Patricia » à « courtois », le deuxième, de « mais la vérité » à « briser », tandis que le troisième est fait d'un seul mot, « menu ». Chacun de ces trois temps a sa cohérence sonore et expressive : le premier, stable et faussement calme, s'enchaîne sur le deuxième, une « rampe »[39], section transitoire qui permet d'accéder au troisième, véritable temps fort de l'ensemble, le dernier mot, « menu ». L'ensemble de la réplique suit une double logique, de progression d'une section à l'autre, mais aussi de fort contraste entre le dernier mot et tout ce qui le précède, le prépare, mais sans le rendre prévisible pour autant. On peut lire cette double logique à travers les caractéristiques sonores que sont la hauteur, les durées, le débit et l'intensité, les trois premiers étant récapitulés dans le tableau ci-dessous (figure 4).

Section	**Texte**	**Syllabes**		**Durée** (secondes)		**Débit** (syllabes par seconde)	**Hauteur** (Hz)
						Valeur moyenne en français (hommes) : 5,7	Valeur moyenne (hommes) : 130 / *do* 2
1	Patricia mon petit	6	34	1,3 (puis pause de 1,4)	9	4,6	100/93/110 autour de *la* b 1
	je ne voudrais pas te paraître vieux-jeu ni encore moins grossier	14		2,64 (puis pause de 0,55)		5,3	85/75/100 autour de *fa* 1
	l'homme de la pampa parfois rude reste toujours courtois	14		2,9 (puis pas de pause)		4,8	80/78/86 autour de *mi* 1
2	mais la vérité m'oblige à te le dire, ton Antoine commence à me les briser	20		3,8		5,25	75/110/107 monte de *mi* b 1 à *la* 1
3	menu !	2		0,6		3,33	non calculée culmine vers *do* 2

Figure 4 : Fernand Naudin, « Patricia mon petit [...] menu ! ». Tableau des caractéristiques sonores de la réplique. Les valeurs de référence sont tirées de Pierre Léon (*op. cit.*) et les calculs de durée et de fréquence ont été effectués par le logiciel Praat.

La réplique progresse du plus long (durée, incises, pauses au début) au plus bref (« menu ! ») et du plus grave - nettement au-dessous de la voix modale masculine moyenne - au plus aigu.

[39] En analyse de chanson, la rampe est un passage intermédiaire assurant une transition entre deux sections principales fortement contrastées, par exemple entre un couplet et le refrain.

La deuxième et la troisième sections offrent aussi un crescendo d'intensité nettement apparent sur sa visualisation en forme d'onde (figure 5).

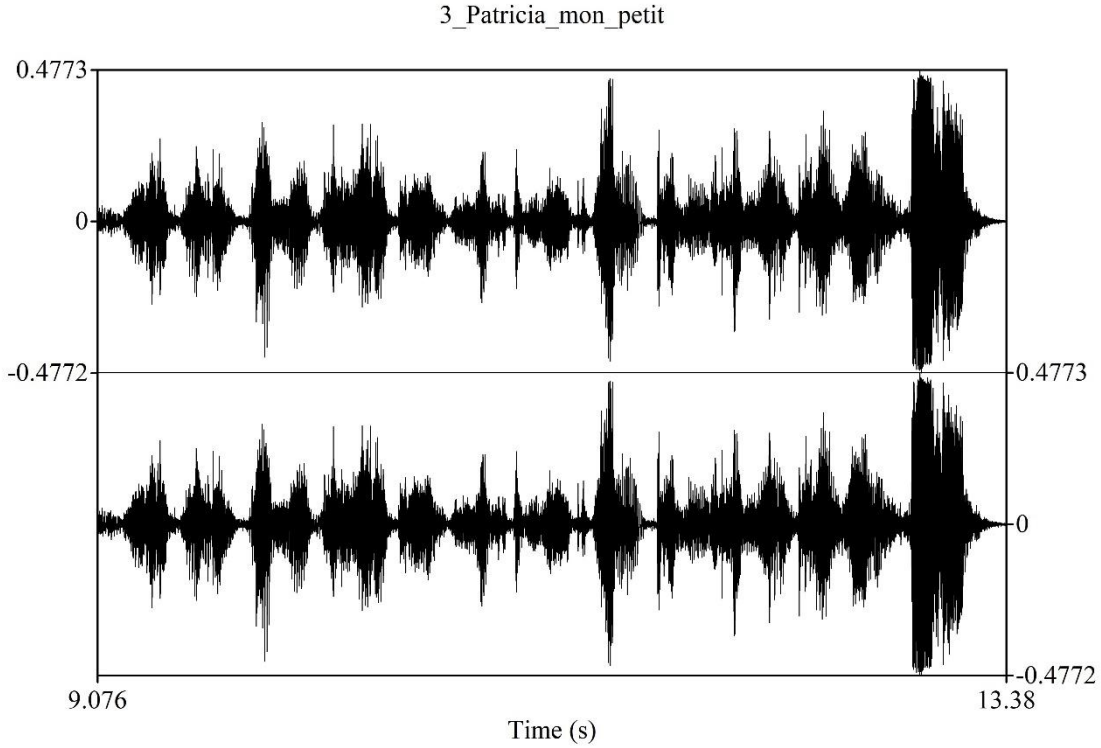


Figure 5 : Forme d'onde. Fernand Naudin : « mais la vérité m'oblige à te le dire, ton Antoine commence à me les briser menu ! ». On voit chaque syllabe comme un « paquet » sur l'axe horizontal du temps. Globalement, il se dégage une forme en chevron croissant (<), signe d'un crescendo d'intensité vocale. Sur la droite, la double tache de « menu » explose, dans une intensité extrême qui contraste avec ce qui la précède (la « rampe »), même si elle en résulte.

Mais surtout, le contraste sonore est violent entre « menu » et toute la phrase qui le précède et l'amène comme un long préambule : pour celui-ci, débit lent et régulier, intensité vocale pondérée, viennent se joindre à un niveau lexical et syntaxique recherchés, dans une imitation de voix calme et maîtrisée qui n'est qu'un masque. La régularité remarquable et nettement perceptible des durées de syllabes, des intensités vocales et de la hauteur des sons apparaît comme excessive et aux limites du mécanique : comme s'il fallait une grande rigidité du geste vocal pour contenir l'intensité explosive de l'état d'esprit réel du locuteur. Tout cela disparaît abruptement dans la brève et forte irruption du dernier mot, qui traduit, sans déguisement cette-fois, son exaspération. Ce fort contraste entre la fin de phrase et son début permet la surprise et renforce l'efficacité expressive.

Sur le plan verbal, on a le parallèle du plan sonore que nous venons d'analyser : la première section est marquée par une syntaxe et un niveau de langue irréprochables, aux limites du poétique (« l'homme de la pampa »), prenant le temps des nuances (« parfois rude »). Là aussi le contraste avec la dernière section est extrême : aspect familier de l'expression « il me les brise menu », et grossièreté de l'allusion, puisque, si le mot n'est pas dit, chacun sait ce qu'Antoine brise menu. Caractérisé comme simple, ici face au précieux Antoine et un peu plus loin face au rusé Théo, Fernand Naudin révèle dans cette réplique un autre aspect, plus complexe : elle nous invite à penser que le personnage réserve des surprises et a des ressources insoupçonnées. Comme un air d'opéra, elle nous peint un état affectif momentané et lié à l'intrigue mais, dans le même temps, nous renseigne sur le caractère général et permanent du personnage.

Cette rupture de registre inattendue, à l'extrême fin de la réplique, est aussi intéressante sur le plan esthétique. Récurrente dans le film[40] , elle constitue un des éléments du style d'Audiard[41]. Mais elle fait aussi penser à une pratique courante dans les chansons françaises « d'esprit rive gauche » de la même période, en particulier chez George Brassens, dont la carrière est précisément à son apogée entre la deuxième moitié des années 1950 et durant les années 1960. Un exemple parfait (parmi de très nombreux autres) de cette conjugaison du registre raffiné et du registre grossier chez cet auteur-compositeur-interprète se trouve dans « Les trompettes de la renommée », précisément une chanson de 1962 : la rime de Pénélope avec salope (« Si je publie des noms, combien de Pénélopes / Passeront illico pour de fieffées salopes ») est très proche de ce qu'on observe ici entre « je ne voudrais pas te paraître » et « me les briser menu ». La grossièreté, comme chez Audiard, arrive en fin de phrase d'une manière impromptue qui en renforce l'effet : c'est le principe de la chute, accentué, dans le cas des chansons, par la présence de rimes et la carrure régulière des phrases musicales.

4.3 Harmonisation d'un groupe : analyse musicale de la beuverie dans la cuisine

La scène culte de la cuisine est longue, centrale et complexe : elle dure environ un quart d'heure au milieu du déroulement de ce film d'une heure trois-quarts (59'19''- 1h14'57''), et se rapproche du huis-clos, n'étant coupée que deux fois par quelques plans brefs montrant ce qui se passe dans les pièces voisines. Elle est particulière aussi en ce qu'elle fonctionne comme une scène d'ensemble dans un opéra.

Tout d'abord, comme dans un ensemble d'opéra, on savoure la superposition de styles vocaux compatibles mais très différents. Cette superposition est une des options de la dramaturgie sonore dans le répertoire lyrique. On en a un bon exemple avec le dernier tableau de *Don Giovanni* (Da Ponte / Mozart). Dans la scène où le Commandeur vient « dîner » avec Don Giovanni[42], il chante dans un style musical fait de notes longues, tenues, espacées par de grands intervalles mettant en valeur les sons graves de sa voix de basse : tout cela exprime sa majesté, sa noblesse et la dignité de son statut social et, sur le plan moral, sa vertu. Don Giovanni, en revanche, chante dans un style musical fait d'élans, très vivant. Il incarne par son rythme, ses mélodies et la tessiture de ses interventions, le feu, la fougue, la bravoure, la jeunesse, mais aussi l'absence de sens moral et la provocation. Enfin Leporello, le personnage bouffon (c'est-à-dire à la fois vil et comique), intervient dans la texture sonore avec un phrasé saccadé, fait de notes graves mais brèves et comme bousculées - à la manière d'un bredouillement produit dans la peur. La réussite musicale et dramaturgique de cette scène réside entre autres dans la coexistence et la superposition harmonieuse de ces trois styles si divergents. Elle est la symbolisation sonore de la tension de l'ensemble de l'intrigue, au moment où elle atteint son sommet, juste avant le dénouement.

De la même manière, dans la scène de la cuisine des *Tontons flingueurs*[43], on peut repérer deux phonostyles contrastés : le lyrisme (noble) des souvenirs de campagne d'un côté ; et de l'autre, le prosaïsme (bouffon) du constat sur les ingrédients de la boisson. Ils sont distribués spatialement de manière très lisible, en raison de la disposition symétrique du quintette de

[40] *Cf* le mot *suppositoires* qui conclut dans la trivialité la réplique élaborée d'Antoine Delafoy (1h19'37''-44'') : « Monsieur Naudin vous faites sans doute autorité en matière de bulldozers, tracteurs et Caterpillar, mais vos opinions sur la musique moderne et sur l'art en général, je vous conseille de ne les utiliser qu'en suppositoires ». On observe la même progression sophistiquée vers une chute inattendue et brutale dans la bouche de maître Folace (1h09'46''-58'') : « Et c'est pour ça que je me permets d'intimer l'ordre à certains salisseurs de mémoire qu'ils feraient mieux de fermer leur claquemerde ! », avec la grande distance entre le niveau de langue de l'envolée initiale (« salisseurs de mémoire ») et celui de la chute inattendue (« claquemerde »).

[41] Comme l'a rappelé Isabelle Vanderschelden dans sa communication au colloque.

[42] Au dernier tableau de l'acte II. Se concluant sur le double cri de Don Giovanni, qui meurt damné, et de Leporello son valet, épouvanté, elle est l'avant-dernière scène du drame et constitue son dénouement.

[43] Un autre « dîner » donc, qui, avec sa table longue et la disposition en frise des personnages, constitue visuellement une sorte de Cène burlesque.

personnages. Alignées le long et aux deux extrémités de la table, on voit deux paires ennemies : Fernand et Raoul à gauche (les personnages principaux, les patrons), Paul et Jean à droite (les seconds couteaux) : cette symétrie évoque celle des couples de maîtres et des couples de valets, omniprésente dans la comédie classique du XVII^e^ (Molière) et du XVIII^e^ (Marivaux) siècles. Au centre, Maître Folace occupe de fait, on le verra, un statut intermédiaire et changeant. Les chefs (Fernand et Raoul) sont les premiers à entrer dans le phonostyle lyrique (souvenirs d'Indochine) tandis que leurs auxiliaires s'intéressent uniquement à leur boisson et à son goût. Maître Folace, en répondant « Il y en a » à une remarque de Paul (« Je lui trouve un goût de pomme ») se classe, dans un premier temp, du côté droit, celui des personnages subalternes et prosaïques.

Deuxième similitude avec l'opéra, la scène fonctionne comme un moment d'étale. J'entends par cette métaphore maritime que, dans le flux qui constitue l'intrigue, on a ici un temps d'immobilité : comme un ensemble d'opéra, la scène dresse une espèce de bilan affectif du groupe des cinq personnages, à cette étape de l'histoire, en suspendant le mouvement des évènements et les évolutions des émotions. Les deux phonostyles disposent donc d'une durée pour se faire entendre, et sont d'autant plus efficaces pour caractériser chaque personnage : les bouffons et les nobles, pourrait-on dire, prennent le temps de faire sonner leur bouffonnerie pour les uns, leur noblesse pour les autres. Mais c'est aussi un temps d'arrêt sur le fonctionnement de ce groupe : il est peint comme un tout provisoirement stable, équilibre étonnant d'idéalisme et de pusillanimité.

Mais la métaphore de l'étale exprime aussi que ce temps d'immobilité, de stase, n'est là que parce que des alliances sont en train de se retourner. Dans la scène de la cuisine des *Tontons*, ce basculement est double : les ennemis se rapprochent (le clan Volfoni et le clan Naudin) autour d'une dégustation partagée et de souvenirs communs. Mais, on le saura une fois la scène parvenue à son terme, c'est aussi en conséquence de cette beuverie réconciliatrice que Patricia se révolte contre son « oncle ». Autrement dit, une alliance qui jusque là était à peu près en place est en train de se rompre - alliance fondatrice pourtant puisqu'elle a été instaurée par le Mexicain dans les premières minutes du film.

A ce double retournement, s'ajoute un autre mouvement, interne à la scène, celui-là : les deux phonostyles contrastés du lyrisme et du prosaïsme ne restent pas attachés aux mêmes personnages du début à la fin : Folace passera au lyrisme en évoquant Jo le Trembleur, montrant sa capacité à circuler d'un bout à l'autre du spectre émotionnel du groupe. Inversement, en conclusion de cette scène de quasi huis-clos, lorsque Paul, à l'extrême droite, s'interroge sur la présence de betterave dans l'alcool bizarre qu'ils consomment, c'est cette fois Fernand, à l'extrême gauche, qui quitte les nobles sphères des réminiscences de Bien Hoa pour lui répondre « Si. Il y en a aussi », entrant dans le registre prosaïque de ce Paul Volfoni naguère son ennemi, et réalisant par là-même une homogénéité du groupe et une clôture du cercle qui englobe chacun des participants dans une unité retrouvée. Il ne reste alors plus aux cinq personnages réunis qu'à profiter de leur cohésion nouvelle de tontons pour expulser les « jeunes » - ceux qui dansent la musique de jeunes qu'est le twist des yéyés dans la pièce voisine. La scène se clôt ainsi (« on ferme »[44]) sur un mouvement collectif et fédérateur de brutalité ivre, rieuse et célébratrice.

Voyons plus en détail les aspects sonores de ces processus : à l'oreille, on entend Raoul, le premier, entrer dans un phonostyle lyrique, vite rejoint par Fernand. Un peu plus tard, ce sont les inflexions vocales de Folace qui montrent comment il bascule à son tour dans le registre noble.

Raoul Volfoni introduit le phonostyle lyrique quand il évoque ses souvenirs :

(1h06'53'')

[44] Comme le dit d'abord Jean (« J's'rais pas étonné qu'on ferme », 1h12'35''), puis Maître Folace (« Allez allez, on ferme ! », 1h13'03'').

RV : Tu sais pas ce qu'il me rappelle ? Cette espèce de drôlerie qu'on buvait dans une petite taule de Bien-Hoa... Pas tellement loin de Saïgon... Les volets rouges... et la **tau**lière... une blonde comac... Comment qu'elle s'appelait nom de dieu ?
FN : Lulu la Nantaise.
RV : Tu as connu ?
[Interpolation prosaïque contrastante : Paul Volfoni / Maître Folace, « Jui trouve un goût d'pomme » / « Y en a »]
(1h7'21'')
RV Ben c'est devant chez elle que Lucien Lecheval [le cheval ?] s'est fait dessouder.
FN : Et par qui ? Hein ?
RV : Ben voilà que j'ai plus ma tête...
FN : Par Teddy de Montréal. Un **fon**du qui travaillait qu'à la dynamite.
RV : Toute une époque !

Raoul Volfoni (Bernard Blier) entre dans le lyrisme de manière audible, en particulier avec le mot « taulière » : celui-ci, en effet, est prononcé au rebours de la prosodie ordinaire (accent sur la deuxième syllabe) : appuyant sur « tau », Volfoni-Blier utilise ce que l'on appelle « accent d'emphase ». Or Fernand, en lui répondant, adopte lui aussi ces inflexions emphatiques, accentuant sur sa première syllabe le mot « fondu ». On peut ainsi non seulement observer, mais encore entendre véritablement, que les deux personnages sont en train de communier dans le souvenir. Intention qui était précisément celle de Lautner puisque ce moment fait référence (il l'a dit plus d'une fois en interview) à un passage du film *Key Largo*[45] où les malfrats se souviennent rêveusement de leur passé.
Plus précisément, cette entrée dans le style lyrique se fait entendre sur trois plans - hauteur, rythme et intensité. En effet, elle correspond à une descente vers le grave : ici entre « Pas tellement loin de Saïgon » et « Les volets rouges », un logiciel de calcul acoustique montre que Blier baisse de plus d'un ton (de 79 Hz à 68 Hz). Cet abaissement est perçu comme une détente du personnage[46]. On entend au même moment un ralentissement de son débit (donné en syllabes par seconde, dans le tableau ci-dessous - figure 6).

Texte	**Nombre de syllabes**	**Durée (secondes)**	**Débit (syllabes par seconde)** [47]
Tu sais pas ce qu'il me rappelle ?	6	0,98	6,1
Cette espèce de drôlerie qu'on buvait dans une petite taule de Bien-Hoa...	17	3,12	5,4
Pas tellement loin de Saïgon...	7	1,1	6,4
Les volets rouges...	4	0,97	4,1
et la **tau**lière...	4	1,07	3,7
une blonde comac...	4	1,13	3,6
Comment qu'elle s'appelait nom de dieu ?	8	1,15	7

Figure 6. Raoul Volfoni. Entrée dans le phonostyle lyrique du souvenir (1h06'53 - 1h07'09''). Tableau de débit.

On note comment l'évocation du souvenir fait ralentir considérablement le débit. Raoul accède vocalement à une lenteur rêveuse, porté par l'aspect sensoriel de la mémoire - le goût de la « drôlerie » et les couleurs de volets ou de cheveux. Le retour à une recherche abstraite d'informations factuelles (« Comment qu'elle s'appelait nom de dieu ? ») produit comme un réveil de la voix : le débit double et de très lent, devient très rapide. On voit aussi comment l'abaissement de

[45] Film de John Huston, 1948 (Warner Bros).
[46] Le lien anthropologique entre émotions, tension ou détente et hauteur de l'intonation vocale est rappelé par Pierre Léon, *Phonétisme* [...], *op. cit.*, p. 177.
[47] Rappelons que Léon indique un débit moyen en français de 5,8 syllabes par seconde.

la voix signalé entre « Saïgon » et « les volets » coïncide avec un ralentissement très audible, puisque Blier passe d'un débit nettement au-dessus de la moyenne à un autre nettement au-dessous, en l'espace d'une pause seulement. Le rôle auditif de ces pauses (évoquant l'apaisement) entre les membres de phrases est renforcé par des inspirations et expirations audibles.
C'est aussi une nette baisse d'intensité (Blier parle moins fort) qui marque l'arrivée des mots « Les volets rouges » (figure 7).

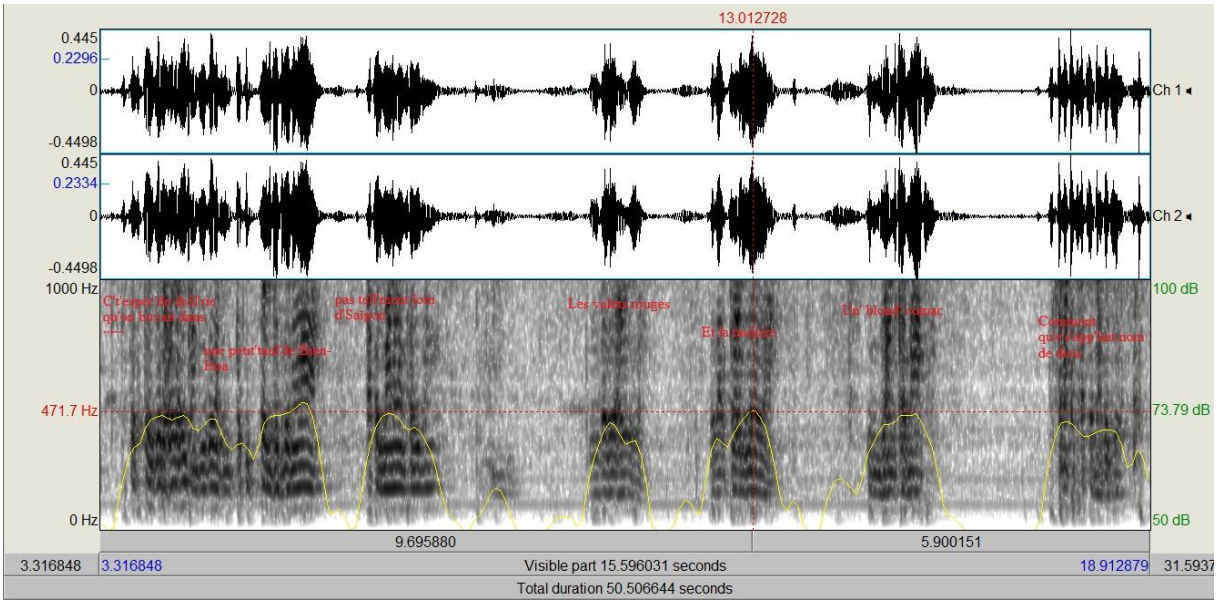


Figure 7. Spectrogramme des paroles « Cette espèce de drôlerie » jusqu'à « nom de dieu ». La ligne jaune indique l'intensité calculée par le logiciel Praat. On remarque l'affaissement de l'incise « les volets rouges » : l'entrée dans le souvenir se marque aussi par une perte d'énergie acoustique de la voix.

Si Fernand rejoint immédiatement Raoul dans l'émotion et le manifeste vocalement, ils ne sont pas tout de suite suivis des autres. On le voit dans la transcription, Folace et Paul Volfoni assurent d'abord un contrepoint bouffon aux envolées des chefs. Mais, dans une deuxième section de la scène, qui s'ouvre après un interlude dans le salon et le dialogue amoureux de Patricia et Antoine, un nouveau basculement s'opère. Maître Folace quitte le présent à son tour, pour évoquer avec enthousiasme un autre personnage du passé, Jo le Trembleur. Cette fois c'est Raoul qui offrira le contraste d'une interruption comique et prosaïque, demandant « C'est où ? » et obtenant la réponse de Jean, « A droite au fond du couloir ».
[40']
La tirade de Maître Folace sur Jo le Trembleur se conclut sur une phrase bien typée musicalement :

> [Maître Folace, 1h08'47''] D'accord, d'accord, je dis pas qu'à la fin de sa vie, Jo le Trembleur il avait pas un peu baissé. Mais n'empêche que pendant les années terribles, sous l'Occup', hé, il buttait à tout va ! Mm ! Il a quand même décimé toute une division de Panzer ! Ah !
> [...]
> Hé, hé, hé, hé, cinquante kilos de patates, un sac de sciure de bois, il te sortait vingt-cinq litres de trois étoiles à l'alambic. Un vrai magicien, le Jo.
> Et c'est pour ça que je me permets d'intimer l'ordre à certains salisseurs de mémoire qu'ils feraient mieux de fermer leur claquemerde !

Cette dernière phrase est prononcée dans un registre lexical (« intimer l'ordre », « salisseur de mémoire ») et dans un style vocal très emphatiques - rappelant par exemple les discours du Général De Gaulle, en particulier par la lenteur du débit et par l'énergie vocale (l'intensité). L'analyse acoustique montre un débit d'à peine 2,7 pour « de mémoire », avec un étirement d'une demi-seconde sur la dernière syllabe, dont la tenue finale (sur le son /a/ de « oi ») est

soutenue comme une note chantée, avec une esquisse de vibrato (lignes noires ondulant légèrement), et plus aiguë que ce qui la précède (ligne bleue ascendante) (voir figure 8) : c'est le point culminant d'un début de phrase assez outré, qui laissera la place de manière d'autant plus comique au « claquemerde » qui conclut.

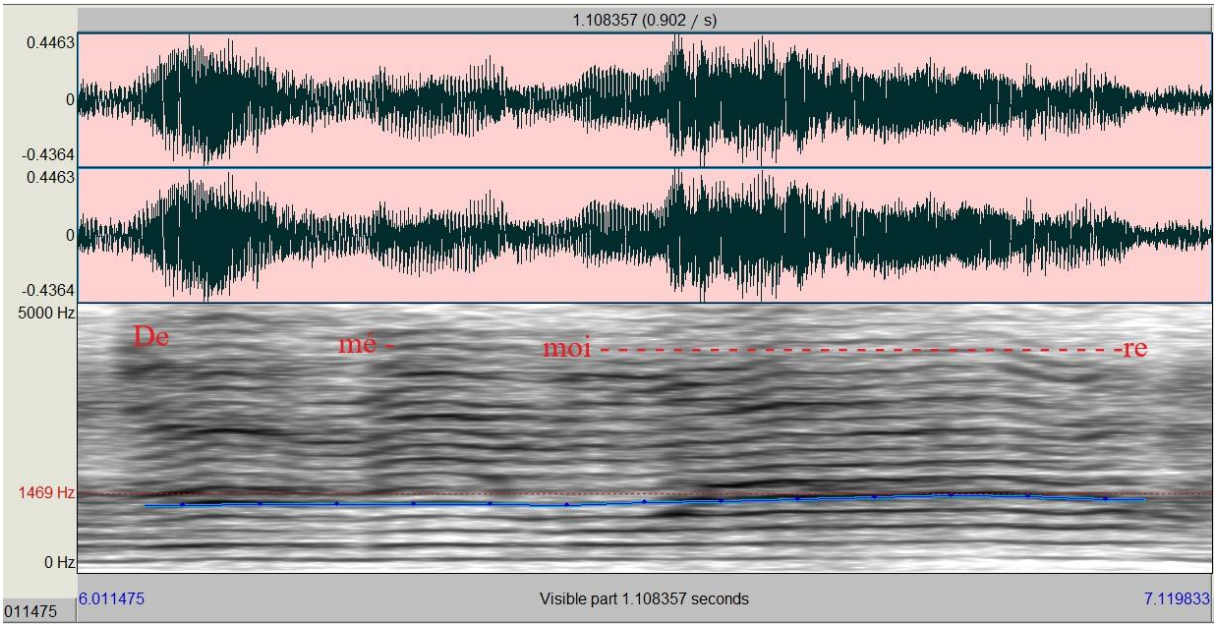


Figure 8. Stabilité intonative légèrement ascendante, durée des voyelles, trémolo sur la fin du groupe lexical : on lit sur ce spectrogramme les caractéristiques du lyrisme de Folace.

Le phonostyle lyrique de Folace, qui part dans l'aigu et une voix forte, diffère de celui de Raoul qui jouait sur la voix grave et la baisse d'intensité. Il n'en est pas moins audible.
Il faut dire que l'aspect « rêveur » de Raoul dans cette scène de la cuisine se devait de faire contraste avec le phonostyle antérieur du même personnage. Inscrit simultanément dans le contenu des énoncés - notations sensorielles - et dans leurs sonorités (lenteur, gravité, perte de dynamique acoustique), il prend tout son sens dans son opposition aux autres répliques saillantes de Raoul : celles que l'on peut appeler ses rodomontades[48], c'est-à-dire les vanteries récurrentes à travers lesquelles il développe toutes les souffrances qu'il compte faire endurer à son ennemi Fernand Naudin[49].
La rodomontade caractéristique de Raoul utilise une énonciation rapide, forte et aiguë, ou, plus précisément, de plus en plus rapide, de plus en plus forte et de plus en plus aiguë. Elle est donc l'opposé sonore du phonostyle lyrique que l'on vient de voir déployé à partir de l'évocation des volets rouges. Elle opère par un crescendo des paramètres expressifs de l'intonation (débit, hauteur, intensité), alors que l'entrée dans le lyrisme opérait par decrescendo. Observons cette tension croissante de la parole dans la première de ces tirades (les chiffres entre parenthèse sont ceux du débit) :
[Raoul Volfoni, 39'00'' - 39'15''] « Mais il connaît pas Raoul ce mec (6). Il va avoir un réveil pénible (6,5). J'ai voulu être diplomate à cause de vous tous, éviter que le sang coule mais maintenant c'est

[48] Rappelons que, aux XVIe et XVIIe siècles, le théâtre européen est friand du personnage comique de soldat à la fois poltron et vantard. Issu du Capitan de la commedia dell'arte, il est ensuite repris dans des comédies en France, en Espagne ou en Allemagne. Rodomont est l'un des noms employés pour ce personnage.
[49] Celles-ci sont suivies immédiatement d'un « bourre-pif » de Fernand à Raoul, selon une logique systématique et comique tout au long du film. Ces enchaînements (de la tirade héroïque de l'un et de la réponse brutale de l'autre) apparaissent comme une variante des ruptures de registre verbal et intonatif analysées plus haut, pour « Patricia mon petit [...] »

fini (7,7). Je vais le travailler en férocité (7,8). Le faire marcher à coup de lattes (6,5). A ma pogne je veux le voir (5,4). Et je vous promets qu'il demandera pardon (7,3). Et au garde-à-vous ! (7,9) ».
Comme on voit, le débit, déjà rapide au départ, accélère encore, en deux temps, atteignant un premier sommet à « férocité », et culminant encore plus haut sur la dernière incise, celle qui précède immédiatement le coup de poing.
On peut aussi visualiser la croissance des hauteurs : la voix de Volfoni - Blier est de plus en plus aiguë au fil des mots (figure 9).

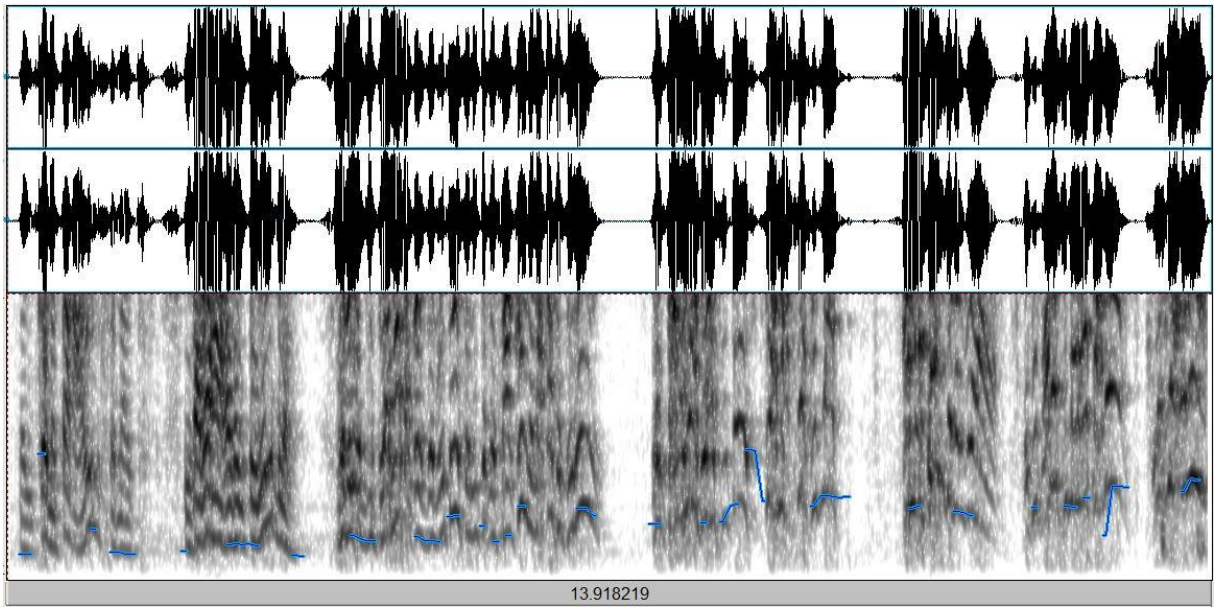


Figure 9. Ce spectrogramme, correspondant à l'intégralité de la tirade transcrite plus haut, montre que Volfoni monte presque de deux octaves, de 95 Hz à 353 Hz (traits bleus).

En comparant sur le plan vocal ces deux temps marquants du rôle de Raoul, la première rodomontade et le souvenir de Bien-Hoa, on voit mieux comment la scène de la beuverie représente une mutation considérable du personnage et de ses relations avec Fernand : une mutation qui se manifeste, entre autres, par le style vocal et le « rythme » (au sens de Nathalie Estienne) nouveaux qu'il y adopte. La musique des répliques, ici, à la manière de la musique d'un opéra, contribue non seulement pleinement au sens des scènes, mais bien à la construction narrative de l'ensemble du film.
Or c'est juste après le ralliement de Folace au registre lyrique, sur une deuxième question de Paul Volfoni (« Il n'y a pas seulement que de la pomme. Il y a autre chose. Ce serait pas des fois de la betterave ? »), c'est cette fois Fernand qui répond, « Si. Il y en a aussi »). Termes et inflexions identiques ou presque à ceux de Folace dans son moment initial prosaïque, Fernand adopte cette fois le phonostyle bouffon et rejoint le second Volfoni dans ses préoccupations plus terre-à-terre. On peut entendre dans les quatre ajustements phonostylistiques successifs, celui de Raoul puis de Naudin, enfin de Folace, vers le lyrique, puis le retour de Naudin au prosaïque, une homogénéisation du groupe : les principaux personnages montrent leur aptitude à traverser la frontière des registres, donc à ouvrir la possibilité d'une alliance. Ainsi peut-on entendre cette scène - en plus de la voir - comme un mouvement généralisé d'harmonisation du quintette. Par métaphore on pourrait dire que les principaux personnages (Blier, Naudin, Folace) « dansent une ronde » des positionnements phonostylistiques.

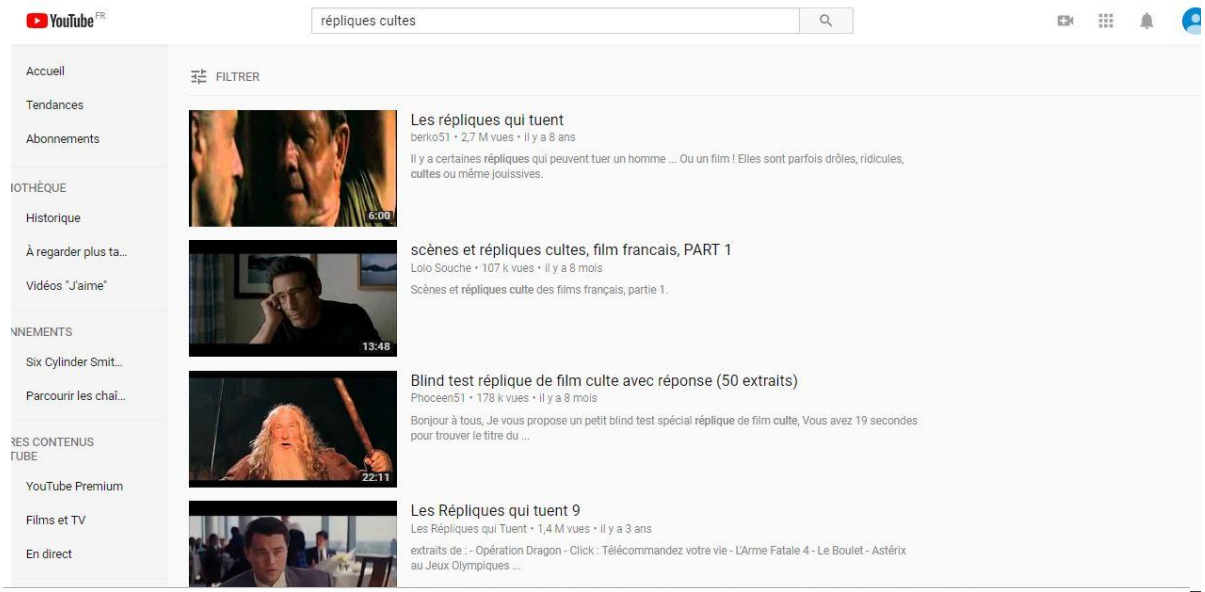
Conclusion

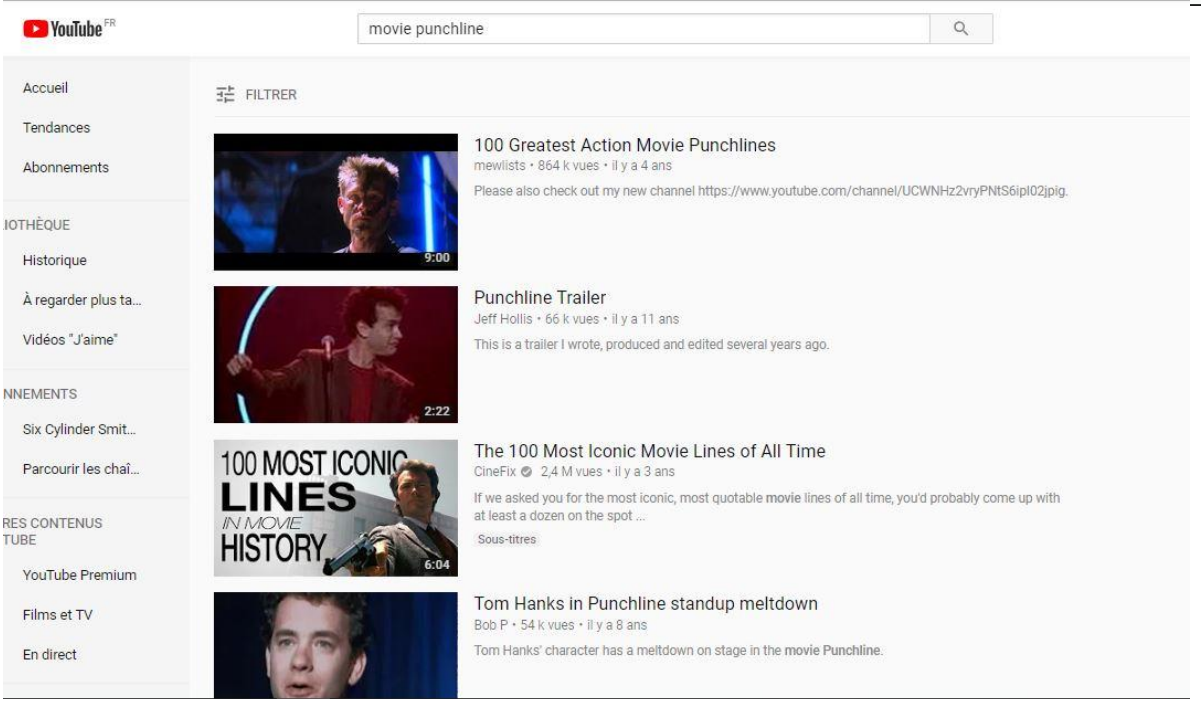
Les répliques d'un film - à plus forte raison d'un film culte comme *Les Tontons flingueurs* - sont des objets sonores. Autre musique du film (avec celle composée par Michel Magne), les répliques des *Tontons* contribuent à sa dramaturgie et à l'écho qu'il rencontre.

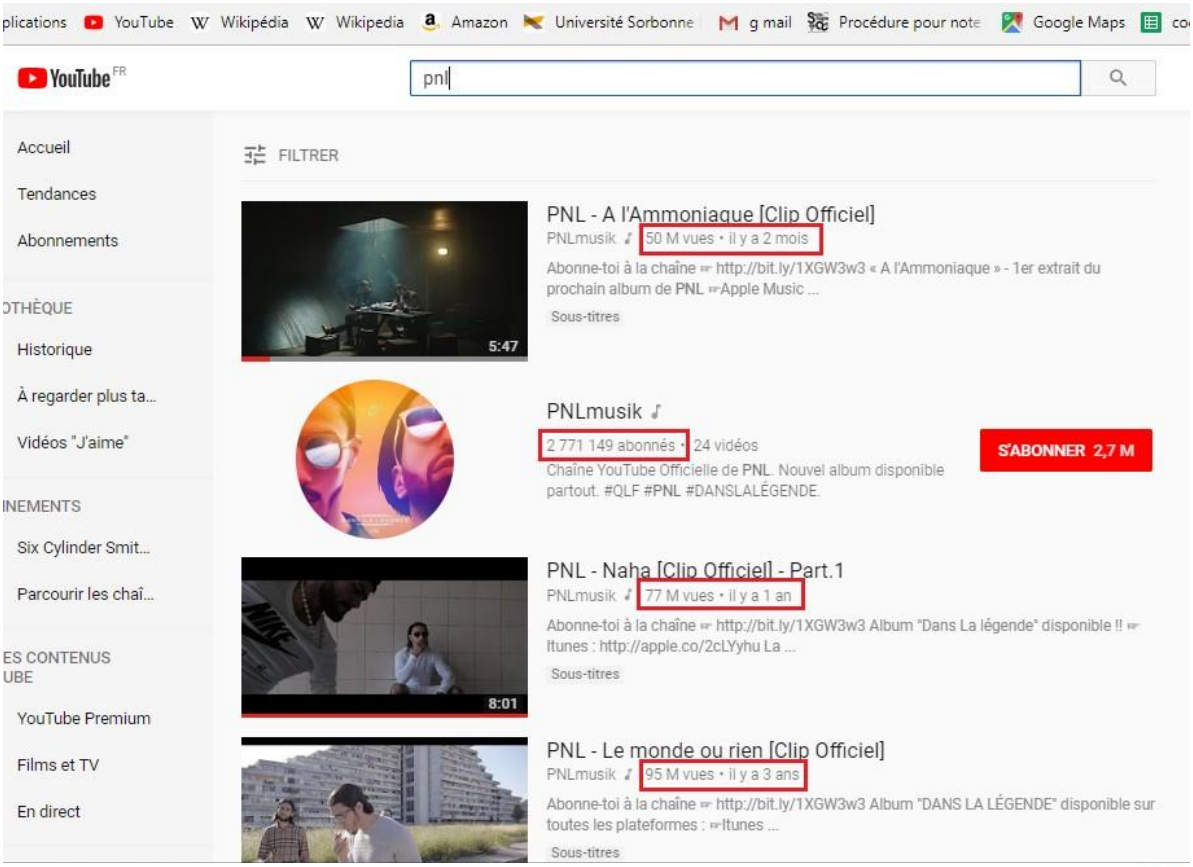
Comme de la musique ou des chansons, elles peuvent s'analyser dans leur structure sonore. C'est au niveau du son aussi qu'on y observe des faits esthétiques, comme l'accélération emphatique vers une chute brutale, triviale et comique ; ou des faits dramaturgiques comme les résonnances psychiques des phonostyles (la parole rusée, impulsive, précieuse, populaire...). Leurs sonorités sont partie intégrante de la dynamique du film, parce qu'elles manifestent les logiques contrastées de personnages, ou leurs évolutions (de la rage à la rêverie par exemple, pour Raoul Volfoni) et qu'elles révèlent les relations entre eux (rivalité, communion, contrepoint ou complémentarité) tant à l'échelle locale d'un échange dialogué de quelques secondes qu'à l'échelle globale de l'ensemble du film.
Enfin, sur un plan historique, l'analyse des sons des répliques montre qu'eux aussi expriment l'esprit de son temps, fait d'incertitudes, de tensions générationnelles, d'inquiétude et d'excitation vis-à-vis à la fois d'un proche passé trouble et violent et de forces de renouvellement aux directions peu prévisibles.

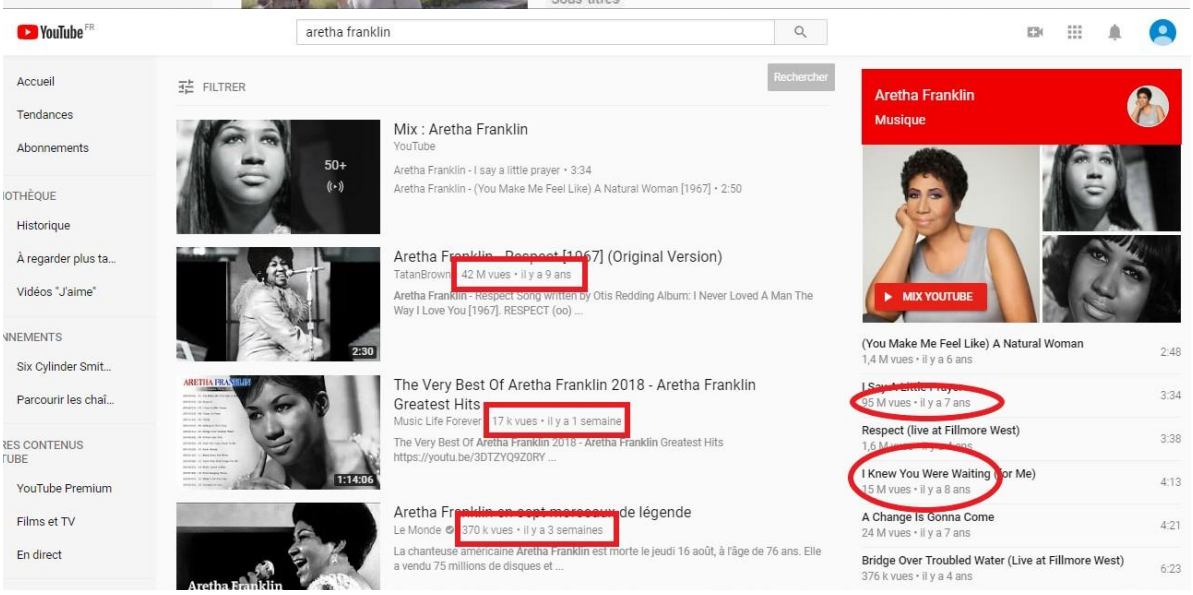
Annexes
Captures d'écran sur la plateforme YouTube (octobre-novembre 2018)

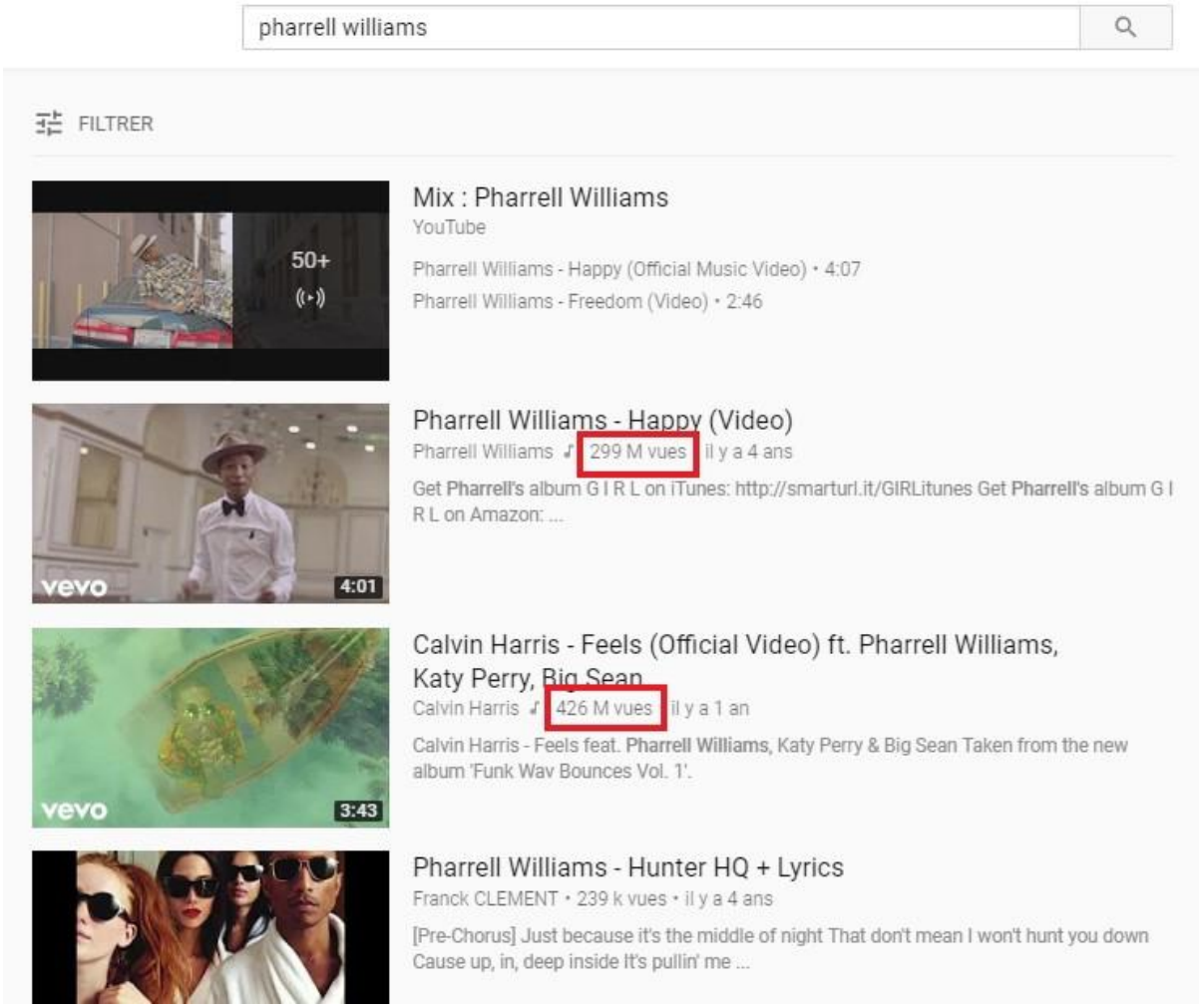



YouTube FR
répliques cultes
Accueil
Tendances
Abonnements
IOTHÈQUE
Historique
À regarder plus ta...
Vidéos "J'aime"
NNEMENTS
Six Cylinder Smit...
Parcourir les chaî...
RES CONTENUS
TUBE
YouTube Premium
Films et TV
En direct
FILTRER
Les répliques qui tuent
berko51 • 2,7 M vues • il y a 8 ans
Il y a certaines répliques qui peuvent tuer un homme ... Ou un film ! Elles sont parfois drôles, ridicules, cultes ou même jouissives.
6:00
scènes et répliques cultes, film francais, PART 1
Lolo Souche • 107 k vues • il y a 8 mois
Scènes et répliques culte des films français, partie 1.
13:48
Blind test réplique de film culte avec réponse (50 extraits)
Phoceen51 • 178 k vues • il y a 8 mois
Bonjour à tous, Je vous propose un petit blind test spécial réplique de film culte, Vous avez 19 secondes pour trouver le titre du ...
22:11
Les Répliques qui tuent 9
Les Répliques qui Tuent • 1,4 M vues • il y a 3 ans
extraits de : - Opération Dragon - Click : Télécommandez votre vie - L'Arme Fatale 4 - Le Boulet - Astérix au Jeux Olympiques ...


YouTube FR
movie punchline
Accueil
Tendances
Abonnements
IOTHÈQUE
Historique
À regarder plus ta...
Vidéos "J'aime"
NNEMENTS
Six Cylinder Smit...
Parcourir les chaî...
RES CONTENUS
TUBE
YouTube Premium
Films et TV
En direct
FILTRER
100 Greatest Action Movie Punchlines
mewlists • 864 k vues • il y a 4 ans
Please also check out my new channel https://www.youtube.com/channel/UCWNHz2vryPNtS6ipl02jpig.
9:00
Punchline Trailer
Jeff Hollis • 66 k vues • il y a 11 ans
This is a trailer I wrote, produced and edited several years ago.
2:22
100 MOST ICONIC
LINES
IN MOVIE
HISTORY
6:04
The 100 Most Iconic Movie Lines of All Time
CineFix 2,4 M vues • il y a 3 ans
If we asked you for the most iconic, most quotable movie lines of all time, you'd probably come up with at least a dozen on the spot ...
Sous-titres
Tom Hanks in Punchline standup meltdown
Bob P • 54 k vues • il y a 8 ans
Tom Hanks' character has a meltdown on stage in the movie Punchline.


pnl
Accueil
Tendances
Abonnements
FILTRER
PNL - A l'Ammoniaque [Clip Officiel]
PNLmusik
50 M vues • il y a 2 mois
Abonne-toi à la chaîne ☞ http://bit.ly/1XGW3w3 « A l'Ammoniaque » - 1er extrait du prochain album de PNL ☞Apple Music ...
Sous-titres
5:47
PNLmusik
2 771 149 abonnés • 24 vidéos
Chaîne YouTube Officielle de PNL. Nouvel album disponible partout. #QLF #PNL #DANSLALÉGENDE.
S'ABONNER 2,7 M
PNL - Naha [Clip Officiel] - Part.1
PNLmusik
77 M vues • il y a 1 an
Abonne-toi à la chaîne ☞ http://bit.ly/1XGW3w3 Album "Dans La légende" disponible !! ☞ Itunes : http://apple.co/2cLYyhu La ...
Sous-titres
8:01
PNL - Le monde ou rien [Clip Officiel]
PNLmusik
95 M vues • il y a 3 ans
Abonne-toi à la chaîne ☞ http://bit.ly/1XGW3w3 Album "DANS LA LÉGENDE" disponible sur toutes les plateformes : ☞Itunes ...
Sous-titres


aretha franklin
Rechercher
Accueil
Tendances
Abonnements
FILTRER
Mix : Aretha Franklin
YouTube
Aretha Franklin - I say a little prayer • 3:34
Aretha Franklin - (You Make Me Feel Like) A Natural Woman [1967] • 2:50
50+
Aretha Franklin - Respect [1967] (Original Version)
TatanBrown
42 M vues • il y a 9 ans
Aretha Franklin - Respect Song written by Otis Redding Album: I Never Loved A Man The Way I Love You [1967]. RESPECT (oo) ...
2:30
The Very Best Of Aretha Franklin 2018 - Aretha Franklin Greatest Hits
Music Life Forever
17 k vues • il y a 1 semaine
The Very Best Of Aretha Franklin 2018 - Aretha Franklin Greatest Hits
https://youtu.be/3DTZYQ9Z0RY ...
1:14:06
Aretha Franklin, en sept morceaux de légende
Le Monde
370 k vues • il y a 3 semaines
La chanteuse américaine Aretha Franklin est morte le jeudi 16 août, à l'âge de 76 ans. Elle a vendu 75 millions de disques et ...
Aretha Franklin
Musique
MIX YOUTUBE
(You Make Me Feel Like) A Natural Woman
1,4 M vues • il y a 6 ans
2:48
95 M vues • il y a 7 ans
3:34
Respect (live at Fillmore West)
3:38
I Knew You Were Waiting (for Me)
15 M vues • il y a 8 ans
4:13
A Change Is Gonna Come
24 M vues • il y a 7 ans
4:21
Bridge Over Troubled Water (Live at Fillmore West)
376 k vues • il y a 4 ans
6:23


pharrell williams
FILTRER
50+
Mix : Pharrell Williams
YouTube
Pharrell Williams - Happy (Official Music Video) • 4:07
Pharrell Williams - Freedom (Video) • 2:46
vevo
4:01
Pharrell Williams - Happy (Video)
Pharrell Williams 299 M vues il y a 4 ans
Get Pharrell's album G I R L on iTunes: http://smarturl.it/GIRLitunes Get Pharrell's album G I R L on Amazon: ...
vevo
3:43
Calvin Harris - Feels (Official Video) ft. Pharrell Williams, Katy Perry, Big Sean
Calvin Harris 426 M vues il y a 1 an
Calvin Harris - Feels feat. Pharrell Williams, Katy Perry & Big Sean Taken from the new album 'Funk Wav Bounces Vol. 1'.
Pharrell Williams - Hunter HQ + Lyrics
Franck CLEMENT • 239 k vues • il y a 4 ans
[Pre-Chorus] Just because it's the middle of night That don't mean I won't hunt you down Cause up, in, deep inside It's pullin' me ...