



HAL
open science

Des lanternes magiques aux lyric videos : chansons lumineuses écrites (XIX^e - XXI^e)

Robin Cauche

► **To cite this version:**

Robin Cauche. Des lanternes magiques aux lyric videos : chansons lumineuses écrites (XIX^e - XXI^e). Linguistique. Université Lumière - Lyon II; Université de Montréal (1978-..), 2024. Français. NNT : 2024LYO20007 . tel-04697145

HAL Id: tel-04697145

<https://theses.hal.science/tel-04697145>

Submitted on 13 Sep 2024

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.



N° d'ordre NNT : 2024LYO20007

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
en COTUTELLE avec L'UNIVERSITÉ de MONTRÉAL

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Études cinématographiques

Soutenue publiquement le 9 mai 2024 par :

Robin CAUCHE

Des lanternes magiques aux *lyric videos*.

Chansons lumineuses écrites (XIXe – XXIe).

Devant le jury composé de :

Richard BÉGIN, Professeur Agrégé, Université de Montréal, Président

Viva PACI, Professeure, Université du Québec à Montréal, Rapporteuse

Sandra BOULIANNE, Professeure Adjointe, Université Laval du Québec, Rapporteuse

Philippe MARION, Professeur ordinaire émérite, Université Catholique de Louvain, Examineur

Marta BONI, Professeure Agrégée, Université de Montréal, Examinatrice

Martin BARNIER, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

André GAUDREAU, Professeur titulaire, Université de Montréal, Co-Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université de Montréal
Université Lumière Lyon 2

Des lanternes magiques aux *lyric videos* :
chansons lumineuses écrites (XIXe – XXIe)

Par
Robin CAUCHE

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences (Université de Montréal)
UFR des lettres, sciences du langage et arts
Département des arts de la scène, de l'image et de l'écran (Université Lumière Lyon 2)

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur (*Philosophiæ Doctor*)
en études cinématographiques

Mars 2024

© Robin Cauche, 2024

Université Lumière Lyon 2

UFR des lettres, sciences du langage et arts

Département des arts de la scène, de l'image et de l'écran

Cette thèse intitulée

**Des lanternes magiques aux *lyric videos* :
chansons lumineuses écrites (XIXe – XXIe)**

est présentée par

Robin CAUCHE

à un jury composé des personnes suivantes

Richard Bégin

Président

Martin Barnier

Directeur de recherche

André Gaudreault

Directeur de recherche

Marta Boni

Membre du jury

Philippe Marion

Membre du jury

Sandria P. Bouliane

Rapporteure

Viva Paci

Rapporteure

Résumé

L'objectif principal de cette thèse est de postuler, pour l'étudier, la série culturelle des « chansons lumineuses écrites », soit une étude diachronique de la pratique consistant à écrire à l'écran les paroles d'une chanson, du XIXe au XXIe siècle. Ce faisant, notre second objectif, d'ordre théorique et méthodologique, est de mettre le concept de « série culturelle », forgé par André Gaudreault et précisé avec l'aide de Philippe Marion¹, à l'épreuve d'un cas particulier, et ainsi d'un ensemble d'exemples.

Deux ensembles médiatiques donnent ses bornes chronologiques à la série culturelle : les plaques pour lanterne magique produites et commercialisées par la maison française Lapiere dans la deuxième moitié du XIXe siècle, et les *lyric videos*, des clips textuels officiels apparus sur YouTube vers 2010.

Dans une première partie, on s'intéressera aux « vues sur verre en bande » Lapiere, des plaques de verre peintes à la main destinées à la projection domestique et illustrant des sujets populaires, dont des chansons. On documentera d'abord le fonctionnement des lanternes magiques en général et des séries de plaques commercialisées par les Lapiere en particulier, dans le but d'en proposer une méthode d'analyse esthétique pertinente. En retour, ce modèle pourra être éprouvé en s'appuyant sur le corpus spécifique des chansons illustrées Lapiere.

Dans la deuxième partie, on montrera que la pratique des chansons écrites à l'écran ne disparaît pas au XXe siècle, et qu'une série culturelle se forme bel et bien, du XIXe au XXIe siècle. On s'intéressera donc à l'apparition des chansons lumineuses écrites selon trois types de médiums : lanterne de projection, pellicule cinématographique et vidéo. Par un dernier chapitre

¹ Voir par exemple : André Gaudreault et Philippe Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle », dans *A History of Cinema without Names. A Research Project*, sous la direction de Diego Cavalotti, Federico Giordano, et Leonardo Quaresima (Udine : Mimesis, 2016), 60.

précisément consacré aux *bouncing balls*, on prouvera la permanence de notre série culturelle, sur le temps long et par-delà les médiums.

Dans la troisième et dernière partie, on se penchera sur l'émergence des *lyric videos*, des clips officiels apparus vers 2010 sur YouTube, et illustrant surtout des chansons pop. Deux chapitres théoriques s'attacheront d'abord à révéler comment les *lyric videos* forcent à reconsidérer la théorie, l'histoire et l'esthétique des clips à l'ère de YouTube et des plateformes numériques. Trois chapitres s'efforceront ensuite de décrire et de comprendre le vaste corpus des *lyric videos* grâce à des approches comparative, générique puis génétique.

Mots-clés : chanson, lanterne magique, Lapierre, *illustrated songs*, cinéma musical, clip / vidéoclip, *lyric video*, YouTube, série culturelle.

Abstract

The main goal of this thesis is to examine a cultural series that we designate as “*chansons lumineuses écrites*” (“written luminous songs”), hence producing a diachronic study of the cultural practice of writing the lyrics of a song on screen, from the 19th to the 21st century. In doing so, our second goal – of a theoretical and methodological nature – is to put the concept of “cultural series,” created by André Gaudreault and refined with the help of Philippe Marion¹, to the test of a case study, while working with a set of relevant examples.

Two sets of examples give this cultural series its chronological boundaries: the magic lantern slides produced and marketed by the French firm Lapierre, in the second half of the 19th century, and *lyric videos*, official textual music videos which appeared on YouTube around 2010.

In the first section of this thesis, we will focus on the Lapierre “*vues sur verre en bande*” (“glass views in strips”), hand-painted glass slides intended for domestic projection which illustrate popular subjects, including songs. We will document the technical functioning of magic lanterns in general and the series of slides marketed by the Lapierre firm in particular, to propose a relevant method of aesthetic analysis of these slides. In turn, we will put this method to the test as we examine the corpus of the Lapierre illustrated songs.

In the second section, we will show that the practice of writing song lyrics on screen did not disappear in the 20th century, and that a cultural series exists, from the 19th to the 21st century. We will then focus on three types of medium: magic lantern, film, and video. A fourth chapter will discuss the particular practice of the *bouncing ball* and, through this example, we will prove the permanence of our cultural series, over the long term, and beyond changes of medium.

¹ André Gaudreault and Philippe Marion, « The Unfinished Business of History: Defense and Illustration of the Concept “Cultural Series” », in *The Oxford Handbook of Silent Cinema*, edited by Rob King and Charlie Keil (Oxford: Oxford University Press, 2024), 95-115.

The third and final part of this work will examine the emergence of lyric videos, official music videos which started appearing around 2010 on YouTube, illustrating mostly pop songs. Two theoretical chapters will first discuss how lyric videos force us to reconsider the theory, history and aesthetics of music videos in the era of YouTube and digital platforms. Three chapters will then attempt to describe and understand the vast corpus of lyric videos, using comparative, generic and genetic approaches.

Keywords: song, magic lantern, Lapierre, illustrated songs, musical film, music video, lyric video, YouTube, cultural series.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	III
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES FIGURES	XI
REMERCIEMENTS	XVII
AVANT-PROPOS.....	XX
Contexte.....	xx
Remarques formelles.....	xxi
INTRODUCTION	1
Entrée en matière	1
Étonnements : ébauche d'un problème	3
1 Cadre théorique : quelle médiologie ?.....	6
1.a Le couple théorique médium/média.....	7
1.b Médium (Belting, Aumont)	8
1.c Le média et sa double naissance (Gaudreault et Marion).....	11
1.d La double naissance : un concept investi par les études sur le clip	14
2 Série culturelle, pratique, paradigme	16
3 Délimiter la notion de « série culturelle ».....	20
3.a <i>Remediation</i> (remédiation)	21
3.b Intermédialité	23
4 Archéologie des médias	24
5 Une approche littéraire.....	28
5.a Actualisation.....	29
5.b Interprétation.....	30
6 Vers les « chansons lumineuses écrites »	31
7 Tendre la série : plan de la thèse	34
PARTIE I CHANSONS ÉCRITES PROJÉTÉES À LA LANTERNE : LE CAS DES « VUES SUR VERRE EN BANDE » LAPIERRE..	36
CHAPITRE I LES LANTERNES MAGIQUES, HISTOIRE ET DÉFINITION.....	40
1 Qu'est-ce qu'une lanterne magique ?.....	40
2 Une brève histoire des lanternes magiques.....	43
2.a Des mythes fondateurs aux premières lanternes	43
2.b La lanterne qui instruit.....	46
2.c La lanterne au XIXe : les Lapiere – et les autres	47
2.d Vers le XXe siècle : de la lanterne au cinéma	50
3 Approches historiques de la lanterne	54
3.a Une Histoire, des histoires	55
3.b Approche sommative	57

3.c D'autres approches historiques.....	58
4 Approches littéraires.....	60
4.a Du genre littéraire au motif romanesque	60
4.b Une scène d'anthologie : la lanterne de Proust.....	62
CHAPITRE II LE CORPUS ET SES ENJEUX	67
1 Les « vues sur verre en bande » Lapierre.....	67
2 Établissement du corpus.....	73
2.a Place des chansons dans les collections et l'historiographie	74
2.b Structure du corpus	74
2.c Classement du corpus	76
3 Les chansons au sein des catalogues Lapierre	79
3.a Titre des séries et place des chansons	79
3.b Reconstitution d'une série éparse	80
3.c Une conscience générique	81
CHAPITRE III VERS UNE APPROCHE ESTHÉTIQUE DES SÉRIES LAPIERRE.....	83
1 Trois approches esthétiques (Moore, Perriault, Mannoni).....	83
1.a Une étude thématique : le cirque dans les séries Lapierre	83
1.b Jacques Perriault : pragmatique et disposition des plaques.....	86
1.c Laurent Mannoni et le langage des Lapierre	90
2 Synthèse : pour une approche esthétique des vues sur verre en bande.....	94
CHAPITRE IV ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES D'UNE APPROCHE ESTHÉTIQUE	98
1 Conservation des plaques	98
2 Numérisation des plaques	99
3 Usage des plaques.....	101
4 Regard sur les plaques	103
5 Essai de projection et méthode d'observation	105
6 Propositions méthodologiques : synthèse.....	111
6.a Sur les plaques Lapierre	111
6.b Sur la projection des plaques Lapierre.....	112
6.c Sur la schématisation de la projection en vue de l'analyse.....	112
6.d Sur l'approche esthétique des plaques.....	113
6.e Sur la terminologie descriptive des plaques	113
6.f Sur les chansons illustrées Lapierre	113
CHAPITRE V PRAGMATIQUE DES TEXTES : DE L'ÉCRIT, POUR QUI ?	115
1 Destination des textes écrits : l'exemple des plaques de la première période.....	115
1.a « Le Roy d'Yvetot » : textes marginaux	115
1.b « Le Roy d'Yvetot » : textes sur plaque	117
1.c Textes écrits et effets d'interprétation.....	119
1.d Quatre fonctions liminaires du texte	122
2 Dans les séries de plaques (deuxième manière).....	123
2.a Du texte sur plaque à destination des lanternistes.....	125
2.b Cadrage et effets de sens.....	128

CHAPITRE VI TEXTE ÉCRIT ET PERFORMANCE DE LA CHANSON.....	131
1 Les chansons au XIXe siècle.....	131
1.a Définition et caractéristiques du genre chanson	132
1.b Le siècle de la reproduction technique des sons	133
1.c La chanson écrite comme modèle médiatique	136
1.d Plaques, chansons et temporalité.....	140
1.e Synthèse : variabilité et fixation.....	142
2 Contenu et statut des textes écrits : l'exemple de « Cadet Rousselle »	144
2.a Versions écrites de « Cadet Rousselle »	144
2.b Textes écrits sur les plaques	147
2.c Approche comparative : Taschereau / Lapierre	150
2.d Sur le statut des textes de « Cadet Rousselle »	154
3 Les versions multiples de « Malborough ».....	159
4 Paroles de « Mère Michel et Rondes d'enfants »	162
5 Synthèse : des paroles, mais pas toujours fonctionnelles	166
CHAPITRE VII ESSAIS D'ANALYSE	168
1 Coïncidence et disjonction : effets d'illustration.....	168
2 « La Mère Michel » : illustration littérale, traitement grotesque	169
3 « Rondes d'enfants » : enjeux génériques	174
3.a Illustrer, ne pas illustrer : « Il était une bergère ».....	175
3.b Le motif de la ronde : littéralité et détournement.....	178
4 Cadrage et manipulations dans « Cadet Rousselle »	181
4.a Trois cheveux	181
4.b « Cadet Rousselle a trois ... » : lectures en largeur	184
4.c Mouvement et fixité.....	187
4.d Dans la hauteur	190
PARTIE II XIXE – XXIIE : DE LA LANterne À L'INTERNET	193
Où l'on entre au XXe siècle sur un nuage	193
CHAPITRE I LA LANterne PROJette ENCore	198
1 En France : les paroles quittent l'écran.....	198
1.a Vues pour lanternes magiques Lapierre-Cinéma	198
1.b Du texte à valeur publicitaire	201
2 Aux États-Unis : vigueur et déclin des <i>illustrated songs</i>	206
2.a Vaudevilles et nickelodéons : la chanson illustrée en salle.....	207
2.b Les <i>illustrated songs</i> à l'étude	209
2.c Les <i>illustrated songs</i> en tant que chansons illustrées	211
Des images composites.....	211
Une illustration trop littérale des paroles.....	213
La plaque de titre, signe d'une direction artistique	216
La plaque du refrain	217
Lire, chanter, apprendre	220
3 <i>Life Models</i> et <i>community singing</i>	221
3.a Sur quelques chansons <i>Life Models</i>	222

3.b Le chant communautaire dans les <i>picture palaces</i>	230
CHAPITRE II DES CHANSONS ÉCRITES SUR PELLICULE	237
1 La lanterne, toujours la lanterne.....	240
1.a <i>King of Jazz</i> : les <i>illustrated songs</i> parodiées.....	242
1.b Une star, une chanson : <i>Birth of the Blues</i>	247
2 Paroles à l'écran, un geste moderne.....	250
2.a <i>Tirez sur le pianiste</i> : une question de rythme	251
2.b Bob Dylan dans <i>Dont look back</i> de D.A. Pennebaker	257
3 Vers le vidéoclip via le Scopitone.....	261
3.a « Telstar », par Claude Lelouch	264
3.b « Comic Strip », par François Reichenbach et Eddy Matalon.....	265
4 Sur quelques cas annexes au cinéma.....	268
CHAPITRE III LA CHANSON LUMINEUSE ÉCRITE À L'ÈRE DU VIDÉOCLIP	271
1 Le clip « aux prises avec les mots »	272
1.a Le clip, état de l'art (1981-2007)	273
1.b Musicologie / Cantologie	278
1.c Approches textuelles du clip	279
2 Les possibles du clip textuel.....	284
2.a Statut du texte à l'écran : trois fois <i>One</i> pour U2.....	284
Anton Corbijn – première version.....	286
Mark Pellington – deuxième version	288
Phil Joanou – troisième version	289
2.b Chansons écrites et interprétation : études de cas.....	291
La chanson est un art politique : « Sign o' the Times ».....	291
Un effacement délibéré de l'interprète : « Prayin' for time »	294
La chanson échappe à l'interprète : « La tour de Pise »	295
La chanson est un art littéraire : « Cœur de loup » et « Le Pont Mirabeau »	298
La chanson est un jeu sonore : « Caïman ».....	301
CHAPITRE IV UN SIÈCLE DE BOUNCING BALLS	303
1 La <i>bouncing ball</i> des frères Fleischer	304
2 Au cinéma : <i>Les anges du boulevard</i>	308
3 Madness crache la <i>bouncing ball</i>	309
4 De retour chez Disney	311
5 Jusqu'à la parodie	315
PARTIE III LYRIC VIDEOS : LA CHANSON LUMINEUSE ÉCRITE À L'ÈRE YOUTUBE	319
CHAPITRE I LE CLIP : UNE MISE À JOUR	324
1 <i>Lyric video</i> : définition d'usage.....	324
2 La <i>lyric video</i> déjoue les attentes du clip.....	327
2.a La liberté formelle	328
2.b Le rôle accessoire du texte.....	329
2.c Le risque de l'hyperlittérature	330
2.d La mise en valeur de la star	331

2.e Synthèse : les <i>lyric videos</i> sont-elles des clips ?	332
3 Le clip à l'ère YouTube	333
3.a <i>YouTube studies</i>	334
3.b Une nouvelle chronologie médiatique.....	336
3.c Une nouvelle esthétique audiovisuelle ?.....	338
Steven Shaviro	338
Carol Vernallis	340
CHAPITRE II LYRIC VIDEOS : ÉTAT DE LA LITTÉRATURE	346
1 Approches esthétiques et théoriques : quatre articles.....	346
1.a Laura McLaren : approche générique externe qualitative	347
Genre	348
Esthétique	351
Persona	352
1.b José Patricio Pérez Rufí : approche générique interne quantitative.....	353
1.c David Bowie et Tony Oursler : hybridation générique externe	357
1.d Mathias Bonde Korsgaard : hybridation générique interne.....	359
2 Dans l'espace hispanophone et sud-américain.....	362
3 Autres approches	366
3.a Approche pédagogique	366
3.b Approche musicologique	369
3.c Approche informatique	371
CHAPITRE III APPROCHE COMPARATIVE : LES DEUX CLIPS DE « SHAPE OF YOU »	373
1 Approche cantologique : le texte d'un tube	374
2 Sur la <i>lyric video</i> de « Shape of You ».....	376
2.a Style général de la <i>lyric video</i>	376
2.b Premières images : un message avant tout texte	377
2.c Premier couplet.....	378
2.d Vers le refrain : lectures érotiques.....	378
2.e Second couplet, refrain et répétition.....	380
3 Sur le clip de « Shape of You »	382
Paroles de « Shape of You ».....	386
Captures d'écran de la <i>lyric video</i> de « Shape of You »	387
Captures d'écran du clip de « Shape of You ».....	388
CHAPITRE IV APPROCHE GÉNÉRIQUE : LYRIC VIDEOS ET MUSIQUES ÉLECTRONIQUES	390
1 Sur les <i>lyric videos</i> de David Guetta	391
1.a Imaginaire du matériel de sonorisation	393
Les platines du DJ pour « Turn me on »	393
Prolongement : le <i>sound system</i> pour « Roll the Bass » de Major Lazer	396
1.b Imaginaire de la visualisation sonore.....	398
MAO, jeux vidéo et technique sonore pour « Little Bad Girl »	398
Prolongement : le bégaiement dans « Madness » de Muse.....	401
1.c La persistance de quelques corps (dansants).....	403
Silhouettes dansantes et profils féminins	403

Prolongement : AVICII, le DJ, la foule, l'interprète.	405
2 Ouverture : <i>Shambhala 2014</i>	407
CHAPITRE V APPROCHE GÉNÉTIQUE-AUTEURISTE : ÉTUDES DE CAS PAR ENTRETIENS.....	411
1 Les <i>lyric videos</i> de Janick Blanchet au sein de Collaboration spéciale	412
1.a « Ça s'est mis à devenir une pratique » : considérations générales avec Shanti Loïsele.	412
1.b « Il y a plusieurs degrés de <i>lyric video</i> » : entretien avec Janick Blanchet	414
1.c « Dans un monde idéal, je ferais un clip par chanson » : entretien avec Mademoiselle Philippe.	418
2 <i>Mille visages</i> , une <i>lyric video</i> de Fred Delisle pour le groupe Vice E Roi.....	420
2.a Genèse et création : le choix d'une <i>lyric video</i> et d'un réalisateur	421
2.b Clip vs <i>lyric video</i>	426
2.c Sous-titrage	429
CONCLUSION	433
Sur les chansons lumineuses écrites	433
Première partie	433
Deuxième partie.....	435
Troisième partie	436
Sur la notion de série culturelle	438
Médium.....	439
Lieu.....	440
Temporalité.....	440
Interprétation	441
Finalité commerciale.....	442
Investissement esthétique	443
Perspectives	444
Approfondir la série	444
Élargir la série.....	447
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	450
Ouvrages théoriques et de référence	450
Lanternes magiques et histoire des projections	454
Cinéma et musique : sur les films étudiés.....	458
Chanson et musique : histoire, théorie et esthétique	460
Clip : histoire, théorie et esthétique	463
<i>Lyric videos</i>	467
YouTube	468
Articles de presse et d'actualité.....	469

Liste des figures

Figure 1. En haut, une plaque de verre illustrant la chanson « Cadet Rousselle » produite par la maison Lapierre (France, fin du XIXe siècle) ; en bas à gauche, Bob Dylan sur un photogramme du film <i>Dont Look Back</i> (D.A. Pennebaker, 1967) ; en bas à droite, la chanteuse française Jennifer sur une capture d'écran de la <i>lyric video</i> officielle illustrant sa reprise de « Poupée de cire, Poupée de son » (extrait de l'album <i>Ma déclaration</i> , 2013).	5
Figure 2. Gravure d'une lanterne magique. <i>Tome V des Planches de l'Encyclopédie</i> (Bibliothèque Nationale de France).	41
Figure 3. La lanterne magique de Kircher, dans <i>l'Ars magna</i> , deuxième édition (1671). On note, avec Laurent Mannoni, une erreur majeure du graveur : la plaque de verre devrait être à l'envers pour projeter l'image à l'endroit.	45
Figure 4. Un lampascope boule Lapierre, monté sur une lampe à huile (à gauche), et démonté (à droite). (Collection François Lemai, Université Laval).	49
Figure 5. Lanterne magique-projecteur 35 mm Butcher's Empire. (Collection François Lemai, Université Laval). Desserrer la vis papillon (entourée en rouge) permet de faire pivoter le système de défilement de la pellicule (tel qu'à droite).	52
Figure 6. Exemple de plaque de la première manière : caricatures. (Cinémathèque française).	69
Figure 7. Exemple de plaque de la deuxième manière : « La mère Michel ». (Cinémathèque française). .	69
Figure 8. Exemple de plaque de la troisième manière : chromolithographie illustrant la chanson « Malborough s'en va-t-en guerre ». (Cinémathèque française).	70
Figure 9 Traces verticales des matrices de gravure, sur une plaque illustrant « La fille de Madame Angot ». (Cinémathèque française).	70
Figure 10. Deux plaques illustrant les mêmes couplets de la chanson « Cadet Rousselle » (côte à côte). (Collection personnelle).	71
Figure 11. Les mêmes plaques, superposées : les dessins coïncident parfaitement.	72
Figure 12. Plaque illustrant la chanson « La mère Michel ». (Cinémathèque française).	72
Figure 13. Plaque illustrant les images 9 et 10 du récit de Geneviève de Brabant. (Cinémathèque française).	73
Figure 14. L'hypothèse d'un intertexte théâtral est étayée par la récurrence d'un rideau rouge dans plusieurs séries, en haut « Monsieur de La Palisse » et en bas « Geneviève de Brabant ». (Cinémathèque française).	75
Figure 15. Quatre plaques illustrant une ou plusieurs chansons par des images uniques. (Cinémathèque française).	78
Figure 16. Schémas d'une lanterne vue de face, sans et avec insertion d'une plaque dans le passe-vues.	104
Figure 17. Schéma d'une lanterne de face. La plaque insérée est moins haute que le passe-vues.	105

Figure 18. Mesure du diamètre des images projetées rapportées sur une image de la même plaque numérisée.	106
Figure 19. Schémas de projection d'une plaque (de face). À gauche, la section projetée est centrée sur la hauteur de la plaque, à droite, avec une plaque trop grande, la section projetée est décentrée vers le haut de l'image.	107
Figure 20. En haut, une plaque Lapière illustrant « Cadet Rousselle ». En bas, la schématisation de trois sections circulaires de l'image effectivement projetées par la lanterne.	108
Figure 21. Deux plaques de tailles différentes illustrant « Cadet Rousselle ». En rouge, la section circulaire projetée par la lanterne dans le cas de chaque plaque.	109
Figure 22. Une plaque Lapière de caricatures. À l'extrême gauche, « Le roy d'Yvetot ». (Cinémathèque française).	116
Figure 23. Les mots « Le roy d'Yvetot », décrivant l'image, écrits en deux endroits différents de la plaque (entourés en rouge).	117
Figure 24. Mayeux tenant un clystère, lithographie par Traviès, publiée dans Le Charivari du 18 décembre 1832. (Bibliothèque Nationale de France). La forme circulaire du dessin (qu'on trouve sur une planche qui en contient douze) peut faire référence au disque circulaire des projections lumineuses. Elle est courante dans la caricature et l'affiche, par exemple dans l'imagerie d'Épinal.	120
Figure 25. <i>Le Roi d'Yvetot</i> : à gauche, estampe d'Henry Monnier, lithographie par J. Bernard, Paris, 1828 ; à droite, lithographie de Prudent Leray pour l'opéra-bouffe homonyme de Léon Vasseur, Paris, 1876. (Bibliothèque Nationale de France).	121
Figure 26. Une plaque tirée d'une série illustrant « Geneviève de Brabant ». (Musée Marcel Proust). ..	124
Figure 27. « Cadet Rousselle », couplets 13, 14 et 15, avec figuration de trois sections projetées (en rouge). (Collection personnelle).	125
Figure 28. « Cadet Rousselle », couplets 13, 14 et 15, avec trois sections projetées (en rouge). (Collection personnelle).	126
Figure 29. Plaque illustrant les couplets 15 et 16 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	127
Figure 30. Plaque illustrant les couplets 13, 14 et 15 de la chanson « Cadet Rousselle », avec six états de la projection (en rouge), trois centrés sur l'image (1a, 2a, 3a), et trois centrés sur le texte (1b, 2b, 3b).	129
Figure 31. Trois plaques issues de séries différentes illustrant la chanson « Malborough s'en va-t-en guerre ». (Cinémathèque française).	159
Figure 32. Une plaque illustrant la chanson « La Mère Michel ». (Institut Lumière).	163
Figure 33. À gauche : <i>Figures pour Lanternes magiques</i> , Lefranc, 1844. (Bibliothèque Nationale de France). À droite : trois plaques illustrant « Il était une bergère » fabriquées grâce aux dessins de Lefranc. (Institut Lumière).	165
Figure 34. Trois plaques Lapière illustrant « Il était une bergère ». (Cinémathèque française).	165
Figure 35. Trois plaques illustrant « La mère Michel » : version 1. (Cinémathèque française).	169
Figure 36. Trois plaques illustrant « La mère Michel » : version 2. (Cinémathèque française).	170

Figure 37. Deux plaques illustrant « La mère Michel » (la plaque no11 est manquante) : version 3. (Institut Lumière).	170
Figure 38. Trois plaques illustrant « Il était une bergère ». (Institut Lumière).	176
Figure 39. Une plaque illustrant « Il était une bergère ». La schématisation de la section projetée (en rouge) montre que la mort du chat est figurée par un procédé de décadrage. (Cinémathèque française).	177
Figure 40. La bergère et son chat : comparaison de la composition d'image. Chez Lefranc (à gauche), l'espace au-dessus du chat vivant est occupé par un pan de mur décoré et une strophe de texte. Chez Lapierre (à droite), l'espace au-dessus du chat mort est laissé vide, renforçant la violence du récit. Le bloc de texte, lui, trouve sa place à droite de l'image.	178
Figure 41. Ronde d'enfants, détail de plaques illustrant la chanson « Il était une bergère ». Versions Lefranc (à gauche) et Lapierre (à droite).	179
Figure 42. Détail d'une plaque illustrant trois couplets de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	182
Figure 43. Plaque illustrant les couplets 1 et 2 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	183
Figure 44. Détails des plaques illustrant les couplets 13 (trois maîtresses) et 17 (trois demoiselles) de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	185
Figure 45. Détails des plaques illustrant les couplets 3 et 22 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	185
Figure 46. Détails de la plaque illustrant le couplet 18 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	186
Figure 47. Détail de la plaque illustrant le couplet 24 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).	186
Figure 48. Détail de la plaque illustrant le couplet 9 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle). ..	187
Figure 49. Détail de la plaque illustrant le couplet 4 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle). ..	188
Figure 50. Détail de la plaque illustrant le couplet 20 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle). ..	189
Figure 51. Détail de la plaque illustrant le couplet 21 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle). ..	189
Figure 52. Premières plaques de deux séries de dimensions différentes illustrant « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle). L'échelle n'est pas respectée (le cadre rouge représente la part du dessin matriciel imprimée sur la plus petite plaque).	190
Figure 53. Composition d'image dans la hauteur aux couplets 15, 8 et 24 de la série illustrant « Cadet Rousselle » (détails). (Collection personnelle).	191
Figure 54. Mary Poppins dans la nursery. Sur l'étagère trône la lanterne magique.	193
Figure 55. Les deux tableaux du générique de <i>Mary Poppins</i> : Big Ben (à gauche), la Tour de Londres (à droite), et leur fondu enchaîné (au centre).	195
Figure 56. Les trois bandes de la série Lapierre-cinéma « Chansons d'autrefois ». (Collection personnelle).	199
Figure 57. La sixième plaque de la série Lapierre (troisième manière) illustrant la chanson « Cadet Rousselle ». (Cinémathèque française).	202

Figure 58. Un projecteur Lapierre-Demaria pour plaques de verre et boucle animée sur pellicule. (Collection François Lemai, Université Laval).....	203
Figure 59. La superposition des dessins de la vue sur pellicule avec ceux de la vue sur verre montre leur coïncidence parfaite.....	204
Figure 60. Mimiche, dessin animé par Frenkel commercialisé sur bande 9,5 mm par Lapierre-Cinéma.	206
Figure 61. Deux plaques de Scott & Van Altena pour la chanson « Don't Blame it all on Broadway ». (Reproduites depuis Rick Altman, <i>Silent Film Sounds</i>).	213
Figure 62. Deux plaques de Scott & Van Altena utilisant la même photo d'un troupeau de moutons. À gauche, pour la chanson « My lovin' Melody Man », à droite pour « When Broadway was a Pasture ». (Reproduites depuis Rick Altman, <i>Silent Film Sounds</i>).	214
Figure 63. La <i>chorus slide</i> de « Don't Blame it all on Broadway » par Scott & Van Altena. (Reproduite depuis Rick Altman, <i>Silent Film Sounds</i>).	217
Figure 64. Le refrain de « Since Daddy's been taken away », plaque 12 sur 12, Bamforth & Co, 1908. Kirklees Museums and Galleries. (Digital image copyright © 2006 Ludwig Vogl-Bienek / Media Studies, Universität Trier).....	225
Figure 65. Le refrain de « When we're together », plaque 14 sur 14, Bamforth & Co, 1908. (Digital image copyright © 2012 Lucerna Magic Lantern Web Resource CIC).....	225
Figure 66. Le refrain de « In the shade of the old apple tree », plaque 10 sur 10, Bamforth & Co, 1905. (Digital image copyright © 2012 Lucerna Magic Lantern Web Resource CIC).....	226
Figure 67. Plaque non numérotée tirée de <i>Primus hymn lantern slides</i> , Butcher & Sons, 6 plaques, circa. 1907. (Private Collection – reproduit avec la permission. Digital image copyright © 2020 Gwen Sebus).	227
Figure 68. Plaques 1 et 2 de la série « God be with you till we meet again », York & Sons, 4 plaques, 1898. (Philip and Rosemary Banham Collection – reproduit avec permission. Digital image copyright © 2016 Philip and Rosemary Banham).	228
Figure 69. Cinq plaques illustrant la chanson « On the Tamiami Trail ». (Reproduites de Esther M. Morgan-Ellis, <i>Everybody Sing!: Community Singing in the American Picture Palace</i>).....	233
Figure 70. Deux photogrammes de <i>King of Jazz</i>	244
Figure 71 Trois photogrammes de <i>King of Jazz</i> montrant le changement visible de <i>chorus slide</i>	245
Figure 72. Deux photogrammes de <i>King of Jazz</i> montrant les plaques projetées dans la scène.....	246
Figure 73. Quatre photogrammes de <i>Birth of the Blues</i> . En bas, le gag de la plaque à l'envers.....	249
Figure 74. Bobby Lapointe chante « Avanie et Framboise » dans <i>Tirez sur le pianiste</i>	253
Figure 75. Un exemple de texte iconogène : le texte d'une affiche, support d'un flashback figuré par un fondu enchaîné.	254
Figure 76. Texte iconogène comique : une affiche annonce un spectacle de catch et déclenche, symboliquement, l'altercation entre Plyne et Charlie.	255
Figure 77. Omniprésence du texte écrit à l'écran dans <i>Tirez sur le pianiste</i> : trois exemples.....	255
Figure 78. Bob Dylan dans <i>Dont look back</i>	258
Figure 79. Quatre captures d'écran du clip <i>Subterranean Homesick Blues (2022 Remake)</i>	261

Figure 80. Quatre photogrammes du Scopitone de Claude Lelouch illustrant « Telstar » par Eddy Vartan.	265
Figure 81. Quatre photogrammes de « Comic Strip » dans le <i>Bardot Show</i> de François Reichenbach et Eddy Matalon.....	266
Figure 82. Quatre images tirées du clip <i>One</i> d'Anton Corbijn.....	287
Figure 83. Quatre images tirées du clip <i>One</i> par Mark Pellington.	289
Figure 84. Trois images tirées du clip <i>One</i> de Phil Joanou.	290
Figure 85. Quatre images du clip de la chanson « Sign o' the Times » de Prince par Bill Konersman.	292
Figure 86. Deux images du clip de la chanson « Prayin' for Time » de George Michael par Michael Borofsky.	295
Figure 87. Trois images du clip réalisé par Michel Gondry pour « La tour de Pise » de Jean-François Coen.	297
Figure 88. Marc Lavoine dans <i>Le pont Mirabeau</i> , clip de Sylvain Bergère.....	299
Figure 89. Trois images du clip réalisé par François Boulène pour « Cœur de loup » de Philippe Lafontaine.	300
Figure 90. Trois images du clip réalisé par Simon Dronet pour « Caïman » de Gérald Genty.	301
Figure 91. Cinq photogrammes de <i>Has Anybody Here Seen Kelly?</i> par les studios Fleischer.	307
Figure 92. Deux images du clip de la chanson « Night Boat to Cairo » du groupe Madness. Réalisateur non crédité.	310
Figure 93. Deux images tirées de la VHS Disney <i>Sing Along "Be Our Guest"</i> (1992) : <i>La Belle et la Bête</i> et <i>Mary Poppins</i>	312
Figure 94. Capture d'écran d'un <i>singalong</i> officiel de « I Just Can't Wait to Be King » (<i>Le Roi Lion</i>).	313
Figure 95. Capture d'écran de la bande-annonce de <i>Frozen - Sing-along Edition</i>	314
Figure 96. Une image de « Top Cops », épisode 2 de la partie 3 de <i>Paradise P.D.</i> (Capture d'écran de Netflix).....	316
Figure 97. L'imaginaire de la platine du DJ dans <i>Turn me on</i> : deux captures d'écran du clip.....	394
Figure 98. Une représentation du <i>sound system</i> dans <i>Roll the Bass</i>	397
Figure 99. Trois captures d'écran de la <i>lyric video</i> de « Roll the Bass » : le cercle de la lettre « o » du mot « ROLL » utilisé comme élément graphique, et repris sous la forme des membranes des haut-parleurs du <i>sound system</i>	398
Figure 100. Barres verticales roses figurant les sons entendus, dans la <i>lyric video</i> de « Little Bad Girl ». 399	
Figure 101. Capture d'écran d'un projet créé par David Guetta dans le logiciel Ableton Live.....	399
Figure 102. À gauche, les barres verticales contiguës du clip de « Little Bad Girl ». À droite, capture d'écran d'un projet utilisant l'outil « audio spectrum » dans Adobe After Effects.	401
Figure 103. Deux captures d'écran du clip de la chanson « Madness » du groupe Muse.	402
Figure 104. Quatre captures d'écran issues des <i>lyric videos</i> des chansons « Like I Do » (en haut), « Say My Name » (en bas à gauche) et « All Night Long » (en bas à droite).	404

Figure 105. Quatre captures d'écran de la <i>lyric video</i> de la chanson « Wake me up! » d'AVIICI.....	406
Figure 106. Quatre captures d'écran de la <i>lyric video</i> du mix « Shambhala 2014 » par le DJ Excision.	409
Figure 107. Capture d'écran du site motionarray.com à la section « After Effects » et la catégorie « Typography & Titles », le 30 novembre 2023.	416
Figure 108. À gauche et à droite, deux captures d'écran du clip de la chanson « Fille / Garçon » donnent une idée du style « rétro eighties électro » adopté par Janick Blanchet, inspiré de la pochette du disque créée par Corey Meyers (au centre).	417
Figure 109. Captures d'écran de deux clips de Mademoizelle Philippe : à gauche, pour la chanson « Aimant » (réal : Raph North), à droite pour la chanson « Toi » (réal : Janick Blanchet).	419
Figure 110. Trois captures d'écran du clip de la chanson « Toi » de Mademoizelle Philippe.	419
Figure 111. <i>Mood board</i> envoyé par Vice E Roi à Fred Delisle, en préproduction de <i>Mille visages</i>	423
Figure 112. Trois captures d'écran du clip de la chanson « Mille visages ». À droite, l'effet de « kaléidoscope » évoqué dans l'entrevue.....	424
Figure 113. Sous-titrage dans trois <i>lyric videos</i> francophones canadiennes : à gauche, le clip d'« Income Tax » de P'tit Belliveau (2020), au centre celui de la chanson « 360 jours » de Lydia Kepinski (2018), à droite celui de la chanson « J'aurai les cheveux longs » de Klô Pelgag (2020).	430

Remerciements

Si la thèse est, à bien des égards, un exercice souvent solitaire, il m'aurait été absolument impossible de la mener à terme sans être soutenu et entouré. À toutes les personnes m'ayant accompagné, j'adresse ici mes remerciements chaleureux.

À Martin Barnier d'abord, qui dirige mes recherches depuis ma première année de master, et qui co-dirige donc cette thèse. Merci pour ta confiance en mon travail, souvent renouvelée malgré mes pérégrinations, tant académiques que géographiques.

À André Gaudreault, qui dirige lui aussi mes recherches et cette thèse. Le jour où tu m'as invité à Montréal, tu as changé ma vie, et je n'ai jamais eu à le regretter. Avec André, il y a toujours de beaux projets, et on est d'emblée un collaborateur et un membre de l'équipe.

Merci à l'équipe du département des arts de la scène, de l'image et de l'écran de Lyon 2, pour son accueil chaleureux et la confiance avec laquelle m'ont été confiés des cours de cinéma et de lettres modernes. Ma reconnaissance va en particulier à Luc Vancheri pour ses remarques précieuses, ainsi qu'à François Géral, qui m'aurait bien vu doctorant en lettres, mais qui a tout de même suivi mon parcours avec attention et bienveillance. Je remercie également Olivier Ferret, ancien directeur de l'École doctorale 3LA, pour ses nombreux conseils.

Au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, j'adresse mes remerciements à Richard Bégin, Marta Boni, Marion Froger, André Habib, Carl Therrien, Louis Pelletier et Caroline Bem, qui ont été bien plus que mes enseignants, ainsi qu'aux membres du laboratoire Cinémédias, en particulier à Santiago Hidalgo et Rémy Besson. Merci aux bibliothécaires de l'Université de Montréal pour leur accompagnement, spécialement à Catherine Bernier, Valérie Rioux et André Bilodeau.

Merci aux collègues et amis dont la rencontre valait bien les complexités administratives d'une cotutelle transatlantique. Mes recherches, mes réflexions, ne seraient rien sans leur appui et leurs remarques : Marion Charroppin, Charlotte Dronier, Ouennassa Khiari, Marie-Ève Loyez, Farah Mourgues, Coralie Lamotte-Saget, Charlotte Van Der Elst, Larry Steele, Marianne Di Benedetto et tant d'autres. Merci à Mélissa Golebiewski pour la dernière relecture et notre conversation

ininterrompue sur les chansons. Merci à l'association des Têtes Chercheuses à Lyon de m'avoir aidé à démarrer cette thèse, et aux participants des matinées de rédaction de la Bibliothèque des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Montréal, de m'avoir aidé à la finir.

À la Cinémathèque française, qui m'a attribué en 2016-2017 le statut de chercheur associé, je remercie notamment Laurent Mannoni, Laure Parchomenko et Marine Unanué.

Merci aux passionnés qui se sont trouvés sur ma route : Patrice Guérin, Philippe Marion, Dominique Nasta, Anne Gourdet-Marès. Je remercie spécialement Gérard Prouvost qui a, littéralement, éclairé ma lanterne : collectionneur spécialiste des postes de radio, il n'a pas hésité à mettre son savoir-faire au service de la restauration d'une lanterne magique. Ma connaissance des projections lui doit donc beaucoup.

Merci à Pierre et Patricia Arnaud pour leur intérêt manifeste et leur relecture attentive.

Merci à l'équipe de la radio CISM qui m'a offert de « parler chansons » non seulement dans ma thèse, mais aussi sur les ondes FM montréalaises. Merci aux artistes rencontrés dans ce cadre : échanger avec les créateurs et les créatrices est toujours d'une richesse infinie.

Merci à Marta Boni, Barbara Laborde et à toute l'équipe du projet de recherche « Plateformes et usages » qui, sans le savoir peut-être, m'ont redonné le goût de la recherche au moment opportun.

Merci à Élodie Adam-Vézina, qui elle aussi, a fait une thèse.

Je tiens à remercier particulièrement Raphaël Jaudon et Alice Soltysiak pour leur amitié sans faille, les discussions, les jeux, les soirées, les conseils, les lectures et les relectures. Des salles d'escalade lyonnaises aux enregistrements de podcast, vous m'avez bien souvent remis sur la bonne voie.

Toute ma gratitude va à bien sûr à ma famille pour leur soutien indéfectible malgré les durées et les distances : ma mère Frédérique dont le piano berça mon enfance, mon frère Sylvain qui partage mon amour des chansons, ma sœur Mathilde qui m'a offert mes premiers CD.

Je dédie cette thèse à la mémoire de mon père Philippe, lui aussi professeur de lettres, et grâce à qui j'ai appris par cœur les chansons de Brassens bien avant d'en comprendre la teneur.

Je l'adresse aussi, avec une infinie gratitude, au personnel de l'hôpital Ste-Justine, ainsi qu'aux parents croisés au service de néonatalogie.

Enfin, je ne saurais assez remercier Fanny Arnaud, pour tout, tout simplement, ainsi que Charlie, Lou et Milo, qui aiment déjà les chansons. J'ai rédigé cette thèse pendant les heures de garderie, pour ne pas leur laisser penser que les papas ont constamment les yeux rivés sur des écrans. Aussi magiques que soient leurs images !

Avant-propos

Contexte

Il y a sans doute toujours, dans une thèse de doctorat, beaucoup de celui qui l'écrit. Dans la thèse, et même, déjà, dans son sujet : c'est-à-dire dans les étonnements, les questions et les intuitions qui dérangent et démangent suffisamment pour décider de consacrer plusieurs années à les considérer, les creuser, les élucider peut-être, les contredire parfois. À tout le moins, la présente thèse reflète mon parcours académique et professionnel, sinueux et néanmoins cohérent. J'aimerais donc l'évoquer ici brièvement, non seulement parce que je suis partisan d'une recherche située¹ et personnelle, mais surtout parce que ce parcours me place à une croisée disciplinaire spécifique. C'est pourquoi je me permets de faire, en guise d'avant-propos, quelques remarques autobiographiques – qui n'auraient pas vraiment leur place dans le corps de la thèse.

Ma formation initiale est celle d'un technicien audiovisuel. J'ai étudié le montage et la postproduction vidéo, disciplines pour lesquelles j'ai obtenu un Brevet de Technicien Supérieur en 2009. Ainsi, mon premier métier est monteur vidéo, et j'ai notamment travaillé plusieurs années comme responsable de postproduction d'une chaîne de télévision musicale. Cela me permet de porter sur les œuvres un regard technique, informé par mes connaissances du monde professionnel de l'audiovisuel.

Cela dit, je ne suis plus aujourd'hui monteur de profession. J'ai laissé derrière moi cette carrière pour poursuivre à l'université mes études, cinématographiques et audiovisuelles. Un master recherche puis un cursus de doctorat m'ont permis de diversifier mes savoirs et mes approches, grâce à des cours, des colloques, des ateliers de recherche, des publications, des missions d'auxiliaire de recherche ou encore de nombreuses charges d'enseignement.

En outre, mon cursus universitaire a connu un bref détour : en 2015-2016 j'ai préparé et obtenu le CAPES de lettres modernes, c'est-à-dire le concours de recrutement des professeurs du

¹ Voir Marie-Jeanne Zenetti, « Théorie, réflexivité et savoirs situés : la question de la scientificité en études littéraires », *Fabula-LhT*, 2021.

secondaire, en France. Je n'ai pas été affecté dans le secondaire, puisqu'un contrat doctoral m'a été attribué en juillet 2016, mais cela m'a permis d'enseigner plusieurs TD de lettres à l'Université.

Monteur vidéo, professeur de français et jeune chercheur en cinéma, ce parcours en trois volets explique en partie mon intérêt pour ces chansons qui s'écrivent à l'écran, ainsi que mon approche interdisciplinaire. Indisciplinée, même, pourrais-je dire avec Myriam Suchet, tant sa définition correspond à ma propre expérience de la recherche : « L'indisciplinarité vise certes à donner lieu à des questionnements transversaux, que les disciplines permettent (de par la spécialisation qu'elles autorisent) tout en tendant à les exclure (de par la séparation des domaines sur laquelle repose leur dynamique d'approfondissement)² ».

À ceci, il convient enfin d'ajouter mon activité d'animateur et producteur radio. Entre septembre 2019 et septembre 2023, j'ai produit et animé bénévolement *C'est un tube*, une émission consacrée aux chansons francophones diffusée chaque semaine sur les ondes FM de CISM, la radio des étudiants et étudiantes de l'Université de Montréal – dont je suis d'ailleurs devenu, depuis, directeur de la programmation. J'y ai développé mes qualités d'orateur, de programmateur musical et de vulgarisateur du discours scientifique sur les chansons, mais surtout, l'émission m'a placé au contact direct des artistes de la chanson, au Québec et dans toute la Francophonie. J'ai beaucoup appris de leurs témoignages, et plusieurs sections de ma thèse doivent beaucoup à ce contact étroit avec les artistes et le monde culturel.

Technicien vidéo, jeune chercheur en cinéma, formé en littérature et passionné de chansons : voilà qui résume la spécificité de ma posture et, je l'espère, concourt à l'originalité de mon travail.

Remarques formelles

Avant d'entrer en matière, qu'on me permette enfin quelques annonces formelles.

Dans ce texte, j'emploie volontiers le présent à valeur de passé, pour alléger le propos. J'évite en revanche d'utiliser le futur lorsque je parle d'une succession d'événements historiques passés, pour éviter un biais téléologique (le futur impliquant une succession nécessaire des événements). Même si le texte est globalement écrit au « on » impersonnel et au « nous » de modestie, j'utilise

² Myriam Suchet, *Indiscipline! : tentatives d'université à l'usage des littégraphistes, artistotechniciens et autres philopraticiens*. (Montréal : Nota Bene, 2016), 256.

ponctuellement le « je » pour mieux faire ressortir, à l’occasion, une parole, un avis, ou un témoignage personnels : en somme, les moments où ma posture spécifique fait partie intégrante du discours et de la démonstration scientifiques.

J’ai accordé les noms génériques et de métier au masculin, notamment au pluriel, et je précise que cela ne présume pas du genre des individus ainsi désignés. Conscient des limites – tant linguistiques que politiques – de ce choix, j’ai tout de même tâché de recourir à certains termes épiciènes, comme « lanterniste », « cinéaste » ou « artiste ».

Enfin, en tant que français installé à Montréal depuis de nombreuses années, mon langage s’est nécessairement mâtiné de tournures et de mots du Québec. Cette hybridation linguistique s’avère bien entendu une incroyable richesse, mais peut parfois générer des malentendus ou des conflits passionnés – qu’on se souvienne des controverses transatlantiques : « le covid » ou « la covid » ? Aussi, là où les usages divergent entre nos deux continents, et dans la mesure où cela ne concernait pas la terminologie des concepts de ma recherche, j’ai décidé au cas par cas, de manière purement idiolectale. J’ai ainsi adopté sans mal la traduction « téléphone intelligent » pour parler des « *smartphones* » français, mais ne me résous pas à utiliser le mot « vidéo » au masculin (« un vidéo ») au sens de « vidéogramme », comme il est d’usage au Québec. Autre exemple : j’ai employé « play-back », qui est attesté par les dictionnaires français, pour désigner cette pratique que les québécois nommeraient plutôt « lipsynch » – et que l’Office québécois de la langue française conseille, de toute façon, de traduire par « synchronisation labiale » ou « doublage synchrone ».

J’ai adopté le modèle de thèses de l’Université de Montréal, ainsi que les normes bibliographiques Chicago francisées. Pour éviter certaines confusions, les titres des chansons sont mentionnés entre guillemets, et les titres des clips le sont en italiques.

*

Je tiens à reconnaître que l’Université de Montréal est située en territoire autochtone non cédé par voie de traité, à saluer ceux et celles qui, depuis des temps immémoriaux, en ont été les gardiens traditionnels, et à exprimer mon respect pour la contribution des peuples autochtones à la culture des sociétés, ici et partout autour du monde.

Introduction

Pour rester en France ; sans remonter jusqu'aux ménestrels, jusqu'aux *jougleurs*¹ ou jusqu'à la joyeuse poésie des *goliards* [...] je constate d'abord l'universalité de la chanson.

Les chansons gaillardes, choix et préface par Georges Normandy. Paris : Louis-Michaud Éditeur, 1910, II.

Depuis en gros quatre cents ans – on va dire depuis 1650 – il y a eu des multitudes d'appareils, de dispositifs, de publics, populaires, bourgeois, de courtisans, qui ont assisté à des spectacles audiovisuels – je dis bien audiovisuels ! – tantôt naïfs, tantôt très sophistiqués. Avec des effets spéciaux, comme on dirait aujourd'hui. Des bruitages : la foudre, le tonnerre ; des animations : le diable qui te court après ; des odeurs, oui Sylvaine, des odeurs ; des projections sur des corps nus, sur des écrans de fumée. [...] Et de tout ça on ne garde que des souvenirs épars.

Jacques Perriault, *Dialogues autour d'une lanterne. Une brève histoire de la projection animée*. Paris : L'Harmattan, 2014, 19-20.

Entrée en matière

Publiés à un peu plus d'un siècle d'écart, les deux ouvrages dont sont extraites ces deux citations diffèrent sur bien des plans. Le plus ancien, sous-titré « Anthologie des chansons légères, du XVe siècle à nos jours » (soit le début du XXe siècle) prend explicitement la forme du recueil. Le plus récent est un roman, qui met en scène un personnage féminin dont la thèse de doctorat est consacrée aux projections précinématographiques. Mise-en-abyme à part, les démarches de ces deux ouvrages et de leurs auteurs partagent tout de même un objectif commun : diffuser des savoirs dans une démarche historique.

D'une part, les « chansons gaillardes » reproduites, choisies et annotées par Georges Normandy² trouvent leur place dans l'œuvre de ce critique littéraire après d'autres anthologies consacrées

¹ Issu du « *joculator* » latin, le mot « jougleur » est attesté au Moyen-Âge, avant de donner le contemporain « jongleur » dont le sens s'est réduit. Le Grand Robert indique ainsi : « (XII^e). Anciennt. Ménestrel ambulant qui récitait ou chantait des vers, en s'accompagnant d'un instrument ».

² Notice bio-bibliographique de la Bibliothèque Nationale de France, https://data.bnf.fr/12030242/georges_normandy. Consulté le 25 janvier 2024.

aux poètes dits sociaux, patriotiques ou libertins³. Dans tous ces cas, il s'agit de ramener au premier plan de l'histoire littéraire française des textes marginalisés par leurs genres et leurs sujets. L'auteur transmet ainsi ces œuvres volatiles que sont alors encore les chansons, qu'il fixe sous forme écrite pour la postérité. Dans sa préface, Normandy place la chanson comme le genre qui unifie l'histoire littéraire, attesté à chaque époque depuis l'Antiquité grecque puis latine. À cette constance dans le temps s'ajoute une omniprésence géographique et sociologique. Chanson de travail, à boire, militante, militaire, religieuse, gaillarde : la chanson est le genre populaire par excellence, qui fixe l'air du temps littéraire comme social. D'ailleurs si Normandy en propose une anthologie, c'est avec le projet explicite de stimuler la création de ses contemporains : « La chanson de nos pères ne revivra que dans notre souvenir charmé. Nous aurons notre chanson. *La nôtre*⁴ ». L'objectif de diffusion des savoirs, ici des chansons, prend donc un tour délibérément patrimonial : faire entrer des chansons populaires, y compris contemporaines de l'auteur, dans le canon littéraire⁵.

D'autre part, *Dialogues autour d'une lanterne* est un roman à visée didactique. Pour ce qui demeure son dernier ouvrage, Jacques Perriault, alors professeur émérite à l'Université Paris-Nanterre et conseiller à l'Institut des sciences de la communication du CNRS, avait choisi la fiction pour distiller un savoir historique. Le projet romanesque d'un Jules Verne n'est pas très loin. Sous-titré « Une brève histoire de la projection animée », ce court roman évoque les dispositifs de projection précinématographiques, un domaine dont son auteur est un spécialiste reconnu, et à propos duquel il a déjà publié un ouvrage scientifique : *Mémoires de l'ombre et du son*⁶. Au fil du récit, le lecteur découvre sommairement le principe des lanternes de projection et leur histoire, de même que la variété de leurs usages, avec une prédilection pour la vertu pédagogique des plaques projetées. Par ailleurs, en tant que médiologue s'étant intéressé assez tôt à

³ Georges Normandy et Mafféo Charles Poinso, *Les poètes sociaux : anthologie de poésies sociales / morceaux choisis accompagnés d'une préf. et de notes par Georges Normandy et M.-C. Poinso*, 1909; Mafféo Charles Poinso et Georges Normandy, *Les poètes patriotiques : anthologie de poésies patriotiques. Morceaux choisis* (Paris : Louis-Michaud, 1915); Georges Normandy, *Les poètes libertins : anthologie de poésies légères du XV^e siècle à nos jours* (Paris : Louis-Michaud, 1915).

⁴ Georges Normandy, *Les chansons gaillardes : Anthologie de chansons légères du XV^e siècle à nos jours* (Paris : Louis-Michaud, 1910), X-XI.

⁵ Ne jugeons pas ici la réussite de l'entreprise : cette anthologie et les chansons qu'elle rassemble sont certes relativement oubliées. Le projet, qui plus est explicite, de cet ouvrage n'en est pas moins remarquable.

⁶ Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel* (Paris : Flammarion, 1981).

l'informatique⁷, Perriault distille aussi ses réflexions sur l'usage des technologies numériques, en particulier dans le domaine de l'enseignement. Il s'agit donc là encore d'une entreprise de diffusion des savoirs, mais à l'inverse de la démarche patrimoniale de Georges Normandy, celle de Perriault est la vulgarisation des savoirs scientifiques. Sous forme abrégée et abordable, celui-ci transmet une double réflexion sur les spectacles audiovisuels et sur les pratiques d'enseignement, au prisme d'une histoire des médias dont le numérique rebat alors les cartes.

La présente thèse se situe quelque part entre ces deux exemples liminaires.

D'une part, comme Georges Normandy, je me propose de mettre en valeur un corpus de chansons, un genre riche de sa diversité formelle et de sa longue histoire. Le critique a couché sur papier les textes de chansons populaires, publiées pour en conserver la trace : il n'est pas le seul, et cette thèse se penche sur des formes audiovisuelles de chansons écrites – comprendre écrites *en toutes lettres*.

D'autre part, comme Jacques Perriault, je m'intéresserai à l'« audiovisuel oublié⁸ » ou du moins – puisqu'il n'est peut-être pas si oublié – à une approche historique transversale des médias. On a tôt fait de qualifier toutes les technologies par l'adjectif « nouvelles », mais l'archéologie des médias montre que les machines et les médias du passé peuvent nous aider à comprendre ceux du présent, et ceux que le présent invente pour le futur.

Aussi, cette thèse se penche sur ce que nous nommerons bientôt « chansons lumineuses écrites », et dont nous pouvons d'emblée dessiner les contours à la lumière croisée de ces deux exemples : un geste mettant en œuvre à la fois l'écriture des paroles de chansons et la projection lumineuse, qu'on étudiera selon une approche transversale de l'histoire des médias.

Étonnements : ébauche d'un problème

À l'origine de ces recherches se trouve une série d'étonnements, transformés en pistes de travail. Un étonnement initial tend l'ensemble de mon projet de recherche. En 2012, j'officialisais comme responsable de postproduction de *Melody*, une chaîne de télévision musicale française. J'y ai alors

⁷ Jacques Perriault, *Éléments pour un dialogue avec l'informaticien* (Paris : Mouton, 1971).

⁸ Jacques Perriault, *Dialogues autour d'une lanterne : une brève histoire de la projection animée* (Paris : L'Harmattan, 2013), 11, il s'agit du titre du premier chapitre du roman.

remarqué l'apparition d'une nouvelle forme d'illustration des chansons populaires : les *lyric videos*, des clips officiels affichant à l'écran les paroles de la chanson ainsi illustrée. Cette forme était déjà apparue dans ma pratique de spectateur. Utilisateur des réseaux sociaux et d'internet intéressé par l'actualité des chansons et des clips, il m'avait semblé remarquer une augmentation du nombre de ces vidéos textuelles, employées comme illustration officielle des chansons, et diffusées sur YouTube. Mais durant cette période, en raison de ma fonction professionnelle, j'ai reçu de la part des maisons de disques de plus en plus de clips prenant cette forme, dans le but de faire la promotion à la télévision des nouvelles chansons à leur sortie⁹. Sans devenir systématique, cette pratique semblait s'intégrer à une place nouvelle du circuit promotionnel des chansons populaires.

Mon deuxième étonnement, c'est la configuration audiovisuelle spécifique à ces clips, c'est-à-dire le choix d'illustrer une chanson en écrivant ses paroles en toutes lettres à l'écran. Les chansons pop sont souvent considérées comme légères, voire ineptes, avant tout ciselées pour leurs sonorités efficaces – en tout cas pas des chansons *à texte*. Pour ne prendre qu'un exemple, citons les dires un brin méprisants de l'auteur-compositeur-interprète français Jean-Louis Murat, plutôt reconnu comme un chanteur *à texte*, à la poésie exigeante et parfois hermétique. Le jeudi 27 septembre 2018 à l'antenne de France Info, il affirmait : « les gens comprennent de moins en moins les mots, au-dessus de 250 mots, ils appellent le SAMU, donc on sait plus trop quoi chanter¹⁰ ». Dans ce contexte, la mise en valeur de texte écrit pour promouvoir des chansons n'a donc rien d'évident, et va d'ailleurs à l'encontre de bien des attentes.

Mon troisième étonnement a surgi en élargissant le spectre temporel de mes recherches. Car si cette illustration textuelle peut paraître nouvelle au sein du vidéoclip, elle ne l'est pas dans l'histoire des chansons illustrées. Par exemple, des plaques pour lanterne magique illustrant des chansons populaires en affichaient le texte : c'est le cas des séries de plaques produites et

⁹ C'est une première approche de l'apparition de ces vidéos que propose mon mémoire de recherche de master 2, intitulé « Devant la recrudescence des *lyric videos* » et déjà dirigé par Martin Barnier.

¹⁰ La citation est partiellement reprise dans Yann Bertrand, « Musique : Jean-Louis Murat, le paradoxe de la chanson », *Franceinfo*, 27 septembre 2018, https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-jean-louis-murat-le-paradoxe-de-la-chanson_2944653.html. Consulté le 25 janvier 2024.

vendues en France par la famille Lapierre, au XIXe siècle¹¹. Dans deux contextes médiatiques éloignés de plus d'un siècle, des créateurs ont donc apporté une réponse similaire – à tout le moins comparable – aux problèmes de l'illustration des chansons. En outre, entre ces deux repères temporels, bien d'autres occurrences de chansons écrites à l'écran existent, sous forme de spectacles de projection, d'extraits de films de cinéma ou encore de vidéoclips.



Figure 1. En haut, une plaque de verre illustrant la chanson « Cadet Rousselle » produite par la maison Lapierre (France, fin du XIXe siècle) ; en bas à gauche, Bob Dylan sur un photogramme du film *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967) ; en bas à droite, la chanteuse française Jennifer sur une capture d'écran de la *lyric video* officielle illustrant sa reprise de « Poupée de son » (extrait de l'album *Ma déclaration*, 2013).

L'objectif de cette thèse est l'étude transversale d'une pratique d'illustration de chansons : l'écriture des paroles à l'écran, du XIXe au XXIe siècle. Comment étudier les chansons illustrées qui en écrivent les paroles à l'écran ? Quelles fonctions remplit alors le texte écrit ? Comment cette pratique a-t-elle été investie par l'industrie musicale et par des créateurs, y compris à des fins esthétiques ? Que peut-on apprendre du rapprochement opéré entre des plaques pour lanterne magique de la seconde moitié du XIXe siècle et des clips musicaux contemporains ?

¹¹ La Cinémathèque française en conserve un grand nombre, et m'a d'ailleurs offert en 2016-2017 le statut de chercheur associé afin d'explorer ce corpus de plaques pour lanternes magiques.

Ancrée dans les études médiatiques, la démarche choisie croise l'histoire des formes et celle des techniques selon une approche comparatiste à la fois transhistorique et transmédiatique. Aussi, avant tout état de l'art concernant les lanternes magiques, les vidéoclips ou toute autre forme de chanson illustrée, il convient d'étayer notre démarche en établissant un cadre théorique propice à cette exploration transversale. On bâtira dans cette introduction un tel cadre théorique autour de la notion de série culturelle. L'ayant définie comme une notion tierce au couple conceptuel médium/média (1), on précisera son usage en regard de la « pratique culturelle » et du « paradigme culturel » (2), en délimitant son champ d'action au contact des « remédiations » et de l'« intermédialité » (3). Une fois notre approche méthodologique ancrée dans les champs de l'archéologie des médias (4), on formulera des hypothèses de travail grâce à deux concepts tirés des études littéraires (5) : actualisation et interprétation. Il sera finalement temps de forger la série culturelle que nous souhaitons étudier (6) et, après en avoir dressé les contours chronologiques, d'annoncer le plan (7) – lui aussi chronologique – de la présente thèse.

1 Cadre théorique : quelle médiologie ?

Les présentes recherches se placent dans le sillage théorique d'André Gaudreault, plus spécifiquement de ses travaux en collaboration avec Philippe Marion et des reprises, prolongements et débats suscités par deux de leurs propositions : la « double naissance » médiatique, et la notion de « série culturelle ». En effet, ces deux concepts permettent l'exploration transhistorique des pratiques médiatiques. Mieux : ils y incitent. L'établissement et l'étude d'une série culturelle sont au cœur du projet de cette thèse, et définir cette notion s'avère indispensable pour construire autour d'elle un socle théorique. Mais avant cela, définissons les notions de « médium » et de « média », sur la base desquelles on établira ensuite la « série culturelle » comme une notion tierce, sous les auspices de la « double naissance ». Là où la notion de « série culturelle » est pour l'instant très solidaire de la définition qu'en ont donnée Gaudreault et Marion, le couple médium/média nécessite une brève exploration philologique, et une définition à l'usage des présents travaux.

1.a Le couple théorique médium/média

Étymologiquement, « *medium, ii, n* » est un nom latin, substantivé depuis l'adjectif *medius, a, um*. Le dictionnaire d'Ernout et Meillet en donne la définition suivante : « milieu, centre ; et, par extension, l'endroit vers lequel tout converge, “place publique, grand jour, société, masse”¹² ». On trouve donc dans le même terme l'idée d'un lieu intermédiaire, par exemple le milieu de la maison ou d'une colonne de marche, mais aussi la notion de mise au jour, dont le dictionnaire Gaffiot répertorie des exemples chez Cicéron : *rem in medio ponere*, « mettre un fait sous les yeux », *in medium vocare*, « soumettre quelque chose au jugement public », ou encore *venient in medium*, « ils viendront sous vos yeux [pour témoigner]¹³ ». Pour la langue moderne, le Grand Robert de la langue française atteste « media, média ou médias » comme nom masculin pluriel au sens de l'« ensemble des procédés de transmission massive de l'information », donnant au singulier « un media, ou (rare), un médium ». Pour « médium » le dictionnaire recense aussi l'acception issue du sens latin de « moyen terme » qui désigne le « registre des sons entre le grave et l'aigu », et le sens, issu également du latin, mais arrivé au français par l'anglais au XIXe siècle, de « personne réputée du pouvoir de communiquer avec les esprits¹⁴ ».

Sur la base de ces mots courants et de leurs définitions en langue, les termes *médium* et *média* ont été définis et érigés au rang de concept dans le champ de l'esthétique, des théories sur la communication voire précisément de la théorie des médias – ou médiologie. Le recours à ces termes, leurs définitions et leurs usages sont toutefois variables. Qu'on pense au système conceptuel théorisé et appliqué par Thierry Bardini, que nous ne choisissons pas ici pour référence, mais dont la perspective « sur la théorie des *media* à la croisée des approches de l'écologie médiatique [...] et de l'archéologie médiatique¹⁵ » résonne avec les enjeux

¹² Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (Paris : Klincksieck, 2001), 393.

¹³ *Medium, ii, n*. Dictionnaire latin-français gaffiot.fr. <https://gaffiot.fr/#medium>. Consulté le 25 janvier 2024.

¹⁴ Médium et média. Le Grand Robert en ligne. <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>. Consulté le 25 janvier 2024.

¹⁵ Thierry Bardini, « Entre archéologie et écologie », *Multitudes*, n° 62 (2016) : 159.

transhistoriques de cette recherche. Bardini n'occulte d'ailleurs pas les travaux de Gaudreault et Marion, même si son système théorique est explicitement différent¹⁶.

Une définition du couple médium/média est d'autant plus importante dans le cas d'une approche historique : il s'agit d'observer une configuration audiovisuelle spécifique (ici l'écriture des paroles de chanson à l'écran) dans un temps médiatique long, en tenant compte de l'évolution des techniques et des pratiques audiovisuelles. Or, la diachronie met en crise la stabilité des concepts de médium et de média. Cela est particulièrement notable dans la pensée contemporaine : dans les années 2000, et peut-être surtout dans la décennie 2010, une profonde réflexion ontologique sur le cinéma a été entamée au prisme du *média*, en raison notamment des bouleversements provoqués par l'internet et par l'image numérique. C'est à partir de ce tournant numérique, *grosso modo* de la charnière entre les XXe et XXIe siècles, que je propose de poser les bases d'une théorie médiatique. Ce n'est pas ignorer que la réflexion médiologique s'enracine dans une tradition philosophique plus vaste et plus ancienne, chez Siegfried Zielinski¹⁷, Friedrich A. Kittler¹⁸ ou Marshall McLuhan¹⁹ par exemple. Cependant, l'apparition et la démocratisation de technologies numériques ont forcé une relecture de ces penseurs à l'aune du numérique. Aussi, dans la mesure où nous cherchons une définition des médiums et des médias qui servirait de base à une étude diachronique, qui démarre avant le cinéma et se prolonge sur YouTube, il semble fertile de nous appuyer sur cette re-théorisation des médias au tournant des années 2000.

1.b Médium (Belting, Aumont)

Dès 2001, Hans Belting exprime l'intérêt de distinguer le médium du média au premier chapitre de son ouvrage *Pour une anthropologie des images* :

Dans les débats actuels, le multimédia et les *mass media* sont si prédominants qu'il convient avant tout de donner à la notion de « médium » un sens qui l'en démarque.

¹⁶ En l'espèce, son choix consistant à « restreindr[e...] l'usage du mot "médium" (au pluriel "médiums") à son sens de "personne réputée douée du pouvoir de communiquer avec les esprits" » semble contraignant à l'usage, bien qu'il aboutisse ponctuellement à des précisions intéressantes : « Les *media* peuvent fonctionner comme des médiums, en rendant disponible la pensée des morts ». Thierry Bardini, « Entre archéologie et écologie », 159-60.

¹⁷ Voir notamment Siegfried Zielinski, *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*, trad. par Gloria Custance (Cambridge : MIT, 2006) ; ou le recueil anthologique *Siegfried Zielinski, Variations on media thinking* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2019).

¹⁸ Voir notamment Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, trad. par Frédérique Vargoz (Dijon : Les Presses du réel, 2018).

¹⁹ Voir notamment Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Toronto : McGraw-Hill, 1965).

Marshall McLuhan voyait les médiums comme des extensions de nos organes corporels et situait en conséquence leur vraie définition dans les progrès de la technologie. En envisageant les médiums comme des prothèses utilisées par le corps pour conquérir l'espace et le temps, McLuhan parlait de médiums du corps. Dans l'histoire de l'art en revanche, on considère comme médiums les genres et les matériaux que l'artiste utilise pour s'exprimer. J'appelle au contraire médiums les supports, ou les hôtes, dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité²⁰.

L'auteur emploie donc le mot *médium* pour éviter la confusion courante entre *média* et *mass média*, tout en concédant que *médium* reste encore largement polysémique. Partant, il définit ce dernier comme le lieu nécessaire à la formation des images en vue de leur réception. Encore faut-il considérer deux modalités d'images : « intérieures » (images et représentations mentales) et « extérieures » (sur un support matériel). En ce sens, pour Belting, le médium n'est pas nécessairement un dispositif technique puisque pour les images intérieures, « c'est notre propre corps qui nous sert dans ce cas de médium vivant²¹ ». Sa réflexion s'organise alors autour de la triade image-médium-corps : « Selon moi, aucune conception de l'image ne saurait se dérober à cette relation qui lie d'un côté l'image à un corps-spectateur, de l'autre au médium-support qui la véhicule²² » – le médium fût-il lui-même un corps humain. Formulé autrement : « Puisqu'une image n'a pas de corps, il lui faut un médium dans lequel elle puisse "s'incarner"²³ ». Or, cette incarnation des images par les médiums est d'emblée présentée comme dynamique, non seulement parce qu'elle est définie comme une relation (image-médium-corps), mais aussi parce qu'elle se déploie dans le temps :

L'expérience du monde s'effectue à travers l'expérience des images. Mais l'expérience des images se rattache à son tour à une expérience de leurs médiums. Ceux-ci ont une forme dynamique qu'ils acquièrent dans les cycles historiques de leur développement. [...] La question des médiums est donc aussi, par essence, une question historique²⁴.

Pour Jacques Aumont, dont la première édition de *L'image* paraît en 2001 (l'année même où l'ouvrage de Belting est publié en allemand), il faut pourtant séparer l'image mentale et les « images-objets » :

[L]'image mentale n'a qu'une façon de nous apparaître, toujours la même [...] faite de cette fameuse « étoffe » où Shakespeare voyait se découper les rêves. L'image-objet,

²⁰ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduit par Jean Torrent (Paris : Gallimard, 2004 [2001]), 39.

²¹ Belting, 8.

²² Belting, 20.

²³ Belting, 26.

²⁴ Belting, 40.

elle, a cent modes d'apparitions divers, parce qu'elle ne nous apparaît pas comme étant immédiatement dans notre tête, mais comme dépendant d'un intermédiaire entre elle et nous – ce qu'on appelle justement un **médium**²⁵.

Pour Aumont, le corps ne peut pas être pensé comme le médium de nos images mentales. La difficulté à qualifier le support de ces images mentales autrement que par une métaphore fait figure d'argument : il paraît bien imprécis de désigner par le même concept des objets matériels, sensibles, et des réalités mentales, volatiles, difficilement descriptibles. Il y a là une distinction fondamentale entre les deux penseurs, qui au fond s'explique par la différence de leur projet.

L'approche de Belting est explicitement anthropologique, et elle s'applique donc à un temps historique long, qui débute avec les grottes pariétales. « Nous croyons résolument que les images que nous percevons ont leur origine située au-delà du médium qui les véhicule. Sinon, serions-nous encore touchés par les images de l'art du passé²⁶ ? » interroge-t-il ainsi. Les médiums numériques, quelles que soient leurs spécificités (que Belting ne feint pas d'ignorer), ne seraient que les occurrences médiatiques contemporaines d'une culture des images qui traverse le temps long. De son côté, même si son ouvrage s'intitule *L'image*, Aumont s'intéresse à vrai dire à l'image cinématographique, et à ce qu'elle a de spécifique en tant que médium. Sans ignorer ni l'histoire des images ni l'histoire des médiums, son ouvrage est avant tout un état de la pensée sur l'image de cinéma. Ce projet, plus circonscrit, implique une réduction de la définition du médium.

Cela dit, les deux définitions se rejoignent sur plusieurs points. Comme Belting, Aumont définit d'abord le médium par rapport à l'image. « Le médium de l'image, c'est ce qui lui donne sa tonalité sensationnelle et expressive particulière, en l'inscrivant dans une réalité matérielle précise²⁷ » : on retrouve bien l'idée d'une matérialisation de l'image par le médium. À cela, il ajoute un caractère dynamique : « Le médium n'est pas dans [l]es matériaux ni [l]es outils, mais dans leur mise en œuvre [... L]e médium cinématographique n'est pas défini par la caméra ni par l'écran, mais par le geste qui consiste à produire des images en mouvement destinées à être projetées²⁸ ». Cette définition est assez proche de celle proposée par Jacques Rancière en 2011 (l'année où Aumont publie une 3^e édition de *L'image*) dans « La machine et son ombre », le

²⁵ Jacques Aumont, *L'image*, 3^e édition (Paris : Armand Colin, 2011), 98.

²⁶ Belting, *Pour une anthropologie des images*, 45.

²⁷ Aumont, *L'image*, 98.

²⁸ Aumont, 100-101.

chapitre de son ouvrage *Aisthesis* où il s'interroge sur l'essence du cinéma²⁹ : « le “médium” de l'art cinématographique ne se réduit pas à l'instrumentarium permettant de capter des mouvements, d'assembler et de projeter des images mobiles. Un médium n'est ni un support, ni un instrument, ni une matière spécifique. Il est le milieu sensible de leur coexistence³⁰ ». Là encore, c'est faire du médium un concept processuel. Belting le fait par le temps (« La question des médiums est donc aussi, par essence, une question historique³¹ »), Aumont par le « geste », et Rancière le « milieu » – ce qui est un retour direct à l'étymologie du terme. Dans tous les cas, le médium est dynamique, transitif.

1.c Le média et sa double naissance (Gaudreault et Marion)

Ces définitions du médium établies, plutôt que d'abandonner le terme « média » pour éviter la confusion avec les *mass media* que craignait Belting, il s'est agi de le conceptualiser, de lui donner un sens plus précis et opérant, dans le but de contrer cette indistinction sémantique. Toujours dans *L'image*, Jacques Aumont explique en effet :

Dans les années 1960 [...] on a beaucoup discuté de la meilleure manière de traduire l'expression anglaise *mass media* [...] Après pas mal d'hésitations, la décision fut prise, officiellement, de renoncer au mot franco-latin médium, et de forger le bizarre mot français média (et son pluriel médias). [...] Depuis la fin du siècle dernier, le terme de « médium » est revenu, de façon cette fois clairement délimitée, dans notre vocabulaire esthétique et critique³².

Si Aumont trouve « bizarre » l'emprunt au singulier d'un mot latin pluriel, il n'en révèle pas moins l'intérêt théorique du terme de « média », distinct à la fois du « médium » et « des médias » (au sens, donc, de *mass-media*). Ainsi, c'est dans une communication (en 1999) puis un article (en 2000) tous deux intitulés « Un média naît toujours deux fois...³³ » qu'André Gaudreault et Philippe Marion ont posé les bases de leur théorie de la double naissance médiatique :

[L]e scénario de la double naissance du cinéma semble donc répondre au schéma suivant :
- *apparition* d'un procédé technologique ;

²⁹ Je remercie Luc Vancheri d'avoir porté à mon attention la proximité de ces deux définitions.

³⁰ Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art* (Paris : Éditions Galilée, 2011), 229.

³¹ Belting, *Pour une anthropologie des images*, 40.

³² Aumont, *L'image*, 98.

³³ André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations* 2, n° 9 (2000). Je souligne.

- *émergence* d'un dispositif par l'établissement de procédures ;
- *avènement* d'une institution médiatique³⁴.

Avec les deux premiers points, Gaudreault et Marion distinguent d'emblée le support (un matériau et/ou un procédé technologique) de son emploi dans un but expressif : le média. C'est somme toute ce que font déjà Belting et Aumont sous les auspices du « médium ». L'apport de ce modèle est donc à trouver dans le passage du deuxième au troisième point : celui de l'avènement, où le média acquiert d'une part des modes d'expression qui lui sont propres, et d'autre part une infrastructure institutionnelle. André Gaudreault a par exemple démontré, dans *Cinéma et attraction*³⁵, l'intérêt heuristique à considérer l'institutionnalisation du cinéma (avec l'adoption du terme même de « cinéma ») comme une rupture historique et épistémologique. Cela dit, pour exprimer cet apport théorique, il subsiste à ce stade une imprécision terminologique : médium vs média. Elle est résolue par l'emploi distinct des deux termes : la première naissance du modèle de Gaudreault et Marion correspondant, *grosso modo*, au médium de Belting et d'Aumont. Ce dernier évoque d'ailleurs l'établissement de cette terminologie, en 2012, dans la deuxième note de bas de page de son essai *Que reste-t-il du cinéma ?* : « Je me permets de préciser un vocabulaire qui ne s'est stabilisé que depuis peu : "média" c'est un moyen de communication, "médium", un moyen d'expression (pris dans sa matérialité et ses gestes propres)³⁶ ». Cette distinction théorique, Aumont ne la commente pas dans l'ouvrage, et elle n'est mentionnée que sous la forme de cette note infrapaginale. Mais s'il ne l'investit pas comme un outil heuristique, Aumont présente tout de même la distinction médium/média comme établie et acceptée dans le champ des études médiatiques, en prenant acte (en creux) du succès critique de la double naissance médiatique de Gaudreault et Marion.

C'est d'ailleurs dans un ouvrage qui répond notamment à Jacques Aumont que ceux-ci ont résumé et mis à jour le système conceptuel de leur pensée des médias : en 2015 dans *La fin du cinéma ?*

Par *médium*, on entend en quelque sorte un langage [...] ou si l'on préfère, un dispositif matériel [...] et sémiotique qui peut, parfois, permettre une expression artistique. Le

³⁴ Gaudreault et Marion, 24.

³⁵ André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe* (Paris : CNRS, 2008).

³⁶ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?* (Paris : Vrin, 2013), 11. Je souligne.

mot *média* renvoie de son côté à un système institutionnalisé de communication (spectacle, industrie, lieux d'exploitation, métiers, etc.³⁷)

La définition est assortie d'une précision :

Bien sûr, ces deux niveaux « médiatiques » tendent à se chevaucher et à s'interpénétrer. Aussi, adhérons-nous à la tendance plus généraliste qui utilise sans distinction le mot *média*. En ce qui nous concerne, nous n'utiliserons le mot *médium* que lorsque nous souhaiterons mettre en évidence la seule part matérielle et technolinguistique du processus médiatique³⁸.

Plus loin, ils proposent également une nouvelle définition du modèle de la « double naissance » :

Une première naissance survient lorsqu'une innovation technologique est utilisée pour permettre un renouvellement des pratiques et des séries culturelles existantes, sous l'autorité desquelles vient se placer cette technologie. Une seconde naissance survient lorsque les ressources expressives que le média – plus exactement : un dispositif technologique devenu média – a permis de développer gagnent une légitimité institutionnelle et tendent à établir leur spécificité comme norme³⁹.

C'est sur ces définitions et leur usage que s'appuieront les présents travaux. En effet, le modèle de la double naissance médiatique paraît pertinent pour plusieurs aspects. D'abord, il est fondamentalement historicisé, puisqu'il considère nécessairement trois moments temporels : 1) l'invention technique ou technologique, 2) son emploi comme moyen expressif (première naissance) puis 3) sa singularisation et son institutionnalisation (deuxième naissance). En somme, ce modèle synthétise deux propositions évoquées plus tôt : le médium comme concept dynamique dans le temps chez Belting, et par le geste chez Aumont. De plus, en formulant une définition à deux termes distincts dans le temps, la double naissance rend compte d'un processus non seulement dynamique (le médium est un processus en soi, le média est un processus en soi), mais également vectorisé (le passage du médium au média est lui aussi un processus).

Un autre point fort de ce modèle théorique est d'opérer une rupture d'avec le concept d'image, et pour cause : il existe bien des modes de communication et d'expression artistique qui ne font pas appel à l'image, mais aux sons, à l'écrit, ou à des régimes hybrides. La bande dessinée, qui combine par exemple image et texte écrit, est d'ailleurs l'un des médias analysés dès 2000⁴⁰ par

³⁷ André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? : un média en crise à l'ère du numérique* (Paris : Armand Colin, 2013), 77.

³⁸ Gaudreault et Marion, 77.

³⁹ Gaudreault et Marion, 153.

⁴⁰ Gaudreault et Marion, « Un média naît toujours deux fois... ».

Gaudreault et Marion pour démontrer la pertinence du modèle de la double naissance. Or, ce détachement théorique d'avec l'image est décisif dans le cadre de cette thèse, qui s'intéresse à des formes médiatiques combinant images, textes et sons. En outre, nos deux corpus principaux, à savoir des plaques de lanterne magique et des vidéoclips, ne sont pas strictement « cinématographiques ». Si une telle approche est toutefois possible sous les auspices des études cinématographiques, c'est bien parce que dans la réflexion sur le cinéma, le champ conceptuel a été ouvert à une instabilité historique des médias, au prix notamment de cette redéfinition du couple médium/média.

1.d La double naissance : un concept investi par les études sur le clip

Bien des travaux récents confirment la vertu heuristique du modèle théorique de la double naissance, élargissant au passage l'usage du couple « médium/média » à des acceptions très ouvertes : le médium comme « dispositif technico-formel mobilisable de manière indifférente pour des usages médiatiques fort divers⁴¹ » pour Julien Péquignot, ou le média comme « tournure stabilisée » ou « *organisation sociale de diffusion culturelle*⁴² » du médium pour Guillaume Soulez.

En particulier, l'intérêt du couple médium/média pour étudier le clip musical a déjà été souligné, par Antoine Gaudin ou par Julien Péquignot notamment. Ce dernier l'exprime clairement :

Dans le cadre d'une réflexion sur les relations entre médias et médiums, en particulier lorsque l'on se pose la question de la survivance des médias à leurs médiums « historiques », le cas du clip musical, par les problèmes qu'il pose, est un point d'entrée stimulant⁴³.

En effet, l'institutionnalisation du vidéoclip est particulièrement liée au modèle de diffusion massive des clips à la télévision : sur MTV aux États-Unis, puis sur Musique Plus au Québec ou M6 en France. En somme, les médiums du clip, ce sont d'abord les technologies de la vidéo analogique et de la diffusion télévisée, employées en vue de la production et de la diffusion de chansons populaires illustrées. Mais si on prend un certain recul historique, on constate que cela

⁴¹ Julien Péquignot, « Le clip musical comme processus d'incarnation de la médiation audiovisuelle », dans *Le levain des médias : forme, format, média*, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou, *Revue MEI* (Paris : L'Harmattan, 2015), 183.

⁴² Guillaume Soulez, « En guise de conclusion provisoire – Du cinéma éclaté ... au levain des médias : rapports de formes », dans *Le levain des médias : forme, format, média*, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou, *Revue MEI* 39 (Paris : L'Harmattan, 2015), 241 et 245.

⁴³ Péquignot, « Le clip musical comme processus d'incarnation de la médiation audiovisuelle », 180.

n'était en quelque sorte qu'une première double-naissance médiatique. En un processus d'institutionnalisation progressive, l'ère MTV avait *double-accouché* du vidéoclip, cristallisant autour des outils techniques de la vidéo analogique et de la télévision (médium) un certain nombre d'usages pragmatiques, esthétiques, économiques ou institutionnels (média). Or, avec l'avènement des technologies numériques, le clip musical a entre-temps changé de support de diffusion privilégié. L'évolution des techniques et des pratiques a fait migrer les vidéoclips depuis la télévision vers internet, soit schématiquement de MTV vers YouTube⁴⁴. En somme, le clip en tant que média a changé de médium *a posteriori* de sa première institutionnalisation.

Décrivons-nous ici une deuxième naissance, voire une deuxième *double-naissance* du clip ? Après tout, Gaudreault et Marion n'hésitent pas à cumuler les naissances médiatiques, en postulant par exemple à l'ère numérique une « troisième naissance » du cinéma qui « résulterait d'une néo-institutionnalisation, ou d'une post-institutionnalisation ; elle ne tiendrait plus de la singularisation unimédiale du cinéma, mais de sa façon de négocier avec les autres médias qui l'entourent⁴⁵ ». Cette idée d'une troisième naissance semble s'appliquer aux clips : de manière comparable, les technologies numériques sont à l'origine de ces deux renouveaux médiatiques, celui du cinéma comme celui du clip musical. C'est ce que note Carol Vernallis lorsqu'elle évoque les clips de l'ère YouTube : « Music video's moment of resurgence resembles MTV's first moment: there seems to be a question of what music video can do and where it fits⁴⁶ ». Une « résurgence » médiatique du clip, qui ressemble à sa première institutionnalisation à l'ère MTV : ce que décrit Vernallis, c'est bien ce que Gaudreault et Marion nomment ailleurs une troisième naissance.

Ces réflexions laissent penser que la double naissance médiatique et la répartition médium/média sur laquelle elle est basée forment un cadre théorique utile pour l'étude des clips : suffisamment précis pour constituer des définitions d'usage opérantes, et suffisamment maniable pour étudier les médias pris dans le temps long de l'histoire. Pour autant, jusqu'à quel point peut-on accumuler ainsi les doubles-naissances ? Certes, « un média naît toujours deux

⁴⁴ Voir Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (New York : Routledge, 2017).

⁴⁵ Gaudreault et Marion, *La fin du cinéma ?*, 174.

⁴⁶ Carol Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema* (New York : Oxford University Press, 2014), 207.

fois⁴⁷ », néanmoins il paraît difficile d'appliquer cette logique à l'échelle chronologique de cette thèse. En effet, ce qui lie ensemble les deux ensembles esthétiques qui forment les limites de notre étude (plaques de lanterne et vidéos sur YouTube) ce n'est pas un médium – au sens d'une technologie qui leur serait commune. Il n'y a pas non plus de rapprochement culturellement établi entre ces deux ensembles, pas d'expression canoniquement employée pour les désigner ensemble (comme le mot de « cinéma » qui, en comparaison, fédère à lui seul près de cent trente ans de l'histoire des images animées) – en somme, pas de média non plus.

En conséquence, un autre outil, plus maniable encore, est à convoquer pour observer ces évolutions médiatiques sur le temps long.

2 Série culturelle, pratique, paradigme

La notion de « série culturelle », proposée par André Gaudreault, et précisée à l'aide de Philippe Marion, pourrait bien être cet outil théorique. Si nous formulons cette hypothèse, c'est que plusieurs auteurs ont déjà avancé que le concept de « série culturelle » est à même d'éclairer le couple médium/média. Ainsi, pour Guillaume Soulez ces trois outils interagissent dans un rapport de triangulation :

Vue depuis notre perspective, l'approche en termes de « série culturelle » institue un tiers (plus ou moins provisoire) entre média et médium, pour mieux étudier les différents moments de stabilisation d'un médium en média, et réciproquement, ou, au contraire, les moments où cet équilibre se trouve perturbé (par exemple par la numérisation à l'époque récente)⁴⁸.

C'est aussi l'analyse proposée en 2014 par un groupe de chercheurs (Baetens et al.) dans la revue *Recherches en communication*⁴⁹ :

[...] le binôme médium/média ne peut lui-même se comprendre qu'à partir d'un cadre plus vaste, où l'on trouve aussi bien un amont, celui qu[e Gaudreault et Marion] nomment les *séries culturelles*, qu'un aval, que l'on pourrait désigner du concept de *pratiques culturelles*⁵⁰.

⁴⁷ Gaudreault et Marion, *La fin du cinéma ?*, 149.

⁴⁸ Soulez, « En guise de conclusion provisoire – Du cinéma éclaté ... au levain des médias : rapports de formes », 245-46. Je souligne.

⁴⁹ Jan Baetens et al., « Transformations médiatiques : quelques réflexions sur la notion de “série culturelle” chez André Gaudreault et Philippe Marion », *Recherches en Communication*, n° 41 (2014) : 221-32.

⁵⁰ Baetens et al., 223. Je souligne.

Certes, l'idée de séparer *séries* en amont et *pratiques* en aval paraît peu opérante : l'intérêt de la *série* est justement qu'elle permet de penser le couple médium/média comme un ensemble de processus – donc, si l'on veut, de penser dans le même temps amont et aval. Leur analyse n'en met pas moins en valeur le changement d'échelle heuristique permis par la *série culturelle* : en tant qu'un « cadre plus vaste », elle permet une analyse dynamique des médias sur le temps long. C'est d'ailleurs ce qu'exposent Gaudreault et Marion eux-mêmes, définissant ainsi le concept :

L'équation de base, au principe même de la notion de série culturelle, serait donc la suivante : *pratique* culturelle = *série* culturelle.

À quoi peut donc bien servir une substitution terminologique si peu complexe en apparence ? L'introduction du mot « série » permet en fait d'envisager chacune des pratiques observées sous l'angle de la *diachronie*, invitant ainsi l'histoire à s'engouffrer dans le regard – et le discours – de l'historien⁵¹.

Reformulons simplement l'équation : série culturelle = pratique culturelle *en diachronie*.

Définir ainsi la série culturelle en termes de *pratique* (on n'est pas loin du « geste » de Jacques Aumont), et pas seulement en relation au couple médium/média, n'est pas sans intérêt. Cela confirme que la série culturelle est bien une notion tierce, par le biais de laquelle il est possible d'observer média et médium avec recul. C'est dire aussi que la notion est maniable à l'échelle des pratiques, et pas seulement à celle des médias. En somme, une pratique culturelle n'a pas besoin d'être institutionnalisée pour être observée en diachronie.

C'est Antoine Gaudin qui a le plus explicitement appliqué la notion de *série culturelle* à l'étude des chansons illustrées, pour faire l'histoire des vidéoclips. Dans un article paru en 2015, il définit le clip musical comme se trouvant simultanément à la pointe de deux séries culturelles. D'une part, selon une définition « formelle et intensive », le clip relève de la série culturelle de la « visualisation filmée de la performance musicale⁵² » ; d'autre part, selon une définition « structurelle et extensive », il s'inscrit dans la série « le visible façonné par le sonore musical⁵³ ». En inscrivant le clip à la croisée de ces deux séries qu'il met en valeur pour l'occasion, Gaudin le

⁵¹ André Gaudreault et Philippe Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle », dans *A History of Cinema without Names. A Research Project*, sous la direction de Diego Cavalotti, Federico Giordano, et Leonardo Quaresima (Udine : Mimesis, 2016), 60.

⁵² Antoine Gaudin, « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques », dans *Le levain des médias : forme, format, média*, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopaniidou, *Revue MEI* 39 (Paris : L'Harmattan, 2015), 169.

⁵³ Gaudin, 170.

décrit doublement : en diachronie, dans une histoire des pratiques ainsi mises en série, mais aussi en synchronie, selon l'agencement sériel spécifique du moment de son observation.

Ajoutons à ce sujet une précision au système théorique de Gaudreault et Marion. Dans *Cinéma et attraction*⁵⁴, Gaudreault propose de distinguer la « série culturelle » du « paradigme culturel ». Adapté d'un concept forgé par Louis Francœur, le paradigme culturel est « un système hiérarchique composé d'«un polysystème» auquel sont subordonnées «plusieurs unités de signification (littérature, peinture, art et tradition populaire, etc.) [...], elles-mêmes des sous-systèmes du premier»⁵⁵ » (ces « unités de signification » étant justement les « séries culturelles »). Employant ce « paradigme culturel », Quentin Gille a lui aussi proposé une étude historique vaste des chansons illustrées dans sa thèse soutenue en 2014 : *Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie. Des phono-scènes aux vidéoclips (et au-delà)*. Gille décrit ainsi ce qu'il se propose de faire émerger :

Un modèle, ou plus précisément un paradigme (culturel) que nous baptiserons « phono-cinématographie », qui engloberait tous les dispositifs qui reposent sur l'association d'images animées avec une chanson préalablement « phonographiée ». Autrement dit, nous proposerons une démarche généalogique qui vise à réunir sous un même paradigme (culturel) toute une série de dispositifs qui synchronisent machines de (re)production visuelle et machines de (re)production sonore⁵⁶.

Sans discuter le cadre théorique de la thèse de Quentin Gille, qui est solide et convaincant⁵⁷, on peut nuancer la pertinence du paradigme culturel pour la présente thèse. En effet, la configuration audiovisuelle sur laquelle nous proposons de nous pencher, soit l'écriture des paroles de chanson à l'écran, peut tout à fait être envisagée comme une « pratique » médiatique : illustrer des chansons en écrivant leurs textes. C'est alors cette pratique qui, étudiée en diachronie, devient « série culturelle » selon la définition mentionnée plus haut : « série culturelle = pratique culturelle en diachronie ». Il s'agit peut-être d'un élargissement du champ d'action du concept de « série culturelle », mais cette proposition en respecte, semble-t-il, la lettre comme l'esprit, ainsi résumé par Gaudreault :

⁵⁴ Gaudreault, *Cinéma et attraction*.

⁵⁵ Gaudreault, 114.

⁵⁶ Quentin Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie. Des phono-scènes aux vidéoclips (et au-delà) » (Université de Montréal / Université Libre de Bruxelles, 2014), XXV.

⁵⁷ Sa thèse a d'ailleurs également été co-dirigée par André Gaudreault, à qui il empruntait lui aussi déjà une partie du cadre théorique de sa réflexion.

[L]a notion de « série culturelle » présuppose un travail de découpage de la part d'un chercheur (historien ou non) se donnant comme tâche de *construire* lui-même les *séries* événementielles, les *séries* factuelles, les *séries* culturelles, dont il s'efforcera ensuite d'expliquer les liens qui les unissent⁵⁸.

Pour étudier l'avènement du cinéma, Gaudreault mentionne surtout dans ses travaux des séries culturelles dont les contours sont plutôt bien balisés, et même institutionnalisées sous des appellations canoniques : prestidigitation, féerie, théâtre, photographie, etc. Néanmoins, il envisage d'emblée l'intérêt pour les chercheurs à « construire » leurs propres séries culturelles, pour révéler de nouvelles dynamiques historiques faites de continuités et de ruptures médiatiques. Envisagé ainsi, ce que Quentin Gille nomme « phono-cinématographie » peut être considéré comme une série culturelle, au sens d'une pratique culturelle – la mise en images (animées) des chansons – observée en diachronie.

Cette distinction entre nos deux cadres théoriques a plusieurs explications. La première, c'est que Quentin Gille questionne peu les enjeux liés au couple médium/média, auquel il préfère le concept de dispositif. Pour pertinent qu'il soit, ce choix a pour conséquence que les trois séries culturelles que Gille propose d'étudier sont très solidaires de leurs médiums : la série des « films chantants » avec la pellicule cinématographique, les « Juke-box à images » avec les technologies liées aux machines automatiques, les « vidéos musicales » avec la vidéo analogique puis numérique. Seulement, si l'on considère que la série culturelle est une notion tierce au couple médium/média, il n'y a pas de raison d'atteler aussi fermement les séries culturelles à des médiums. Le concept se révélerait même plus pertinent à considérer des séries très transversales.

Une deuxième raison à cet écart entre nos cadres théoriques est sans doute la distance temporelle qui sépare nos travaux. Elle est relativement mince – dix ans – mais suffisante pour qu'entre-temps, André Gaudreault et Philippe Marion aient affuté leurs concepts. À ce titre, la parution en 2013 de leur ouvrage *La fin du cinéma ?* est décisive, puisqu'ils y précisent l'usage du concept de paradigme culturel. La définition adaptée de Francœur dans *Cinéma et attraction*, où les séries sont « subordonnées » aux paradigmes, pouvait laisser entendre que le paradigme culturel était une sorte de méta-série culturelle, qui contiendrait toutes les autres séries. C'est d'ailleurs ce que semble chercher Quentin Gille : « un paradigme (culturel) [...] qui engloberait

⁵⁸ Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 116.

tous les dispositifs qui reposent sur l'association d'images animées avec une chanson préalablement "phonographiée"⁵⁹ ». Or ce n'est pas tout à fait comme cela que l'entendent finalement Gaudreault et Marion. Ainsi, la seule mention du « paradigme culturel » dans *La fin du cinéma ?* est appliquée au concept d'*agora-télé*, formule construite à l'inverse du *home cinema* – ou *cinéma-maison* en français québécois. En forgeant ce terme, les deux auteurs mettent en lumière que « des productions normalement prévues pour le petit écran gagnent maintenant le grand écran. Il faut se rendre à l'évidence, la salle de cinéma n'est plus ce qu'elle était : elle est devenue autre chose qu'une salle *de cinéma*, elle n'est plus une simple salle *de cinéma*⁶⁰ ». Ce que décrit ce terme, c'est donc un changement dans les relations entre cinéma, télévision, et d'autres séries culturelles (l'opéra ou la bande dessinée sont évoqués), sur le plan des techniques comme des usages, l'*agora-télé* désignant un agencement nouveau de différentes séries culturelles. Dans ce cas, le paradigme culturel n'*englobe* pas les séries, il décrit leur cristallisation, soit l'organisation particulière du polysystème médiatique en un temps donné.

Ainsi, ces vingt dernières années, le système conceptuel proposé par Gaudreault et Marion n'a cessé d'être enrichi et affiné : par les deux auteurs eux-mêmes au fil de leur réflexion, mais aussi au contact de travaux qui s'en sont emparés pour l'appliquer, et bien sûr au gré des critiques théoriques, des nuances ou des réserves qui lui ont été portées⁶¹. À ces remarques, les auteurs ont d'ailleurs souvent répondu⁶², pour défendre l'intérêt de leurs concepts en précisant au passage leurs définitions⁶³.

3 Délimiter la notion de « série culturelle »

C'est justement parce qu'elle est ouverte que la notion de « série culturelle » est opérante. Acceptons donc l'invitation de Gaudreault et Marion à forger nous-même des séries culturelles pour révéler des dynamiques médiatiques sur le temps long. Néanmoins, puisqu'il s'agit d'un système théorique très maniable, il convient de le préciser un peu. Pour cela, considérons deux

⁵⁹ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », XXV. Je souligne.

⁶⁰ Gaudreault et Marion, *La fin du cinéma ?*, 123.

⁶¹ Voir par exemple François Albera et al., « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57 (2009) : 9-16.

⁶² André Gaudreault, « Réponses à 1895 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57 (2009) : 17-30.

⁶³ Gaudreault et Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle ».

approches théoriques elles aussi particulièrement fécondes : la remédiation et l'intermédialité. Qu'on ne s'y trompe pas, ce sont également des outils conceptuels vastes : il ne s'agit pourtant pas d'élargir encore le cadre théorique de cette étude, mais au contraire de le circonscrire. On n'emploiera donc pas, par exemple, séries culturelles et remédiations dans toute leur étendue conceptuelle combinée. On s'intéressera plutôt à leurs points de friction : les lieux où la remédiation éclaire, précise, et par là délimite la série culturelle. C'est pourquoi, au contraire des concepts envisagés jusqu'à présent, ces quatre approches font ici l'objet d'un traitement plus bref. Ceci ne rend pas justice à l'ensemble de leur potentiel théorique, mais considère seulement leur application à la présente étude.

3.a Remediation (remédiation)

À l'instar des propositions de Gaudreault et Marion, la théorisation des *remédiations* par Jay David Bolter et Richard Grusin met au jour un système ouvert et malléable, qui a largement essaimé dans le champ académique, et qui a été raffiné au gré des discussions et des études de cas, notamment par leurs auteurs eux-mêmes⁶⁴. « [W]e call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media⁶⁵ ». Le champ d'application de cette définition est particulièrement vaste : d'une part on trouve les cas courants de l'allusion, la reprise, la référence ou l'adaptation⁶⁶ ; d'autre part les auteurs évoquent des remédiations dites *agressives*, c'est-à-dire où l'intégration d'un média dans un autre informe voire réforme (*refashion*⁶⁷) l'un, l'autre, ou les deux. Le cas extrême étant celui où un média en phagocyte (*absorb*⁶⁸) totalement un autre.

La remédiation semble donc un concept complémentaire au modèle de la double naissance pour décrire les transformations médiatiques à l'étude. En effet, les éléments de notre corpus sont par principe le lieu d'une remédiation : où des chansons, stockées sur des supports variés (la mémoire humaine, un disque, un serveur informatique, etc.) deviennent visuelles (les plaques de lanterne), audiovisuelles (les clips) et même, dans le cas qui nous occupe, textuelles. Cette remédiation

⁶⁴ Par exemple, la *premediation* ou le *cinema of interactions*, dans le cas de Grusin.

⁶⁵ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge : MIT Press, 2003), 45.

⁶⁶ Bolter et Grusin, 44 et suiv.

⁶⁷ Bolter et Grusin, 46.

⁶⁸ Bolter et Grusin, 47.

ontologique est peut-être, parmi d'autres facteurs, ce qui fait de la chanson illustrée un « royaume de l'allusion⁶⁹ », selon les mots de Fabrice Montal. Bolter et Grusin indiquent d'ailleurs que cette référentialité tous azimuts est caractéristique des médias numériques, mais à vrai dire, les plaques de lanterne ne sont pas en reste, qui puisent, on le verra, dans les danses populaires ou le théâtre musical. En outre, la remédiation relativise l'aporie des *doubles naissances multiples* évoquées plus haut. On l'a vu, le clip a changé de médium privilégié, en migrant de la télévision à internet. Pourtant il reste un média unifié : le clip, comme on continue de dire le cinéma malgré la multiplicité de ses pratiques et usages, en synchronie comme en diachronie. Pour qualifier ce média qui change de médium sans « renaître » vraiment, la remédiation semble un concept particulièrement adapté.

Clarifions néanmoins : pour éviter d'accumuler les *doubles-naissances*, j'ai déjà convoqué plus haut les *séries culturelles*. Toutefois, *remédiation* et *séries culturelles* ne sont pas équivalentes. Certes, il est possible de mettre en série les plaques Lapierre et les *lyric videos* car elles emploient une même pratique : l'illustration des chansons affichant leurs paroles à l'écran. Cela ne permet pas pour autant de dire que les *lyric videos* remédient les plaques de lanterne. Il n'y a pas de référence au médium de la lanterne magique dans les *lyric videos*, donc pas de remédiation. Tout au plus pourrait-on imaginer qu'un réalisateur décide de réinvestir l'imaginaire esthétique des plaques Lapierre dans une *lyric video* diffusée sur YouTube : il s'agirait là d'une remédiation, qui resterait ponctuelle – et qui à ce stade s'avère, de toute façon, imaginaire. En dehors de ce cas, c'est bien la logique de la *série culturelle* qui s'applique à ces ensembles médiatiques. À l'inverse, la remédiation semble plus efficace pour évoquer la migration médiatique du clip, de la télévision à internet. Pour ce faire avec la *série culturelle*, il faut penser le clip lui-même comme une série, subdivisée en sous-séries : « clip diffusé en télévision », « clip diffusé sur YouTube », etc. Cela est évidemment possible, car le concept est maniable à l'extrême. Mais on reproduit alors le problème soulevé pour la thèse de Quentin Gille : adosser inutilement une série culturelle sur un médium.

⁶⁹ Fabrice Montal, « Le clip dans la chaîne des images : tout est consommé », *24 images*, n° 48 (1990) : 48.

En somme, la *remédiation* s'appuie sur des étiquettes médiatiques courantes (clip, télévision, internet) car préalablement institutionnalisées, là où la série culturelle permet au chercheur d'historiciser une pratique culturelle en dehors du couple médium/média. Dans certains cas, *remédiation* et *mise en série* peuvent donc se recouvrir, mais on évitera désormais d'employer « série culturelle » lorsque le processus décrit peut plutôt être qualifié de remédiation.

3.b Intermédialité

La morphologie lexicale des termes *remédiation* et *intermédialité*, tous les deux basés sur le radical *média*, révèle leur proximité sémantique. Dans certains cas, les deux termes sont employés de manière quasi équivalente, ainsi par Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano, à propos des adaptations théâtrales au cinéma :

Si la dynamique de ces reprises et ces adaptations est bien sûr de nature intermédiaire, c'est avant tout sur le plan de la mise en scène que les phénomènes de remédiation entre théâtre, cinéma, son médiatisé et musique apparaissent avec le plus de netteté⁷⁰.

C'est que, Jean-Marc Larrue le précise par ailleurs, la remédiation intervient presque comme un mode particulier de l'intermédialité, sans que l'une soit réductible à l'autre :

Remediation. Understanding New Media qui, rappelons-le, paraît en 2000, soit une quinzaine d'années après l'émergence de la réflexion intermédiaire, est un moment clé de la jeune histoire de l'intermédialité dont il propose une première modélisation⁷¹.

Pour la présente recherche, il s'agit là encore de faire jouer les concepts de la manière la plus opérante, et pour cela, de circonscrire provisoirement leurs usages. Réservez ainsi l'*intermédialité* à la perspective médiatique la plus vaste, celle d'une essence intermédiaire de tout média. C'est « l'idée de Marshall McLuhan, relayée par Kittler et bien d'autres, selon laquelle "le contenu d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium"⁷² ». En ce sens, notre corpus de chansons écrites à l'écran, parce qu'il est à la fois spectaculaire, textuel, poétique, musical, audiovisuel, projeté, enregistré et chanté est largement intermédiaire. C'est d'ailleurs selon cette

⁷⁰ Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano, dir., *Le triomphe de la scène intermédiaire : Théâtre et médias à l'ère électrique* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018), 17. Je souligne.

⁷¹ Jean-Marc Larrue, dir., *Théâtre et intermédialité* (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016), 34.

⁷² Larrue, 34.

acceptation du terme qu'Antoine Gaudin qualifie en 2015 le vidéoclip d'« art populaire intermédial à l'ère numérique⁷³ ».

Établissons, là encore, une clarification. Cet usage de l'intermédialité, la *série culturelle* pourrait tout aussi bien l'embrasser. C'est d'ailleurs ainsi que Gaudreault a proposé d'étudier les films de Méliès, au confluent de séries préexistantes (féerie, sketch magique, projection lanterniste, théâtre, etc.). Mais on l'a vu, dès 1999, une seconde voie s'est ouverte à l'usage des *séries culturelles*, qui peuvent aussi « présuppose[r] un travail de découpage de la part d'un chercheur (historien ou non) qui se donne comme tâche de construire lui-même les séries événementielles, les séries factuelles, les séries culturelles dont il s'efforcera ensuite d'expliquer les liens qui les unissent⁷⁴ ». Par cette précision, le critère d'établissement de ces séries passe du *donné* (culturel) au *construit* (scientifique). La coexistence de ces deux modèles est la raison pour laquelle nous opérons ici un choix méthodologique : celui de réserver l'*intermédialité* à l'échelle du média. Nous emploierons alors la « série culturelle » dans sa seconde acception, la plus prospective et la plus personnelle : forger des séries culturelles pour étudier des phénomènes médiatiques qui relèvent de pratiques communes, sans que leurs médiums/médias aient nécessairement été, *a priori*, en contact direct. En somme, selon ces définitions, l'intermédialité se constate, la série culturelle se construit. Ce choix terminologique est d'ailleurs celui d'André Gaudreault, lorsqu'il étudie dans *Cinéma et attraction* « l'intermédialité du cinématographe⁷⁵ ».

4 Archéologie des médias

Pour consolider encore notre cadre théorique, le domaine de l'archéologie des médias semble propice à poser les enjeux méthodologiques de cette thèse. Sur le principe, celle-ci se rapproche en effet des nombreux ouvrages et articles parus ces trois dernières décennies qui adoptent une approche médiatique diachronique. Cela se traduit souvent par un titre prenant la forme « de X à Y : la *série culturelle* Z » : « From the Album Page to the Computer Screen: collecting

⁷³ Gaudin, « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques ».

⁷⁴ André Gaudreault, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ou Le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », dans *La nascita dei generi cinematografici*, sous la direction de Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, et Laura Vichi (Udine : Università degli Studi di Udine, 1999), 91 ; cité et amendé dans Gaudreault et Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle », 62.

⁷⁵ Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 111.

photographs in the home⁷⁶ », ou pour le cas du clip : *Music Videos from Soundies to Cellphones*⁷⁷ ou *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*⁷⁸. Certains chercheurs adoptent une coloration simplement historique : *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*⁷⁹, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe*⁸⁰. D'autres assument d'emblée l'étiquette d'archéologie, comme *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*⁸¹, *La télévision du téléphonoscope à Youtube : pour une archéologie de l'audiovision*⁸² ou encore *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*⁸³. Explicitement ou non, les recherches récentes en histoire des médias sont donc nombreuses à ressortir de l'approche établie sous le nom d'archéologie des médias.

Cette fois encore, les technologies numériques comptent parmi les déclencheurs de l'approche archéologique des médias au XXI^e siècle. Cela est explicite dans l'article « The New Film History as Media Archaeology »⁸⁴ publié en 2004 par Thomas Elsaesser. Pour lui, les technologies numériques posent aux historiens du cinéma des questions qui ne trouvent de réponse qu'à changer de paradigme épistémologique : pour une histoire moins focalisée sur les œuvres et les créateurs, mais aussi moins linéaire et moins centrée sur le modèle trop canonique du cinéma (pellicule, salle et séance de cinéma, long-métrage de fiction).

Today, cinema, television and digital media exist side by side, feeding off each other and interdependent, to be sure, but also still clearly distinct and even hierarchically placed in terms of cultural prestige, economic function and spectatorial pleasures. The question is: how can we describe or analyse these mutual links, while also marking the

⁷⁶ Patrizia Di Bello, « From the Album Page to the Computer Screen: Collecting Photographs at Home », dans *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*, sous la direction de James Lyons et John Plunkett (Exeter : University of Exeter, 2015), 57-71.

⁷⁷ Roger Beebe et Jason Middleton, dir., *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones* (Durham : Duke University Press, 2007).

⁷⁸ John Mundy, *Popular music on screen: from the Hollywood musical to music video* (Manchester : Manchester University Press, 1999).

⁷⁹ James Lyons et John Plunkett, dir., *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet* (Exeter : University of Exeter, 2015), je souligne.

⁸⁰ Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe : collections de la Cinémathèque française* (Paris : Réunion des musées nationaux, 1995), je souligne.

⁸¹ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*.

⁸² Mireille Berton et Anne-Katrin Weber, dir., *La télévision du téléphonoscope à Youtube : pour une archéologie de l'audiovision*, (Lausanne : Antipodes, 2009).

⁸³ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma* (Paris : Nathan, 1994).

⁸⁴ Thomas Elsaesser, « The New Film History as Media Archaeology », *Cinemas* 14, n° 2-3 (4 mai 2005) : 75-117.

spaces that distinguish the media, without falling back into writing their “separate” histories⁸⁵?

C'est ce que résument Jussi Parikka et Erkki Huhtamo en 2011 dans « An archaeology of Media Archaeology », l'introduction à l'ouvrage collectif *Media Archaeology: approaches, applications, and implications* qu'ils co-dirigent :

For Elsaesser, one of the challenges is the reevaluation of the connections and gaps between media technologies. The onslaught of digitalization is forcing cinema to rethink both its cultural position and its history⁸⁶.

Jussi Parikka prolonge d'ailleurs cette remarque en 2012 dans l'introduction à son ouvrage *What is media archaeology?* :

In Elsaesser's insightful contextualization of 'New Film History as Media Archaeology', the turn to the digital becomes itself an epistemological switch, which can be used to investigate ruptures and continuities, intermedial relations and parallel histories. Through the lenses of the digital, we start to see old media anew as well⁸⁷.

À l'instar du « Professor Huhtamo », qui publie sur YouTube des vidéos consacrées à l'archéologie médiatique et aux artefacts anciens de sa collection personnelle, il convient d'embrasser une approche dynamique, « addressing the media's past(s) in relation to their present⁸⁸ » :

Media archaeology sees media cultures as sedimented and layered, a fold of time and materiality where the past might be suddenly discovered anew, and the new technologies grow obsolete increasingly fast⁸⁹.

Introduisant quant à elle son *Archéologie du cinéma sonore*, Giusy Pisano explique :

L'objectif prioritaire a été d'établir les relations de pertinence entre des éléments qui, de prime abord, paraissent très éloignés, mais qui ont, de fait, connu plusieurs points d'interférence sur le terrain de l'expérimentation⁹⁰.

L'intérêt est au moins double. D'une part, documenter ensemble des pratiques ou des appareils qui, bien qu'éloignés dans le temps, partagent des enjeux communs. D'autre part, la mise en série archéologique met en valeur des survivances ou des ruptures parfois inédites, selon les principes

⁸⁵ Elsaesser, 93.

⁸⁶ Erkki Huhtamo et Jussi Parikka, dir., *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (Berkeley : University of California Press, 2011), 13.

⁸⁷ Jussi Parikka, *What is media archaeology?* (Cambridge : Polity Press, 2012), 10.

⁸⁸ Huhtamo et Parikka, *Media Archaeology*, 1.

⁸⁹ Parikka, *What is media archaeology?*, 3.

⁹⁰ Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore* (Paris : CNRS, 2004), 3.

du comparatisme – particulièrement fertile dans le domaine des lettres, la *littérature comparée* étant même un champ disciplinaire autonome.

Avec l'article « The Historian and the Antiquarian: Erkki Huhtamo's Media Archaeology⁹¹ » paru en 2015, Simone Natale a résumé et clarifié les enjeux de l'archéologie des médias en s'appuyant sur la pensée et la pratique d'Erkki Huhtamo. Sous la forme d'une recension de l'ouvrage de Huhtamo *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Simone Natale propose en fait une synthèse de la pensée de l'auteur, qui découle d'une part des écrits théoriques de Huhtamo, d'autre part de leur mise en application à l'étude des panoramas dans l'ouvrage en question.

Natale note ainsi quatre éléments qui fondent la définition de l'archéologie des médias :

[1] the insistence on material culture and on an antiquarian approach to media history; [2] the use of historical approaches in order to provide insights useful to the understanding of "new" media; [3] the refusal of teleological perspectives based on the idea of technological progress; and [4] the centrality of the relationship between media and the imagination⁹².

Si Natale tire ces quatre points de la pratique d'Erkki Huhtamo, ils résument bien les enjeux de l'archéologie des médias en général. Ainsi, bien que les présentes recherches soient plus directement irriguées par les travaux et les concepts présentés plus tôt (la série culturelle en premier lieu), elles relèvent fondamentalement de l'archéologie des médias. Pour ce qui est (1) de la prédilection pour l'archive, la culture matérielle, les objets, les artefacts et l'approche de collectionneur (*antiquarian*), j'ai en effet passé du temps à consulter des archives, à observer et manipuler des plaques de verre et des lanternes de projection dans diverses collections. Bien sûr, la numérisation facilite la consultation des archives, et j'ai pu élargir mon corpus grâce à des plaques photographiées ou scannées. Mais dans la mesure du possible, j'ai cherché à consulter les artefacts en personne et de visu. Par la force des choses, je suis d'ailleurs devenu moi-même un collectionneur : je possède désormais plusieurs séries de plaques de verre, ainsi qu'une lanterne magique en état de fonctionnement, restaurée pour fonctionner avec une source de

⁹¹ Simone Natale, « The Historian and the Antiquarian: Erkki Huhtamo's Media Archaeology / Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press (Leonardo Book Series), 2013, 456 Pp. », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques* 25, n° 2-3 (2015) : 185-94.

⁹² Natale, 188.

lumière électrique. Manipuler les objets étudiés s'avère important pour des raisons méthodologiques : des questions d'ordres pragmatique ou esthétique ne trouvent de réponse précise qu'à connaître la matérialité des artefacts. On peut en dire de même des vidéoclips qui forment un autre versant de cette étude : mon expertise d'ancien monteur vidéo m'autorisera à formuler certaines hypothèses ayant à voir avec la technique audiovisuelle.

L'intérêt pour les médias anciens dans le but d'éclairer l'usage des médias contemporains (2) est, on l'a vu, au cœur de mon projet. Je partage également le refus d'une perspective téléologique de l'histoire (3), que je place sous les auspices de la série culturelle. Enfin, le dernier élément mis en valeur par Natale est l'intérêt pour l'imaginaire (4), qui se caractérise en particulier par l'importance à accorder aux discours entourant les usages médiatiques. Ainsi, les discours d'accompagnement et critiques tiendront, ponctuellement, une place de choix dans cette thèse, sous la forme de sources littéraires pour la lanterne magique, ou d'entrevues dans le cas des clips.

En complément du cadre conceptuel déjà présenté, ancrer ma thèse dans cette approche d'archéologie des médias a donc pour avantage de fixer ces directions méthodologiques comme un socle ayant fait ses preuves pour l'étude diachronique des phénomènes médiatiques.

5 Une approche littéraire

Le cadre médiologique de notre étude est désormais posé. Mais on l'a vu avec l'exemple des « Chansons gaillardes » de Georges Normandy, étudier les chansons, c'est s'intéresser à un objet littéraire, ne serait-ce qu'en partie. De formation littéraire, c'est aussi sous cet angle que j'aborde les chansons, en inscrivant mes recherches dans le cadre de la cantologie⁹³ : un champ d'études établi, sous l'impulsion notamment de Stéphane Hirschi, à mi-chemin des études littéraires et de la musicologie⁹⁴, et qui s'enrichit d'approches disciplinaires variées (historiques, sociologiques, stylistiques, sémiologiques, comparatistes et bien d'autres, y compris audiovisuelles.). Aussi, en

⁹³ Voir par exemple Robin Cauche, « L'adaptation comme stratégie herméneutique : Alexis HK chante Brassens (au présent) », dans *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021), 149-69.

⁹⁴ Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* (Paris : Les Belles lettres, 2008).

terminant ce tour d'horizon théorique, il paraît utile de convoquer deux notions provenant des études littéraires : l'actualisation et l'interprétation.

5.a Actualisation

Dans le domaine de la linguistique, « [l']*actualisation* est l'opération par laquelle une unité de la langue passe en parole. Actualiser un concept, c'est l'identifier à une représentation réelle du sujet parlant⁹⁵ ». De même que parler, c'est faire passer les signes linguistiques de la langue (une sorte de réservoir virtuel de mots) au discours (un emploi actualisé, quantifié, et situé dans le temps et/ou l'espace)⁹⁶, on peut, par analogie, parler d'actualisation pour les séries culturelles. Pour reprendre des termes déjà posés, la série culturelle serait alors l'ensemble des actualisations d'une pratique culturelle par le biais de différents médiums. La série culturelle conservant un caractère virtuel, ce sont ses actualisations qui sont disponibles à l'analyse – et qui seront étudiées ici. En parler sous les auspices de l'actualisation, c'est articuler constamment la spécificité des occurrences de la série culturelle (en termes spatio-temporels notamment) avec leur appartenance à des ensembles plus grands, qui transcendent le temps et les médiums. On parlera donc volontiers des « actualisations » de telle série culturelle, pour désigner les incarnations d'une pratique culturelle via un médium à un moment donné.

Au-delà de son acception stricte en linguistique, c'est en jouant avec les sens multiples du verbe « actualiser » qu'Yves Citton affirme, dans *Lire, interpréter, actualiser*, la puissance heuristique des œuvres du passé sur le présent. Avec ce « plaidoyer pour les lectures actualisantes, qui cherchent dans les textes d'hier de quoi réfléchir sur les problèmes d'aujourd'hui⁹⁷ », Citton reconnaît à l'actualisation la vertu d'« exploit[er], lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations sociopolitiques) pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent⁹⁸ ». On peut dire, *mutatis mutandis*, la même chose des séries culturelles. Qu'on pense à ce que Gaudreault a exprimé, pour le cinéma des premiers

⁹⁵ Jean Dubois et al., *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* (Paris : Larousse dictionnaires, 2018), 15.

⁹⁶ « faire passer un signe linguistique de la langue au discours ». Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, 2e édition revue et augmentée (Paris : Armand Colin, 2011), 17.

⁹⁷ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* (Paris : Éditions Amsterdam, 2007), quatrième de couverture.

⁹⁸ Citton, 265.

temps, sous le terme d'*extranéité* : « le fait qu[e le cinéma des premiers temps] soit *étranger*, irréductiblement étranger, au cinéma qui l'a suivi » et « le fait, tout aussi bien, que le cinéma des premiers temps [...] paraisse étranger aux *spectateurs lointains* que nous sommes et qui l'appréhendons avec un retard de plus d'un siècle⁹⁹ ». Considérée ainsi, la mise en série serait une approche médiatique actualisante qui, par le biais d'un comparatisme historique, exploite l'*extranéité* des médiums et médias du passé, et le rapprochement entre médiologie et études littéraires sous les auspices de l'actualisation confirme la vertu heuristique d'une telle approche.

5.b Interprétation

Opérons également une distinction sémantique, particulièrement fertile pour notre étude : les chansons écrites se situent au croisement de deux modes d'*interprétation*, qu'il convient de ne pas confondre. On distinguera alors l'interprétation comme *performance*, au sens d'une action humaine, spécifiquement une action artistique, et l'interprétation comme *herméneutique*, soit le fait de donner du sens aux textes, aux énoncés et aux œuvres. Le premier sens relève de la génétique, où l'interprète est la personne qui produit et incarne l'œuvre : c'est ainsi qu'un chanteur peut être qualifié d'auteur-compositeur-*interprète*. Le second sens relève de la pragmatique, où l'interprète est la personne qui reçoit l'œuvre et peut ainsi la lire, l'interroger, l'analyser, la déchiffrer, la comprendre. Parce que la chanson est un art littéraire, écrire la chanson c'est permettre d'accéder à son texte, c'est donner à lire et à comprendre ses mots. En ce sens, on peut postuler que la chanson lumineuse écrite est propice à l'interprétation herméneutique. Mais la chanson est aussi, selon les mots de Stéphane Hirschi, « *vivante ou organique* : une chanson interprétée, et par conséquent une question de souffle, liée à l'air et à la vie¹⁰⁰ ». Pour textuelle qu'elle soit, la chanson reste un art de la performance, de la voix et du corps. D'où un deuxième postulat, ancré dans l'interprétation performancielle : écrire les paroles d'une chanson peut aider, voire inciter à la chanter.

D'une part émergent donc des questions herméneutiques : écrire la chanson permet-il de la comprendre ? de lui donner du sens ? La coexistence de texte et d'images dirige-t-elle la lecture herméneutique de la chanson ? D'autre part se font également jour des questions

⁹⁹ Les deux citations : Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 67.

¹⁰⁰ Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 29.

performanciennes : les paroles à l'écran permettent-elles, voire encouragent-elles le public à chanter ? Et si oui, sous quelle forme ? avec quelle facilité ? en quelle proportion ?

Donner du sens, donner de la voix : en posant l'hypothèse de l'interprétation, basée sur cette polysémie, on trace d'emblée deux pistes de réflexion pour l'étude des chansons écrites à l'écran.

*

La discussion théorique par laquelle nous venons de passer a eu pour but de forger notre cadre théorique autour de la notion de « série culturelle ». En définissant d'abord le couple théorique médium/média et ses limites heuristiques, on a établi la « série culturelle » comme un concept tiers opérant pour nos recherches. On a ensuite raffiné ce concept, en le réduisant d'abord à l'aide de deux autres notions proches (remédiation et intermédialité), puis en lui adjoignant un contexte méthodologique (l'archéologie des médias) et deux concepts à même de l'éclairer (actualisation et interprétation). Ce faisant, nous avons dessiné pour cette thèse un second objectif, plus théorique, et sans doute plus diffus. Un méta-objectif, pourrait-on dire : mettre le concept même de série culturelle à l'épreuve d'un cas, et ainsi d'un ensemble d'exemples qui transcendent d'emblée les siècles et les catégories médiatiques.

Il convient donc, finalement, de baliser la série culturelle que nous nous proposons d'étudier.

6 Vers les « chansons lumineuses écrites »

« Mission du metteur en série : faire jaillir du lien, de la relation, pour mieux donner à comprendre, pour ouvrir l'interprétation » exhortent Gaudreault et Marion dans leur « Défense et illustration de la notion de série culturelle¹⁰¹ ». On l'a vu, une série culturelle émerge lorsqu'on diachronise l'étude d'une pratique : considérons désormais l'écriture des paroles de chanson à l'écran. Remarquant la persistance de cette pratique du XIXe au XXIe siècle, nous postulons, pour l'étudier, la série culturelle qui lui correspond. À ce stade, il lui manque encore une désignation.

¹⁰¹ Gaudreault et Marion, « Défense et illustration de la notion de série culturelle », 68.

En 2016, j'ai entamé mes recherches en nommant cette série, à titre d'hypothèse : « chansons écrites projetées¹⁰² ». Seulement dans ce choix terminologique, la référence à la « projection » pose problème. Si les lanternes magiques mettent en pratique la projection lumineuse (elles sont d'ailleurs volontiers nommées « lanternes de projection »), ce terme ne tient pas compte de l'évolution des technologies de l'affichage vidéo. En effet, les écrans actuels ne mettent plus en jeu la projection d'un faisceau lumineux. L'abus de langage pouvait se justifier dans le cas des écrans cathodiques basés sur le canon à électron (les clips de l'ère MTV étaient pour ainsi dire *encore projetés* par la télévision), toutefois cela semble une erreur pour les écrans plats de nos ordinateurs, tablettes et téléphones intelligents contemporains.

Abandonnant les chansons « projetées », je propose donc d'employer la locution « chansons lumineuses », qui englobe mieux la diversité de ces différents médiums. Cette formule est empruntée aux catalogues de la maison Mazo, fondée par Élie Mazo, qui fabrique et distribue des plaques et des lanternes dès la dernière décennie du XIXe siècle¹⁰³. Certes, ces séries ne sont pas au cœur de la présente recherche, parce que les plaques Mazo s'avèrent plus difficiles d'accès, mais surtout parce qu'à ma connaissance, elles ne contiennent pas de texte dédié à la projection. Il s'agit de plaques illustrant une chanson par des images chromolithographiées sur verre, et accompagnées d'un fascicule reproduisant les paroles des chansons avec leur partition musicale¹⁰⁴. En somme, des chansons lumineuses, mais écrites seulement sur papier. Néanmoins, l'emploi précoce de cette expression par Mazo entérine son intérêt pour une étude au long cours des chansons illustrées : d'abord ancrée dans un contexte historique, technique et industriel précis, elle s'avère aujourd'hui la plus adéquate pour décrire un ensemble médiatique plus vaste. En termes méthodologiques, le choix de cette formulation relève du type de « flashback lexical » dont a usé André Gaudreault en remployant, dans *Cinéma et attraction*, des termes comme

¹⁰² C'est sur la base d'un projet de thèse employant cette appellation que ma thèse a bénéficié d'un contrat doctoral en 2016-2019, que ma thèse a d'abord été enregistrée dans le registre des thèses en France, et qu'elle a bénéficié du soutien de la Cinémathèque française en 2016-2017.

¹⁰³ Richard Crangle et Sarah Dellmann indiquent la date de 1892 environ pour la création de la maison Mazo. <http://lucerna.exeter.ac.uk/organisation/index.php?language=EN&id=1000641>. Consulté le 25 janvier 2024.

¹⁰⁴ « Les Chansons Lumineuses sont des chants, avec couplets, accompagnés de projections, et les scènes décrites par le chanteur ou le récitant se reproduisent fidèlement sur l'écran. Les Chansons Lumineuses sont comme de petites pièces d'ombres, d'un cachet pourtant fort particulier » Élie Mazo, *E. Mazo Catalogue No 46* (Paris : E. Mazo, 1910), 178.

« vues animées », « montreur de vues » ou encore « exhibiteur » : « L'idée que je défends n'est pas tant d'utiliser des concepts d'époque qui nous reporteraient artificiellement en arrière, mais de créer de véritables contrastes lexicaux [...] dans un souci de bien faire saisir *la distance qui nous sépare du passé*¹⁰⁵ ». M'inscrivant dans cette démarche heuristique, je propose de nommer la série culturelle étudiée « chansons lumineuses écrites ».

Une précision s'impose. Une telle série culturelle est elle-même ancrée dans d'autres plus vastes, y compris celle de l'illustration des chansons. Sans retracer celle-ci au complet, on peut au moins convenir que la mise en images de chansons est courante au XIXe siècle. Avant l'enregistrement technique des sons, les chansons sont commercialisées sous forme de partitions écrites, dont la couverture est souvent illustrée. D'ailleurs, *La chanson illustrée* est le nom d'un journal parisien créé en 1869, qui propose sur quatre pages des paroles de chansons, des récits courts, un air musical pour la chanson principale de chaque numéro, et une grande illustration de celle-ci en couverture du feuillet¹⁰⁶. En outre, les chansons mises en images forment un genre de prédilection des lanternistes au XIXe et au début du XXe siècle, en Europe de l'Ouest comme en Amérique du Nord. Plus tard, l'un des objectifs du vidéoclip est de fournir une version en images des chansons afin de les diffuser par le biais de médias audiovisuels. Certes, mettre une chanson en images n'est pas forcément l'illustrer de manière littérale, et encore moins avec du texte écrit. Mais cette distinction met tout de suite à distance la série des chansons illustrées d'une forme comme le karaoké. Bien sûr, un karaoké est *stricto sensu* une chanson lumineuse écrite. Mais l'hypothèse de l'interprétation, posée précédemment, l'écarte plutôt de notre série, puisque le but d'une vidéo de karaoké, c'est l'interprétation performancielle : faire chanter – et seulement cela. On n'écartera donc pas totalement le karaoké et ses avatars historiques de notre étude, ne serait-ce que ponctuellement, par comparaison. Mais c'est ce qui explique qu'il ne fasse néanmoins pas partie de notre corpus principal d'intérêt. Pour le dire autrement, l'hypothèse de l'interprétation, qui suppose un versant herméneutique à l'écriture des paroles de chanson à l'écran, place notre étude dans le strict cadre de la chanson illustrée : qu'elle le soit par du texte écrit est une décision secondaire au choix initial de mettre la chanson en images, un cas

¹⁰⁵ Cette citation et les précédentes : Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 70.

¹⁰⁶ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57584836.item>. Consulté le 25 janvier 2024.

particulier. La distinction est mince, mouvante, à discuter peut-être, mais elle trace tout de même une ligne de partage que l'on peut préciser ainsi : nous postulons, pour l'étudier, la série culturelle des « chansons lumineuses écrites ». Elle est fondée sur l'étude diachronique d'une pratique culturelle : la création d'une chanson illustrée qui comprend l'écriture de ses paroles à l'écran.

7 Tendre la série : plan de la thèse

Pour observer cette série culturelle qui court sur trois siècles (XIXe – XXIe), on s'intéressera spécialement aux deux ensembles médiatiques qui l'encadrent et lui donnent ses bornes chronologiques. Il s'agit, pourrait-on dire, de « tendre » la série culturelle, comme un fil peut être tendu entre deux clous : les plaques pour lanterne magique éditées par la maison Lapierre dans la deuxième moitié du XIXe siècle en France, et les contemporaines *lyric videos*, clips textuels officiels diffusés sur YouTube. Ces deux ensembles médiatiques n'ont pas encore été particulièrement documentés en eux-mêmes, et effectuer ce premier défrichage semble déjà en dire long sur les chansons lumineuses écrites et leur histoire. C'est ce qui explique la structure de cette thèse, en trois parties chronologiques.

La première partie est consacrée à l'étude des plaques pour lanterne magique produites par la maison française Lapierre dans la seconde moitié du XIXe siècle. Un état de la littérature savante sur les lanternes magiques (I) nous permettra d'envisager ensuite l'établissement d'un corpus spécifique : les « vues sur verre en bande » Lapierre (II). Le choix d'une approche esthétique de ces plaques, qui s'appuie sur un bref état de l'art (III) nous conduira à une profonde réflexion méthodologique quant à l'analyse de ces plaques, informée par une connaissance technique de leur fonctionnement originel et de leur conservation (IV). Après avoir observé la nature des textes écrits sur les plaques (V) on s'attardera sur l'hypothèse de leur fonction performative, explorée aux prismes croisés de l'histoire des chansons et de la cantologie (VI). Des études de cas (VII) permettront d'explorer le corpus pour découvrir les réponses, parfois étonnantes, des créateurs de ces plaques face aux problèmes de l'illustration des chansons.

À l'autre extrémité chronologique, la troisième et dernière partie est consacrée à l'étude des *lyric videos*, ces vidéoclips textuels contemporains servant de mise en images officielle de chansons souvent *pop*. On passera d'abord par une relecture de la littérature scientifique sur les clips de

l'ère numérique (I), pour définir les *lyric videos* et envisager leurs spécificités grâce aux quelques travaux qui leur ont déjà été consacrés (II). Les chapitres suivants envisageront alors trois approches ponctuelles de ce vaste corpus. Sous le mode de la comparaison (III), on étudiera deux clips officiels d'une même chanson ; selon une approche générique (IV), on s'intéressera à l'établissement de codes visuels au sein des *lyric videos* d'un genre musical particulier ; enfin d'un point de vue génétique (V), on s'appuiera sur des entretiens avec des professionnels de la musique et de l'image pour comprendre comment les *lyric videos* témoignent des pratiques contemporaines de la production audiovisuelle.

Et puisque les présentes recherches visent à tendre une série culturelle entre ces deux ensembles, la deuxième partie de notre développement explore les chansons lumineuses écrites au XXe siècle, actualisées par trois types de médiums : la lanterne de projection (I), la pellicule cinématographique (II) et la vidéo (III). Contrairement aux deux autres sections, on ne trouvera dans cette deuxième partie que peu de sources inédites ou de première main. L'objectif y est plutôt de relire la déjà riche historiographie des chansons illustrées au XXe siècle au prisme des « chansons lumineuses écrites ». Après avoir établi des états de la littérature scientifique, au sujet notamment des *illustrated songs* ou des vidéoclips, on y insistera sur l'intérêt d'une lecture esthétique pour compléter les approches historiques existantes. Un dernier chapitre, résolument plus transversal, se penchera sur un sous-ensemble des chansons lumineuses écrites qui court tout au long du XXe siècle (et au-delà) : les *bouncing balls* (IV).

Nous entamons ce trajet au long cours, parmi trois siècles de chansons illustrées, en étant conscient qu'il ne saurait évidemment être exhaustif, ni en termes de corpus ni en termes d'approches. L'objectif de cette thèse est d'établir la série culturelle des chansons lumineuses écrites, en étudiant spécifiquement certaines de ses actualisations et certains de ses sous-ensembles, notamment ses deux extrêmes chronologiques. En établissant cette série culturelle, nous espérons tracer un sillon qui méritera d'être passé et repassé dans le futur, par nous comme par d'autres. On continuera à explorer les archives, d'autres modes d'analyse seront peut-être proposés, et surtout, des artistes continueront à exploiter les possibles de la chanson écrite. La perspective est stimulante. Tâchons désormais de poser les bases de cette réflexion.

Partie I Chansons écrites projetées à la lanterne : le cas des « vues sur verre en bande » Lapierre

Dans l'ouvrage que Frédéric Dillaye consacre en 1885 aux « Jeux de la jeunesse », après avoir évoqué les jeux de saut, d'adresse, de cartes ou d'hiver, l'auteur dédie un chapitre entier aux lanternes magiques. Dillaye en parle ainsi :

Aujourd'hui [...] la lanterne magique n'a plus de secret pour nous. Il y a quelque trente ans, on entendait encore le soir, dans les rues de Paris, crier : « Lanterne magique ! » et le crieur, possesseur du merveilleux instrument, et souvent accompagné d'un joueur d'orgue de Barbarie, montait à domicile, et donnait une représentation moyennant une légère rétribution. Les marchands de jouets, en vendant des lanternes magiques à bon marché, ont détruit cette industrie de la rue¹⁰⁷.

L'objet de cette première partie est justement d'étudier les productions de certains de ces « marchands de jouets », à savoir trois générations de la famille Lapierre, qui fabriquèrent et commercialisèrent des lanternes magiques et des plaques à projeter. Au moment de faire débiter au cœur du XIXe siècle de Dillaye la série culturelle des « chansons lumineuses écrites », il est utile de mettre cette étude sous les auspices de sa remarque.

En effet, comme nous, l'auteur envisage l'histoire d'une pratique médiatique sur une période relativement longue. Certes, les « quelque trente ans » (1855 à 1885 environ) mentionnés par Dillaye sont peu de chose en regard des trois siècles sur lesquels s'étend la présente étude. Mais un intérêt commun pour la diachronie médiatique nous rapproche tout de même de l'auteur qui, médiologue avant l'heure, révèle clairement un changement de paradigme : en changeant de « possesseur », la lanterne magique a également changé d'opérateur. Lorsqu'elle était possédée par un montreur, la lanterne magique était le médium d'un spectacle ambulant et professionnel (« cette industrie de la rue »). Elle n'entrait alors dans les maisons que pour en ressortir à la fin de la représentation, sur le dos de son appariteur. Mais lorsque d'autres professionnels, ceux du jouet cette fois (des ferblantiers ou des opticiens, notamment), ont réduit la taille de l'appareil et fait baisser son prix, celui-ci s'est définitivement installé définitivement dans les intérieurs domestiques, changeant par-là d'usage : *exit* l'expertise du montreur professionnel rémunéré

¹⁰⁷ Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 70.

pour son spectacle, la projection était désormais dans les mains d'amateurs, au sein du cercle familial.

S'il y a rupture, cela n'est certes pas sans une certaine permanence. L'appareil, l'« instrument » conserve son principe technique, et garde même son nom, « lanterne magique », en passant de la bouche des crieurs à celle des familles. Le son conserve également une place centrale : le cri du lanterniste ambulant, son boniment, et la musique qui l'« accompagn[e] souvent » trouvent leurs équivalents sonores dans les projections devenues domestiques. Mais tout de même, la lanterne magique passe, au XIXe siècle du statut de spectacle ambulant à celui de jouet domestique : voici bien une rupture médiatique, à la charnière de laquelle faire démarrer notre série culturelle.

Qu'on ne s'y trompe pas, c'est un autre critère, on l'a vu, qui définit cette série : l'écriture des paroles de chanson à l'écran. Mais il n'est peut-être pas anodin que cette émergence de textes écrits à l'écran, et en particulier de chansons lumineuses écrites, accompagne l'entrée massive des lanternes dans les foyers. Aussi notre étude des « vues sur verre en bande » – comme les nomment les catalogues du fabricant français Lapierre – devrait adopter une approche qui mêle la technique et la pragmatique, c'est-à-dire qui s'intéresse à la projection des plaques comme un spectacle résultant d'opérations techniques menées par certaines personnes (ici amatrices) dans un certain contexte (ici domestique).

Ainsi, l'objectif de cette section est double. Dans un premier temps, il s'agit de documenter le fonctionnement des lanternes magiques en général et des séries de plaques commercialisées par les Lapierre en particulier, dans le but de proposer une méthode pertinente d'analyse esthétique de ces plaques. En retour, ce modèle pourra être éprouvé en s'appuyant sur le corpus spécifique des chansons illustrées Lapierre. Soit une contribution scientifique à deux échelles. En synchronie, envisager les chansons illustrées Lapierre comme un sous-corpus de l'ensemble des plaques de ces fabricants, c'est contribuer à l'histoire des plaques et des lanternes magiques en général, par l'étude approfondie d'un exemple particulier. Mais aussi, en diachronie, envisager les chansons illustrées Lapierre comme un sous-corpus de la série culturelle des chansons lumineuses écrites, c'est contribuer au vaste champ d'études des chansons illustrées.

Comment observer et analyser aujourd’hui les « vues sur verre en bande » ? Que nous apprennent les chansons illustrées Lapierre, avec leurs textes écrits à l’écran, sur les pratiques d’illustration des chansons en général, et en particulier sur les chansons illustrées montrées en tant que spectacle domestique grâce aux lanternes magiques dans la deuxième moitié du XIXe siècle ? Pour répondre à ces questions, la présente section adopte une structure en sept chapitres.

Le Chapitre I est un état de l’art. On y définira la lanterne magique sous forme d’une modélisation, permettant de repérer d’emblée les paramètres mobilisables pour une analyse des plaques. On établira ensuite une brève histoire de la lanterne magique, ainsi qu’une historiographie explorant différentes approches historiques de cet objet. Puisque l’objet de notre étude est partiellement textuel, on s’attardera enfin sur certaines approches littéraires de la lanterne, et en particulier sur l’exemple particulièrement éclairant de la lanterne de Proust.

Le Chapitre II est consacré à l’établissement d’un corpus. Après une description des spécificités des plaques Lapierre, on commentera la place des chansons illustrées dans le catalogue Lapierre, et dans les collections d’archives contemporaines. Il sera alors possible de sélectionner et de classer le corpus principal de cette étude.

Au Chapitre III s’affirmera le choix de l’approche esthétique, plutôt rare pour les vues sur verre en bande, et inexistante pour les chansons. On considérera alors les pistes d’analyse proposées par trois auteurs adoptant un angle esthétique, des pistes qui encouragent à entamer cette étude, sans offrir réellement un cadre méthodologique suffisant pour la guider.

C’est pourquoi au Chapitre IV on formulera les enjeux méthodologiques nécessaires à une approche esthétique de ces plaques. Posant alors que l’analyse des plaques doit se faire dans l’horizon de leur projection, on proposera une méthode d’observation permettant d’envisager l’analyse des séries Lapierre.

Le Chapitre V proposera une approche pragmatique des textes écrits sur les vues sur verre en bande Lapierre. On se demandera qui sont les destinataires des mots ainsi écrits, ce qui en révélera déjà de nombreuses fonctions.

Au Chapitre VI on s'interrogera sur une fonction précise des textes écrits : sont-ils faits pour être chantés ? S'agit-il de textes de chanson ? Et si oui, sont-ils nécessairement projetés ? Pour répondre à ces questions, on s'appuiera autant sur les enjeux techniques de la projection que sur un détour par l'histoire des chansons, de leurs médiations et de leur performance au XIXe.

Enfin, le Chapitre VII sera consacré à des essais d'analyse. En suivant la méthode proposée plus tôt, on étudiera les effets d'interprétation générés par la projection des plaques. Par différentes configurations texte-images, la projection donne souvent du sens aux chansons illustrées, elle les met en récit, elle crée des émotions. On attirera spécialement l'attention sur des effets de cadrage, de montage et de mouvement particulièrement intéressants, et parfois étonnants.

Chapitre I Les lanternes magiques, histoire et définition

Le premier chapitre de cette section est un état de l'art sur l'histoire des lanternes de projection. Il est basé sur un certain nombre d'ouvrages de référence, sur les rencontres et les discussions menées avec des spécialistes (collectionneurs, archivistes, universitaires), sur ma fréquentation de plusieurs collections, et sur ma propre expérience de jeune collectionneur. Cette exploration de la littérature savante sur le sujet s'effectuera en quatre temps. On explorera d'abord (1) les définitions de la lanterne magique pour en tirer une modélisation pertinente pour cette étude. On brossera alors (2) une brève histoire de la lanterne magique à l'aide de quelques textes fondateurs, pour nous intéresser ensuite (3) aux approches historiques plus récentes de la lanterne magique. On terminera (4) par un détour du côté des études littéraires, en évoquant notamment l'exemple éclairant de la lanterne de Proust.

1 Qu'est-ce qu'une lanterne magique ?

En dehors du champ des études médiatiques, l'acception la plus courante de l'expression « lanterne magique » est probablement celle-ci : une veilleuse lumineuse destinée aux chambres de bébés. Au centre d'un cube de verre dépoli, une source lumineuse rotative projette des formes généralement colorées sur les murs et le plafond de la pièce, en faisant parfois entendre la musique d'une berceuse. Ce n'est bien sûr pas cet appareil qui nous intéresse ici. Mais avec sa projection lumineuse, souvent colorée, volontiers sonore, et à destination des chambres d'enfants, la veilleuse est une proche parente des « lanternes magiques » qui occupent les prochaines pages de cette thèse, et qu'il convient de définir avant tout.

La neuvième édition du dictionnaire de l'Académie française définit la lanterne magique comme un « instrument d'optique qui, au moyen de lentilles et de verres peints, permet de projeter des images sur une toile ou sur un mur blanc¹⁰⁸ ». La définition n'a en fait quasiment pas été modifiée depuis la sixième édition du dictionnaire (1835)¹⁰⁹, et reste très similaire à sa première apparition,

¹⁰⁸ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L0292>. Consulté le 26 janvier 2024.

¹⁰⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*. 6^e édition, 1835. *Tome second [J-Z]*, 97.

« *Lanterne magique*, Instrument d'optique qui, au moyen de lentilles et de verres peints, fait voir différents objets sur une toile ou sur une muraille blanche. *Montrer la lanterne magique* »

en 1718, dans la deuxième édition du dictionnaire¹¹⁰. Cette persistance lexicographique s'explique par la tombée en désuétude de l'appareil au XXe siècle, et par la constance des principes de son fonctionnement, que *L'Encyclopédie* dirigée par Diderot et D'Alembert explique ainsi :

La théorie de la *lanterne magique* est fondée sur une proposition bien simple ; si on place un objet un peu au-delà du foyer d'une lentille, l'image de cet objet se trouvera de l'autre côté de la lentille, et la grandeur de l'image sera à celle de l'objet, à peu-près comme la distance de l'image à la lentille est à celle de l'objet à la lentille¹¹¹.

Une lanterne est d'ailleurs représentée au cinquième tome des *Planches de l'Encyclopédie*.

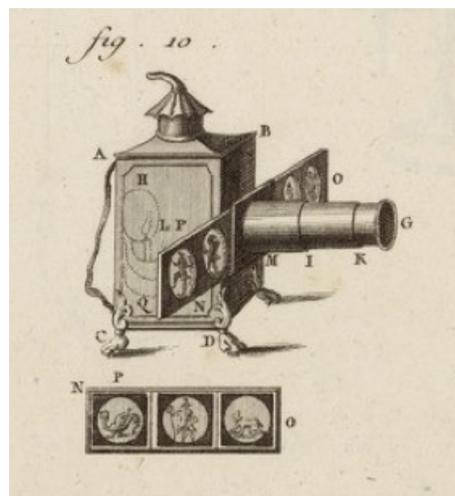


Figure 2. Gravure d'une lanterne magique.
Tome V des *Planches de l'Encyclopédie* (Bibliothèque Nationale de France).

Dans les travaux académiques récents, c'est ce principe général qui sert de définition à la lanterne magique. Laurent Mannoni et Donata Pesanti Compagnoni expliquent en 2009 :

Son principe est resté à peu près le même du XVIIe siècle au début du XXe siècle. C'est une boîte en bois, en tôle ou en carton, de forme cubique, ronde ou cylindrique, surmontée d'une cheminée, pourvue d'un jeu de lentilles et d'une lampe à pétrole ou à huile. Elle sert à projeter sur un écran blanc (toile, mur blanchi à la chaux), dans une

¹¹⁰ « On appelle *Lanterne magique*, Une lanterne qui par des verres disposez de certaine façon, fait voir différents objets sur une toile ou sur une muraille blanche ». *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, 1718, *Tome 1*, 875-6.

¹¹¹ Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert, dir., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome neuvième, Ju-Mam / par une société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, 1751, 277.

salle où l'on a fait l'obscurité, des images peintes sur une plaque de verre souvent de forme rectangulaire¹¹².

Au nombre des « ou » de cette définition, on comprend que les constituants de la lanterne ont évolué au cours du temps, les sources de lumière variant par exemple « *du soleil au xénon* », comme l'indique le titre d'un ouvrage consacré à cette question par Patrice Guérin¹¹³. Aussi pour rendre compte de cette variété, Mannoni et Pesenti Compagnoni optent pour une définition à tiroirs qui énumère différentes mises à jour de chaque composant. De son côté, Jacques Perriault s'est essayé à une modélisation plus radicale. Au dernier chapitre de ses *Dialogues autour d'une lanterne*¹¹⁴, il répertorie cinq traits communs qui forment l'unité de cet ensemble hétérogène regroupé sous l'expression « lanterne magique ». Les quatre premiers traits décrivent l'objet et son fonctionnement technique – ils sont d'ailleurs présents dans les définitions déjà citées : une source de lumière, quelque chose à projeter, un système optique, et un écran. Dans sa volonté de simplification, Perriault oublie dans son modèle un élément important, à savoir le corps de la lanterne – la « boîte » dont parlent Mannoni et Pesenti Compagnoni. Selon lui, le dernier trait définitoire des lanternes magiques, c'est l'environnement ou le contexte de la projection. Cela s'entend de deux façons. D'abord, c'est l'environnement au sens matériel : le lieu, son architecture, son agencement, son degré d'obscurité, ainsi que le public, l'horaire de la projection, son objectif explicite ou non (divertissement, instruction, propagande par exemple), etc. En outre, la notion d'environnement se comprend aussi dans un sens historique : c'est le contexte socioculturel, l'air du temps dans lequel se déroule la séance de lanterne.

En croisant la définition de Perriault avec celle de Mannoni et Donata Compagnoni, on obtient un modèle de la lanterne en 6 points : 1) la boîte, 2) le système optique, 3) la source lumineuse, 4) quelque chose à projeter (souvent des plaques, mais pas seulement), 5) l'écran et 6) le contexte, au sein duquel il faut distinguer : 6a) le contexte singulier de telle ou telle projection (échelle micro) et 6b) le contexte historique et socioculturel dans lequel s'inscrit cette pratique (échelle macro). Une telle définition rend compte de la complexité de l'étude des lanternes. En

¹¹² Laurent Mannoni et Donata Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma* (Paris : Éditions de La Martinière / Cinémathèque française, 2009), 20.

¹¹³ Patrice Guérin, *Du soleil au xénon. Les techniques d'éclairage à travers deux siècles de projection* (Paris : Éditions Prodiex, 1995).

¹¹⁴ Perriault, *Dialogues autour d'une lanterne*.

effet, à chaque paramètre supplémentaire du modèle, c'est une dimension d'étude qui s'ajoute. Le noyau dur [1, 2, 3] c'est la lanterne en-tant-que-médium, un appareil, un objet technique manufacturé. Avec le point 4 s'ouvre le champ de l'art, puisque « ce qui est projeté » ce sont bien souvent des œuvres : peintures, photographies, récits, chansons, etc. Ajoutons le point 5, l'écran, et la lanterne devient projection, ce qui pose désormais des questions touchant au spectaculaire. Avec le point 6a (contexte micro), c'est la dimension pragmatique de la lanterne qui se révèle : puisque chaque projection fait spectacle, comment celui-ci est-il reçu, compris, interprété ? Enfin, avec le point 6b (contexte macro), c'est de la lanterne en-tant-que-média qu'il est question : une pratique historicisée, potentiellement institutionnalisée, et en dialogue avec d'autres pratiques et séries culturelles. Dresser ainsi ce modèle de la lanterne c'est révéler d'emblée la multitude possible de ses approches – et la nécessité des choix méthodologiques qui incombent alors à l'analyste. En l'occurrence, étudier les « vues sur verre en bande » Lapiere, c'est s'intéresser spécifiquement au quatrième élément de ce modèle, mais on n'oubliera pas l'importance de l'ensemble de ces paramètres.

2 Une brève histoire des lanternes magiques

Sur la base de cette définition, il convient désormais de broser une histoire des lanternes magiques. Elle restera ici assez brève : même s'il y a encore beaucoup à découvrir et à préciser, des ouvrages de référence ont déjà fourni des histoires détaillées de la lanterne magique¹¹⁵. La présente contribution ne repose d'ailleurs pas tant sur la découverte de nouveaux pans de cette histoire, que sur l'exploration approfondie d'un corpus spécifique : la production des Lapiere.

2.a Des mythes fondateurs aux premières lanternes

L'histoire des appareils et spectacles de projection commence souvent par l'évocation de plusieurs sources antiques, qui nourrissent depuis longtemps les imaginaires. Jacques Perriault débute ainsi ses *Dialogues autour d'une lanterne* avec le célèbre récit de la fille de Dibutade

¹¹⁵ Voir en particulier Jac Remise, Pascale Remise, et Regis Van de Walle, *Magie lumineuse : du théâtre d'ombres à la lanterne magique* (Paris : Balland, 1979) ; Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son* ; Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*.

rapporté par Pline l’Ancien¹¹⁶. Dans un autre ouvrage, il rappelle que « la projection d’ombres aurait inspiré Platon pour l’allégorie de la caverne¹¹⁷ ». Laurent Mannoni fait quant à lui remonter à Aristote l’observation des phénomènes de la projection lumineuse. Dans tous les cas, il s’agit là des premières traces d’observation des principes optiques permettant la projection lumineuse, et non de l’assemblage d’une lanterne de projection à proprement parler.

D’après Perriault, il y aurait des preuves de « la très grande antériorité chinoise à propos de la lanterne. Son existence est en effet attestée en 121 av. J.-C. On connaît le nom de son détenteur, Shao Weng¹¹⁸ ». Il est donc possible que, comme bien d’autres inventions, tout ou partie de la lanterne de projection soit arrivée en Europe par la Chine. Cela dit, dans le contexte européen, c’est à deux précurseurs qu’est généralement accordée la paternité de la lanterne magique : l’italien Giambattista della Porta à la fin du XVI^e siècle, et surtout le jésuite allemand Athanase Kircher au XVII^e. C’est par exemple à Kircher (orthographié « Kircker ») que fait référence la définition de *L’Encyclopédie*. Cela fait sens, si on considère le principe de la lanterne magique comme l’assemblage des éléments précédemment mentionnés. Pour Mannoni, Kircher « réussit à unir deux techniques de projection, la camera obscura et les miroirs¹¹⁹ » – que della Porta avait déjà largement étudiés, notamment dans *La magie naturelle* (1589). Perriault indique quant à lui que « Kircher semble être le premier à avoir doté d’une lentille à deux faces arrondies l’orifice par lequel entrent les rayons » : bel et bien une question d’assemblage. Pour Jac Remise enfin, « la grande originalité de Kircher, en ce qui concerne l’évolution de la lanterne, est qu’il fut le premier à en exposer les principes dans un traité qui est parvenu jusqu’à nous ». D’où sa place particulière dans l’historiographie, même si « [d]ans cet ouvrage colossal, *Ars magna lucis et umbrae* [1646], Kircher lui-même mentionne les réalisations de ses confrères¹²⁰ ». Sans être l’inventeur de la lanterne magique, Kircher a documenté avec son *Ars magna* la réunion des éléments techniques

¹¹⁶ Dans son *Histoire naturelle*, Pline raconte que Callirrhoé, la fille du potier Dibutades, avait tracé le profil de son amant en suivant les contours de son ombre, dessinée sur une muraille par la lumière d’une lampe. Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 12.

¹¹⁷ Perriault, *Mémoires de l’ombre et du son*, 26-27.

¹¹⁸ Perriault, *Dialogues autour d’une lanterne*, 35.

¹¹⁹ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre*, 29.

¹²⁰ Remise, Remise, et Van de Walle, *Magie lumineuse : du théâtre d’ombres à la lanterne magique*, 27.

qui définissent le fonctionnement d'une lanterne de projection : une source lumineuse, une boîte, un système optique, des plaques de verre et un écran.

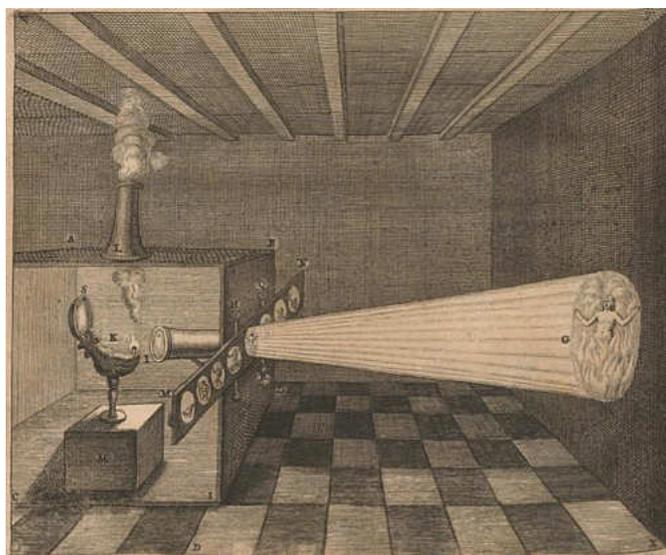


Figure 3. La lanterne magique de Kircher, dans l'*Ars magna*, deuxième édition (1671). On note, avec Laurent Mannoni, une erreur majeure du graveur : la plaque de verre devrait être à l'envers pour projeter l'image à l'endroit.

Dans *Mémoires de l'ombre et du son*, Jacques Perriault compare les lanternes décrites dans les éditions de 1646 (1^{re} éd.) et 1671 (2^e éd.) de l'*Ars magna*, et confirme ainsi que Kircher s'est inspiré d'autres travaux pour améliorer sa lanterne. Et en effet, à travers les siècles, la lanterne connaît une série d'évolutions tant au niveau du médium (améliorations techniques) que du média (usage des lanternes et de plaques, type de spectacle, etc.). En ce sens, un premier tournant historique pourrait être la (relative) portabilité de la lanterne, qui en fait un spectacle populaire ambulant dès le XVIII^e siècle. On nomme « Savoyards » ces lanternistes itinérants – dont bon nombre venaient en effet de Savoie, mais pas seulement – qui transportaient sur le dos leur lourde lanterne et ses séries de plaques de verre. Comme d'autres petits métiers de l'époque, ces colporteurs annonçaient leur présence en criant à travers les rues, et étaient payés pour présenter des séances de projection chez l'habitant¹²¹. Parfois, c'est de nuit, en extérieur, que les spectacles ont lieu, auquel cas, le Savoyard tend plusieurs toiles autour de lui pour réserver la

¹²¹ On en trouve une description en introduction de *La lanterne magique* de Théodore de Banville (1883) : « *Trala, deri, traderi, dère ; la, la, la, traderi, tradère !* Demandez la Curiosité ! Faites monter chez vous la belle Lanterne Magique ; il ne vous en coûtera pas plus que cinquante-cinq sols. [...] Attachez un drap blanc sur votre mur, et cependant appelez-moi par la fenêtre, et mettez-vous en rang bien sagement, comme les spectateurs du mardi à la Comédie française. Moi, je viendrai avec mon appareil, et alors vous aurez du plaisir pour votre argent. »

projection à un petit nombre de spectateurs payants. Les lanternistes ambulants racontent des histoires courtes mettant en scène des personnages stéréotypés (Monsieur le Soleil, Madame la Lune), mais aussi des saynètes historiques, mythologiques ou religieuses. Déjà au XVII^e siècle, Kircher projetait des métamorphoses, et Christiaan Huygens une *Danse de la mort* inspirée du peintre Hans Holbein. Les projections de spectres, de squelettes ou de diableries sont, pourrait-on dire, l'un des sous-genres précoces de la projection à la lanterne magique. Il trouve son apogée au XIX^e siècle avec la Fantasmagorie de Robertson, un spectacle mêlant théâtre, musique, projections lumineuses et effets spéciaux mécaniques¹²².

2.b La lanterne qui instruit

Au-delà des divertissements permis par la projection lumineuse, un autre tournant dans l'histoire de la lanterne est celui de son usage pédagogique. Au XVII^e siècle, le savant allemand Johannes Zahn réalisait déjà des projections scientifiques, en projetant l'image d'insectes ou de têtards, parfois vivants, insérés dans le passe-vues d'une lanterne au moyen d'une cuve remplie d'eau, ou entre deux lames transparentes. Au XVIII^e siècle, le principe de la lanterne magique est associé à celui du microscope pour créer un microscope solaire, soit « une lanterne magique perfectionnée, dont la lampe est le soleil¹²³ ». À la faveur de la réduction progressive de la taille des lanternes, celles-ci deviennent aussi un outil d'enseignement. L'anecdote est d'ailleurs célèbre, rapportée par Perriault comme par Mannoni, du comte de Paroy conseillant à Marie-Antoinette d'utiliser la lanterne magique pour favoriser l'enseignement du Dauphin (Louis XVII) vers 1791 – l'histoire de France en décida autrement.

L'emploi pédagogique de la lanterne de projection continua au point d'être massivement développé au XIX^e par des institutions publiques comme privées, utilisant la lanterne comme support de projections pédagogiques à l'usage non seulement des publics scolaires, mais aussi de l'instruction populaire. Cet angle pédagogique de l'histoire des projections intéresse particulièrement Jacques Perriault, qui a documenté l'histoire des conférences illustrées en

¹²² Même s'il en reste le plus illustre créateur, Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson, n'a pas inventé le principe de ces spectacles, ni même leur nom de « fantasmagorie ». Voir Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 144 et suivantes, mais aussi Pascal Vimenet, *Un abécédaire de la fantasmagorie : textes de 1985 à 2016 : suite* (Paris : L'Harmattan, 2016), 144 et suivantes, où l'auteur complète les hypothèses de Mannoni.

¹²³ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 125.

France. Le Musée national de l'éducation (Munaé) de Rouen conserve une grande quantité d'artefacts liés à cette pratique, dont des milliers de plaques. Plusieurs fabricants, comme la Maison de la Bonne Presse – aujourd'hui Bayard Presse – ont édité dès le XIXe siècle des conférences illustrées associant des plaques de verre à un feuillet proposant le commentaire détaillé de chaque plaque. La série culturelle des conférences illustrées est encore bien vivante, même si les vidéoprojecteurs et les écrans d'ordinateur ont remplacé les lanternes magiques.

Ainsi, les deux usages principaux de la lanterne magique sont le divertissement et l'enseignement. Sur le plan esthétique, cela n'est pas sans intérêt pour les chansons lumineuses écrites, qui puisent dans ces deux traditions : la chanson illustrée sert à l'évidence un but de divertissement, et l'affichage de mots à l'écran s'inscrit dans l'habitude des projections didactiques.

2.c La lanterne au XIXe : les Lapierre – et les autres

En s'intéressant aux plaques de la maison Lapierre, une société fabricant et commercialisant des lanternes et des plaques, notre étude s'inscrit dans le contexte médiatique de la seconde moitié du XIXe siècle. Il s'agit d'un autre tournant dans l'histoire des lanternes de projection, celui de leur démocratisation. Avec les lanternistes ambulants, le spectacle de projection était déjà entré dans les maisons, c'est désormais la lanterne elle-même qui intègre l'espace domestique. L'industrialisation de la production explique cette massification de l'usage des lanternes, et avec ses trois générations de fabricants, la famille Lapierre est au cœur de cette mutation technique. Laurent Mannoni résume ainsi leur trajectoire industrielle :

Auguste Lapierre, d'origine normande, débute [...] comme simple ferblantier-lampiste. Il s'installe en 1848 au 1 rue Saint-Paxent, à Paris, près du musée des Arts et métiers, et copie sans aucune gêne son rival Aubert. [...] En 1866, Lapierre déménage au 21 rue Michel-le-Comte, dans le quartier Beaubourg. Il vend des « lanternes magiques, fantasmagories, lampascopes, niveaux en fer blanc et cuivre, niveaux à bulle d'air, équerres d'arpenteur », les mêmes spécialités qu'Aubert. En 1875, selon Jac Remise, [...] Auguste Lapierre prend sa retraite et laisse la place à son fils, Édouard Virgile Lapierre. [...] En 1885, Lapierre absorbe la fabrique de Louis Aubert. [...] En 1895, Édouard Lapierre décide de s'agrandir et transfère ses bureaux au 38 rue de Jemmapes. Une usine à vapeur est construite à Lagny, en Seine-et-Marne. Qu'il semble loin, le petit atelier d'estampage d'Auguste Lapierre, rue Saint-Paxent ! Dans cette usine moderne, deux machines à vapeur actionnent une armée de bras, de tous, de rouages, de pilons et de marteaux, qui font prendre la forme désirée au verre, au métal ou au bois. [...] Le 17 avril 1902, Edouard Virgile Lapierre, demeurant alors 31 rue Saint-Laurent à Lagny, associe ses deux fils à son entreprise. Une société en nom collectif « Lapierre frères et

compagnie » est formée. Elle se liera en juillet 1908 avec la firme d'appareils photographiques et cinématographiques de Jules Demaria¹²⁴.

Du milieu du XIXe siècle à la première décennie du XXe, passant en trois générations de l'atelier d'un artisan à une usine à vapeur moderne, les Lapierre incarnent le changement de paradigme que connaissent la lanterne et ses usages dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Encore faut-il nuancer : l'importance des Lapierre dans l'historiographie des lanternes en France est probablement exagérée. En tout cas la « dynastie des Lapierre » – comme la nomme Laurent Mannoni¹²⁵ – éclipse assurément d'autres acteurs de la période. Cette exagération, on la doit probablement en partie à Jac Remise et à son ouvrage *Magie lumineuse* (1979), co-signé avec Pascale Remise et Regis Van der Walle, et cité par Laurent Mannoni dans l'extrait ci-dessus. Les limites de cet ouvrage ont été formulées peu après sa parution. En janvier 1982, le journal de la Magic Lantern Society en publie la recension par Willem Tebra, datée par son auteur de février 1981. Parmi ses critiques, Tebra reproche à l'ouvrage d'omettre le nom de certains fabricants, en particulier graveurs et peintres, dont Remise reproduit pourtant certaines images : « I think it is a pity that the editors while showing the prints of P. Freeman, F. Grenier, P. Bosio, G. Huet, Degard and J. F. Schenau, to mention some of them, have omitted those names and other particulars. This information could be helpful in dating¹²⁶ ». En 1981 également, la critique de Jacques Perriault est plus directe encore (je souligne) :

Les Lapierre, de père en fils, accrurent leur industrie pour avoir dans les années 1900 une grosse fabrique d'appareils. Mais il y eut, contrairement à ce qu'avance J. Remise, d'autres grands fabricants. [...] En ce qui concerne les lanternes « scientifiques », E. Truttat cite : – pour la France : Molteni, Pellin, successeur de Duboscq, Clément et Gilmer, Mazo, Gaumour et Deyrolle¹²⁷.

On peut comprendre cette distorsion dans l'historiographie, tant l'exemple des Lapierre revêt un aspect symbolique : l'histoire d'une famille d'industriels épousant celle du médium auquel ils ont consacré un large versant de leur carrière¹²⁸. Elle est peut-être aussi due à leurs plaques elles-mêmes, notamment à leur qualité esthétique, qui expliquerait la surreprésentation des plaques Lapierre dans certaines collections. Il s'agit enfin sans doute d'un biais national, puisqu'en se

¹²⁴ Mannoni, 267-69.

¹²⁵ Mannoni, 267.

¹²⁶ Willem Tebra, « Book review: *Magie lumineuse* », *The new magic lantern journal* 2, n° 2 (1982) : 14.

¹²⁷ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, 86. Je souligne.

¹²⁸ Cela n'est pas sans rappeler la place symbolique comparable qu'occupent les Lumière pour l'histoire du cinéma.

focalisant sur les Lapierre, on a valorisé la pratique des lanternes-jouets, qui reste majoritairement une spécificité française¹²⁹.



Figure 4. Un lampascope boule Lapierre, monté sur une lampe à huile (à gauche), et démonté (à droite).
(Collection François Lemai, Université Laval).

Si cette exagération historique prend racine avec le livre de Remise en 1979, elle persiste aussi parce que l'historiographie des Lapierre a quelque peu stagné depuis. On l'a vu, Laurent Mannoni, dans son *Grand art de la lumière et de l'ombre* – qui date déjà de 1995 – se réfère à Remise pour sa section sur les Lapierre. Même sur la récente base de données en ligne Lucerna, les références citées dans les quatre fiches des Lapierre (Auguste, Édouard, René et Maurice) et dans celle de la société Lapierre et Cie sont des articles du *New magic lantern journal* : l'un signé Honoré Bostel publié en avril 1978 (quelques mois avant l'ouvrage de Remise), l'autre étant la recension de Tebra¹³⁰. Aussi, malgré leur place très importante dans l'historiographie des lanternes, il reste beaucoup à découvrir sur les Lapierre. D'importantes zones d'ombre subsistent dans l'histoire de ces trois générations de fabricants, et une véritable histoire industrielle de cette firme reste encore à faire. Les archives pour cela existent-elles seulement ? Je l'ignore en partie : il existe quelques brevets cités par certains auteurs, mais qu'en est-il des archives fiscales, des documents de la firme elle-même, des lieux (atelier, usine) ? Là n'est pas l'objet de la présente étude. Notre contribution à la connaissance historique des Lapierre adopte une approche esthétique qui

¹²⁹ « Il n'existe pas en Angleterre d'industrie de lanternes-jouets polychromes. Les Français ont gardé longtemps cette spécialité que les Allemands ont essayé de leur copier, mais sans grâce ». Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 271.

¹³⁰ Lucerna Magic Lantern Web Resource, lucerna.exeter.ac.uk, entrées 6003614 (Maurice Lapierre), 6003615 (René Lapierre), 6003616 (Édouard Lapierre), 6003617 (Auguste Lapierre) et 1001347 (Lapierre et Cie). Consultées le 2 février 2024.

s'intéresse à leurs plaques pour lanterne magique – des archives bel et bien existantes, celles-là. Cela dit, l'histoire d'autres fabricants et marchands de plaques et de lanterne, en France et en Europe, a avancé dans les dernières années. Le *Grand art* de Mannoni perpétue certes le mythe Lapierre hérité de Remise, mais il met aussi la lumière sur d'autres fabricants importants : Alfred Molteni et sa firme (qui lui survécut), Radiguet et Massiot (successeurs de Molteni), Élie Mazo, Jules Duboscq ou encore la maison La Bonne Presse¹³¹. Au rang des « autres ateliers de fabrication », il évoque brièvement les dessins d'un certain Lefranc, qui « réalise de très jolies scènes dont il subsiste de nombreux exemples à la Bibliothèque nationale¹³² ». Le collectionneur Patrice Guérin a quant à lui publié une somme en plusieurs volumes consacrée à la maison Molteni et ses successeurs Radiguet et Massiot¹³³. Sans parler des travaux sur des fabricants, vendeurs et montreurs de plaques de toute l'Europe – et au-delà – menés au sein du projet de recherche B-Magic (voir *infra*, notamment 3.c). En ce sens, les présents travaux réactivent un élan de recherches sur les Lapierre qui a été très vif il y a une quarantaine d'années, tout en s'inscrivant dans une vague de travaux contemporains visant à mieux documenter l'histoire des pratiques lanternistes.

2.d Vers le XXe siècle : de la lanterne au cinéma

Lorsque Laurent Mannoni évoque la fusion, en juillet 1908, des firmes Lapierre de Demaria, il commente : « [à] cette époque, une page est tournée, les lanternes magiques ne peuvent rivaliser avec le cinéma des grands boulevards¹³⁴ ». Même si l'avènement du cinéma est explicitement avancé comme raison du déclin des lanternes magiques, Mannoni reconnaît aussi, en creux, que les deux appareils ont coexisté pendant une bonne quinzaine d'années. La continuité technique entre lanterne magique et Cinématographe n'est plus à prouver. Rick Altman explique ainsi : « In fact, it is a distortion of history to label these machines film projectors, for they are simply magic

¹³¹ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 269 et suivantes.

¹³² Mannoni, 277. Pour la précision : Mannoni indique que l'atelier de Lefranc est situé au « 11 rue des Batignolles ». En consultant les dessins, l'adresse est plutôt 11 rue des Batignollaises, à Batignolles – on comprend donc la méprise, d'autant que cette précision est manuscrite. Laurent Mannoni a peut-être corrigé cette erreur entre-temps, et si c'est le cas, je ne l'ai pas lu. Il reste que nous en savons très peu sur Lefranc, mais que ses dessins datés de 1844 sont précieux pour notre étude.

¹³³ Patrice Guérin, *Projections Molteni. Tome 1 Appareils et accessoires* (Ecully : Club Niépce Lumière, 2019) ; Patrice Guérin, *Projections Molteni. Tome 2 Vues et conférences* (Ecully : Club Niépce Lumière, 2021).

¹³⁴ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 267-69.

lanterns (light source and slide transport) to which moving picture capability has been added¹³⁵ ». C'est en effet une lanterne magique qui sert de source lumineuse au Cinématographe Lumière¹³⁶, ce qui fait dire à André Gaudreault que celui-ci est, en quelque sorte, un « passe-vues [de lanterne magique] amélioré¹³⁷ ». La langue québécoise a d'ailleurs gardé trace de cette continuité, en conservant longtemps le terme de « vues » pour désigner les films de cinéma¹³⁸. Si l'on reprend notre définition des lanternes magiques, la distinction entre lanterne et Cinématographe se trouve donc au quatrième élément du modèle : le Cinématographe projette autre chose que la lanterne magique. Qu'on se rappelle la remarque célèbre de Gilles Deleuze :

Quand on s'interroge sur la préhistoire du cinéma, il arrive qu'on tombe dans des considérations confuses, parce qu'on ne sait pas où faire remonter ni comment définir la lignée technologique qui le caractérise. Alors on peut toujours invoquer les ombres chinoises ou les systèmes de projection les plus archaïques. Mais, en fait, les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée (la photo de pose appartient à l'autre lignée) ; l'équidistance des instantanés ; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le « film » (c'est Edison et Dickson qui perforèrent la pellicule) ; un mécanisme d'entraînement des images (les griffes de Lumière)¹³⁹.

Au moment où une pellicule perforée est adaptée à une lanterne de projection apparaît une charnière, au sens figuré comme au sens propre. En effet, au début du XXe siècle, il a existé des projecteurs à double emploi : à la fois lanterne magique permettant de montrer des vues fixes sur plaques de verre, et projecteur de vues animées sur pellicule. Les projectionnistes devaient alors procéder à une opération manuelle, un *technème*, pour employer – en l'étendant à peine – ce concept proposé par André Gaudreault et Laurent Le Forestier désignant les actes de montage¹⁴⁰. Ainsi, pour projeter des films, un module spécifique doit être installé devant le

¹³⁵ Rick Altman, *Silent Film Sound* (New York : Columbia University Press, 2004), 183.

¹³⁶ Précisons : une « lanterne magique », oui, mais pas selon le modèle défini plus haut. Ce sont la boîte, l'optique et la source lumineuse d'une lanterne (une lanterne en-tant-que-medium) qui servent au Cinématographe des Lumières.

¹³⁷ Un point de vue développé par exemple dans une conférence prononcée le 13 novembre 2018 au Mundaneum de Mons (Belgique) dans le cadre d'un atelier du projet B-Magic.

¹³⁸ <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/vue>. Consulté le 28 janvier 2024. Voir par exemple le célèbre roman de Michel Tremblay, *Les vues animées : récits* (Montréal : Leméac, 2002).

¹³⁹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (Paris : Éditions de Minuit, 1983), 20.

¹⁴⁰ André Gaudreault et Laurent Le Forestier, *De l'assemblage au montage cinématographique : instauration et standardisation d'une pratique*, (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2022). Leur glossaire donne la définition suivante : « Fonction technique qui découle de l'interrelation entre un agent (monteur/monteuse, ouvrier/ouvrière, projectionniste, etc.), un instrument (colleuse, ciseaux, etc.) et un des huit "faïres" (couper, coller, examiner, supprimer, ordonner, raccorder, vérifier et contrôler) caractéristiques de l'assemblage. » (368) La

faisceau lumineux, qui permet le défilement de la pellicule. Il en a existé plusieurs sortes ; dans le cas du projecteur présenté ci-dessous, le système optique et mécanique permettant de faire défiler la pellicule perforée est installé devant le faisceau lumineux de la lanterne sur une planchette de bois qui tourne autour d'un axe. Il suffit aux projectionnistes de desserrer la vis (cercle rouge ci-dessous) pour écarter la pellicule du faisceau lumineux. Un système de projection de plaques, dont on voit (encadré rouge) le passe-vues en bois, prend alors le relais.

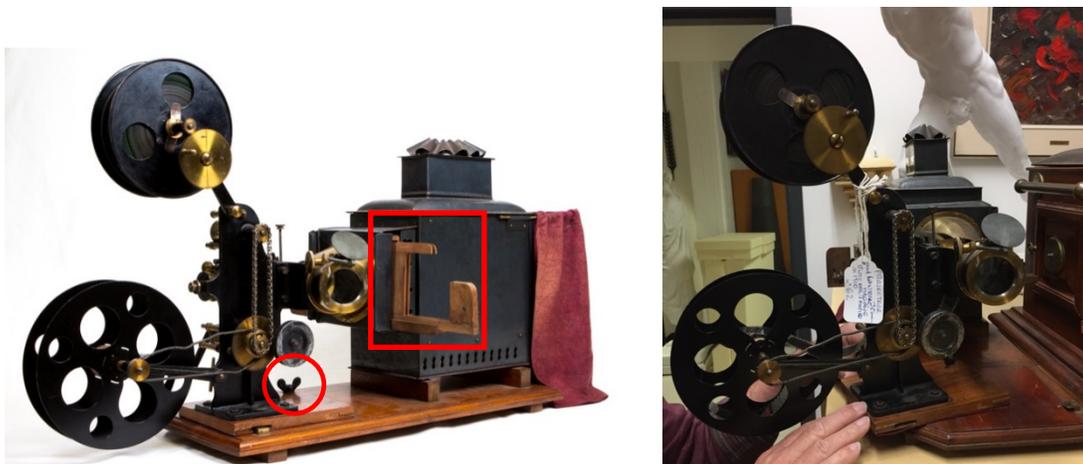


Figure 5. Lanterne magique-projecteur 35 mm Butcher's Empire. (Collection François Lemai, Université Laval). Desserrer la vis papillon (entourée en rouge) permet de faire pivoter le système de défilement de la pellicule (tel qu'à droite).

À la toute dernière page de son *Grand art de la lumière et de l'ombre*, Laurent Mannoni légende l'image d'un double projecteur de ce type : « Passation des pouvoirs entre la lanterne magique et le cinématographe : ce projecteur mixte, fabriqué en 1902 par Raoul-Grimoin Sanson et Jules Demaria, assure les projections fixes et animées¹⁴¹ ». Dans un catalogue Lapierre du début du XXe siècle¹⁴² à la page des plaques de verre, une formule précise que les plaques sont « pour Lanternes magiques, Lampascopes, Lampadophores, ainsi que pour notre Cinématographe No1, disposé pour fonctionner en projections fixes » (je souligne). Il y a donc bien deux types de projections qui utilisent un seul appareil, et celui-ci doit alors être « disposé pour fonctionner » de telle ou telle manière. Une distinction terminologique s'impose alors, quant à la manière de désigner ces deux types de projection. Les Lapierre évoquent une projection « fixe », par opposition à des

morphologie lexicale du concept, en particulier son suffixe -ème (comme dans les termes de linguistique « morphème », « graphème » ou « sème »), invite à étendre son champ d'action au-delà du seul montage, pour désigner les unités minimales de l'action technique, ici dans le domaine de la projection lanterniste.

¹⁴¹ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 431. Je souligne.

¹⁴² Le « catalogue 1 ». Voir Chapitre II.1.

projections « en mouvement », périphrase canonique pour désigner l'image cinématographique – qu'on pense, ici encore, à Deleuze et son *Image-Mouvement*. Encore faut-il préciser, puisqu'il existe en fait un grand nombre de plaques animées par des systèmes mécaniques, par exemple des verres mobiles actionnés par des tirettes, qui permettent de faire bouger les images à l'écran. Dans les catalogues de collections, les archivistes distinguent souvent les plaques *fixes* et les plaques *animées* « lorsque la plaque de verre comporte un système mécanique et un autre verre peint (superposé ou juxtaposé) qui permet de faire bouger le sujet représenté¹⁴³ ». Avant l'image « en mouvement » du Cinématographe, il y a donc déjà des plaques « animées ».

On ne s'étendra pas ici sur la distinction techno-ontologique entre le mouvement des images projetées par la lanterne ou par le Cinématographe – et pour cause : les « vues sur verre en bande » Lapiere sont toutes des plaques fixes. À ce propos, reconnaissons tout de même à Louis Pelletier et Santiago Hidalgo d'avoir habilement considéré « la combinaison lanterne magique/cinématographe¹⁴⁴ » dans un article essayant d'expliquer les témoignages d'une fixité initiale des vues Lumière. Hidalgo et Pelletier envisagent plusieurs hypothèses, dont celle des projecteurs à double emploi : une projection à la lanterne suivie d'une projection par le Cinématographe pourrait donner l'illusion que l'image fixe s'anime. « Plusieurs des appareils de projection mis en marché à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle sont conçus de façon à pouvoir enchaîner rapidement la projection de vues fixes et animées¹⁴⁵ », rappellent-ils ainsi, avant de décrire le projecteur reproduit ci-dessus. Certes, les deux chercheurs réfutent finalement l'hypothèse de la combinaison lanterne/Cinématographe pour expliquer le « mystère du grand tableau gris¹⁴⁶ ». Mais envisager cette hypothèse a le mérite de considérer la lanterne magique à sa juste place dans l'écologie médiatique du tournant cinématographique. Comme le formule Nathalie Boulouch, « [s]i le cinématographe surprend par sa nouveauté, les lanternes de projection ne sont pas pour autant remises¹⁴⁷ ». Après l'invention du Cinématographe et

¹⁴³ Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 20.

¹⁴⁴ Santiago Hidalgo et Louis Pelletier, « Le mystère du « grand tableau gris » : l'animation des images fixes dans les premières projections cinématographiques », *1895* n° 82, n° 2 (2017) : 86-105.

¹⁴⁵ Hidalgo et Pelletier.

¹⁴⁶ Hidalgo et Pelletier.

¹⁴⁷ Nathalie Boulouch, « Figurez-vous un écran... : la photographie projetée autour de 1900 », dans *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, sous la direction de Nathalie Boulouch, Anne Lacoste, Olivier Lugon et Carole Sandrin (Lausanne : Musée de l'Élysée ; Noir sur blanc, 2017), 164.

l'avènement du cinéma, le principe de la lanterne magique persiste quant à lui dans d'autres types de projections, plutôt fixes, et souvent commentées, comme les diapositives et, pourquoi pas, les PowerPoint et Keynote contemporains. Tout dépend de la définition de la série culturelle envisagée – c'est ce qui permet l'approche transversale de cette recherche. C'est tout de même ce qui m'invite à clore cette brève histoire de la lanterne magique avec l'avènement du cinéma.

3 Approches historiques de la lanterne

La lanterne magique est depuis plusieurs années un objet de recherche vivace. Cela s'explique peut-être parce qu'elle se place à l'intersection de plusieurs axes de travail parmi les plus fertiles de la recherche contemporaine en études cinématographiques et audiovisuelles ou en *media studies*. Je pense par exemple à : l'intérêt pour la période précinématographique, pour les médias du passé et pour la résurgence d'esthétiques *vintage* ou *retro*¹⁴⁸, souvent sous les auspices de l'archéologie des médias ; l'intérêt pour l'histoire des techniques et les technologies de l'audiovisuel¹⁴⁹ ; ou encore l'attrait pour la recherche en archives, y compris les artefacts *non film*, grâce à l'accès accru à ces archives permis par leur numérisation, ainsi que par les archivistes et les musées, qui portent intérêt à la valorisation scientifique de leurs collections¹⁵⁰.

Justement, puisqu'elle repose sur l'accès à des objets, à des collections, à des archives, la connaissance concernant la lanterne magique semble produite par trois catégories de personnes. D'abord, des collectionneurs passionnés accumulent du savoir sur la lanterne en général, et sur leurs propres collections en particulier. Ils échangent au travers d'événements et de publications

¹⁴⁸ Voir par exemple Elizabeth Guffey, *Retro: The Culture of Revival* (Londres : Reaktion Books, 2011) ; Jean Hogarty, *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era* (Routledge, 2016) ; Kim Knowles, dir., « Dossier #Vintage », *Revue NECSUS 2* (2015) : 73-207 ; ou encore André Habib, Suzanne Paquet, et Carl Therrien, dir., « retourner (la nostalgie) », *Revue Intermédialités*, n° 39 (2022). Habib, Paquet et Therrien ont par ailleurs dirigé le projet « Le temps du rétro : photographie, cinéma, jeu vidéo » (2018–2022) financé par le CRSH.

¹⁴⁹ Qu'on pense par exemple au projet international de recherche TECHNÈS, dirigé par André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic †, et en particulier l'une de ses publications principales, une *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma* (<https://encyclo-technes.org/fr/>, consulté le 2 février 2024) ; ou encore au Conservatoire des Techniques Cinématographiques de la Cinémathèque française, créé en 2008, et qui propose notamment des cycles de conférences pour valoriser les savoirs techniques, notamment sur la collection d'artefacts de la Cinémathèque (<https://www.cinematheque.fr/rdvregulier/le-conservatoire-des-techniques-cinematographiques-17.html>, consulté le 2 février 2024).

¹⁵⁰ Sur ce point, mes propres recherches ont été facilitées par le statut de chercheur associé à la Cinémathèque française en 2016-2017, par l'atelier doctoral de l'association DOMITOR en 2018 grâce auquel j'ai visité les collections du Georges Eastman Museum de Rochester, ainsi que par le colloque « Matérialité, esthétique et histoire des techniques : la collection François Lemai comme laboratoire » (Université Laval, 13-17 mai 2019) au cours duquel j'ai pu accéder à la collection d'appareils donnée par M. Lemai.

dédiées, au sein d'associations telles que *The Magic Lantern Society*¹⁵¹ au Royaume-Uni, *The Magic Lantern Society of the US and Canada*¹⁵² en Amérique du Nord, ou encore le *Club Niépce Lumière*¹⁵³ en France. Deuxièmement, des institutions muséales ou d'archives conservent aussi des collections d'appareils et de plaques. Par des expositions, des publications, des activités de médiation voire par des spectacles, les archivistes responsables de ces collections en précisent la connaissance dans le but de la diffuser¹⁵⁴. Enfin, des universitaires consacrent leurs travaux aux lanternes magiques, parfois dans le cadre de projets de recherche qui les fédèrent. Bien sûr, ces trois catégories sont poreuses. Qu'on pense à Laurent Mannoni, directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française, dont la thèse de doctorat portait sur l'enregistrement du mouvement, et qui a confié une partie de sa collection personnelle à la Cinémathèque française : il incarne à lui seul ces trois catégories. En outre, les universitaires s'intéressant à l'archéologie des médias, et en particulier aux lanternes, travaillent souvent autant sur le fonds des collections muséales que sur des artefacts issus de leur propre collection. Enfin, ces trois catégories de spécialistes sont parfois réunies pour partager leurs expertises au sein de colloques¹⁵⁵ ou de publications scientifiques¹⁵⁶. En conséquence, réaliser un état de la littérature récente à propos des lanternes magiques, c'est se confronter à un corpus hétéroclite, et dont les approches sont variées.

3.a Une Histoire, des histoires

Une première approche est celle que j'ai déployée dans la section précédente sous le titre « Une brève histoire des lanternes magiques ». Une approche historique donc, selon un prisme traditionnel : le récit des grands noms, des grandes figures, des grands tournants et des inventions marquantes. C'est l'approche la plus générale, pour laquelle les ouvrages *Mémoires de l'ombre*

¹⁵¹ <http://www.magiclantern.org.uk/>

¹⁵² <http://www.magiclanternsociety.org/>

¹⁵³ <https://www.club-niepce-lumiere.org/>

¹⁵⁴ Anne Quillien, *Lumineuses Projections ! La projection fixe éducative* (Chamalieres : Réseau Canopé, 2016).

¹⁵⁵ Par exemple le colloque « Matérialité, esthétique et histoire des techniques : la collection François Lemai comme laboratoire » réunissant universitaires, archivistes et collectionneurs, ou encore le colloque final du projet B-Magic (5-7 mai à Bruxelles et Anvers) au cours duquel est par exemple intervenue Eloïse Galliard, directrice des collections du Musée des Arts Forains à Paris.

¹⁵⁶ Anne Gourdet-Marès, « Le spectacle de lanterne magique comme performance lumineuse. Retour d'expérience auprès d'une lanterniste », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 41 (2022).

et du son, une archéologie de l'audio-visuel de Jacques Perriault¹⁵⁷ (voir la première partie « La mémoire de l'ombre ») puis *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma* de Laurent Mannoni (1994) sont des références. Ce dernier est par exemple organisé de façon chronologique, et il est structuré par courtes sections thématiques autour d'inventeurs et de leurs inventions, depuis l'Antiquité jusqu'au Cinématographe. Qu'on ne s'y trompe pas : s'intéresser ainsi à l'histoire des spectacles et des dispositifs de projection précinématographique, c'était déjà s'éloigner d'une historiographie traditionnelle du cinéma, notamment en relativisant le rôle des frères Lumière et en déboulonnant le mythe d'une invention ponctuelle et *ex nihilo* du cinéma. Certains tenants d'une approche archéologique des médias l'ont d'ailleurs bien remarqué, qui citent volontiers l'apport de ces recherches dans l'émergence de nouvelles manières d'envisager l'histoire du cinéma. Comme le résume Simone Natale : « film scholars will certainly notice the legacy of studies of pre-cinematic technologies that draw on private and public collections of optical instruments and spectacles¹⁵⁸ ». Erkki Huhtamo et Jussi Parikka reconnaissent également l'importance de l'ouvrage de Mannoni pour leur archéologie des médias, notant en particulier l'emploi précoce du terme « archéologie du cinéma » (je souligne) dans le titre de l'ouvrage dès 1994. « Although Mannoni's discourse stays close to the sources, avoiding theoretical speculation, the book invites new insights, opening paths for further interpretations¹⁵⁹ », expliquent-ils ainsi.

Cette approche historique est toutefois insuffisante, et dans une entrevue datant de 2009, Mannoni lui-même qualifie son livre *Le grand art de la lumière et de l'ombre* d'« ouvrage obsolète aujourd'hui parce qu'on a tellement trouvé de nouvelles informations ». Surtout, il ajoute : « ce qui est drôle, c'est que j'avais décidé de faire une histoire générale de la naissance du cinéma, alors que maintenant je fais plutôt des microhistoires de sujets très précis¹⁶⁰ ». Il faut dire que ce changement de paradigme est à l'image du tournant épistémologique de la discipline de l'histoire (autour de l'École des Annales, puis de Fernand Braudel, ou encore de Carlo Ginzburg et la microhistoire), mais aussi en particulier de l'histoire du cinéma (autour des « nouveaux

¹⁵⁷ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*.

¹⁵⁸ Natale, « The Historian and the Antiquarian », 189.

¹⁵⁹ Huhtamo et Parikka, *Media Archaeology*, 4.

¹⁶⁰ Jean-Noël Ferragut, « Entretien avec Laurent Mannoni », *La Lettre AFC*, 3 octobre 2009, <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Laurent-Mannoni.html>.

historiens » comme Tom Gunning ou André Gaudreault). Dans cette lignée, l'étude des lanternes et des plaques a en effet enrichi cette histoire générale de nombreuses précisions. L'ouvrage pionnier de ce changement de paradigme historique est sans doute l'*Encyclopaedia of the magic lantern*¹⁶¹ dirigée par David Robinson, Stephen Herbert et Richard Crangle, dont la forme encyclopédique a pour conséquence de libérer l'ouvrage de la chronologie.

On distingue donc ici d'une part *une Histoire* des lanternes magiques qu'on pourrait qualifier de traditionnelle¹⁶², telle que proposée brièvement dans la section précédente, principalement héritée des ouvrages pionniers de Perriault et Mannoni ; et d'autre part ce que je qualifie plutôt d'*approches historiques* de la lanterne magique, plus ponctuelles et, en conséquence, plus éclatées, qui ont émergé sur la base de cette grande Histoire. Ces approches s'entremêlent évidemment, mais on peut y révéler plusieurs axes.

3.b Approche sommative

D'emblée, il faut noter l'importance de l'approche sommative dans l'étude des plaques et des lanternes : rassembler des connaissances, des documents, des informations, des artefacts. C'est une méthodologie de la collection, qui prend plusieurs formes. D'une part, celle bien sûr des collections d'archives privées et publiques avec leurs catalogues, qu'il est possible de consulter sur place à des fins de recherche. De nombreuses collections sont également numérisées en tout ou en partie, par exemple une portion du catalogue des collections de plaques de la Cinémathèque française est disponible sur leur site laternamagica.fr¹⁶³. À ceci s'ajoutent les divers moyens de montrer ces collections sous le mode de la vulgarisation des savoirs, comme des expositions et leurs catalogues (ici au sens de *catalogue d'exposition*, souvent un ouvrage au format « beau livre »). Ainsi l'ouvrage *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, catalogue d'une exposition du même nom présentée à la Cinémathèque française en 2009-2010, propose une exploration richement illustrée des collections de cette institution. De même avec *Magie lumineuse, du théâtre d'ombres à la lanterne magique*¹⁶⁴, Jac Remise présentait sa

¹⁶¹ David Robinson, Stephen Herbert, et Richard Crangle, dir. *Encyclopaedia of the magic lantern* (London : The Magic Lantern Society, 2001).

¹⁶² Comme André Gaudreault parle des « histoires traditionnelles du cinéma » : Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 35.

¹⁶³ <http://www.laternamagica.fr/index.php>. Consulté le 28 janvier 2024.

¹⁶⁴ Remise, Remise, et Van de Walle, *Magie lumineuse : du théâtre d'ombres à la lanterne magique*.

collection personnelle sous la forme d'un beau-livre (1979). D'autre part, cette approche sommative prend à l'ère numérique la forme de bases de données, à l'instar de Lucerna, sous-titrée « the Magic Lantern Web Resource¹⁶⁵ ». Hébergée par l'Université d'Exeter au Royaume-Uni (auparavant par celle de Trier en Allemagne), cette base de données est opérée par une organisation à but non lucratif. Elle rassemble des informations, des textes, des images en lien avec l'histoire des lanternes magiques en provenance de plusieurs collections à travers le monde. On y trouve par exemple des plaques numérisées, mais aussi un grand nombre de fiches descriptives de plaques qui ne le sont pas, avec indication de leur lieu de conservation. L'avantage d'une base de données est de mettre à disposition les informations et les documents, de manière libre (Lucerna se réclame de l'esprit Creative Commons), sans présumer du type de traitement de ces informations.

3.c D'autres approches historiques

Les articles de l'ouvrage collectif *Realms of light* (2005)¹⁶⁶ donnent une bonne idée des autres axes de recherche historiques fertiles pour la recherche sur les lanternes. On y trouve ainsi plusieurs grandes approches : thématique, géographique, pragmatique¹⁶⁷. L'approche thématique ou générique consiste à s'intéresser au contenu des plaques pour en faire émerger des thèmes récurrents : illusions, fantasmagories, images érotiques ou pornographiques, voyages, projections éducatives, etc. Selon une approche géographique, on peut faire l'histoire des spectacles de lanterne en diversifiant les lieux d'intérêt, pour s'intéresser notamment à des aires géographiques négligées. On trouve ainsi dans *Realms of light* des articles ébauchant l'histoire des lanternes en Espagne, aux Pays-Bas, ou en Australie, qui font émerger des figures et des usages nationaux spécifiques. Récemment, le projet de recherche B-Magic a réuni des chercheurs et chercheuses de cinq universités pour faire l'histoire des lanternes magiques en Belgique¹⁶⁸. L'approche pragmatique prend en compte les usages de la lanterne et sa réception. Cette approche fait la part belle aux études de cas s'intéressant à des lieux de projection, à des

¹⁶⁵ <https://lucerna.exeter.ac.uk>. Consulté le 2 février 2024.

¹⁶⁶ Richard Crangle, Mervyn Heard, et Ine Van Dooren, dir. *Realms of Light: Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century* (Londres : The Magic Lantern Society, 2005).

¹⁶⁷ C'est nous qui tirons cette classification, l'ouvrage n'est pas organisé selon ces axes.

¹⁶⁸ <https://www.uantwerpen.be/en/projects/b-magic/about>. Consulté le 2 février 2024.

lanternistes, ou aux traces de la réception des spectacles, dans la presse par exemple. La dernière partie de *Realms of Light* s'intéresse à l'histoire de la lanterne au XXe siècle, soit une approche plus archéologique, sur le mode de la survie de ce médium *résiduel* – pour parler avec Charles Acland¹⁶⁹. À ces axes, repérés grâce à l'ouvrage de 2005, il faut ajouter l'approche technique s'intéressant au fonctionnement des appareils, par exemple dans l'ouvrage *Servants of Light*¹⁷⁰ qui s'intéresse aux différentes parties de la lanterne, au fonctionnement des lanternes à triple foyer, ou dans *Du soleil au xénon* de Patrice Guérin, centré sur les techniques d'éclairage. Enfin, l'approche esthétique est parfois à rapprocher de l'approche thématique, lorsque les auteurs s'intéressent non seulement au sujet des plaques, mais aussi à la manière dont ces thèmes sont mis en images et mis en scène. Dans ce cas, c'est la culture visuelle qui est interrogée, en observant les images produites pour les lanternes magiques, en élucidant leur sujet, et en les inscrivant dans l'histoire de la circulation des images, en amont et en aval de leur fixation sur plaques de verre. Cette approche est particulièrement fédérée autour de la revue *Early Popular Visual Culture*, dont le premier volume est paru en 2003, et qui existe toujours. Le numéro 41 des *Cahiers de narratologie* dirigé par Sébastien Fevry, Philippe Marion et Adeline Werry propose également une approche esthétique des plaques, ancrée dans la narratologie¹⁷¹.

Parmi les approches historiques, mentionnons enfin celle de la vulgarisation par le récit, dont j'ai déjà commenté le roman *Dialogues autour d'une lanterne* de Jacques Perriault¹⁷², et qu'on trouve mobilisée aussi, dans une certaine mesure, avec la *Séance de lanterne magique* de Jérôme Prieur¹⁷³, publié sous le libellé d'*essai*, mais qui pourrait lui aussi être qualifié de roman didactique. En effet, même s'il est très documenté, et contient de nombreuses références et notes de bas de page, il fait davantage la part belle aux personnages, aux anecdotes, en somme aux récits, qu'à l'argumentation ou la démonstration historique. Or, cette approche de vulgarisation par des formes littéraires, si elle s'éloigne des formats universitaires, s'ancre tout

¹⁶⁹ Charles R. Acland, dir., *Residual media* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007).

¹⁷⁰ Dennis Crompton, Richard Franklin, et Stephen Herbert, dir. *Servants of Light: The Book of the Lantern* (Londres : The Magic Lantern Society, 1997).

¹⁷¹ Les trois directeurs et directrices du numéro – plus frontalement narratologues que moi – sépareront sans doute l'approche esthétique de l'approche narratologique. Les récits ne seront pas oubliés de notre analyse des plaques.

¹⁷² Perriault, *Dialogues autour d'une lanterne*.

¹⁷³ Jérôme Prieur, *Séance de lanterne magique* (Paris : Gallimard, 1985).

de même dans une tradition littéraire de l'étude des lanternes magiques, qu'il convient de considérer enfin.

4 Approches littéraires

Si les approches historiques de la lanterne sont nombreuses, majoritairement ancrées dans le domaine des études cinématographiques et médiatiques, le premier champ académique à s'intéresser aux lanternes est celui des études littéraires. Or, une approche littéraire n'est pas sans intérêt historique : au sein d'œuvres littéraires, des récits mettent en scène la lanterne, et documentent ainsi ses usages et sa réception. En terminant ce chapitre, attardons-nous sur ces approches littéraires de la lanterne, et en particulier sur la séance de lanterne magique décrite par Marcel Proust dans la *Recherche* et ses nombreuses exégèses.

4.a Du genre littéraire au motif romanesque

L'anthologie *Machines à voir*, réunie et commentée par Delphine Gleizes et Denis Reynaud¹⁷⁴, montre que du XVIIe au XIXe siècle, la lanterne magique fait suffisamment partie du quotidien pour intégrer la littérature. Des romans et des pièces de théâtre la mettent en scène, souvent au centre du récit, avec une grande diversité de genres et de tons. Une section de cette anthologie réunit même des extraits érotiques, où le dispositif de la lanterne magique, qui nécessite l'obscurité, est propice à tous les rapprochements charnels.

L'expression « lanterne magique » trouve même dans le domaine littéraire une définition que les dictionnaires consultés plus haut n'évoquent pas. En effet, « lanterne magique » est le nom d'un genre théâtral courant au XIXe siècle qui prend la forme d'une revue de l'actualité, notamment politique, au ton généralement caustique, et intégrant parfois des numéros chantés. Delphine Gleizes et Denis Reynaud en parlent ainsi dans la section *Politique et actualité* de leur ouvrage¹⁷⁵ : « le montreur demande l'attention des spectateurs; la projection des images donne à voir des personnalités incriminées, dont le bonimenteur dénonce les agissements. Aux traditionnelles images populaires de la lanterne magique [...] se substituent des scènes inspirées de

¹⁷⁴ Delphine Gleizes et Denis Reynaud, *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2017).

¹⁷⁵ Gleizes et Reynaud, 168.

l'actualité¹⁷⁶ ». La présence d'une lanterne de projection dans ces spectacles semble en fait parfois toute métaphorique, selon l'acception figurée et familière de l'expression, attestée quant à elle dans les dictionnaires de l'Académie française : « *C'est une lanterne magique, une vraie lanterne magique, se dit d'une société où un grand nombre de personnes ne font que passer, et se succèdent les unes aux autres*¹⁷⁷ ». Le sens figuré s'appuie donc ici sur deux analogies : dans cette revue d'actualité, les sujets s'enchaînent avec la même rapidité et la même variété que les images d'une projection à la lanterne, mais encore, le spectacle consiste en un commentaire oral des sujets d'actualité, comparable au commentaire des vues de la lanterne par son bonimenteur.

Même si ces acceptions sont désormais sorties de l'usage, l'existence de ces deux sens figurés nous renseigne sur la manière dont le spectacle de lanterne magique est connoté au XIXe siècle dans l'imaginaire linguistique et culturel. En l'occurrence : comme un spectacle public, basé sur le défilement d'images disparates, dont l'enchaînement thématique est parfois un peu vague, mais qu'un commentaire permet de relier. Oralité, défilement, enchaînement thématique, voilà encore quelques éléments qui confirment l'intérêt d'analyser les plaques de notre corpus dans l'horizon de leur mise en spectacle.

L'anthologie de Gleizes et Reynaud s'arrête avant le XXe siècle, qui voit le déclin du spectacle de lanterne magique. Cependant, celle-ci n'est pas totalement exempte de représentations littéraires au XXe. Une « chambre où l'on montrait la lanterne magique » est évoquée lors de la « fête étrange » du roman *Le grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (1913). Même si la projection n'y est décrite que par une courte phrase, la dimension sonore et interactive du spectacle est évidente, puisque « [d]es enfants applaudissaient à grand bruit...¹⁷⁸ ». Adeline Werry évoque dans un article les « images tremblotant comme de la gelée, projetées sur un écran de toile mouillée » du roman *Autres rivages : souvenirs* de Vladimir Nabokov (1961)¹⁷⁹. Une lanterne magique est aussi mentionnée dans la partie médiévale du roman *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau

¹⁷⁶ Gleizes et Reynaud, 168.

¹⁷⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, 97.

¹⁷⁸ Alain-Fournier, *Le grand Meaulnes* (Paris : Émile-Paul Frères, 1948), 83.

¹⁷⁹ Adeline Werry, « La narration dans les plaques de verre pour les lanternes magiques jouets : de l'initiation d'un récit sur la plaque à sa projection », *Cahiers de Narratologie*, n° 41 (2022). À ces images projetées, le narrateur préfère finalement la contemplation directe des plaques de verre.

(1965), sous forme d'un jeu de mots¹⁸⁰. C'est toutefois sans conteste la lanterne magique présente dans le cycle romanesque *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust qui a concentré toute l'attention des spécialistes de la littérature française du XXe siècle. Permettons-nous donc ici un bref détour du côté de chez Proust. À défaut d'avoir précisément trouvé dans la littérature la mise en scène d'une chanson lumineuse, l'épisode proustien décrit tout de même ce que pouvait être une séance de projection de lanterne magique dans le contexte domestique à la fin du XIXe siècle.

4.b Une scène d'anthologie : la lanterne de Proust

La présence d'une lanterne magique dans les romans de Marcel Proust a été abondamment commentée. Il faut dire que son importance dans le roman est bien moins anecdotique que dans les exemples précédents. Sa description est longue, précise, et que la lanterne est mentionnée dans plusieurs tomes, depuis *Du côté de chez Swann* jusque *Le temps retrouvé*. En particulier, le narrateur proustien raconte une séance de lanterne magique ayant lieu chez la tante Léonie, dans sa maison de Combray, où il passe ses vacances. Le paragraphe est célèbre :

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était guère que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château, et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève, qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes, et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand'tante, et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte ; puis il s'éloignait du même pas saccadé. Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et

¹⁸⁰ Raymond Queneau, *Les fleurs bleues* (Paris : Gallimard, 1978), 212.

« - Monsieur le duc, quand je vois ce ciel, ces arbres, ces herbes, ces cailloux, et ces oiseaux qui volent, je me demande par quelle fantasmagorie je viens d'être halluciné. Je soupçonne fort votre lanterne d'être plus magique que philosophale. Vous permettez que je l'examine ?

Le duc la lui tendit et l'abbé dut avouer qu'il n'y voyait rien de magique, mais peut-être quelque chose de philosophal. »

surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration¹⁸¹.

Dans *The Magic Lantern of Marcel Proust*¹⁸², Howard Moss place ce motif de la lanterne au sein d'un ensemble de références plus ou moins symboliques à des dispositifs de vision dans *La recherche* : mégascope, microscope, vitraux, fenêtres, etc. Dans un article publié en 1973, Emily Zants constate également : « Proust's magic lantern is constantly referred to by critics either as symbol or metaphor for "vision" in *A la recherche du temps perdu*¹⁸³ ». Elle propose alors de dépasser l'approche thématique, en considérant également la lanterne comme une technique narrative de *La recherche*, à l'instar du rêve et de la réminiscence – dont la madeleine est l'exemple le plus célèbre : « The physical condition of the dreamer interferes with the direct experience of reality perceived in the dream just as the magic lantern occasionally obscures the new vision of reality projected on the wall¹⁸⁴ ». De même que le rêve ou le souvenir, la lanterne fonctionne comme un dispositif de projection déformant, et la déformation de Golo projeté sur la poignée de la porte pousse particulièrement à cette comparaison.

Ce détail est également considéré par Michael Riffaterre comme un élément crucial du passage, qu'il qualifie ainsi : « the absorption of the doorknob, that epitome of the familiar, by Golo, on whose image the narrator projects his fascination with the uncanny¹⁸⁵ ». Pour Riffaterre, l'importance de cet épisode (« one of the main pillars of the Proustian edifice¹⁸⁶ ») pour comprendre l'intégralité de l'œuvre a été négligée parce que la lanterne magique est tombée en désuétude : « Its importance is to some extent veiled by the obsolete nature of that symbolic object since today's cinema and television addicts have trouble imagining the magic of so primitive a contraption¹⁸⁷ ». C'est encore d'extranéité qu'il est question ici : les évolutions médiatiques ont provoqué des changements dans nos perceptions qui rendent difficile notre compréhension de la scène et de ses enjeux¹⁸⁸. L'extranéité est même double ici, puisque le récit

¹⁸¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, (Paris : Gallimard, 1946 [1913]), 19-20.

¹⁸² Howard Moss, *Magic Lantern of Marcel Proust* (New York : Macmillan, 1962).

¹⁸³ Emily Zants, « Proust's Magic Lantern », *Modern Fiction Studies* 19, n° 2 (1973) : 211.

¹⁸⁴ Zants, 214.

¹⁸⁵ Michael Riffaterre, « On Narrative Subtexts: Proust's Magic Lantern », *Style* 22, n° 3 (1988) : 454.

¹⁸⁶ Riffaterre, 452.

¹⁸⁷ Riffaterre, 453.

¹⁸⁸ Riffaterre estime déjà en 1988 que cette projection est difficile à comprendre pour le lecteur habitué au cinéma et à la télévision : que dire alors de notre propre extranéité, au XXI^e siècle ?

médiéval de Geneviève de Brabant est lui aussi tombé en désuétude, alors que comme le souligne Zants¹⁸⁹, Proust semble tenir pour acquis que son lecteur modèle en est familier.

Ce que soulignent les approches littéraires de la lanterne de Proust, c'est l'intérêt à réduire l'extranéité des plaques Lapierre, dans le but de comprendre leur fonctionnement et d'analyser leur contenu. C'est précisément l'un des objectifs de la présente étude, et l'épisode proustien fournit pour cela de précieuses informations. Certes, la séance de *Du côté de chez Swann* ne concerne pas des chansons illustrées, mais comme le rappelle Laurent Mannoni¹⁹⁰, la projection s'inspire bel et bien d'une série de plaques Lapierre. D'où l'intérêt pour notre étude, puisque ce célèbre récit semble, dans l'état actuel des connaissances sur les lanternes, le seul à relater une projection Lapierre.

Alors, que nous apprend l'épisode proustien ? Poser cette question, c'est postuler la fonction documentaire ou encyclopédique du genre romanesque, c'est-à-dire ici la capacité du roman et du narrateur proustiens à raconter une expérience vécue par Marcel Proust lui-même. C'est un postulat courant¹⁹¹, qui s'accompagne tout de même d'une précaution : il faut également considérer que ce réel est altéré par le souvenir, par le style romanesque et par la fiction. Mais il n'est pas inutile de faire de cet extrait célèbre le point de départ d'une réflexion historique, car l'épisode renseigne sur deux choses : d'une part, la lanterne et les plaques en tant qu'objets ; d'autre part, leur mise en spectacle.

Pour ce qui a trait aux plaques, Proust décrit la projection dans le cadre domestique, au moyen d'une lanterne légère possédée par la famille et s'adaptant sur une lampe à huile (un « lampascope » Lapierre), d'une série d'images en couleurs. Ces images s'enchaînent pour représenter un récit fragmenté mais cohérent, ici inspiré d'une histoire célèbre : le récit médiéval de Geneviève de Brabant se trouve ici remédié sous forme de plaques pour lanterne.

¹⁸⁹ « the Gothic legend of Geneviève de Brabant is treated as common knowledge ». Zants, « Proust's Magic Lantern », 211. Ainsi l'« affreux dessein » de Golo est qu'il cherche à séduire Geneviève, l'épouse de Siffroi dont il est l'intendant. Face à son refus, il la condamne à mort.

¹⁹⁰ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 277.

¹⁹¹ Voir par exemple Laurent Demanze, *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Seneges* (Paris : Éditions José Corti, 2015)., ou la thèse de doctorat soutenue par Hildegard Haberl, *Écriture encyclopédique – écriture romanesque. Représentations et critiques du savoir dans le roman allemand et français de Goethe à Flaubert*.

Pour ce qui a trait au spectacle, on apprend que la projection est commentée par la même personne qui manipule la lanterne, ici la grand-tante Léonie, soit une bonimenteuse amateur. Le boniment est « lu », impliquant qu'il est par ailleurs écrit, ce qui laisse beaucoup de questions en suspens (où est-il écrit, à l'écran ou sur un document à part, et par qui a-t-il été écrit ?), mais incite d'autant plus à s'intéresser aux textes écrits. De plus, Proust rend compte d'une projection en mouvement, et même de deux types de mouvements : celui latéral des plaques dans la lanterne (lorsque Golo s'avance « en tressautant »), puis celui de la lanterne elle-même (à partir de « Si on bougeait la lanterne »). Notons aussi la grande liberté que s'accorde la bonimenteuse, qui projette les images colorées sur toutes les surfaces de la chambre d'enfant, y compris la poignée de porte provoquant la « transvertébration » évoquée plus haut : la notion d'écran, cinquième paramètre de notre définition de la lanterne, est donc très accueillante.

Un dernier point soulevé brièvement par Riffaterre semble digne d'intérêt. Pour lui, il y aurait une raison objective au pas « saccadé » du cheval de Golo : « as the slides, sticking in their slots, cause the projection to jump¹⁹² ». Ainsi, un trait stylistique du passage (la répétition de l'adjectif « saccadé » à trois reprises) s'expliquerait par des contraintes purement techniques liées à la manipulation de la lanterne : la figure de la répétition transcrit littérairement le sursaut technique de la projection. Cette intuition n'est pas développée dans l'article de Riffaterre, où elle est placée entre parenthèses, comme pour signifier à la fois son caractère évident et anecdotique. Pourtant, elle est à mon sens décisive et c'est sous ses auspices que je tiens à placer les chapitres qui suivent : pour comprendre et analyser le spectacle de lanterne magique, il faut considérer sa matérialité, ses aspects techniques.

*

En définissant la lanterne magique sous la forme d'un modèle en six points, on a déterminé que l'élément central des présents travaux est le « quelque chose à projeter » de la lanterne, soit dans notre cas des séries de plaques destinées à la projection. Si les approches de la lanterne magique sont variées et volontiers croisées, l'étude des « vues sur verre en bande » Lapiere se situe donc à la croisée d'approches esthétiques et d'enjeux pragmatiques. Il s'agit d'abord d'explorer le

¹⁹² Riffaterre, « On Narrative Subtexts », 451.

corpus des plaques de chansons illustrées Lapierre avec les outils de l'analyse audiovisuelle : on en observera les cadrages, les couleurs, le découpage, ou encore les effets dramatiques, en s'intéressant particulièrement aux textes écrits et à leurs liens avec les images et les sons. Pour cela, il faudra être attentif à la manière dont ces plaques étaient projetées et consommées, et s'interrogera donc également sur la manipulation des plaques et de la lanterne, et sur la manière dont l'esthétique des plaques peut (ou non) influencer leur mise en récit au cours de la projection.

Cela étonnera peut-être, mais cette démarche n'a que peu de précédents. Ainsi que le notaient Sébastien Fevry, Philippe Marion et Adeline Werry dans l'appel à contributions du numéro des *Cahiers de narratologie* qu'ils ont codirigé :

Dans cette recherche en plein essor, il apparaît que les enjeux narratifs de la lanterne ont jusqu'ici été peu pris en compte, alors que ce dispositif combinant à la fois projection et défilement intentionnel de plaques soulève des questions cruciales touchant à la séquentialité narrative, au rôle de la performance dans la constitution du récit ou aux relations intermédiaires pouvant se tisser entre les plaques et d'autres supports visuels¹⁹³.

Il est d'ailleurs tentant de reformuler un peu plus largement : il apparaît que les enjeux esthétiques de la lanterne (parmi lesquels ceux liés à la narration) ont jusqu'ici été peu pris en compte. Les plaques pour lanterne magique sont en effet rarement analysées en tant qu'œuvres, en tant qu'images singulières, et peu d'études dépassent le stade de la description, souvent très générale (catégoriser les plaques en grands ensembles thématiques). C'est pourquoi l'approche esthétique des chansons Lapierre semble pertinente.

¹⁹³ Appel à contributions pour un numéro des *Cahiers de narratologie* sur le thème « Défilement, projection, performance. La lanterne magique comme dispositif narratif » sous la direction de Sébastien Fevry et Philippe Marion (UCLouvain).

Chapitre II Le corpus et ses enjeux

Après avoir défini la lanterne magique, exploré brièvement son histoire, brossé un état de la littérature savante à son sujet et délimité le cadre de notre étude à un fabricant de plaques et de lanternes, il est temps de faire émerger un corpus de travail. Pour cela, on précisera d’abord les remarques du précédent chapitre en réalisant un état de la littérature concernant spécifiquement les plaques pour lanterne magique Lapiere. On s’intéressera ensuite à la place des chansons, en synchronie dans la production des Lapiere, mais aussi en diachronie dans leur historiographie. Le corpus des plaques à l’étude pourra enfin être établi, structuré en trois catégories.

Par précaution, une distinction terminologique s’impose. Le mot « série », introduit plus haut sous les auspices de la « série culturelle », va désormais s’avérer polysémique, et s’appliquer doublement aux plaques du corpus Lapiere. D’abord, parce que les plaques Lapiere sont produites « en série », c’est-à-dire fabriquées de manière industrielle. Cela implique qu’on trouve dans les collections d’archives plusieurs versions des mêmes plaques, moyennant des variantes. Pour évoquer la fabrication des plaques, on utilisera donc prioritairement le syntagme « en série ». Il faudra alors distinguer cet usage de la désignation « série de plaques » : chez Lapiere les sujets sont toujours illustrés par plusieurs plaques, qui sont vendues ensemble, et sont généralement à projeter dans un ordre particulier. Cette distinction terminologique est courante et génère rarement de confusion. On trouve ainsi chez Laurent Mannoni et Donata Pesenti Compagnoni (je souligne) : « *Geneviève de Brabant*, plaque imprimée en série et rehaussée de couleurs (d’une série de douze plaques)¹⁹⁴ ». Enfin, on emploiera au complet l’expression « série culturelle » pour désigner cette acception spécifique.

1 Les « vues sur verre en bande » Lapiere

La Cinémathèque française dispose de plusieurs copies de catalogues Lapiere, qui nous renseignent sur les objets commercialisés par la firme, leur prix, leur dénomination ou encore leur description. Pour cette étude j’ai eu accès à plusieurs documents, notamment :

¹⁹⁴ Mannoni et Pesenti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 197.

- une « liste des sujets sur verre pour lanternes magiques et lampascopes » de la Fabrique de lanternes magiques « Édouard Lapierre fils aîné successeur de son Père » ;
- un « Catalogue no1 » de la manufacture d'Optique Lapierre Frères (non daté, probablement entre 1902 et 1908), dont la page 19 est une « Liste indicative des Sujets sur Verres en Peinture fine pour Lanternes, Lampascopes & Lampadophores » ;
- un « Catalogue no2 » de la « Manufacture d'optique, tôlerie, ébénisterie et mécanique Lapierre », plus ancien (l'adresse rue de Jemappes correspond à 1895-1902) avec la liste des « Vues sur verre en bandes pour projections encadrées de bois » en première page ;
- un catalogue Lapierre Frères (non daté, probablement entre 1902 et 1908), autographié le 4 mars 1961 par R Lapierre¹⁹⁵. Il contient une description des « Vues sur verres en bandes », dont certaines sont des chromolithographies, certaines des peintures fines, sur fond blanc ou sur fond noir, ainsi qu'une liste des « Sujets peinture fine » ;
- plusieurs catalogues en une seule page, dont un catalogue « E. Lapierre fils aîné successeur de son père » plus ancien que tous les autres (l'adresse est rue Michel-le-Comte) contient une « Désignation des vues sur verre pour Lanternes et Lampascopes ».

Ces documents sont des copies, et la datation de plusieurs d'entre eux est approximative. Ils donnent néanmoins une idée précise du catalogue des sujets commercialisés par les Lapierre sous forme de plaques de verre, ou plutôt de « vues sur verre en bande », puisque tel est le nom qu'ils donnent à ces plaques au tournant du XXe siècle. Cette désignation est tout à fait adéquate, puisqu'il s'agit en effet de plaques de verre d'environ 2 millimètres d'épaisseur, reconnaissables à leur forme rectangulaire très allongée, beaucoup plus larges que hautes¹⁹⁶. Ces plaques sont parfois entourées d'un cadre de bois, ou plus souvent, de papier vert. Leurs dimensions sont variables, mais cette forme très allongée dite « en bande » est caractéristique – les Lapierre ne

¹⁹⁵ Probablement René Lapierre. La copie a été adressée par Jac Remise à la Cinémathèque. La dédicace mentionne la visite par Lapierre d'une collection privée. J'ignore si elle est adressée à Jac Remise lui-même, mais une note manuscrite sur la copie indique que le document original appartient à sa fille Pascale Van de Walle (née Remise), qui co-signe l'ouvrage *Magie lumineuse*.

¹⁹⁶ Pour décrire et analyser les plaques, j'emploie les deux dimensions suivantes : largeur et hauteur. Étant donné que les vues sur verre en bande sont plus larges que hautes, ce que je nomme « largeur » est en réalité leur côté le plus long. L'usage de ces deux dimensions est toutefois habituel dans le champ de la muséologie pour décrire des œuvres picturales, et puisque ces plaques ont pour vocation d'être projetées sur des écrans verticaux, l'analogie semble d'autant plus pertinente. Voir le guide « Comment mesurer les objets ? » de la Société des Musées du Québec : <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/doccoll/fr/mesurer/index.htm>. Consulté le 29 janvier 2024.

semblent pas avoir produit de plaques carrées¹⁹⁷. La taille des plaques n'est pas vraiment standardisée, et on rencontre de nombreux formats, entre une quinzaine et une trentaine de centimètres de largeur, selon un ratio d'environ 1 pour 4. Les plaques Lapierre sont vendues en séries thématiques, douze plaques par série, stockées dans des boîtes de bois munies d'un couvercle coulissant dans le sens de la longueur.

Laurent Mannoni divise la production Lapierre en trois périodes chronologiques selon un point de vue esthétique :

D'abord, les dessins imprimés sont assez simples, mais pleins de vie et d'humour. La peinture très vive est appliquée avec soin. L'ensemble conserve un aspect très artisanal. Puis, sans doute vers 1860, il augmente sa fabrication : les dessins offrent plus de détails, de décors, de textes, mais on sent une certaine automatisatisation. D'ailleurs, la main du peintre se fait aussi beaucoup plus rapide : les couleurs sont moins nuancées, moins vives, elles « bavent » sur les contours imprimés. Enfin, vers 1900, la firme Lapierre copie les Allemands et livre des plaques chromolithographiées, assez décevantes artistiquement¹⁹⁸.



Figure 6. Exemple de plaque de la première manière : caricatures. (Cinémathèque française).



Figure 7. Exemple de plaque de la deuxième manière : « La mère Michel ». (Cinémathèque française).

¹⁹⁷ Si les « vues sur verre en bande » sous forme d'un rectangle oblong s'opposent aux plaques carrées qu'on trouve chez beaucoup d'autres fabricants, elles se distinguent aussi des disques imprimés sur verre. Un lampascope boule à disque de verre, et un disque illustrant l'histoire du *Chat botté*, datés de 1887 et produits sous la direction d'Édouard Lapierre, sont ainsi reproduits dans l'ouvrage *Lanterne magique et film peint* de Laurent Mannoni et Donata Pesenti Compagnoni, p.194. Ces disques imprimés sur verre sont toutefois rares : inexistants dans les collections consultées, je n'en ai pas non plus trouvé en vente chez des collectionneurs. Il n'en sera pas question dans la suite de la thèse. Pour intéressante qu'elle soit, leur étude future méritera une recherche très approfondie de sources.

¹⁹⁸ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 273.



Figure 8. Exemple de plaque de la troisième manière : chromolithographie illustrant la chanson « Malborough s'en va-t-en guerre ». (Cinémathèque française).

Dans les faits, la qualité de la production est même plus disparate encore, surtout avant la période des chromolithographies. En effet, comme le rappelle Jac Remise :

[I]es verres vendus par les fabricants de lanternes furent peints à la main jusqu'à la fin du XIXe siècle. Ils étaient au départ copiés par décalque sur des modèles de base en papier. [...] Par la suite, les dessins au trait furent imprimés mécaniquement sur les verres¹⁹⁹.

D'après Mannoni, ce procédé de reproduction, inventé par l'opticien anglais Philip Carpenter²⁰⁰, consiste à graver le dessin sur une plaque de cuivre qui est ensuite encrée et utilisée à la manière d'un tampon. Cette matrice permet d'imprimer sur chaque plaque tous les traits noirs, soit le contour des figures et tous les textes écrits, et les couleurs ajoutées à la main. Ce procédé est d'ailleurs facile à constater sur les plaques, parce que le contour de ces matrices est parfois visible, sous la forme d'un fin trait noir, comme dans l'exemple ci-dessous.



Figure 9 Traces verticales des matrices de gravure, sur une plaque illustrant « La fille de Madame Angot ». (Cinémathèque française).

Surtout, ce procédé est rendu évident par comparaison entre plusieurs séries. Je dispose par exemple dans ma collection personnelle de deux séries de plaques illustrant la chanson « Cadet

¹⁹⁹ Remise, Remise, et Van de Walle, *Magie lumineuse : du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, 125.

²⁰⁰ Phillip Roberts, « Building media history from fragments: a material history of Philip Carpenter's manufacturing practice », *Early Popular Visual Culture* 14, n° 4 (2016) : 319-39.

Rousselle ». La première contient huit plaques de 29,8 cm de large sur 7,5 cm de haut, entourées de papier vert, avec trois images par plaque. La seconde contient douze plaques de 19 cm de large sur 4,2 cm de haut, également entourées de papier vert, avec deux images par plaque. Les plus petites plaques ont donc une surface presque trois fois moins importante²⁰¹ et pourtant en superposant ces plaques on démontre que les dessins en sont absolument identiques, et ont donc été réalisés à partir des mêmes matrices. Plus encore : la disposition de certaines images deux par deux est identique entre certaines plaques. C'est le cas, dans la photographie ci-dessous, des images 1 et 2 de cette série Cadet Rousselle, disposées à l'identique sur la petite plaque qui ne contient que ces deux images, et sur la grande qui en contient pourtant aussi une troisième. Si, à ma connaissance, les matrices n'ont pas été conservées, cette comparaison par superposition en apprend beaucoup sur leur conception. Il faut que les dessins puissent être imprimés sur des grandes plaques, en conséquence le pourtour des grandes plaques est souvent quasi vide, et les images imprimées sur des petites plaques peuvent être tronquées. On verra plus loin que cette contrainte de fabrication a aussi des implications narratives et expressives.



Figure 10. Deux plaques illustrant les mêmes couplets de la chanson « Cadet Rousselle » (côte à côte). (Collection personnelle).

²⁰¹ 223,5 cm² / 79,8 cm²



Figure 11. Les mêmes plaques, superposées : les dessins coïncident parfaitement.

Même si la fabrication de plaques s'industrialise au fil de l'expansion de la société Lapierre, elle demeure en grande partie manuelle, et la qualité du résultat dépend de l'habileté de l'artisan. L'exemple du contour de la matrice du dessin sur certaines plaques le montre : ce détail est suffisamment rare pour supposer qu'il s'agit d'une anomalie, d'une plaque moins bien réalisée. Cette disparité est particulièrement visible dans l'application des couleurs : comparons par exemple les deux plaques ci-dessous, la différence dans le traitement de la peinture est flagrante. Sur la première, des à-plats de couleurs très vives, rehaussées de quelques ombrages (la robe bleue par exemple), sont appliqués de manière peu homogène (voir la peinture de la chemise du père Lustucru). Sur la seconde, on distingue des traits de pinceau très fins, une palette de couleur plus variée, des ombrages précis (sur la biche, par exemple), des effets de relief et de texture. En outre, la première plaque est sur fond transparent, alors que la seconde utilise un fond noir pour le ciel, ce qui a pour effet d'obscurcir la projection, en concentrant la lumière sur les parties dessinées.



Figure 12. Plaque illustrant la chanson « La mère Michel ». (Cinémathèque française).



Figure 13. Plaque illustrant les images 9 et 10 du récit de Geneviève de Brabant. (Cinémathèque française).

2 Établissement du corpus

Il est question, dans cette section, de l'établissement du corpus des chansons Lapierre. Mon choix est basé sur les collections auxquelles j'ai eu accès, parfois de visu, parfois dans des versions numérisées : à la Cinémathèque française de Paris, à l'Institut Lumière de Lyon, dans la collection privée de M. Patrice Guérin en Picardie, au musée Marcel Proust d'Illiers-Combray. À ceci s'ajoute ma collection personnelle de plaques achetées à des collectionneurs spécialisés, que j'ai pu identifier comme des Lapierre par comparaison avec les autres collections. Je possède également une lanterne magique fabriquée par Aubert, le concurrent des Lapierre²⁰². Elle a été restaurée pour fonctionner avec une source de lumière électrique, et il m'est ainsi possible de réaliser des projections. De même, en 2018, j'ai pu manipuler la lanterne Lapierre de type « lampascope boule » qui est conservée dans la collection léguée à l'Université Laval par M. François Lemai, et là encore, il a été possible de faire des tests de projection avec une source de lumière électrique. Les plaques Lapierre les plus courantes dans les collections d'archives consultées sont celles que Mannoni qualifie « de la deuxième période », soit entre 1860 et 1900. Cela s'explique d'abord par l'hétérogénéité de son découpage chronologique, où cette deuxième période est la plus longue des trois. On peut aussi supposer que les plaques les plus anciennes ont subi plus de dommages au cours du temps, d'autant que la production de la première période est moindre en quantité, ce qui augmente sa rareté. Le critère esthétique pourrait aussi expliquer que les plaques de la troisième période, que Mannoni juge « décevantes », sont aujourd'hui peu courantes : le trait est

²⁰² Pour rappel, d'après Laurent Mannoni, les premières lanternes Lapierre étaient des copies des modèles créés par Louis Aubert. Voir Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 267.

moins précis, et une surdose de couleurs les rend paradoxalement plutôt ternes. Pour toutes ces raisons, le corpus à l'étude est principalement composé de plaques de la deuxième période.

Pour cette étude, l'ensemble des plaques Lapierre ainsi consultées est réduit selon un critère thématique : la mise en images de chansons.

2.a Place des chansons dans les collections et l'historiographie

Dans les collections d'archives, on trouve en effet beaucoup de chansons illustrées Lapierre, alors même que ce genre semble avoir été minoré dans l'historiographie de la lanterne en France. Chez Mannoni et Pesanti Compagnoni, on trouve par exemple cette énumération des sujets Lapierre : « Diableries, vues grotesques, érotiques, exotiques, scatologiques, politiques, religieuses, historiques, scientifiques, satiriques, contes et légendes : tous les sujets ont été abordés²⁰³ » (je souligne). On s'étonne de cette dernière mention alors que les chansons, pourtant si courantes dans les archives, ne sont pas évoquées. À leur décharge, les catalogues Lapierre ne trient pas les sujets par genres, mais en proposent simplement une liste de titres. La forte présence de chansons dans les collections contemporaines s'explique peut-être par leur grand succès de vente à l'époque de leur commercialisation. Toutefois, elle est sans doute accentuée par un effet de reconnaissance : un certain nombre de chansons populaires au XIXe siècle, comme *La mère Michel*, *Cadet Rousselle* ou *Dansons la marjolaine*, ont traversé le temps et sont encore connues à ce jour. Les collectionneurs ont probablement été plus intéressés par ces séries que par d'autres sujets plus oubliés. Quoi qu'il en soit, cette forte représentation est un atout pour leur étude, et incite à observer en particulier les chansons Lapierre.

2.b Structure du corpus

On peut classer les chansons Lapierre en trois groupes distincts. Le premier groupe se distingue des deux autres selon un critère formel et structurel : il rassemble les chansons illustrées par une seule image. Puisque les plaques, rectangulaires et allongées, contiennent plusieurs dessins, ces chansons illustrées sont parfois associées à d'autres images. *A contrario*, les autres chansons illustrées le sont donc par des séries de dessins et de plaques.

²⁰³ Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 20.

Au sein de cet ensemble, il faut opérer une seconde distinction, cette fois selon un critère thématique : le deuxième groupe rassemble les chansons directement mises en images, alors que le troisième groupe rassemble des séries de plaques qui pourraient indirectement illustrer des chansons. Cette distinction est importante si l'on considère l'environnement culturel de ces plaques au XIXe siècle, et en particulier la popularité du théâtre musical. Plusieurs séries illustrant des contes ou des récits célèbres pourraient en réalité faire référence à des adaptations récentes sous forme d'opéra-bouffe, un genre théâtral qui contient de nombreuses chansons. C'est d'ailleurs le cas du récit de Geneviève de Brabant, évoqué plus haut, que Jacques Offenbach a mis en musique et mis en scène dans trois versions différentes en 1859, 1867 et 1875. Certaines séries, même si elles n'illustrent pas directement des chansons, pouvaient donc faire référence à des chansons célèbres à l'époque, tirées de ces adaptations. Dans plusieurs de ces séries, la présence d'un rideau, généralement peint en rouge, rappelant un rideau de scène théâtral, consolide cette hypothèse : c'est notamment le cas dans des séries illustrant *Geneviève de Brabant* et *Monsieur de La Palisse*, comme le montrent les images ci-dessous.

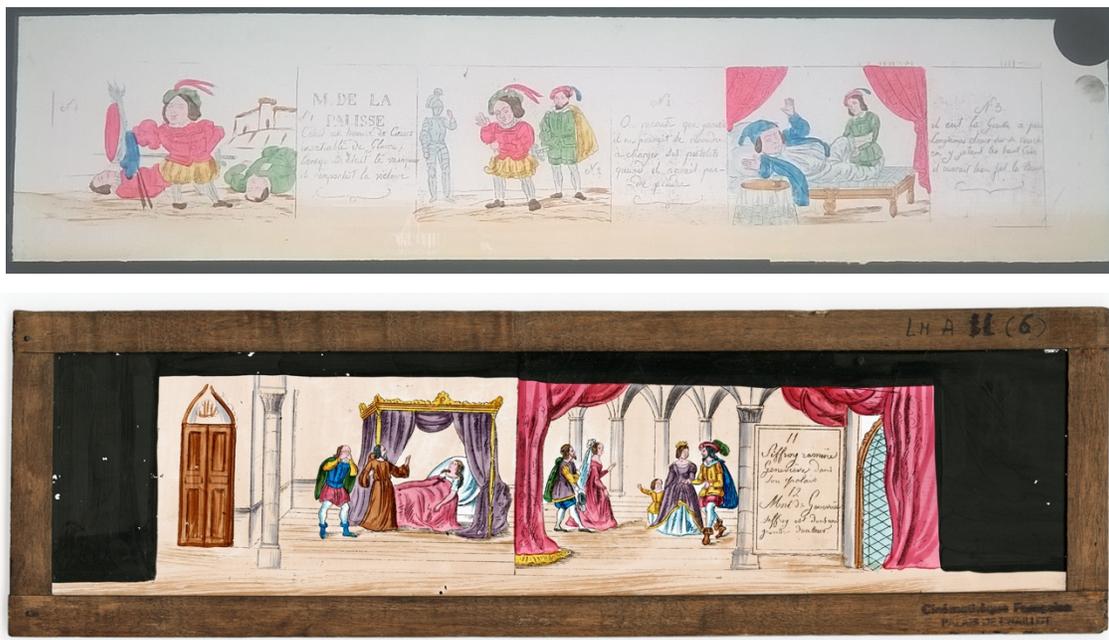
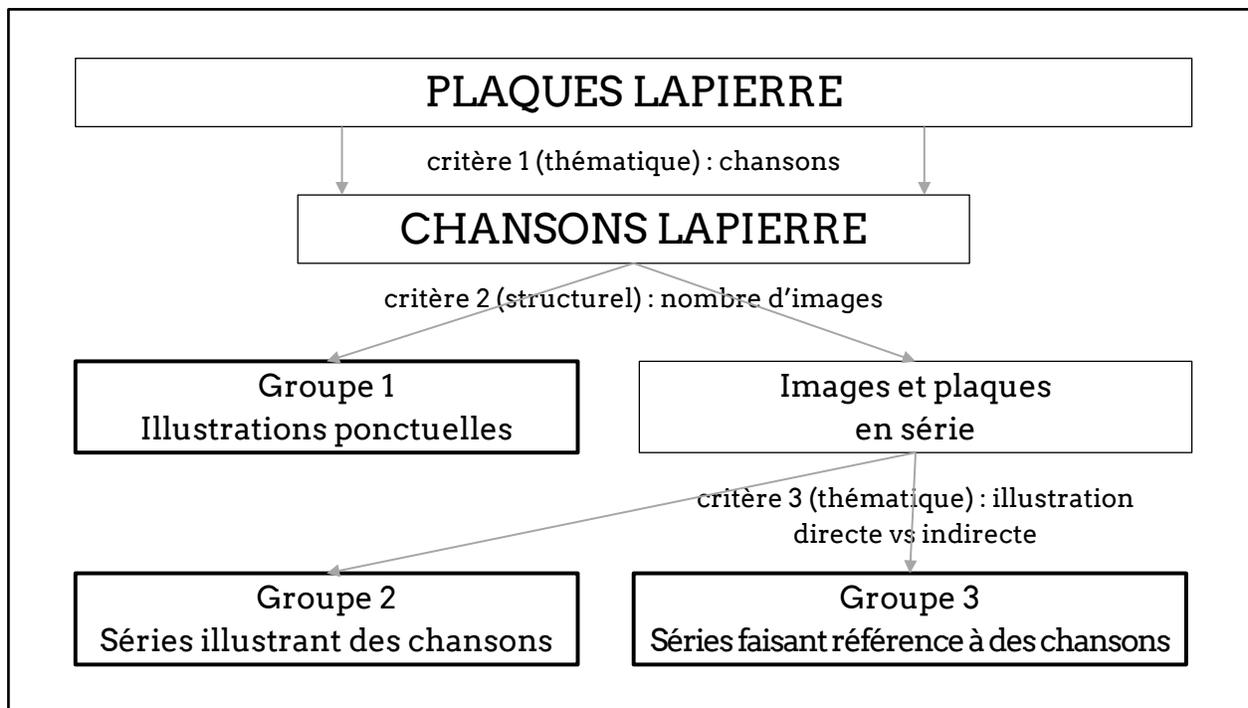


Figure 14. L'hypothèse d'un intertexte théâtral est étayée par la récurrence d'un rideau rouge dans plusieurs séries, en haut « Monsieur de La Palisse » et en bas « Geneviève de Brabant ». (Cinémathèque française).

Étant données les distinctions opérées au sein du corpus, on obtient la répartition suivante :



Si cette manière de classer semble opérante, elle connaît toutefois une limite notable : les critères 1 et 3 sont de l'ordre de la reconnaissance, et nécessitent une familiarité avec les chansons françaises du XIX^e siècle. Même si certaines sont restées populaires (par exemple *La mère Michel*, *Il était une bergère*), d'autres sont un peu oubliées. Idem pour les sujets issus du théâtre musical. Cette limite est accentuée par le fait que les chansons Lapierre ne sont pas libellées comme telles dans les catalogues, où les plaques ne sont pas classées thématiquement. En conséquence, le repérage est toujours potentiellement incomplet à deux niveaux, au critère 1 et au critère 3. Mais cette limite méthodologique est d'emblée relativisée, parce qu'il existe un nombre fini de séries Lapierre différentes, et parce que nous considérons ici les plaques conservées dans un nombre fini de collections. De plus, notre sélection s'appuie sur celle qu'ont opérée en amont les archivistes qui conservent les plaques dans ces collections, et reconnaissent parfois telle ou telle chanson illustrée. Grâce à cette connaissance historique approfondie et partagée de la période étudiée, on peut penser que le corpus établi est représentatif.

2.c Classement du corpus

On peut alors classer le corpus selon les trois groupes ainsi constitués.

Au groupe 1, on trouve les chansons illustrées par des images uniques. Dans notre corpus, cela concerne quatre plaques (reproduites ci-dessous dans cet ordre) :

- un dessin illustrant « Le roi d'ÿvetot », une chanson de Pierre-Jean de Béranger, accompagné d'autres caricatures ;
- une plaque de trois images illustrant des chansons : « Au clair de la lune », « Fais dodo Colin mon petit frère » et « C'est la mère Michel » ;
- un dessin titré « La mère Michel » parmi quatre caricatures, dont un homme portant une hotte portant l'inscription « Tombeau des chats » (un Père Lustucru ?) ;
- un dessin titré « La mère Michel » accompagné d'un Père Lustucru, d'un diable et de deux diabolotins (no2 d'une série de caricatures, de fantaisies ou de diableries).





Figure 15. Quatre plaques illustrant une ou plusieurs chansons par des images uniques. (Cinémathèque française)

Au groupe 2 on trouve les chansons mises en images sous forme de séries de plaques : « Cadet Rousselle », « Giroflé Girofla », « Il était une bergère », « La mère Michel », « Le chevalier du guet » (aussi connu sous le titre de « Compagnons de la marjolaine »), « Malborough s'en va-t-en guerre », et « Où est la marguerite ? ».

Au groupe 3, on trouve des séries de plaques illustrant des thèmes tirés de la culture populaire et ayant connu une adaptation sous forme de pièces de théâtre musical : *Geneviève de Brabant*, opéra-bouffe de Jacques Offenbach (1859, 1867, 1875) d'après un récit médiéval ; *La barbe bleue*, opéra-bouffe d'Offenbach créé en 1866, d'après le conte de Charles Perrault ; *Robinson Crusoé*, opéra-bouffe d'Offenbach créé en 1967, d'après le roman de Daniel Defoe ; *La fille de Madame Angot*, opéra-comique de Charles Lecocq créé en 1872 d'après un archétype de fiction (Madame Angot) ; et *Monsieur de La Palisse*, vaudeville créé en 1854²⁰⁴.

C'est le groupe 2 qui concentrera désormais principalement notre attention, et ce pour trois raisons. La première, c'est que les images isolées du groupe 1 mettent en image des personnages plutôt que des chansons. La récurrence du personnage de la mère Michel le montre bien : nous avons ici affaire à des archétypes, qui fonctionnent sous le mode de la caricature, davantage qu'à

²⁰⁴ En délimitant d'emblée le groupe 2 et le groupe 3, je passe ici sous silence une étape de comparaison entre le texte des plaques et des versions écrites de référence, dans le but de lever certaines ambiguïtés. En effet, au XIXe siècle, les chansons populaires sont souvent adaptées par des auteurs et des compositeurs sous forme de pièces de théâtre musicales (opéra-bouffe, opéra bouffon, opérlette, etc.). Ainsi, le compositeur Charles Lecocq a créé un opéra-bouffe nommé *Giroflé, Girofla* sur un livret d'Eugène Leterrier et Albert Vanloo (1874), Lucien Métivet et Lucien Lachaume créent quant à eux un opéra-bouffe nommé *Madame Malbrough* (1909), Paul Saint et Marc Py écrivent un *Cadet Rousselle*, joué au Trianon-Lyrique sur une musique de Félix Fourdrain (1919). Il y a, au fond, peu de doute quant à cette répartition en deux groupes. Au groupe 2, des titres de chanson, qui pour certains ont donné lieu à des adaptations scéniques ; au groupe 3, des titres de romans, de contes, de récits célèbres, dont certains ont été adaptés pour la scène à l'époque des Lapière.

des récits. Au contraire, l'intérêt des plaques du groupe 2 est leur structure complexe, basée sur des dessins multiples regroupés en séries de plaques. La deuxième raison, c'est que même si les séries du groupe 3 peuvent faire référence à des chansons, par l'entremise de la mise en images d'un spectacle musical, seules les séries du groupe 2 illustrent des chansons populaires de manière ponctuelle et directe, au point de pouvoir en afficher les paroles à l'écran. Enfin, la troisième raison est la richesse interne du groupe 2. Non seulement il est intéressant d'observer et de comprendre les effets narratifs ou expressifs que sa structure sérielle complexe rend possibles, mais il existe également au sein du groupe des illustrations différentes de certaines chansons. Pour *Cadet Rousselle* par exemple, on trouve de nombreuses occurrences d'une série de dessins appartenant à la deuxième période esthétique, qui varient quant à leur taille, leur nombre de plaques ou encore leur mise en couleurs. On trouve aussi une série de plaques illustrant la même chanson avec d'autres dessins, appartenant cette fois à la troisième période esthétique (celle des chromolithographies). Nul doute que dans ce genre de cas, une approche comparative s'avèrerait éclairante.

3 Les chansons au sein des catalogues Lapierre

On l'a vu, il existe un biais potentiellement déformant quant à la représentativité du corpus étudié, les chansons ayant pu être conservées avec prédilection par les collectionneurs et les institutions par rapport à d'autres types de séries produites par les Lapierre. Pour conclure ce chapitre établissant le corpus à l'étude, il convient donc d'observer la présence et la place des chansons au sein des catalogues commerciaux édités par la maison Lapierre.

3.a Titre des séries et place des chansons

Les deux catalogues consultés²⁰⁵ comportent chacun une liste des sujets vendus : nommée « sujets peinture fine » dans le catalogue no2 (le plus ancien des deux), elle est reprise dans le catalogue no1 sous le titre des « sujets sur verres en peinture fine pour lanternes, lampascopes et lampadophores ». Dans les deux cas, la liste des sujets pour lanterne est alphabétique, et elle n'est donc pas raisonnée, alors même que certains critères, par exemple génériques, auraient pu permettre un classement. Les chansons illustrées sont donc indistinctes des autres genres

²⁰⁵ Catalogues 1 et 2. Pour rappel, le catalogue n° 2 est vraisemblablement le plus ancien des deux.

importants du catalogue : contes, fables, caricatures, diableries, vues historiques ou vues exotiques, par exemple. Quant à la manière de nommer les séries, deux cas de figure se présentent majoritairement. Le premier, c'est celui d'un titre descriptif, pour des séries de plaques illustrant des lieux ou des événements historiques : « Courses aux Taureaux », « Guerre de Chine », « Monuments de Paris », « Sujets russes », « Tour du monde », etc. Le second, c'est celui d'une référence intermédiaire, empruntant le titre de l'œuvre mise en images pour la lanterne : « Barbe bleue », « Chat botté », « Petit Poucet », « Paul et Virginie », etc. Les chansons font bien entendu partie du second cas. Mais l'absence de catégorisation générique nous renseigne toutefois sur la popularité des chansons illustrées, qui sont censées être reconnues par leur titre au sein du catalogue. Il existe toutefois une forme de hiérarchisation. En effet, les séries sont livrées par boîtes de douze vues. Or, tous les sujets ne sont pas illustrés grâce à douze plaques. En conséquence, des paires de sujets sont proposées dans le catalogue, par exemple « Barbe Bleue et Riquet à la Houppe », « Chat Botté et Petit Chaperon rouge ». Certains sujets – et dans notre cas, certaines chansons – sont vendus à l'unité sous forme d'une série de douze plaques, là où d'autres sont vendus par lot, et parfois les deux.

Ainsi, si l'on considère les sujets identifiés précédemment comme le groupe 2 du corpus, on trouve au catalogue les titres suivants : « Cadet Roussel » à l'unité ; « Sire de Framboisy²⁰⁶ » à l'unité et dans la paire « Sire de Framboisy et Singes » (ce qui laisse penser que cette série existe en deux versions, une à douze plaques, l'autre probablement à six plaques) ; « Malborough s'en va-t-en guerre » au sein de la paire « Croquemitaine et Marlborough » ; et enfin « Mère Michel et Rondes d'enfants ».

3.b Reconstitution d'une série éparse

Ce dernier titre, « Mère Michel et Rondes d'enfants », est particulièrement intéressant. Il indique que plusieurs chansons enfantines ont été rassemblées pour être commercialisées en une seule série, et c'est *La mère Michel*, considérée sans doute comme la plus populaire, qui lui donne son titre. La formule « rondes d'enfants » est quant à elle l'une des rares occurrences de titre employant un critère générique : des plaques rassemblées en une série car elles illustrent des

²⁰⁶ La série est parfois orthographiée « Sir de Framboisy ».

chansons (genre), et pour certaines des rondes enfantines (sous-genre). Cette mention générique permet de reconstituer la série, alors même que les plaques qui la composent ont été archivées séparément. En effet, au sein du corpus, quatre chansons du groupe 2 ne sont illustrées que par deux, trois ou quatre plaques chacune, numérotées à même la plaque. La chanson « Il était une bergère » est par exemple illustrée par trois plaques seulement, numérotées de 7 à 9. C'est bien qu'elle est en fait comprise au sein d'une série plus vaste. Ainsi, en observant la numérotation des plaques illustrant des chansons, il est possible de reconstituer avec une grande certitude le contenu de cette série « Mère Michel et Rondes d'enfants : plaques 1 et 2 *Le Chevalier du guet*, dite *Compagnons de la marjolaine*, plaques 3 à 6 *Giroflé, Girofla*, plaques 7 à 9 *Il était une bergère* et plaques 10 à 12 *La mère Michel*.²⁰⁷

Cette logique de collection générique ne s'exerce pas systématiquement, et le classement des plaques répond aussi sans doute à d'autres enjeux, techniques ou commerciaux. Sinon, il serait par exemple plus logique que les chansons *Marlborough* et *Le Sire de Framboisy*, qui occupent chacune une demi-série (6 plaques) soient réunies au catalogue en une seule série (« Sir de Framboisy et Marlborough ») plutôt qu'en deux séries sans unité générique apparente (« Sir de Framboisy et Singes » d'une part, et « Croquemitaine et Marlborough » d'autre part). Néanmoins, on ne peut exclure l'hypothèse que cette partition réponde justement à un enjeu générique, mais au contraire cette fois, dans un souci de variété : ainsi en n'achetant qu'une seule série, on peut acquérir à la fois une chanson illustrée et une série de dessins comiques.

3.c Une conscience générique

En observant la place des chansons dans deux catalogues, on observe qu'il y a chez les Lapierre une conscience générique, même si elle ne s'y exprime que de manière discrète. Certes, les Lapierre ne trient pas leurs plaques par genre, probablement parce que les catalogues de vente sont destinés aux adultes qui projeteront les plaques, et que le critère générique a peu d'incidence sur la projection. Elles partagent toutes les mêmes caractéristiques techniques

²⁰⁷ Cette série de quatre chansons est par exemple conservée à la Cinémathèque française, dans la boîte d'archivage de plaques n° 70, plaques numérotées de 75 à 84. La série est complète mais elle est, étrangement, archivée dans le désordre des chansons, et les deux plaques du *Chevalier du guet* sont séparées, numérotées 75 et 78. Ainsi, l'unité générique de ces quatre chansons, réparties sur douze plaques vendues sous forme d'une seule série, ne semble pas avoir été perçue au moment de l'inventaire.

(manipulation des plaques dans la lanterne) et structurelles (répartition en plusieurs plaques, images propices au commentaire oral), donc si on sait en projeter une, on peut les projeter toutes. Malgré cela, les quelques indices génériques du catalogue montrent qu'il peut y avoir des différences du côté de la réception. Il n'est alors pas anodin, je crois, que le genre de la chanson soit l'un des indices explicites de cette conscience générique, et en particulier avec ces « rondes d'enfants » qui impliquent à la fois la possibilité d'une réaction et l'existence d'un public cible : une série particulièrement destinée aux enfants et qui pourrait déclencher leur participation au spectacle, ici de deux manières, en dansant (c'est explicite) et en chantant (c'est implicite).

En somme, l'analyse des titres du catalogue Lapiere renforce l'intérêt d'étudier le corpus des chansons illustrées. Il est représentatif du catalogue entier, et constitue une entrée en matière pertinente dans l'analyse de l'ensemble de la production Lapiere. Mais il présente d'emblée des spécificités, notamment en termes de réception (engagement et réaction du public), qui le rendent singulier, et partant, spécifiquement intéressant.

Notons enfin que les catalogues observés mentionnent une série intitulée « Roi Dagobert et Caricatures ». Il pourrait s'agir de la chanson « Le bon roi Dagobert ». Dans l'état actuel de mes recherches en archives, je n'ai pas connaissance de ces plaques.

Pour la suite de ces travaux, et en particulier pour les études de cas, on s'attachera particulièrement à l'analyse de versions complètes de telle ou telle série, ou à défaut de la version disponible la plus complète possible. Cela n'empêchera pas des approches comparatives, pour analyser le cas échéant les éventuelles variantes.

Chapitre III Vers une approche esthétique des séries Lapierre

Au chapitre précédent, on a délimité le corpus de plaques Lapierre illustrant des chansons, sur lequel baser la suite de notre étude. Au premier chapitre, on avait montré l'intérêt d'une approche esthétique de ce corpus, qui s'intéresse aux images, au lien texte/image, à la mise en récit des plaques sous la forme d'un spectacle de projection commentée, et à l'interaction du spectacle avec le public sous forme de réaction (des émotions) ainsi que d'actions (par exemple, chanter). Dans le présent chapitre, on s'intéressera à trois approches esthétiques préalables des plaques Lapierre, en révélant leurs points d'intérêts mais aussi leurs impensés, dans le but de consolider notre propre approche esthétique des vues sur verre en bande.

1 Trois approches esthétiques (Moore, Perriault, Mannoni)

L'état de la littérature établi plus haut nous l'a montré : l'approche esthétique est plutôt minoritaire dans les études sur la lanterne magique, au profit notamment d'approches techniques et historiques. Néanmoins certains auteurs ont proposé une herméneutique des plaques du corpus Lapierre. Ces approches esthétiques sont parfois embryonnaires, ou passent pour secondaires dans des ouvrages plus vastes, mais à l'évidence, elles pourraient tout de même guider nos propres analyses. Nous en considérerons trois : l'étude des plaques Lapierre sur le thème du cirque menée par Dick Moore dans un article publié dans *Early Popular Visual Culture*²⁰⁸, les commentaires de Jacques Perriault sur plusieurs séries de plaques, dont une illustrant le récit de *Geneviève de Brabant*²⁰⁹, et enfin les remarques de Laurent Mannoni sur une série Lapierre intitulée *La Ferme*²¹⁰.

1.a Une étude thématique : le cirque dans les séries Lapierre

La revue *Early Popular Visual Culture* paraît un lieu privilégié pour des études de cas adoptant une approche esthétique des plaques de lanterne. La revue se penche notamment sur la circulation historique et intermédiaire des images jusqu'au début du XXe siècle. Cependant, le corpus français est peu représenté dans cette revue anglophone, et malgré la place importante des Lapierre dans

²⁰⁸ Dick Moore, « The Lapierre circus magic lantern slides », *Early Popular Visual Culture* 16, n° 3 (2018) : 317-27.

²⁰⁹ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, 61-67.

²¹⁰ Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 198 et suivantes.

l'historiographie des lanternes en France, ils n'y sont que peu étudiés. Cela dit, en 2018, Dick Moore y a publié un article intitulé « The Lapiere circus magic lantern slides ». Comme son titre l'indique, il s'agit d'une approche thématique, qui s'intéresse aux plaques Lapiere représentant des artistes et des numéros de cirque. Comme les chansons, les plaques de cirque procèdent d'une remédiation : « Two of the most popular forms of entertainment from the mid- 18th century onward, in addition to legitimate theater, were the circus and magic lantern shows. It was only natural that they would become intertwined²¹¹ » note ainsi Dick Moore. L'auteur commente alors la reproduction de vingt-trois plaques Lapiere :

As seen in the following images (Slides 1–23), the artwork is exquisite and is in some of the finest detail one will find in lantern slides. The skill of the artist in capturing the performance feats is second to none. The images portray the body positions and facial expressions of the performers, the actions of the moment, the replication of the costuming, the graceful and muscular movement of the horses (including even the dust raised by the horse hooves), the dangers, thrills and the comedy of the acts²¹².

On le constate, sur le plan esthétique l'article reste plutôt superficiel, et ne propose pas de réelle analyse des images. À tout le moins, on note l'emphase mise par Dick Moore sur la qualité technique et la beauté des dessins dans les plaques Lapiere (« the artwork is exquisite », « the skill of the artist »), en comparaison de l'ensemble de la production de plaques de la même époque (« some of the finest detail one will find in lantern slides », je souligne). En réalité, le projet de l'auteur n'est pas tant esthétique qu'historique : il vise à l'élucidation du contenu des plaques, c'est-à-dire à la recherche du référent de ces images dans leur contexte de production. Ainsi de brefs paragraphes légendent chacune des reproductions, pour décrire les numéros de cirque, nommer les artistes représentés et les lieux où ils se produisaient. En observant les plaques, c'est donc leur caractère de document historique qui est mis en valeur. Autrement dit, en termes de méthode, Moore privilégie la dénotation (à quel référent historique les images renvoient-elles ?) à l'interprétation (il ne s'interroge pas sur la manière dont ces spectacles ont été mis en image). Pour le dire avec les termes de la sémio-pragmatique de Roger Odin, cet article considère les plaques sous le mode documentarisant. Cela n'est pas si étonnant, comme Odin le rappelle d'ailleurs : « dans l'archive [...] les chercheurs (historiens, sociologues, ethnologues,

²¹¹ Moore, « The Lapiere circus magic lantern slides », 317.

²¹² Moore, 318.

anthropologues, simples curieux) mobilisent en priorité le mode documentarisant : la question de la vérité est pour eux essentielle²¹³ ». C'est occulter une lecture esthétique qui n'est pourtant pas sans intérêt, y compris sur le plan historique : non seulement quels sont ces numéros et artistes de cirque du XIXe siècle ? mais encore : Comment ces artistes et numéros sont-ils représentés à l'époque ? Comment fonctionne la remédiation du spectacle de cirque en spectacle de lanterne ? par exemple.

Malgré tout, l'article fournit une base pour quelques réflexions d'ordre esthétique. D'abord, Moore formule très clairement l'intérêt esthétique des plaques, qu'il estime peintes avec un grand détail technique, ainsi qu'un très fort réalisme. Et on peut reconnaître à l'auteur, collectionneur et ancien président de la Magic Lantern Society of the United States and Canada, une expertise certaine à ce sujet, même si sa description très emphatique du corpus aurait mérité plus d'objectivité. En outre, Moore insiste spécialement sur les circonstances de la projection : « As you view the images included in this article, imagine them being projected in life-size or even greater than life-size, and in vivid colors²¹⁴ ». Pour analyser les plaques, il faut savoir comment elles étaient projetées. Notons enfin que Moore fait peu de cas des mots écrits sur les plaques, alors que vingt-deux des vingt-trois plaques qu'il présente en contiennent. Ces textes, que l'auteur traduit – sans les commenter – de l'anglais au français, indiquent le nom des numéros de cirque qui sont mis en images, ou le lieu dans lesquels ils se déroulent : ils nous apprennent par exemple que l'une des plaques représente l'acrobate Jean-Baptiste Auriol se produisant au Cirque Impérial, ainsi que le nom de ses numéros les plus célèbres. Ce corpus nous renseigne donc sur la fréquence du texte écrit sur les plaques Lapierre. Il n'est pas étonnant d'en trouver sur des plaques qui proposent la remédiation de genres littéraires (la fable, le conte, le roman, mais aussi le théâtre et la chanson), cela est moins évident dans le cas du spectacle de cirque. C'est que dans ce cas, les textes écrits ont eux aussi un objectif de dénotation, ils servent de légende aux dessins qu'ils accompagnent. Et c'est probablement pour cela que Moore ne les analyse pas : leur valeur d'indices historiques entre pleinement dans le projet documentarisant de l'article. Seulement, il serait pertinent de questionner la nature et la fonction de ces textes. Par exemple, sur certaines

²¹³ Roger Odin, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique* (Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011).

²¹⁴ Moore, « The Lapierre circus magic lantern slides », 138.

plaques on trouve le nom d'un lieu, et sur d'autres, le nom d'un type de numéro. Sur l'une des séries (les plaques 7 à 18 de l'article) les titres des numéros sont inscrits dans un encadré à gauche de chaque image, surmontés du mot « Cirque ». Non seulement cette présentation spécifique fait l'unité structurelle de la série de plaques, mais elle annonce aussi son unité générique, par un libellé thématique omniprésent (« Cirque »). De plus, dans cette série, le texte et les images sont disposés d'une manière à être projetés séparément, alors que sur d'autres, le nom des artistes ou des numéros apparaissent avec l'image qui les représentent. Quid alors de la nécessité ou non de projeter ces textes ?

En somme, le type de texte écrit et son positionnement sur la plaque ne sont pas si anodins, même si on se place du point de vue très documentaire de Moore : s'il loue par exemple le réalisme des plaques, qui projetées à taille humaine pouvaient faire forte impression sur leur public, il ne faut pas oublier que ces textes apparaissaient également à côté de certaines images, brisant nettement l'effet de réel supposé de ces grandes projections.

Bien que son approche esthétique soit superficielle, l'article de Dick Moore révèle des enjeux intéressants, tant par son positionnement que par ses impensés. Il invite à procéder à une étude thématique des plaques Lapierre, tout en montrant l'intérêt d'une approche esthétique qui tient compte des textes écrits – même si l'auteur ne suit pas cette direction. Néanmoins, on poursuivra l'exploration des approches esthétiques du corpus Lapierre avec deux auteurs qui abordent l'analyse de ces plaques d'une manière plus frontale : Jacques Perriault et Laurent Mannoni.

1.b Jacques Perriault : pragmatique et disposition des plaques

Dans le chapitre « Peu de lumière, beaucoup d'illusion » de son ouvrage *Mémoires de l'ombre et du son* (1981)²¹⁵, Jacques Perriault ébauche une analyse esthétique des plaques Lapierre, fortement teintée d'une approche pragmatique. Perriault se place volontiers du point de vue de la réception, c'est l'effet des images qui l'intéresse, et pour cette raison, il cherche à tenir compte de leur projection pour un public. (Rappelons qu'il considérait explicitement le contexte de la projection comme un élément constitutif de la définition de lanterne.)

²¹⁵ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, 61-90.

Interrogez n'importe qui sur l'usage de la lanterne magique, il vous répondra que c'est l'amusement. Si vous tentez d'en savoir plus, vous n'obtiendrez rien. Quels étaient ces spectacles, qu'y voyait-on, qui tenait la lanterne, quels étaient les commentaires, nul ne s'en souvient. [...] Aussi me suis-je appliqué à recueillir très partiellement des bribes de documents, mon intention n'étant ni l'exhaustivité ni l'érudition, mais une analyse des diverses destinations de cet appareil²¹⁶.

Dans ce chapitre, l'auteur s'attarde sur l'une des « diverses destinations » de la lanterne : la distraction ou, dit autrement, l'émotion. Il débute ainsi par quelques remarques sur deux séries de plaques Lapiere : l'une représente l'histoire de Geneviève de Brabant, l'autre le conte du *Petit Chaperon rouge*. Les plaques observées, reproduites dans l'ouvrage, sont issues des collections du Musée National de l'éducation en France (alors situé à Bièvres, et désormais à Rouen). Notons d'emblée qu'il existe des variantes de ces séries, disponibles aujourd'hui dans d'autres collections, et auxquelles Perriault n'a peut-être pas eu accès en 1981. Certaines séries ont une autre structure : pour *Geneviève de Brabant*, on trouve les mêmes dessins que ceux reproduits dans l'ouvrage, mais sur des plaques de grande taille, à la disposition plus aérée. Même s'il n'en fournit pas les dimensions, cela laisse deviner que les plaques analysées par l'auteur sont petites (environ 4 cm de hauteur), puisque leur cadrage est très serré. En outre, la Cinémathèque française et le musée Marcel Proust conservent également chacun une série de plaques illustrant le récit de Geneviève de Brabant avec d'autres dessins que ceux-ci²¹⁷.

La série semble complète : cinq des six plaques originales sont reproduites, et la première est également commentée. La structure de la série et des plaques est d'ailleurs prise en compte. Ainsi à propos de *Geneviève de Brabant*, Perriault indique : « [C]ette série comporte six plaques, chacune divisée en trois parties. À droite se trouvent les légendes des deux vues qui constituent les deux autres parties. On fait alors défiler le verre de gauche à droite²¹⁸ ». Pour analyser les vues sur verre en bande, il faut en effet considérer l'organisation spatiale de chaque plaque : d'une part la disposition du texte et des images, d'autre part la structure interne de chaque illustration

²¹⁶ Perriault, 61.

²¹⁷ Dans un échange de courriels, Mme Alexiane Lage, secrétaire de la Société des Amis de Marcel Proust, m'indique que deux des plaques de la série conservée par le musée Marcel Proust proviennent de Suzy Mante-Proust, la fille de Robert Proust, lui-même frère de Marcel Proust. Les autres sont un don privé de Marcel Muller, donateur américain. Il se pourrait donc que les images que Marcel Proust a pu voir chez sa tante Léonie soient celles de cette série conservée au musée, et non la variante de dessins qu'étudie Jacques Perriault dans son livre. Cela n'est pas absolument sûr, puisque j'ignore la manière dont Suzy Mante-Proust a acquis ces plaques en premier lieu avant de les confier au musée – s'agit-il vraiment d'un héritage familial ?

²¹⁸ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, 63.

en plusieurs sous-sections, que Perriault nomme des « vues ». Toujours pour *Geneviève de Brabant*, cette organisation est identique pour toutes les plaques de la série, et elle définit la manière dont les plaques doivent être insérées dans le passe-vues de la lanterne. Mais à l'échelle du corpus Lapierre entier, il existe plusieurs types de disposition : « Images avec texte, images sans texte, texte dans l'image, texte hors de l'image, tout se rencontre²¹⁹ ». De cette organisation des images découlent des enjeux narratifs, que Perriault commente brièvement. Il insiste en particulier sur les ellipses parfois importantes entre deux vues ou deux plaques consécutives. Ce passage parfois abrupt d'une image à l'autre est pour lui le signe que le public de la projection maîtrisait suffisamment le référent des images, ici l'histoire de Geneviève de Brabant, pour combler ces manques, et révèle aussi que la projection était abondamment commentée.

L'autre exemple de Perriault, le Petit Chaperon rouge, met d'autant plus en valeur la variété des structures d'organisation spatiale, y compris au sein d'une même série de plaques. Les trois plaques reproduites dans l'ouvrage ont en commun la même disposition textes / images, avec le texte à l'extrême gauche de la plaque, projeté ainsi en premier. Cependant l'auteur indique que d'autres plaques de la même série sont disposées autrement, par exemple « [l]a troisième plaque a une composition analogue à celle des verres consacrés à Geneviève de Brabant²²⁰ » (c'est-à-dire avec le texte à droite). De plus, sur le plan de la disposition des vues, les trois plaques emploient trois manières de faire très différentes. Avant de les évoquer, Perriault prend le soin de préciser que « [l]'optique sélectionne une partie du champ, organisé de façon à ce qu'il ne puisse y avoir en projection de situations incohérentes²²¹ ». Ainsi, dans la plaque 3 de cette série, il y a une seule image ayant une unité spatio-temporelle : « il s'agit d'un vaste panoramique qui défilera devant l'objectif²²² ». Dans la plaque 2 de la série, il y a « continuité du paysage et répétition du personnage²²³ ». La continuité du paysage sur toute la largeur de la plaque pourrait laisser penser qu'il s'agit à nouveau d'une image panoramique à défiler, mais puisque les deux personnages (le chaperon et le loup) sont dédoublés, on comprend qu'il s'agit de deux vues, partageant le même lieu mais ayant deux temporalités distinctes. Enfin, la plaque 6 – que Perriault ne commente pas

²¹⁹ Perriault, 65.

²²⁰ Perriault, 64-65.

²²¹ Perriault, 64.

²²² Perriault, 64.

²²³ Perriault, 64.

du tout – présente elle aussi en deux vues deux temporalités différentes du même épisode : alors que le loup est dans le lit, déguisé en mère-grand, 1) le chaperon se déshabille et 2) le chaperon entre dans le lit. Il s'agit d'une disposition proche de la plaque 2, à cette différence qu'il n'y a pas continuité du décor de la chambre, mais sa reproduction. À ceci s'ajoute un élément formel : deux traits verticaux séparent les deux images, tenant lieu de ce que la théorie de la bande dessinée nomme une « gouttière²²⁴ ». Non seulement les deux images présentent deux moments consécutifs de l'histoire, mais la gouttière sépare symboliquement ces deux vues, et formalise l'ellipse qui a lieu dans le passage de l'une à l'autre. On l'a vu, une telle délimitation formelle n'est pas absolument nécessaire. Il n'y a pas de gouttière sur la plaque 2, et pourtant les deux images (et leurs deux temporalités) sont distinctes car lors de la projection elles sont montrées séparément. Seulement, la présence d'une gouttière dans la plaque 6, loin d'être anodine, montre aussi un effort de lisibilité des images, y compris à l'échelle de la plaque. On peut en effet supposer qu'une bonne compréhension de la plaque en entier, par le projectionniste, permet une projection plus réussie pour le public.

En outre, si Perriault s'intéresse à la disposition des plaques, il s'attarde aussi assez extensivement sur les textes qui y sont écrits. Il faut dire qu'en comparaison des dessins de cirque observés par Moore, les plaques illustrant des contes et récits contiennent beaucoup plus de mots. Perriault retranscrit ces textes, en y ajoutant de brèves annotations qui méritent d'être commentées. Il note ainsi que la lettre « G. » est utilisée pour désigner Geneviève. Le but de cette abréviation est sans doute de gagner de l'espace pour pouvoir écrire davantage de mots sur chaque plaque. Cela dit, cette remarque entre quelque peu en conflit avec la suivante, peut-être la plus étonnante : Perriault indique que certains mots du texte sont tout bonnement illisibles. En effet, le papier vert bordant les plaques, marque caractéristique des Lapierre, recouvre certains des mots du texte et les rend impossibles à lire. J'ai déjà rencontré ce cas de figure. Il se produit surtout dans le cas de plaques de petite dimension, dont le cadrage sur l'image matricielle est forcément plus serré. Tout de même, si les Lapierre vendent des plaques dont certains mots sont illisibles, cela intrigue quant au rôle des textes écrits. Perriault effleure la question sans l'aborder. Pour lui, les textes

²²⁴ En anglais « gutter », voir Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art* (New York : Harper Perennial, 1994).

écrits sont censés être les « légendes » des vues, mais il remarque aussi que sur l'une des plaques, « [l]a vue du milieu [...] n'évoque pas précisément ce que la légende annonce²²⁵ ». Le choix du verbe « annoncer » est d'ailleurs ici contestable, puisque la disposition des plaques décrites laisse supposer un défilement de gauche à droite et que dans ce cas, la « légende » est dévoilée en dernier lors de la projection. En ce sens, le texte n'a pas pour but d'« annoncer » les images parce qu'il est projeté après elle. Ailleurs, Perriault se contredit même, affirmant d'une part que « [l]'image elle-même est illustrative et n'apporte pas les informations complémentaires qui eussent dispensé le père Kircher d'un long discours²²⁶ », et d'autre part que « [l]e texte projeté donnait les indications nécessaires²²⁷ » – nécessaires à quoi, et à qui ? Il y a là des questions que l'auteur ne soulève pas, alors qu'elles mènent à des étonnements, si ce n'est à des contradictions. En somme, le regard que Jacques Perriault porte sur ces quelques plaques Lapierre fait émerger plusieurs éléments pertinents pour une approche esthétique. Il confirme d'abord que les sujets représentés par les plaques sont populaires en leur temps. C'est pourquoi une connaissance des sujets illustrés pourrait avoir des conséquences d'ordre esthétique, par exemple faciliter la compréhension de certaines ellipses, comme dans la série illustrant le récit de Geneviève de Brabant. En outre, la structure des plaques est à considérer avec attention, en termes de répartition des images sur chaque plaque, mais aussi en termes de disposition textes / images. À cet égard, l'analyse de Perriault souligne la nécessité de considérer autant les images telles que visibles sur les plaques que telles qu'elles pouvaient être projetées. Par exemple, la manipulation des plaques ou le boniment ont un impact sur l'efficacité de la séance. Enfin, par ses impensés et ses contradictions, l'étude de Perriault met en valeur les questions qui subsistent quant au rapport entre le texte et les images, et d'une manière générale, au rôle même du texte écrit.

1.c Laurent Mannoni et le langage des Lapierre

Considérons enfin l'approche esthétique des plaques Lapierre proposée par Laurent Mannoni. Même si ses ouvrages adoptent plutôt des approches techniques et historiques, il a tout de même formulé quelques remarques d'ordre esthétique, des commentaires ponctuels et des analyses de

²²⁵ Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, 63.

²²⁶ Perriault, 63-64.

²²⁷ Perriault, 62.

plaques. Ainsi, les propos esthétiques de Mannoni que l'on trouve surtout dans la section « Les plaques en série Lapierre » de son ouvrage *Le grand art de la lumière et de l'ombre* (1994)²²⁸ se trouvent renouvelés quinze ans plus tard dans le catalogue *Lanternes magiques et films peints* (2009), co-écrit avec Donata Pesenti Compagnoni²²⁹. Mannoni y reprend ses remarques de 1994, mais de manière raccourcie et simplifiée, adaptée à la forme du beau-livre richement illustré qu'est ce catalogue d'exposition. On y constate toutefois que sa pensée a peu changé au sujet des plaques Lapierre. On s'attardera ici sur deux remarques communes à ces deux ouvrages, et centrales, donc, au sein du discours esthétique de Mannoni : la mise en perspective historique du langage esthétique des Lapierre, et la mise en valeur de la série « La ferme », assez longuement commentée, comme un exemple particulièrement intéressant.

D'abord, Mannoni remarque la contrainte de concision narrative liée au médium : « Les peintres de plaques, il ne faut pas l'oublier, doivent narrer une féerie ou un conte en six ou douze plaques, avec souvent deux images par verre, soit 12 ou 24 images²³⁰ ». En conséquence, il est nécessaire de développer des stratégies esthétiques et une économie narrative, ou selon ses mots, « un "langage" stylistique²³¹ ». C'est plus précisément en termes de montage que se déploie ce vocabulaire esthétique. Mannoni décrit ainsi :

Ce sont surtout sur les plaques de la deuxième période que l'on trouve des éléments de découpage qui annoncent le langage cinématographique. L'atelier Lapierre utilise des gros plans, des plans moyens, des vues générales, de longs panoramiques. [...] Il y a une volonté évidente de découpage, de mise en scène de l'histoire à projeter sur l'écran²³².

Là où Perriault commentait déjà les ellipses temporelles ménagées entre les images consécutives d'une série, Mannoni va plus loin, en insistant sur le « découpage », c'est-à-dire non seulement sur ces intervalles, mais aussi sur l'agencement formel d'images se différenciant par leur cadrage, leur mouvement, et en conséquence, par leur fonction dans l'économie narrative. Ce langage narratif naissant serait déjà un langage expressif, tout à fait à même de provoquer de vives

²²⁸ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 273-78.

²²⁹ Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 193-206.

²³⁰ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 273-74.

²³¹ Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 198.

²³² Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 273.

émotions sur l'auditoire. Non seulement Mannoni rappelle l'effet provoqué par la projection sur Marcel Proust, mais il explique aussi à propos d'une série illustrant le conte de *La Belle et la Bête* :

on constate une progression dramatique, avec un aperçu rapide du milieu familial de la Belle, l'intervention d'une fée, la représentation pathétique et sensible de la Bête, qui sur l'avant dernière plaque s'écroule sur les genoux de la jeune femme. Finalement, « happy end » : « N° 23. À la place de la Bête, la Belle vit un Beau Prince à ses genoux. N° 24. Puis ils virent à l'entrée du Palais toute leur famille qui allait les marier²³³ ».

Parlant de montage, de découpage, de gros plan et même de *happy end*, Laurent Mannoni formule clairement la parenté entre le langage esthétique des plaques produites par les Lapierre et celui du cinéma, encore à advenir. Le point de vue adopté pour exprimer cela est parfois critiquable : affirmer que le montage des plaques est « primitif » ou que leur découpage « annonce » le langage cinématographique confine à la téléologie. Il convient plutôt d'étudier l'esthétique des plaques Lapierre pour ce qu'elles sont, et non pour les éléments cinématographiques qui s'y trouveraient déjà en germe. À vrai dire, le mouvement serait plutôt inverse : au lieu de dire que les procédés narratifs et expressifs à l'œuvre sur les plaques annoncent ceux du cinéma (comment le pourraient-ils ?), il est plus juste de dire que ces procédés, ayant fait la preuve de leur efficacité sous la forme de plaques pour lanternes de projection, ont été réinvestis par les cinématographistes, sous le mode de l'intermédialité. D'ailleurs Mannoni ne l'ignore pas, car même si j'ai préféré nuancer ici certains de ses choix terminologiques, il indique clairement, toujours à propos de *La Belle et la Bête* :

Un autre plan, très curieux, montre la Belle assise et pensive. Derrière elle, encadrée comme un tableau, l'image de son père en larmes. [...] Cette double représentation sur la même image sera reprise dans de nombreux films muets des premiers temps, comme par exemple *Histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca (Pathé, 1902)²³⁴.

Toutefois, ce biais téléologique teinte également le commentaire que Mannoni fait des textes écrits à l'écran : « Entre les images, sont intercalés des textes encadrés qui évoquent "l'intertitre" explicatif du cinéma muet²³⁵ ». On ne niera pas cette parenté, il y a là une série culturelle de l'écrit à l'écran passant par la lanterne magique et le cinéma des premiers temps qui mérite attention et dont la présente thèse n'est au fond qu'un cas particulier. Seulement là encore, il convient de

²³³ Mannoni, 274.

²³⁴ Mannoni, 276, je souligne.

²³⁵ Mannoni, 273, je souligne.

se pencher en synchronie sur les textes tels qu'ils sont écrits sur les plaques et projetés par la lanterne, et pas seulement en diachronie sur l'intertitre cinématographique en puissance que seraient les plaques Lapierre. En effet, comme les commentaires de Jacques Perriault l'ont montré plus haut, la structure texte / image des plaques est beaucoup plus variée que ce simple cas du texte « intercalé » entre des images.

Il faut néanmoins reconnaître à Mannoni de tenir compte des textes écrits dans son observation des plaques. Il en reproduit d'ailleurs certains extraits, mis en regard des images qu'ils accompagnent (cf. *supra* avec *La Belle et la Bête*). Il note également que les fautes d'orthographe sont très courantes sur les plaques – ce qui est difficile à interpréter, la notion même d'orthographe étant relative et historicisée²³⁶. Enfin, il est en accord avec Perriault quant à l'insuffisance des textes écrits à combler certaines ellipses trop grandes : « Le rôle du bonimenteur, dans ce cas précis, est donc de première importance²³⁷ ». Pour lui, la fonction des textes est donc purement explicative. Cette conclusion est tout de même paradoxale, puisqu'il en remarque l'échec relatif : les textes ne suffisent pas. Par ailleurs, dans ses écrits, Mannoni ne tient compte ni de la disposition des éléments sur la plaque ni de la projection – qui implique, par exemple, que textes et images ne sont pas forcément visibles en même temps.

Afin d'illustrer et de prolonger ses réflexions esthétiques, Mannoni s'appuie dans les deux ouvrages suscités sur un même exemple, une série intitulée *La Ferme*²³⁸, « [I]'une des séries Lapierre les plus évoluées [...] en laquelle on peut voir un petit film très bien découpé²³⁹ ». Passons de nouveau sur la formulation historiquement biaisée (si on croit voir un petit film, c'est bien parce que les films emprunteront leurs effets aux plaques), pour observer ce qui rend cette série si remarquable aux yeux de l'auteur :

Les six premières plaques exposent la vie quotidienne dans un petit village de province, où « l'air y était bien bon ». Plan général de la ferme, puis présentation des

²³⁶ Par exemple l'instruction obligatoire gratuite et laïque, l'un des facteurs qui contribuent à uniformiser l'apprentissage de l'orthographe en France, n'est instituée qu'avec la loi dite « Jules Ferry » en 1882, soit au beau milieu de la période d'activité des Lapierre. Il paraît alors bien difficile de prendre ce critère en considération.

²³⁷ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 277.

²³⁸ Mannoni parle d'une série de douze plaques comportant vingt-quatre images. Sur le site de la Cinémathèque française est reproduite une série aux dimensions moyennes, 26,9 cm de largeur sur 6,9 cm de haut, qui comporte bien vingt-quatre images, mais réparties en huit plaques de trois images.

²³⁹ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 276.

personnages [...]. Quelques plans sur le travail à la ferme [...]. À la douzième image, rupture dramatique : Julien, « le fils chéris [sic] de la Ferme part soldat²⁴⁰ ». Il y a deux histoires et deux lieux différents qui se chevauchent dans le récit : les aventures au Maroc, tandis que la vie continue à la ferme²⁴¹.

Cette alternance des lieux est non seulement produite par le texte écrit et le boniment, qui évoquent clairement le départ du personnage de Julien, elle est aussi figurée en image grâce à des éléments du décor²⁴². Par exemple, l'arbre marocain qui sert de décor à l'image 22 est bien différent de ceux qui peuplent le versant français de l'histoire. Ou encore, à l'image 23, le personnage allongé dans une tente de toile beige voit apparaître, en rêve, sa mère et sa maison (représentés flottants sur un nuage blanc), ce qui crée un contraste architectural fort entre les deux lieux du récit.

En somme, pour Laurent Mannoni, ce qui caractérise l'esthétique des plaques Lapierre, c'est leur montage et leur découpage. Certes, la construction des récits en plusieurs plaques et images successives génère des ellipses parfois abruptes, mais la variété des plans est tout aussi notable, puisqu'elle construit des récits complexes et expressifs, qui ont fourni aux premiers cinématographistes un langage stylistique déjà efficace. En outre, le boniment des plaques et la présence de texte écrit réduisent ces ellipses, dont certaines sont si importantes qu'elles seraient incompréhensibles sans aucun commentaire. Enfin, au sein même du corpus Lapierre, Mannoni met en lumière l'exemple de *La Ferme*, une série dans laquelle le récit alterne entre deux lieux très éloignés. Toutes les séries n'ont pas la même complexité formelle, mais les genres narratifs sont particulièrement propices à l'invention formelle : une raison supplémentaire de s'intéresser aux chansons.

2 Synthèse : pour une approche esthétique des vues sur verre en bande

Dans ce chapitre, j'ai observé trois approches esthétiques des plaques Lapierre, dans le but de faire émerger des remarques préalables à une observation des séries de mon corpus. L'étude de Dick Moore montre la pertinence d'un classement thématique des plaques, afin d'observer ensemble des plaques partageant des enjeux de représentation. Se concentrer sur la

²⁴⁰ Mannoni, 276.

²⁴¹ Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 198.

²⁴² On s'en réfère à la version reproduite sur le site *Laterna Magica* de la Cinémathèque française. http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=129. Consulté le 29 janvier 2024.

représentation des numéros de cirque permet à Moore de s'interroger sur la transposition des sensations du spectacle vivant dans le contexte domestique, mais aussi sur la représentation en image des postures et des mouvements du cirque. De manière analogue, l'étude des chansons permettrait d'aborder des questions de représentations liées à la mise en image des chansons, au prisme de l'esthétique des plaques Lapiere – et vice-versa. L'approche thématique permet en plus une étude comparative en diachronie, qui traverse toute la production Lapiere. En outre, Moore s'attelle à la description et la dénotation des éléments représentés, ce qui renseigne sur leurs référents historiques – les spectacles de cirque. C'est un point non négligeable : étudier la représentation des chansons au XIXe siècle, c'est non seulement participer à l'histoire des projections lumineuses, mais également faire l'histoire des chansons.

De l'apport de Jacques Perriault à une analyse des plaques Lapiere, deux éléments principaux sont à garder en tête : l'intérêt pour les structures, et l'approche pragmatique. Il y a des enjeux de structure à l'échelle de la série (nombre de plaques, ellipses), ainsi qu'à l'échelle des plaques (nombre d'images par plaque, disposition texte/image, séparation des images entre elles). Dans les deux cas, le texte écrit apparaît comme un élément à observer : comment le texte aide-t-il à créer du sens à l'échelle de la série ? comment le texte est-il agencé par rapport aux images ? En outre, l'approche pragmatique de Perriault invite à considérer les plaques dans l'horizon de leur projection : c'est une chose d'analyser les images telles que nous les voyons sur les plaques, il faut aussi les imaginer projetées.

Enfin, dans la lignée de Perriault, Laurent Mannoni s'attarde sur ce qui relève du montage dans l'organisation des plaques et des images sous forme de séries. Mannoni y voit une préfiguration du montage cinématographique. Parmi les enjeux de montage, le rapport texte/image est brièvement évoqué, principalement sous le mode de l'explication.

Seulement, en dépit de leur intérêt, ces analyses souffrent de plusieurs contradictions et d'un certain nombre d'impensés. En particulier, les trois auteurs ne se posent que très peu de questions sur la méthode d'analyse des plaques de lanterne, ou sur les spécificités des plaques Lapiere. Ce flou méthodologique s'explique ; au fond, l'approche esthétique est secondaire dans le projet de ces trois auteurs, dont l'orientation est plutôt historique. Dick Moore s'intéresse à l'histoire des spectacles de cirque, et il considère davantage les plaques de lanterne magique

comme des documents que comme des œuvres. Jacques Perriault et Laurent Mannoni documentent quant à eux l'histoire des techniques et des pratiques audiovisuelles, au sein de laquelle les Lapierre n'ont qu'une place ponctuelle. On peut notamment reprocher à Mannoni son approche très téléologique, qui observe surtout les plaques Lapierre dans l'horizon de l'avènement d'un langage cinématographique. Cela s'explique peut-être par l'enjeu de vulgarisation qui anime Mannoni, également commissaire d'expositions adressées au grand public²⁴³. Néanmoins, cela a pour effet de minimiser l'étude des plaques pour elles-mêmes, en tant qu'œuvres singulières, et pas seulement pour leur caractère précinématographique. Il faut tout de même préciser que Laurent Mannoni est lui-même lanterniste, et produit à l'occasion des spectacles de projection²⁴⁴ : on ne saurait donc lui reprocher d'ignorer les enjeux liés à la manipulation des plaques.

Un autre élément manque à ces trois approches, c'est le contexte des projections. On l'a dit, les lanternes et les plaques commercialisées par la maison Lapierre sont des jouets destinés au contexte familial, et notamment aux chambres d'enfant. Or, parmi les enseignements du récit proustien, il y a l'efficacité incontestable du spectacle. Autrement dit, la projection a beau être opérée et commentée par des projectionnistes amateurs (la grand-tante, dans le cas de Proust), elle provoque des effets vifs sur son auditoire. D'ailleurs, il est dans l'intérêt des Lapierre que la projection soit réussie, y compris lorsqu'elle est menée par des projectionnistes amateurs, voire par des enfants. De ce succès dépend en effet la survie économique de leur commerce : si la projection est notoirement décevante, il sera difficile de vendre des lanternes aux familles qui n'en possèdent pas, ni de nouvelles séries de plaques aux familles déjà équipées.

Formuler cette hypothèse, c'est souligner l'intérêt d'une approche esthétique des plaques Lapierre, car l'efficacité narrative du spectacle domestique a dû être pensée par les fabricants en amont de la création des plaques. En d'autres termes, la mise en spectacle des plaques est probablement guidée par les plaques elles-mêmes, et cela incite tout particulièrement à observer

²⁴³ Mannoni, *Trois siècles de cinéma*. Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*.

²⁴⁴ Il existe par exemple une captation par Patrice Guérin (2015) du spectacle *Le fantôme de Robinson Crusoë* écrit et créé par Laurent Mannoni, donné le 13 novembre 2015 au Théâtre Impérial de Compiègne. <https://www.cinematheque.fr/henri/film/144888-le-fantome-de-robinson-crusoe-patrice-guerin-2015>. Consulté le 2 février 2024.

et analyser les plaques dans l'optique de leur mise en spectacle. Pour cela, il convient désormais de dissiper le flou méthodologique qui entoure ces approches esthétiques, en formulant un ensemble de remarques qui permettront l'observation et l'analyse plus rigoureuse du corpus à l'étude.

Chapitre IV Enjeux méthodologiques d'une approche esthétique

Pour une approche esthétique des vues sur verre en bande : voici la posture d'étude que nous avons définitivement adoptée au chapitre précédent. Mais comment observer et analyser ces plaques ? C'est la question à laquelle le présent chapitre s'attache à répondre, en mettant au jour un certain nombre d'enjeux épistémologiques et méthodologiques préalables à l'analyse des séries de plaques de lanterne, et en particulier des Lapière. Proposer une méthode d'observation des plaques, c'est chercher des moyens de résoudre la distance entre notre regard d'observateurs et le contexte originel de la projection des plaques observées. En somme, c'est réduire notre extranéité face au médium. Pour cela, il est nécessaire de se poser des questions d'ordre technique, tant diachroniques que synchroniques. En diachronie, il faut d'abord considérer la manière dont nous avons accès aujourd'hui à ces images pour les observer, et comment cela peut informer nos analyses. On s'attardera d'abord sur les enjeux liés à la conservation des plaques (1), à l'accès aux sources et à leur numérisation (2). En synchronie, il faut aussi penser ces images dans l'horizon de leur diffusion à l'époque de leur commercialisation. On s'intéressera donc à la distance qui sépare la pratique des historiens de celle des lanternistes originaux, en termes d'usage des plaques (3) et en termes de regard (4). En nous basant sur un essai de projection, on proposera ensuite une méthode d'observation des plaques tenant compte des enjeux techniques et pragmatiques de la projection à la lanterne magique (5). On terminera par une synthèse des propositions méthodologiques et terminologiques de ce chapitre (6).

1 Conservation des plaques

La conservation matérielle des plaques est d'abord à prendre en compte. Non seulement de nombreuses séries conservées sont incomplètes, mais plusieurs incertitudes s'ajoutent concernant ces objets. Quant à leur provenance et à leur date : le trajet de ces séries de plaques, avant d'arriver aux collections, n'est pas toujours connu ou accessible. Pour prendre un exemple, j'ignore la provenance des artefacts de ma collection personnelle, que je construis en achetant des pièces à d'autres collectionneurs. Cette incertitude induit une certaine imprécision historique, dont il est important d'être conscient. On peut toutefois la relativiser d'emblée. D'abord, grâce à la notion d'expertise, qui s'applique au fond à tous les domaines de l'histoire de

l'art : c'est une observation éclairée des œuvres par des spécialistes qui permet d'expertiser les artefacts, pour en tirer une connaissance historique. Cette expertise s'accompagne d'une réserve, par nécessité de modestie. Ainsi, même si Laurent Mannoni a montré que la production Lapierre correspond à trois périodes esthétiques, cette classification reste, à dessein, en partie imprécise. En outre, la plupart du temps, les collectionneurs et les archivistes rassemblent des séries de plaques ayant la même provenance, ce qui se vérifie par l'observation : cohérence du trait, du style de peinture ou encore de la taille des plaques. Il n'est pas question, alors, de fabriquer artificiellement une série de plaques en piochant dans plusieurs séries incomplètes. L'incertitude quant à la provenance des plaques se résout donc en partie dans la mutualisation des expertises entre collectionneurs, archivistes et universitaires, qui assure une confiance dans l'intégrité des séries. De toute façon, l'incertitude sur la provenance des plaques n'annule pas l'intérêt d'en faire une analyse esthétique.

2 Numérisation des plaques

En termes d'accès aux archives, il faut garder en tête que l'étude des plaques se fait principalement grâce à des versions numérisées. C'est une chance, puisque leur consultation en est grandement facilitée, mais cela soulève des questions épistémologiques et méthodologiques.

Dans un article publié en 2019 dans *Early Popular Visual Culture*, Sarah Dellmann a très bien formulé certains des enjeux liés à la numérisation des objets conservés dans les institutions muséales, et en particulier des plaques de lanterne. Elle y expose comment elle a établi la méthodologie de numérisation de plaques du projet « A Million Pictures », et comment elle a elle-même numérisé des milliers de plaques conservées dans des institutions néerlandaises comme le Eye Film Institute Netherlands. Dellmann s'inscrit explicitement dans le courant récent du *digital tool criticism* (approche critique des outils numériques), citant un article fondateur de Koolen, Van Gorp et Van Ossenbruggen : « The aim is to understand the impact of any limitation of the tool on the specific goal, not to improve a tool's performance. That is, ensuring as a scholar to be aware of the impact of a tool on research design, methods, interpretations and

outcomes²⁴⁵ ». Dans le cas présent, il s'agit de prendre en compte la manière dont les plaques sont numérisées. Par des comparaisons d'images, Dellmann montre que les objectifs de recherche influencent la méthodologie de numérisation des plaques, et qu'inversement, la technique de numérisation informe les recherches potentielles sur ces plaques. Elle donne notamment l'exemple de l'éclairage : certaines numérisations sont faites avec un simple rétroéclairage, auquel cas l'accent est seulement mis sur l'image inscrite sur les plaques, que le dispositif technique de numérisation a pour tâche de rendre visible. En revanche, avec un éclairage double, qui associe un rétroéclairage des plaques sur une table lumineuse à un éclairage de face par des lampes, la numérisation des plaques insiste plutôt sur la matérialité de l'objet : on voit par exemple les cadres de bois qui entourent certaines plaques, on peut lire les inscriptions en marge de l'image, etc. Car même si ces éléments n'étaient pas faits pour être projetés, et n'ont pas directement d'intérêt esthétique, ils ont aussi un intérêt historique si l'on s'intéresse aux plaques selon d'autres approches (techniques, commerciales, pragmatiques, etc.). Il convient alors d'être conscient des biais épistémologiques qu'implique toute numérisation de plaques, et ce alors même que, comme le rappelle l'autrice, les conditions de numérisation sont souvent inconnues, ou partiellement documentées :

It is rare that information on the way in which a digital image was captured – let alone an explanation of the reasons why this specific method was chosen over others – is documented in the publicly visible part of online databases of cultural heritage. However, this is relevant information for source critique²⁴⁶.

Pour ce qui concerne mon corpus, je sais que les numérisations ont été faites avec un rétroéclairage sur table lumineuse, et la plupart du temps (mais pas toujours) un éclairage de face. J'ai même vu les installations techniques de prise de vues à la Cinémathèque française et chez M. Guérin. Dans les deux cas, une correction des couleurs est ensuite appliquée dans un logiciel de retouche d'images pour que les couleurs de l'image numérisée soient au plus proche de celles de la plaque lorsqu'elle est rétroéclairée. C'est également le procédé que j'ai employé pour numériser mes propres plaques.

²⁴⁵ Marijn Koolen, Jasmijn Van Gorp, et Jacco Van Ossenbruggen, « Toward a model for digital tool criticism: Reflection as integrative practice », *Digital Scholarship in the Humanities* 34, n° 2 (2019) : 381-82 ; cité par Sarah Dellmann, « Analogue objects online. Epistemological reflections on digital reproductions of lantern slides », *Early Popular Visual Culture* 17, n° 3-4 (2019) : 322-40.

²⁴⁶ Dellmann, « Analogue objects online », 322-23.

En outre, la numérisation confère aussi aux plaques un caractère assez abstrait, quand bien même il s'agit pourtant d'objets ayant des propriétés physiques : taille, poids, matière, texture, transparence, fragilité, etc. Il est certes possible de voir et, parfois, de manipuler les plaques dans certaines collections. Cela a été mon cas à la Cinémathèque française et dans la collection de M. Guérin. Toutefois, en accédant seulement quelques journées aux plaques de ces vastes collections, il m'a été impossible de me familiariser sous cette forme à l'ensemble du corpus, encore moins de réaliser une analyse de chacune des séries en ayant les plaques sous les yeux et dans les mains. Pour contrer les écueils liés à la numérisation, il convient de se familiariser tout de même avec les plaques en-tant-qu'objets, pour ne pas négliger ces propriétés physiques au moment de l'analyse. En l'espèce, il m'a été particulièrement utile de posséder mes propres plaques, que je peux manipuler sans crainte – bien qu'avec précaution.

3 Usage des plaques

En complément de la précédente remarque, il faut noter aussi que le mode d'accès aux plaques en archives est très différent de leur usage à l'époque de leur utilisation initiale. Cela est particulièrement vrai pour les plaques consultées uniquement dans une version numérique, mais est également valable pour les plaques observées en personne dans des collections. En effet, il est très rare de pouvoir procéder à la projection des plaques conservées en archives. D'abord, parce que la fragilité des plaques implique que leur manipulation est évitée, mais aussi en raison de l'absence de matériel de projection adéquat. Certes, généralement les collections rassemblant des plaques possèdent aussi des lanternes, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en état de fonctionnement, et la plupart du temps, leur manipulation est également évitée.

Quand bien même une lanterne restaurée permettrait de réaliser un essai de projection, il subsiste plusieurs problèmes. D'abord, la restauration des lanternes magiques consiste généralement à y installer une source de lumière électrique, alors que les jouets Lapière étaient adaptés sur une lampe à pétrole : il y a donc une différence d'intensité lumineuse, de stabilité du flux lumineux, de température de couleur de la source lumineuse, et donc de rendu des couleurs

à la projection. C'est ce qui fait dire à Sarah Dellmann que la reproduction des couleurs est un problème presque impossible à résoudre²⁴⁷.

En outre, les catalogues Lapiere proposaient des plaques de tailles très variées, adaptées à plusieurs types de lanternes. Pour projeter adéquatement les plaques, il faudrait donc disposer non seulement d'une lanterne en fonctionnement, mais plus précisément, d'un modèle et d'une taille de lanterne prévus par le fabricant pour projeter les plaques de telle ou telle dimension. Prenons l'exemple des deux séries de plaques de ma collection personnelle illustrant *Cadet Rousselle* : elles sont de dimensions très différentes, et étaient donc destinées à des lanternes différentes. Le catalogue Lapiere no2 indique ainsi : « Les vues pour lampascopes ou lampadophores sont d'un numéro au-dessous de ceux des lanternes, c'est-à-dire un lampascope No 2 utilise des verres No 1²⁴⁸ ». Projeter les plaques des collections consultées est déjà difficile, mais les projeter avec la lanterne conseillée par le fabricant relève de l'improbable dans les conditions d'accès à ces collections institutionnelles. L'état actuel de ma propre collection ne me le permet pas non plus.

En guise de synthèse, un exemple rencontré durant mes recherches illustre parfaitement les difficultés évoquées dans cette section : l'essai de projection réalisé sous la direction de Jean-Pierre Sirois-Trahan et Patrice Guérin lors du colloque « Matérialité, esthétique et histoire des techniques. La collection François Lemai comme laboratoire » en mai 2019. L'un des principes centraux de ce colloque était un accès libre et facilité aux artefacts de la collection récemment léguée par François Lemai à l'Université Laval. Il était cette fois possible, et même encouragé, de manipuler les appareils de la collection : d'où l'idée de réaliser un test de projection avec un lampascope Lapiere de la collection. Mais cet essai s'est heurté à plusieurs problèmes. La collection Lemai dispose bien d'un lampascope, mais d'aucune lampe à huile pouvant servir de source lumineuse. Jean-Pierre Sirois-Trahan avait réussi à acheter une lampe dans un marché aux puces, mais sa cheminée en verre était trop large, et ne pouvait s'insérer dans le lampascope.

²⁴⁷ « For analogue, projected images, in my opinion, there cannot be a true documentation of colour (although I am aware that there are reasons to think more carefully about this decision, e.g. when the material properties of the colour, pigments of the paint or processes to tint slides, or exact investigation of colour shades within a corpus are at the core of the researcher's interest). » Dellmann, 334.

²⁴⁸ Catalogue Lapiere n° 2.

Une autre cheminée de verre, de diamètre inférieur, a pu être trouvée. Elle était adaptée à la lanterne, mais désormais plus vraiment à la lampe à huile, et l'installation s'est alors avérée précaire. En outre, les mèches et le combustible (en l'occurrence de la paraffine liquide) ne sont pas les mêmes qu'au XIXe siècle, et par manque d'habitude, il n'est pas si évident de faire fonctionner aujourd'hui une ancienne lampe à huile. À tout cela s'ajoutent des enjeux de sécurité et de calendrier. En effet, il n'existe sur le campus de l'Université Laval que quelques salles disposant de la ventilation adéquate et des autorisations nécessaires pour y allumer une flamme. Qui plus est, ces salles sont en fait des laboratoires de recherche déjà remplis de matériel, pas tout à fait accueillants pour notre propre expérience, et très utilisés. Et encore, que l'université Laval dispose d'une telle salle est déjà exceptionnel, car dans la plupart des centres d'archives, toute flamme est absolument proscrite, pour des raisons de sécurité des collections et des personnes. Pour toutes ces raisons cumulées, cet essai de projection avec un lampascope et une lampe à huile s'est avéré un échec, et ce malgré des conditions *a priori* assez favorables. Qu'on me comprenne ici : il n'est pas impossible pour des collectionneurs de restaurer un lampascope monté sur une lampe à huile. Mais projeter les plaques conservées en archives avec un tel dispositif, cela relève de l'improbable.

4 Regard sur les plaques

Il subsiste donc un écart important entre la manière dont nous voyons les plaques et la manière dont elles étaient projetées. Pour reprendre un exemple précédent, notre regard sur ces objets est plus proche de celui de la tante Léonie, la projectionniste qui prépare les plaques puis les manipule pendant la séance, que de celui du jeune Marcel Proust fasciné par les images ainsi projetées. Ludwig Vogl-Bienek a d'ailleurs donné un nom, en allemand, à ces deux modes d'accès aux images. Il appelle le premier *Glasbild*, soit l'image sur verre, et le second *Lichtbild* (image lumineuse) ou *Laternbild* (image par la lanterne), soit l'image projetée. Pour les raisons évoquées plus haut, c'est quasi uniquement sous le mode de l'image sur verre que j'ai pu observer les plaques Lapierre – et encore, parfois seulement sous forme numérisée. Or, il s'agit là d'un biais non négligeable, notamment si l'on s'attache à une approche esthétique de ces images. Pour pallier cette difficulté de projeter les plaques conservées en archives et, qui plus est, de les

projeter avec la lanterne appropriée, il faut comprendre les enjeux de cette compatibilité matérielle.

Un commentaire préalable sur ce choix terminologique : parler ici de *compatibilité* entre lanternes et plaques est certes un peu anachronique, cependant on peut l'entendre par analogie. Ainsi que le rappelle la définition du Grand Robert, l'adjectif *compatible* est employé couramment dans le domaine des technologies informatiques : « Inform. *Matériels compatibles*, qui peuvent fonctionner ensemble (malgré leur origine différente)²⁴⁹ ». En somme, considérer la compatibilité des plaques et des lanternes, c'est se demander : pourquoi projeter les plaques avec la lanterne conseillée par le fabricant ? La première raison, c'est qu'une plaque trop grande ne rentre pas dans le passe-vues d'une petite lanterne. Dans ces conditions, il n'y a là aucun enjeu esthétique, puisque cette incompatibilité rend impossible la projection.

La deuxième raison correspond au cas inverse, où la plaque a une hauteur égale ou inférieure à celle du passe-vues. La taille de la lanterne détermine le diamètre de la section de l'image qui est projetée, en l'occurrence, dans les meilleures conditions, la lanterne projette un cercle dont le diamètre est égal à la hauteur de la plaque. Le schéma ci-dessous permet de le visualiser. Il correspond à la vue de face d'une lanterne. Le carré représente le passe-vues, fermé en haut et en bas, mais ouvert à droite et à gauche pour laisser coulisser les plaques. À l'intérieur du passe-vues, le cercle représente la surface qui va effectivement être projetée si la lanterne est éclairée.

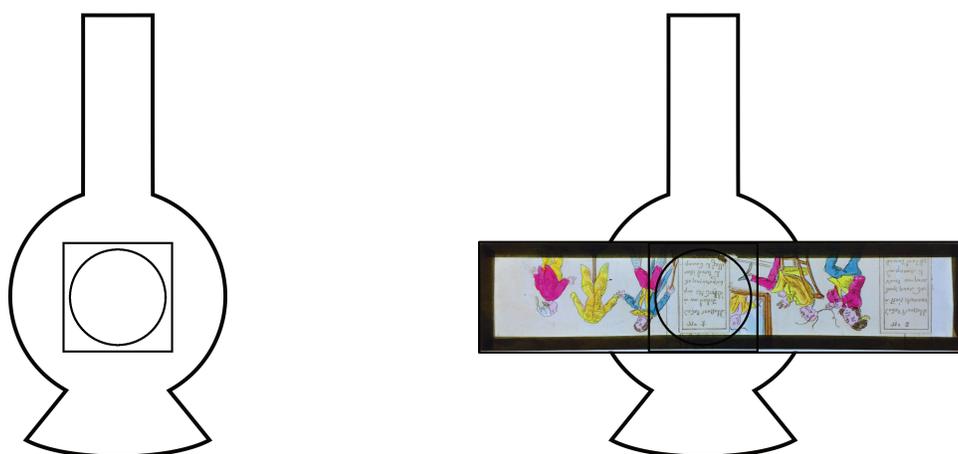


Figure 16. Schémas d'une lanterne vue de face, sans et avec insertion d'une plaque dans le passe-vues.

²⁴⁹ Le Grand Robert en ligne, <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>. Consulté le 12 avril 2021.

Postulons que ce cas correspond à une projection optimale, au sens où elle respecte les recommandations du fabricant. C'est donc ce cas de figure qui sera envisagé pour nos analyses : quand la lanterne projette une section circulaire dont le diamètre avoisine la hauteur de la plaque. Il reste cependant très probable que toutes les projections ne se déroulaient pas selon la meilleure compatibilité plaques/lanterne. La figure ci-dessous montre la projection d'une plaque plus petite que le passe-vues, un cas tout à fait envisageable, bien que peu optimal.

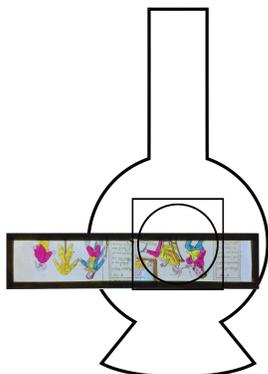


Figure 17. Schéma d'une lanterne de face. La plaque insérée est moins haute que le passe-vues.

5 Essai de projection et méthode d'observation

Une méthode d'analyse des plaques émerge de ces remarques préalables : même si notre observation des plaques se fait par l'image-sur-verre, une approche esthétique des plaques devra s'intéresser aussi – et peut-être avant tout – à la section de l'image effectivement projetée par la lanterne. En somme, on observe la *Glasbild*, mais il faut analyser la *Lichtbild*. Pour confirmer cette méthode, on peut procéder à une projection²⁵⁰.

On l'a vu, notre test de projection avec lampe à huile n'a pas été concluant. Qu'on observe alors l'essai, réalisé par mes soins avec l'aide de Patrice Guérin, d'une projection de la série *Cadet Rousselle* de ma collection (189 mm x 41 mm), avec le lampascope boule Lapierre de la collection Lemai à l'Université Laval (Québec), et l'éclairage d'une lampe électrique. En filmant les images

²⁵⁰ Notons que cet ordre des choses peut sembler anti-logique : la méthode d'analyse pourrait découler d'essais de projection, et pas l'inverse. Ici pourtant, les essais de projection viennent valider l'hypothèse d'une méthode d'analyse. Comme j'ai tâché de l'expliquer, cet enchaînement logique est la conséquence de l'accès aux collections : j'ai pu voir de nombreuses plaques, mais en projeter très peu. Pour présenter mes conclusions, j'ai donc choisi de suivre aussi cette chronologie, puisqu'elle reflète la manière dont les chercheurs et chercheuses appréhendent généralement l'étude des plaques de lanterne dans l'état actuel de l'accès aux collections : il est nécessaire de procéder à l'analyse des plaques sans pouvoir les projeter.

ainsi projetées, j'ai pu les rapporter ensuite sur l'image numérisée de la plaque elle-même, en utilisant un logiciel de retouche d'images. Cela permet de connaître le diamètre de la surface circulaire de la plaque qui est effectivement projeté. L'image ci-dessous montre le résultat de ces mesures : durant la projection, cette grandeur varie entre 2,5 cm et 3,1 cm, pour une plaque dont la hauteur est 4,1 cm.



Figure 18. Mesure du diamètre des images projetées rapportées sur une image de la même plaque numérisée.

La variation du chiffre de 2,5 cm à 3,1 cm s'explique par le fait que la plaque pouvait bouger de quelques millimètres, d'avant en arrière, dans le passe-vues de la lanterne. S'approchant ou s'éloignant alors de l'optique de la lanterne, la section projetée de la plaque a pu changer. Autre remarque : le diamètre projeté est bien inférieur à la hauteur de la plaque. Même à considérer la valeur la plus élevée, 3,1 cm, comme valeur normale, on constate que pour une plaque de 4,1 cm de hauteur, une zone d'un centimètre de hauteur, répartie en deux sections d'images en haut et en bas de la plaque, n'est jamais projetée. Cela s'explique probablement par un problème de compatibilité : la lanterne était vraisemblablement trop petite pour la plaque utilisée. Cette hypothèse est d'ailleurs étayée par le fait que les cercles projetés sont décentrés vers la partie haute de l'image, qui est en bas dans le passe-vues (puisque'il faut projeter les plaques à l'envers). La Figure 19 ci-dessous illustre ce phénomène en montrant l'effet d'une plaque un peu trop grande (comme dans la projection évoquée), en comparaison d'une plaque dont la taille idéalement adaptée.

Ce cas de figure laisse penser que le passe-vues de la lanterne permet d'insérer des plaques un peu plus grandes que le format idéalement conseillé. Fût-ce au détriment de la qualité de l'image, lorsqu'on projette une plaque trop grande, cette hypothèse est tout de même crédible, dans la mesure où un jeu dans la hauteur du passe-vues facilite la manipulation des plaques, qui doivent

y coulisser facilement. C'est cette marge de manipulation qui permet d'insérer une plaque plus haute que la dimension conseillée.

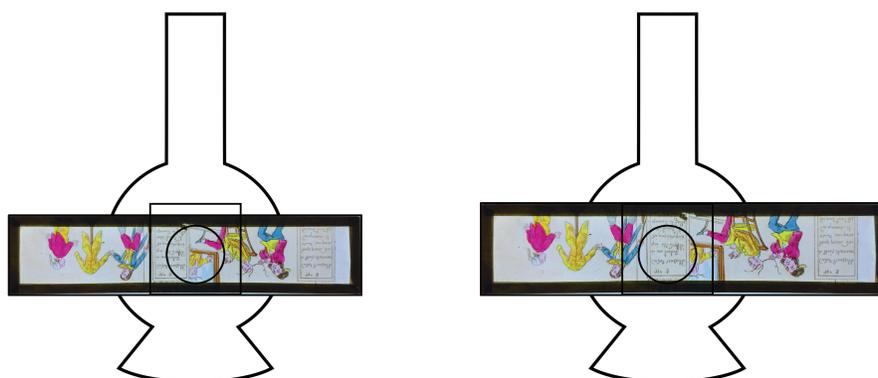


Figure 19. Schémas de projection d'une plaque (de face). À gauche, la section projetée est centrée sur la hauteur de la plaque, à droite, avec une plaque trop grande, la section projetée est décentrée vers le haut de l'image.

Quoi qu'il en soit de ces précautions et remarques techniques, l'essai de projection confirme l'intérêt de la méthode envisagée : pour analyser les images, il faut considérer non seulement les images qui sont peintes sur la plaque, mais précisément la section de plaque réellement projetée par une lanterne. Ainsi, même si les plaques ont une largeur importante, seul un cercle d'image est projeté, et la plaque doit être glissée latéralement pour dévoiler progressivement le reste de l'image. Pour simuler la projection des plaques, il est donc nécessaire de se figurer non seulement cette section circulaire de l'image, mais aussi son déplacement. Cela peut être fait par un simple processus mental (c'est-à-dire en gardant à l'esprit le fonctionnement de la projection lorsqu'on analyse les plaques), ou par une représentation symbolique, par exemple en inscrivant un cercle sur l'image de la plaque, voire en utilisant un cache noir avec une ouverture circulaire dont le diamètre correspond à la hauteur de la plaque.

Cette méthode correspond au cas de figure d'une projection idéale et fictive, elle reste donc schématique. Cependant, elle permet une approche esthétique assez rigoureuse des plaques Lapierre, observées telles qu'elles pouvaient être projetées (une succession de zones circulaires), et non une seule image très large (« en bande ») telle que nous pouvons la voir lorsque nous consultons les plaques en archives. Une méthode très similaire a d'ailleurs été choisie en 2021

par le *Media Innovation and Intelligibility Lab* de l'Université de Louvain, dans leur application simulant la projection de plaques de lanterne²⁵¹.



Figure 20. En haut, une plaque Lapierre illustrant « Cadet Roussele ». En bas, la schématisation de trois sections circulaires de l'image effectivement projetées par la lanterne.

Cela amène enfin à une dernière remarque concernant la projection, qui découle d'une précision formulée plus haut, à savoir : que les plaques de toutes tailles sont créées avec les mêmes dessins matriciels. La superposition de deux exemplaires de *Cadet Roussele* de formats différents l'avait mis en évidence (cf. Figure 11). La conséquence de cela, c'est que le découpage circulaire réalisé dans l'image par l'objectif de la lanterne au moment de la projection varie aussi en fonction de la

²⁵¹ Werry, « La narration dans les plaques de verre pour les lanternes magiques jouets » par. 25 et note 33.

taille des plaques. En effet, puisque le diamètre du cercle projeté correspond peu ou prou à la hauteur de la plaque, cela implique que, dans des conditions de projection adaptées, la projection des plaques les plus hautes dévoilera aussi une largeur d'image plus importante. La figure ci-dessous rend ce principe évident, en comparant à nouveau nos deux versions de *Cadet Roussele*.



Figure 21. Deux plaques de tailles différentes illustrant « Cadet Roussele ». En rouge, la section circulaire projetée par la lanterne dans le cas de chaque plaque.

La plaque du haut mesure 76 mm de haut, et en la projetant avec une lanterne compatible, c'est donc une section circulaire d'un diamètre d'environ 7 cm qui est visible. Considérant sur cette plaque l'image de droite, qui porte le numéro 6 : les quatre personnages peuvent être projetés en une seule fois. Qu'on observe désormais la plaque du bas, portant le même dessin, mais d'une hauteur de 4,1 cm, et destinée à une lanterne beaucoup plus petite : avec un diamètre de projection ainsi réduit, on ne peut plus projeter à l'écran qu'un seul personnage à la fois. Il faut alors faire coulisser la plaque dans le passe-vues pour révéler l'image en plusieurs étapes : d'abord le personnage principal, puis les trois autres, en un dévoilement latéral.

La taille des plaques est donc un facteur déterminant pour une approche esthétique des images qui s'y trouvent. Elle préside en effet au choix de la lanterne utilisée pour la projection, et partant, elle a une influence sur le diamètre de la surface d'image qui se trouve projetée. En somme, le cadrage des images projetées dépend de la taille des plaques : plus les plaques sont petites, plus le cadre est serré. L'exemple de *Cadet Roussele* le montre bien – nous y reviendrons d'ailleurs : avec le même dessin, on projette tantôt un seul personnage à la fois, tantôt quatre en même

temps. La manipulation des plaques s'en trouve changée, puisque dans l'un des cas, il est nécessaire de la faire coulisser. Cela laisse d'ailleurs penser que le cadrage et la manipulation créent aussi des effets de montage, qui ont potentiellement des conséquences narratives : l'apparition progressive des quatre personnages ne raconte pas tout à fait la même histoire qu'un plan large qui les montre tous ensemble.

Il faut alors conclure au caractère provisoire et circonstanciel de toute approche esthétique des plaques de lanterne. Analyser une série de plaques ayant telle dimension ne revient pas exactement au même qu'une série montrant pourtant les mêmes dessins, mais sur des plaques d'une autre dimension. En revanche, sachant cela, on pourra aussi s'interroger sur les effets produits par chaque image avec tel type de cadrage, plus ou moins serré en fonction de la lanterne utilisée. Car si les Lapierre utilisaient les mêmes dessins matriciels pour toutes les dimensions de plaques, on peut supposer que ces images étaient spécialement pensées pour conserver une certaine efficacité, expressive comme narrative, quelle que soit la taille des plaques, c'est-à-dire moyennant les variations de cadrage, de manipulation et de montage évoquées à l'instant. En somme, ces remarques d'ordre technique préparent le terrain méthodologique pour une approche esthétique des plaques. Dans le même temps, elles justifient l'intérêt de cette approche, puisqu'elles laissent penser que ces dessins étaient créés avec une contrainte esthétique singulière : s'adapter aux variations de la projection d'une taille de plaque à l'autre, soit d'une taille de lanterne à l'autre, et donc d'un type de cadrage à un autre.

*

Dans cette section, j'ai évoqué les nombreux enjeux d'ordre méthodologiques qui sont à prendre en compte avant toute approche esthétique de nos séries de plaques. D'une manière générale, ces enjeux ont trait à la matérialité et à la conservation des plaques : incertitudes historiques, accès aux plaques sous forme numérique, difficulté de projeter les plaques pour les étudier, etc. De plus, puisque les Lapierre ont produit des plaques et des lanternes de tailles variées, des enjeux de compatibilité se font jour : c'est dire que même lorsque la projection des plaques est possible, elle ne résout pas toutes les questions méthodologiques. Alors, grâce à une connaissance des lanternes magiques et des principes techniques de la projection, on a proposé en quelques conseils simples une méthode pour l'observation des plaques. Cette méthode invite

à tenir compte de la hauteur des plaques pour déduire la surface d'image visible lorsque la projection est optimale. Elle permet désormais d'envisager avec rigueur une étude des plaques Lapière, qui tient compte de toutes ces remarques.

6 Propositions méthodologiques : synthèse

L'objectif de ce chapitre était de dissiper le flou méthodologique entourant l'approche esthétique des plaques Lapière. Voici en conclusion du présent chapitre une synthèse des principales remarques et propositions.

6.a Sur les plaques Lapière

- Les plaques Lapière prennent la forme de rectangles beaucoup plus larges que hauts, qui doivent être glissés manuellement dans le passe-vues de la lanterne afin d'en dévoiler progressivement le contenu. Elles sont fabriquées de manière industrielle (« en série »). Des dessins sont imprimés en noir (je les nomme « dessins matriciels ») sur les plaques qui sont ensuite peintes à la main.

- Les plaques Lapière adoptent une structure sérielle : un sujet est illustré par une série de plaques (six, huit ou douze, le plus souvent). De plus, comme chaque plaque rassemble elle-même plusieurs images, accompagnées de texte, les plaques Lapière ont également une structure séquentielle – comme on parle de la bande dessinée comme d'un « art séquentiel²⁵² ».

- Les plaques Lapière sont fabriquées et commercialisées en plusieurs tailles, destinées à être projetées au moyen de différentes lanternes. Or, les mêmes dessins matriciels sont employés quelle que soit la taille des plaques. En conséquence : 1) La disposition des vues sur les plaques de la série peut varier. Par exemple, une série de vingt-quatre vues peintes sur douze plaques de petite dimension (deux vues par plaque) peut être également être répartie sur huit voire sur six grandes plaques (à raison de trois ou quatre vues par plaques). 2) Les dessins matriciels sont conçus pour s'adapter à tous les types de plaques. Ainsi, ils peuvent être tronqués sur les plaques les plus petites, et inversement, sur les plaques les plus grandes, la disposition des images est parfois très aérée.

²⁵² Voir par exemple Yves Chevaldonné et Jean-Paul Lafrance, « BD, dessins animés et jeux vidéo, même combat ! », *Hermès, La Revue* 54, n° 2 (2009) : 107-15.

6.b Sur la projection des plaques Lapierre

- En raison de la double structure des plaques Lapierre – sérielle et séquentielle –, leur projection met en œuvre deux technèemes, c'est-à-dire deux unités minimales du geste : glisser la plaque dans le passe-vues, et changer de plaque.

- Les plaques sont conçues pour être projetées grâce à des lanternes compatibles : les petites plaques pour les lanternes-jouets les plus légères, les grandes plaques pour des lanternes plus grandes, plus stables et plus puissantes. En conséquence, la hauteur d'une plaque indique à peu près le diamètre de la section d'image que la lanterne correspondante peut projeter. Il faut donc non seulement étudier les images telles qu'on les voit en observant la plaque (*Glasbild*), mais aussi considérer les images telles qu'elles sont projetées (*Lichtbild*).

- La portion projetée d'une image matricielle varie en fonction de la taille de la plaque et de la lanterne, le cadrage d'un même dessin matriciel diffère entre la projection des grandes et des petites plaques. Il faut donc garder en tête l'unicité de chaque étude de cas effectuée. On analysera ainsi la manière dont telle série de plaques était projetée, en tenant compte de ses dimensions propres. On n'oubliera pas que la projection des mêmes dessins avec une lanterne d'une autre dimension provoque un résultat différent en termes de cadrage, et donc de construction narrative.

6.c Sur la schématisation de la projection en vue de l'analyse

- On peut schématiser la projection des plaques sous la forme d'un cercle dont le diamètre équivaut à la hauteur de la plaque étudiée, ou en utilisant un cache muni d'un trou circulaire de ce diamètre. En déplaçant le cercle, on représente le mouvement de la plaque dans le passe-vues. L'objectif de cette modélisation est de figurer le cadrage impliqué par la projection des plaques (*Lichtbild*).

- La lanterne elle-même peut être déplacée durant la projection (surtout les lanternes-jouets) ; diverses surfaces de projection peuvent être utilisées, créant parfois des effets de volume (cf. Proust) ; enfin, les projections étaient souvent bonimentées. Il faut garder cela à l'esprit, car la schématisation de la projection des plaques ne rend pas compte de ces éléments.

6.d Sur l'approche esthétique des plaques

- Étant donnée la structure sérielle des plaques Lapierre, la disposition est à observer : répartition des images sur chaque plaque, mais aussi entre plusieurs plaques, séparation des images, rapport textes / images, etc.
- Une approche thématique permet d'observer en diachronie des plaques qui partagent des problématiques spécifiques. Toutefois, les plaques de la deuxième période sont les plus représentées dans les collections d'archives, et donc dans le corpus d'étude.

6.e Sur la terminologie descriptive des plaques

On nommera ainsi les différentes échelles du corpus des « vues sur verre en bande » Lapierre : la série est un groupe de plaques rassemblées sous un même thème et commercialisées ensemble ; chaque plaque est divisée en plusieurs images ; chaque image est elle-même progressivement explorée par le faisceau de la lanterne, et je nomme « section projetée » le cercle lumineux effectivement projeté par l'appareil à un instant t .

Sauf pour l'expression « vues sur verre en bande », qui est l'appellation générique d'origine des plaques Lapierre, j'abandonne le terme de « vue » pour la suite de l'étude²⁵³.

6.f Sur les chansons illustrées Lapierre

Au sein du corpus Lapierre, les chansons lumineuses ont plusieurs spécificités.

- une intermédialité ontologique : les plaques mettent en image une chanson préexistante. Les chansons partagent toutefois cette caractéristique avec d'autres sujets de plaques : contes ou récits illustrés, reproduction de spectacles comme le cirque. Certaines séries de plaques pourraient d'ailleurs se trouver à la croisée de plusieurs genres, en illustrant des opéras-bouffes (théâtre musical) eux-mêmes inspirés de récits existants (c'est le cas de *Geneviève de Brabant*).
- un déploiement temporel : une chanson comporte plusieurs couplets et dure plusieurs minutes. Cela implique que les images et les plaques se suivent dans un ordre préétabli, à l'instar

²⁵³ Chez les Lapierre, le terme semble désigner les plaques, puisque les « vues » sont dites « en bande ». D'ailleurs l'emploi du terme « view » pour désigner certaines pratiques de projection lanterniste, comme les « dissolving views », va plutôt dans ce sens. Jacques Perriault utilise quant à lui le terme pour désigner les différentes images réparties sur chaque plaque. Étymologiquement, il conviendrait pourtant de nommer « vues » ce qui est effectivement donné à voir lors de la projection, à savoir la section projetée. Enfin, on l'a rappelé plus haut, en français québécois, l'expression « les vues » désigne traditionnellement les films de cinéma.

des contes et récits illustrés, mais au contraire des caricatures, par exemple, dont les images fonctionnent de manière autonome.

- une unité structurelle et narrative, où une image correspond souvent à l'illustration d'un seul couplet, qui est généralement explicitement numéroté.

- un rapport singulier entre l'image projetée et le public, qui pourrait être invité à interagir. Bien sûr, les projections visent une certaine efficacité expressive sur leur public (faire peur, faire rire, faire adhérer au récit), et donc toujours une forme d'interaction. Mais spécifiquement, les chansons illustrées pourraient permettre au public de prendre part à la performance, en chantant en chœur.

- un rapport singulier au texte écrit, qui en reproduisant à l'écran les paroles de la chanson illustrée, pourrait encourager l'interaction en servant de support de chant.

Chapitre V Pragmatique des textes : de l'écrit, pour qui ?

Au chapitre précédent, j'ai posé les bases méthodologiques permettant une approche esthétique des plaques Lapierre, dans le but d'analyser le rôle des textes écrits, en particulier dans les chansons lumineuses. Adoptant une approche pragmatique, on peut maintenant s'interroger sur la destination de ces textes. En effet, le spectacle de projection à la lanterne magique réunit deux types d'intervenants au statut différent : les projectionnistes d'une part, et le public d'autre part. Pour reprendre l'exemple proustien, à qui les textes écrits sont-ils destinés, à qui sont-ils le plus utiles ? À la tante Léonie qui prépare et orchestre la projection, ou au jeune narrateur qui y assiste ? Cela n'est pas si évident. Dans ce chapitre, on observera des plaques de la première (1) puis de la deuxième période de production Lapierre (2), pour explorer l'hypothèse que les textes écrits ne s'adressent pas de la même façon à ces deux types d'intervenants.

1 Destination des textes écrits : l'exemple des plaques de la première période

Produites au milieu du XIX^e siècle (1840-50) au sein du premier atelier Lapierre²⁵⁴, les plaques de la première période comportent la plupart du temps un cadre en bois, parfois recouvert de papier coloré. Or, c'est principalement en marge de la plaque, sur ce cadre de bois, que l'on trouve des mots écrits, et non dans la surface de verre à projeter.

1.a « Le Roy d'Yvetot » : textes marginaux

Qu'on observe par exemple la plaque ci-dessous, issue des collections de la Cinémathèque française. On y trouve, sur deux sections séparées par une bande de papier bleu, des caricatures représentant cinq personnages. La plaque est entourée d'un cadre de bois recouvert du même papier bleu sur lequel on devine des mots écrits : à gauche, on distingue les lettres « pêch » en référence au deuxième personnage de la plaque (« pêcheur », « pêchant » ?). Une bande de

²⁵⁴ C'est ainsi que Laurent Mannoni nomme la production de plaques dirigée par Auguste Lapierre, le fondateur de l'entreprise. Ce choix terminologique me semble tout à fait pertinent. Le terme d'*atelier* rend justice au caractère artisanal de cette première période de la production. En outre, en référence aux ateliers des maîtres de peinture – les renaissants vénitiens par exemple – le terme met en exergue le caractère en partie anonyme de la production Lapierre. On ne sait pas qui a réalisé les dessins matriciels utilisés, ni qui a réalisé les plaques, produites certes en série mais dont une bonne partie de la fabrication reste un processus artisanal – en premier lieu la peinture des couleurs qui est réalisée à la main. Sous ce terme d'*atelier*, on désigne donc à la fois la cohérence du style et des procédés dans le temps (en termes contemporains on parlerait d'une « direction artistique »), et la multitude des artistes et artisans qui ont sans doute collaboré à la production des œuvres picturales produites en série que sont les plaques Lapierre. Voir par exemple Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 64.

papier blanc a été collée par-dessus le papier bleu, où on lit cinq inscriptions manuscrites décrivant les personnages de la plaque : « le roy d'ÿvetot », « Maÿeux pêchant à la ligne », « un bon mari », « monsieur l'appréhension au bal de l'un remède » (sic). Elles sont séparées par des traits verticaux qui délimitent la largeur de chacun des sujets sur la plaque.



Figure 22. Une plaque Lapierre de caricatures. À l'extrême gauche, « Le roy d'ÿvetot ». (Cinémathèque française).

Ces inscriptions ont sans aucun doute la fonction d'une légende, elles décrivent les images qui se trouvent sur la plaque. Puisqu'elles sont écrites sur une étiquette de papier collé sur le cadre en bois de la plaque, et non sur la surface de verre, elles ne sont pas destinées à être projetées. En conséquence, elles sont uniquement utiles à la personne responsable de la projection. Dans le cas de cette plaque, la superposition d'une étiquette sur le papier bleu original (qui lui-même contenait, on le voit encore, un certain nombre d'inscriptions manuscrites) laisse penser que le propriétaire de la plaque a écrit lui-même ces mots et collé cette bande de papier blanc. Peut-être fallait-il rafraîchir les écritures qui s'étaient effacées, à force d'être manipulées et glissées dans le passe-vues d'une lanterne.

Étant donné le manque d'information sur la trajectoire historique de ces plaques, il subsiste bien sûr beaucoup d'incertitudes. On peut tout de même émettre plusieurs hypothèses quant à l'origine du texte écrit en marge des plaques :

- Auguste Lapierre entourait ses plaques de papier dans le but d'y écrire ces annotations, et les plaques étaient vendues légendées ; ou
- Auguste Lapierre entourait ses plaques de papier dans le but de permettre à ses clients d'annoter et de légender leurs plaques ; ou

- les propriétaires des plaques ont profité de la présence d'un papier entourant les plaques Lapiere pour y noter la légende de chaque image.

On peut même imaginer, en diachronie, que cette manière d'annotation ait d'abord été une pratique des propriétaires de plaques, que Lapiere a ensuite intégrée à sa production.

Il est impossible de trancher cette question grâce à la seule observation des plaques. Néanmoins, cela ne change rien à la destination des textes : on trouve sur les plaques Lapiere des mots écrits qui sont uniquement à destination des projectionnistes. On comprend le but de cette pratique : écrire la légende de chaque image directement sur la plaque permet d'en connaître immédiatement le sujet, sans recourir à un document externe. Ce système facilite la projection, et sert éventuellement de support au boniment. Le projectionniste peut ainsi lire à voix haute la description de chaque image, voire s'en inspirer pour commenter la projection.

1.b « Le Roy d'Yvetot » : textes sur plaque

Un autre élément vient préciser cette hypothèse, c'est l'emplacement des textes écrits. Sur cette plaque, on remarque que l'image de gauche, « Le roy d'Yvetot », est également assortie d'une légende écrite à même le verre, et cette fois, visible à la projection.



Figure 23. Les mots « Le roy d'Yvetot », décrivant l'image, écrits en deux endroits différents de la plaque (entourés en rouge).

Ces mots apparaissent à l'envers : cela indique que l'étiquette blanche est collée au verso de la plaque. Or, on l'a vu, en raison du dispositif optique, qui inverse l'image selon une symétrie centrale, les plaques doivent être projetées à l'envers. En conséquence, les mots écrits sur l'étiquette blanche se trouvent du côté du projectionniste, soit vers l'arrière de la lanterne. On peut donc penser que ces mots étaient visibles pendant la durée même de la projection. (Quand

bien même la projection se déroule dans l'obscurité, il subsiste un halo lumineux au niveau du passe-vues de la lanterne qui permet la lecture des mots écrits sur la plaque en cours de projection.) Grâce à cela, la personne responsable la projection se voit rappeler le sujet de chaque vue juste avant de glisser la plaque devant le faisceau lumineux de la lanterne pour révéler à l'écran l'image en question. Pour employer une analogie, ces mentions marginales ont un rôle similaire à celui des métadonnées contenues dans les fichiers numériques contemporains : des données d'information « utilisée[s] pour la description et le traitement des contenus des ressources numériques²⁵⁵ ». Avec cette analogie, nous exprimons que les mentions écrites en marge des plaques Lapierre relèvent du médium en tant que support technique, et non du média en tant que langage expressif. En effet, ces données écrites n'ont pas vocation à être lues par les spectateurs et spectatrices, mais contiennent des informations à l'usage des utilisateurs les plus avancés – en l'occurrence ici, les projectionnistes.

D'ailleurs, ce principe d'autant plus évident sur d'autres plaques où le texte est non seulement présent au verso, mais également écrit à l'envers. C'est-à-dire qu'une fois la plaque posée tête en bas dans le passe-vues de la lanterne, les textes écrits en marge de la plaque apparaissent quant à eux dans le bon sens pour la lecture²⁵⁶. Dans ce cas, il apparaît sans hésitation que les mentions écrites en marge des plaques sont uniquement destinées à la personne qui assure la projection, mais encore, qu'elles sont utiles pendant la projection, y compris au moment de glisser la plaque dans la lanterne. Il subsiste certes un doute quant à leur origine, mais aucun quant à cet usage. On peut également supposer que ces mentions écrites aidaient au classement des plaques, à leur rangement, ainsi qu'à la sélection des thèmes – et donc des plaques – au moment de préparer la séance, en amont de la projection.

Cependant cet usage du texte n'explique pas la présence de tous les textes écrits sur les plaques. D'une part, en synchronie, il existe aussi du texte écrit sur le verre de certaines plaques de la première période, et pas seulement sur le cadre de bois. D'autre part, en diachronie, en abandonnant l'usage du cadre de bois entourant leurs plaques, les Lapierre ont continué d'écrire

²⁵⁵ Définition du mot « métadonnée » dans Le Grand Robert (en ligne), <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>. Consulté le 2 février 2024.

²⁵⁶ Voir par exemple dans Mannoni et Pesanti Compagnoni, *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, 195.

sur les plaques. Les plaques de la deuxième période en contiennent même davantage. Il convient donc d'observer quelques exemples de plaques plus tardives, pour mieux comprendre l'emploi des textes écrits.

1.c Textes écrits et effets d'interprétation

On l'a vu, sur certaines plaques entourées d'un cadre de bois recouvert d'annotations, il y a tout de même quelques mots écrits à même le verre. Ces textes pouvaient donc être projetés, et on ne peut plus supposer qu'ils sont destinés au seul usage des projectionnistes. La plaque évoquée à l'instant en est d'ailleurs un exemple. Il y est écrit deux fois les mots « Le roÿ ÿvetot » : une fois directement sur le verre, lisibles en regardant le recto de la plaque ; une fois sur l'étiquette blanche collée au verso du cadre de bois. Cette redondance interroge. Pour éviter la confusion, je propose de nommer le premier cas « texte sur plaque » et le second « texte marginal ». Ainsi, les textes sur verre peuvent être projetés, mais pas les textes marginaux.

Les textes sur verre ont peut-être, au fond, un rôle similaire à ceux écrits sur l'étiquette blanche : légèrer l'image, et servir de support au spectacle de projection. Mais il convient tout de même de considérer cette différence : cette fois, le public de la projection peut aussi lire la légende à l'écran, fût-ce brièvement – dans le cas du Roÿ d'ÿvetot, la disposition du texte et de l'image ne permet pas de les projeter ensemble. Si le texte sur verre peut être projeté, c'est qu'il n'a pas seulement une fonction utilitaire en amont de la projection, mais peut-être aussi une fonction herméneutique. La légende aiderait à donner du sens aux images projetées.

D'ailleurs, si la fonction des textes sur plaque était seulement d'aider la projection, chaque image se verrait assortie d'un texte sur plaque, au même titre que toutes les images sont bel et bien décrites sur l'étiquette blanche par un texte marginal. Pourtant sur la plaque commentée ici, « le roÿ d'ÿvetot » est la seule image assortie d'un texte sur plaque, et donc d'une légende à projeter. Cela n'est peut-être pas anodin, car les autres images de cette plaque ont une efficacité comique intrinsèque. Ainsi, les trois personnages du mari, de la femme et du médecin, représentés de manière grotesque, jouent une scène typique de comédie. Le médecin armé d'un clystère cherche à prodiguer un lavement à la femme, tandis que le « bon mari » la défend à coups de bâton. Il s'agit d'un topos qui mêle comique de situation et scatophilie, et qui renvoie aux situations et aux

personnages d'autres œuvres farcesques (le clystère est par exemple employé chez Molière²⁵⁷ dont l'œuvre est par ailleurs remplie de médecins charlatans et de coups de bâton). À supposer que ce topos était connu par le public de la deuxième moitié du XIX^e siècle, cette vue se passe de légende pour être comprise – même si un boniment peut bien sûr l'accompagner pour accentuer l'effet comique. Il en va de même pour l'image du pêcheur ayant attrapé une chaussure. Le texte marginal indique que ce personnage est Mayeux, un personnage comique stéréotypé, célèbre en France dès les années 1830²⁵⁸. Inventé par le caricaturiste Traviès, Mayeux est représenté bossu, avec une très grosse tête posée sans cou sur un petit corps – ce que reprend en partie le dessin de la plaque Lapierre.



Figure 24. Mayeux tenant un clystère, lithographie par Traviès, publiée dans *Le Charivari* du 18 décembre 1832. (Bibliothèque Nationale de France). La forme circulaire du dessin (qu'on trouve sur une planche qui en contient douze) peut faire référence au disque circulaire des projections lumineuses. Elle est courante dans la caricature et l'affiche, par exemple dans l'imagerie d'Épinal.

Dans ce cas, reconnaître Mayeux participe de l'effet comique du dessin, en y ajoutant la référence aux représentations populaires de ce personnage stéréotypé. Il n'en reste pas moins que le dessin est drôle en soi, et en conséquence, se passe de toute légende. D'où, peut-être, l'absence de texte sur plaque, mais la présence d'un texte marginal qui en guide l'interprétation par le boniment, en introduisant la référence à Mayeux.

²⁵⁷ Voir par exemple *Le Malade imaginaire*, acte I, scène 1.

²⁵⁸ D'après Baudelaire, Traviès aurait inventé Mayeux, « ce type excentrique et vrai qui a tant amusé Paris », en s'inspirant d'un dénommé Léclair, « qui courait les guinguettes, les caveaux et les petits théâtres. Il faisait des têtes d'expression, et entre deux bougies il illuminait successivement sa figure de toutes les passions. » Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », dans *Curiosités esthétiques*, dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II* (Paris : Michel Lévy frères, 1868).

Observons maintenant le dernier dessin de la plaque. Quoiqu'étonnant, il ne prête pas forcément à rire : il s'agit d'un homme bedonnant monté sur un âne et tenant dans ses mains une cruche et un verre de vin. À ces attributs, on reconnaît tout de même le Roi d'Yvetot, qui est lui aussi un personnage comique stéréotypé. Pierre Jean de Béranger, l'un des chansonniers français les plus célèbres du XIX^e siècle, a forgé ce personnage de roi pacifique et bon vivant dans une chanson qui porte son nom, « Le Roi d'Yvetot ». Écrite en 1813, la chanson est celle qui fit connaître Béranger, et elle est l'une des plus populaires de son répertoire²⁵⁹. Le personnage est ensuite porté à la scène à plusieurs reprises pendant le XIX^e siècle : dans un opéra d'Adolphe Adam (1842), puis un opéra-bouffe de Léon Vasseur (1876) notamment.



Figure 25. *Le Roi d'Yvetot* : à gauche, estampe d'Henry Monnier, lithographie par J. Bernard, Paris, 1828 ; à droite, lithographie de Prudent Leray pour l'opéra-bouffe homonyme de Léon Vasseur, Paris, 1876. (Bibliothèque Nationale de France).

De cet exemple, on peut déduire que le texte a bel et bien valeur de légende, qui permet d'interpréter le contenu de l'image. Ici, les mots écrits élucident l'identité du personnage représenté. Cela dit, on peut supposer que le public de cette plaque fabriquée au milieu du XIX^e siècle était en mesure de reconnaître le Roi d'Yvetot à ses caractéristiques stéréotypées : sa corpulence, son âne, son vin parfois. L'iconographie du personnage est en effet assez constante

²⁵⁹ La chanson connaît un immense succès, elle est chantée dans toute la France. Il s'agit d'ailleurs de la toute première chanson du recueil anthologique édité par Halévy et Mainvielle-Fodor (septième édition en 1858), voir : Pierre Jean de Béranger, *Musique des chansons de Béranger : airs notés anciens et modernes ; augmentée de la musique des nouvelles chansons et de trois airs avec accompagnement de piano par Halévy et Mme Mainvielle-Fodor*, sous la direction de Jacques François Fromental Élie Halévy et Joséphine Mainvielle-Fodor (Paris : Perrotin, 1858). Le personnage est inspiré du royaume réel d'Yvetot, en Seine-Maritime (France). Sous ses airs paillardes, « Le Roy d'Yvetot » est, en creux, une critique de l'ambition Napoléon Bonaparte. Voir : Pierre Jean de Béranger et Stéphane Strowski, *P.-J. de Béranger ; textes choisis et commentés par S. Strowski* (Paris : Plon-Nourrit, 1913), 24-25.

tout au long du siècle, comme le montrent les images ci-dessus. Dans ces conditions, l'objectif d'élucidation ne justifie pas à lui seul la présence d'un texte sur plaque. D'ailleurs Mayeux, personnage comique comparable au Roi d'Yvetot, n'est pas accompagné d'une légende.

On peut alors formuler l'hypothèse que ce texte écrit sur la plaque a aussi pour fonction de renvoyer à un autre texte, celui des paroles de la chanson. En effet, projeter ainsi les mots « Le Roÿ d'Yvetot », ce n'est pas seulement décrire l'image projetée, c'est aussi écrire le titre d'une chanson. Or, c'est par le biais de cette référence intermédiaire que la projection de cette image acquiert une efficacité spectaculaire. D'abord, la référence à la chanson rend comique ce dessin qui n'apparaît pas drôle en soi – surtout en comparaison du comique de situation des autres images. « Voici Le Roi d'Yvetot : le personnage de la drôle de chanson de Béranger ! » semble nous dire le texte. La projection de la plaque offre alors une occasion au bonimenteur de chanter cette chanson très célèbre, et pourquoi pas à l'auditoire de la reprendre en chœur. Certes, cela serait possible sans la projection du texte. Mais puisqu'il s'agit de mots écrits, le texte sur plaque évoque très directement l'acte d'écriture et la production littéraire. Un texte, écrit sur la plaque et projeté à l'écran, renvoie ainsi par métonymie à un autre texte, littéraire quant à lui, celui des paroles de la chanson. Et cette métonymie invite, pourquoi pas, à chanter ces paroles.

1.d Quatre fonctions liminaires du texte

Malgré son apparente simplicité, ce premier exemple révèle plusieurs fonctions du texte écrit sur les plaques Lapière. On a d'abord distingué deux modalités du texte écrit : le texte marginal, qui trouve sa place sur le cadre de bois qui entoure les plaques de la première période, et le texte sur plaque, écrit directement sur le verre, et qui peut donc être projeté. Puis, l'exemple du Roi d'Yvetot a mis en lumière quatre fonctions du texte écrit. On nomme « fonction de métadonnée » le rôle que remplissent ces textes écrits auprès des projectionnistes. Certains textes donnent en effet des renseignements qui ne sont destinés qu'à eux : ils facilitent la manipulation et le commentaire des images, en délimitant la surface des vues, et en servant de légende pour chaque image. Ainsi, cette fonction en recouvre partiellement une autre : la « fonction d'élucidation », qui consiste pour un texte à désigner le référent d'une image projetée. Cependant, la fonction d'élucidation est parfois prise en charge par des textes écrits directement sur la plaque, dont il faut approfondir l'étude, puisqu'ils sont à destination non seulement des projectionnistes, mais

également de l'auditoire. En vertu de ce que nous nommons alors la « fonction incitative », le texte écrit peut encourager l'auditoire à participer à la séance. Le genre de la chanson illustrée en fournit un bon exemple, où l'acte de chanter en chœur est déclenché, directement ou indirectement, par du texte écrit à l'écran. Il faut tout de même préciser que la fonction incitative n'est pas réservée au texte écrit, car une image seule pourrait avoir cette fonction. Mais on constate avec *Le Roi d'Yvetot* que textes et images peuvent être combinés pour renforcer l'effet incitatif. C'est pourquoi nous considérons enfin la « fonction métonymique » du texte écrit, qui consiste à renvoyer à une autre œuvre textuelle. Ici, l'affichage à l'écran d'un titre de chanson inciterait à la chanter en entier.

2 Dans les séries de plaques (deuxième manière)

L'analyse proposée dans la section précédente s'appuie sur une plaque du premier atelier Lapierre contenant une très faible quantité de texte, et en particulier très peu de texte sur plaque. En synchronie, cet exemple en révèle déjà beaucoup sur l'usage du texte par le premier atelier Lapierre. Or, en diachronie, un élément distingue formellement les plaques de la première et de la seconde manière : les Lapierre abandonnent l'usage du cadre de bois entourant leurs plaques. Ce cadre a son utilité, il protège la plaque de verre, facilite sa manipulation et son coulissement dans le passe-vues, il stabilise la plaque. Cela dit, le supprimer, c'est probablement éliminer un besoin en matière première (le bois) et simplifier la chaîne de production des plaques. On comprend l'intérêt industriel et économique de ce choix, néanmoins, il n'est pas sans conséquence sur le plan esthétique. Car on l'a vu, les séries Lapierre de la deuxième période sont souvent entourées d'une étroite bande de papier vert. L'abandon du cadre de bois implique donc un abandon du texte marginal, qui perd son support. Parfois, les bords de la plaque ne sont plus du tout protégés par du papier, et même lorsque c'est le cas, on ne trouve quasiment jamais de texte écrit sur le papier vert qui entoure les plaques. Le seul exemple de ma connaissance est la série de plaques illustrant le récit de Geneviève de Brabant conservée au Musée Marcel Proust. Comme on le voit ci-dessous, la mention est manuscrite au recto de la plaque, ce qui indique que le texte n'est pas destiné aux lanternistes pendant la projection. Dans ce cas, le texte écrit fonctionne plutôt comme un signet, qui permet de lire le sujet des plaques et le numéro des vues, alors même que les plaques sont rangées dans leur boîte. Eu égard à cela, et étant donnée la

rareté de ce procédé, on peut supposer que ces textes marginaux ont été inscrits par l'un des propriétaires de la série, et non par le fabricant.



Figure 26. Une plaque tirée d'une série illustrant « Geneviève de Brabant ». (Musée Marcel Proust).

Les Lapière semblent donc considérer que les lanternistes peuvent se passer non seulement du cadre de bois, mais également des textes marginaux. Deux autres changements importants, au passage de la première à la deuxième manière Lapière, permettent peut-être de l'expliquer. Le premier, c'est l'augmentation du volume de texte. Les textes marginaux ne se contentent pas de migrer vers la plaque (et donc, potentiellement, vers l'écran), ils s'étoffent, jusqu'à devenir parfois de petits paragraphes. Et puisque la quantité de texte augmente, ses fonctions sont elles aussi probablement étoffées.

Le second élément à considérer, c'est le passage systématique à une logique de la série de plaques. Certes les plaques de la première manière n'étaient pas vendues à l'unité, mais leur commercialisation répond plutôt à une logique du lot : les images sont rassemblées par leur thème ou leur genre, mais pas articulées les unes aux autres. C'est le cas de la plaque étudiée plus haut, contenant la caricature du Roy d'Yvetot : seule leur tonalité comique réunit les images de cette plaque. Au contraire, on trouve entre les plaques de la deuxième manière une articulation souvent narrative. Des récits naissent, s'allongent et se complexifient.

D'emblée, il est tentant de postuler que ces deux constats sont liés : davantage de texte écrit permettrait d'étoffer les récits. Avant de considérer cette hypothèse à l'aide d'études de cas, il convient de procéder à quelques remarques d'ordre général, qui concernent la présence accrue de texte dans les plaques Lapière organisées en séries.

2.a Du texte sur plaque à destination des lanternistes

Si les textes marginaux ont migré vers la plaque elle-même, ils ont probablement conservé leurs fonctions en amont de la projection. Considérons en premier lieu la fonction de métadonnée : elle ne disparaît pas malgré l'abandon du texte marginal. Pour le montrer, observons la manière dont le texte et les images sont disposés sur les plaques, avec l'exemple ci-dessous de la cinquième plaque d'une série *Cadet Rousselle* de dimension 298x76 mm.



Figure 27. « Cadet Rousselle », couplets 13, 14 et 15, avec figuration de trois sections projetées (en rouge).
(Collection personnelle).

Elle contient une quantité importante de texte écrit, sous forme de petits paragraphes numérotés, reproduits ici avec leur graphie originale :

n° 13	n° 14	n° 15
<p>Cadet Rousselle à trois maîtresse qu'il à laissé dans la détresse !! Cadet Rousselle est Bon Enfant</p>	<p>Cadet Rousselle épouse la fille à Jans Denivelle au village de flanelle pres Bruxelles</p>	<p>Cadet Rousselle Pour son Bon- heur a la chappelle y fait Bruler trente six chandelle</p>

En dessinant trois cercles représentant la section de chaque image effectivement projetée par la lanterne (ci-dessus), on constate que les lanternistes peuvent très bien ne pas s'attarder sur les textes, et les éliminer totalement de leur séance de projection. Bien sûr, les textes seront visibles lors de la manipulation de la plaque : pour passer de l'image 13 à l'image 14, il faut coulisser la plaque dans le passe-vues, ce qui dévoile forcément le texte 13. Mais ce mouvement peut être rapide, la présence de texte peut ne pas être notée par le boniment. Le faisceau de la lanterne

peut même être caché pendant un temps dans le but d'effectuer cette manipulation. En conséquence, cette disposition laisse penser que les textes écrits sur la plaque ne sont pas nécessairement destinés à être projetés, car la disposition des éléments sur ces plaques n'encourage pas à projeter ensemble textes et images. Voici par exemple (ci-dessous) le résultat d'une projection qui serait centrée sur les paragraphes de texte. Les images sont tronquées et se mélangent : le Cadet Rousselle de l'image 15 apparaît à droite du texte 14, la mariée de l'image 14 apparaît avec le texte 13, comme si elle faisait partie des « maitresses laissées dans la détresse ».



Figure 28. « Cadet Rousselle », couplets 13, 14 et 15, avec trois sections projetées (en rouge). (Collection personnelle).

Il n'est donc pas indispensable de projeter les textes à l'écran. Un autre cas de figure confirme cette hypothèse : qu'on observe la plaque ci-dessous, illustrant la même série *Cadet Rousselle* au moyen de plaques plus petites (189mm x 41mm). Comme souvent, les plaques de cette série sont entourées d'un liseré de papier vert, d'une largeur de quelques millimètres. Seulement puisque la plaque est très étroite (4,1 cm de haut seulement), une proportion très importante de l'image est recouverte par le contour de papier : à tel point que celui-ci cache parfois la dernière ligne des paragraphes de texte. Précisément, dans cette série de douze plaques contenant vingt-quatre paragraphes de texte, seuls quatre sont intégralement lisibles. Pour les vingt autres²⁶⁰, la bande de papier recouvre la dernière ligne de texte. Cela s'explique, en partie, en raison des contraintes techniques évoquées plus haut : les mêmes dessins matriciels sont utilisés pour les plaques de toutes les dimensions, ce qui implique un cadrage très serré sur ces images, parfois tronquées sur les plaques les plus étroites. Une autre explication se trouve peut-être dans le public visé par ces plaques les plus petites de la production Lapiere.

²⁶⁰ Les paragraphes numérotés 1 à 4, 7 à 13, 15, 16, 18 à 24 sont ainsi caviardés.

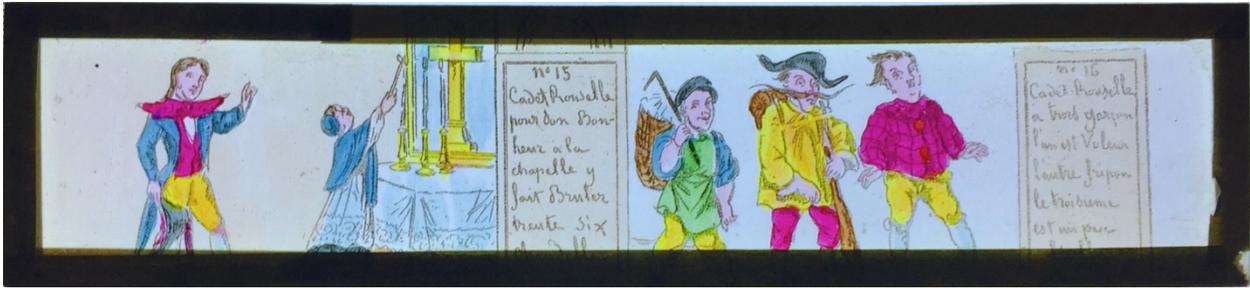


Figure 29. Plaque illustrant les couplets 15 et 16 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

En effet, les petites plaques sont, on l'a vu, destinées aux plus petites lanternes, c'est-à-dire aux lampascopes et autres lanternes-jouets. En conséquence, une partie des lanternistes manipulant ces plaques étaient sans doute des enfants, de même qu'une partie du public de la projection. D'où, peut-être, une importance moindre du texte écrit : si les lanternistes ou le public lisent mal, voire ne lisent pas encore, le texte perd de son intérêt, tant sur la plaque qu'à l'écran. Une troisième explication possible, c'est le texte lui-même, qui dans cet exemple est une chanson. Nous y reviendrons en analysant les plaques illustrant cette chanson, mais on peut d'emblée supposer qu'en raison de la popularité de la chanson, et de son caractère récurrent (répétition d'un air musical, répétition de paroles en guise de refrain), l'intégrité du texte écrit est moins importante. Les derniers mots écrits sur la plaque, même cachés par la bande de papier vert, étaient soit déjà connus du public, soit devinés en fonction des contraintes formelles de la chanson (rime, répétition). Il n'est ainsi pas étonnant que, parmi les mots du texte qui sont ainsi caviardés, on trouve des éléments de refrain : « Cadet Rousselle est bon enfant », « Ah oui vraiment » ou encore « que direz-vous ». Les mots perdus à la projection sont facilement retrouvés, puisqu'ils appartiennent à une chanson populaire.

Si l'on considère l'ensemble de la production des Lapierre, le cas de figure présenté ici reste plutôt rare, et dans la plupart des séries, le texte écrit est intégralement lisible. Mais cet exemple n'est pas non plus un cas isolé, surtout pour ce qui concerne les plaques de petite taille (autour de 4 cm de hauteur), où le liseré de papier recouvre parfois une partie des textes écrits²⁶¹. Ainsi pour les Lapierre, le texte écrit a parfois un statut secondaire, voire non nécessaire. Il est en tout cas envisageable de fabriquer, et même probablement de commercialiser des plaques dont une

²⁶¹ C'est également le cas dans les plaques d'une série incomplète illustrant « Le Sire de Framboisy » dans la collection de Patrice Guérin.

partie du texte est cachée et illisible²⁶². Ces textes, désormais écrits sur la plaque, conservent en quelque sorte un statut marginal : non plus physiquement en marge de la plaque, mais cette fois symboliquement en marge des images, à l'écart de la projection.

De ces exemples, on peut conclure que le texte écrit sur les plaques conserve une utilité pour les lanternistes en amont de la projection. Les fonctions de métadonnée et d'élucidation sont ainsi préservées : à chaque image correspond une description écrite (élucidation), parfois même numérotée (métadonnée), ce qui permet aux lanternistes de préparer leur séance de projection. Le sujet et l'ordre des plaques et de leurs images sont rendus explicites par ces textes d'accompagnement qui, au contraire d'un document annexe (un papier plié dans la boîte, par exemple), ne sera pas perdu, et ne s'abîmera qu'au même rythme que la plaque. Cependant, on ne peut réduire ces textes écrits aux seules fonctions de métadonnée ou d'élucidation, qui opèrent surtout en amont de la projection. Puisque le texte est désormais placé sur la plaque, on ne peut pas exclure qu'il ait aussi une fonction durant la projection.

2.b Cadrage et effets de sens

Qu'on reprenne alors la série de grandes plaques illustrant la chanson « Cadet Rousselle ». En considérant une projection centrée sur le texte écrit, on avait observé l'apparition d'incongruités, où les images illustrant différents couplets se mélangent à l'écran. C'est vrai, seulement il faut relativiser cette observation. En effet, elle n'est valable que si l'on considère que l'unité de sens de la plaque, c'est un couple texte-image dont les deux éléments entrent dans un rapport d'élucidation. En d'autres termes, que l'image 13 ne fait sens qu'à être associée au paragraphe 13, l'image 14 au paragraphe 14, et ainsi de suite. Sans nier ce lien (l'image 13 illustre le texte 13, et inversement le texte 13 élucide le contenu de l'image 13), il s'agit plutôt de remettre en perspective l'unité de sens qui découle de la projection. Que se passe-t-il lorsqu'on considère que l'unité d'interprétation du spectacle de lanterne, ce n'est pas l'image, mais la section projetée de la plaque ?

²⁶² Je l'ai dit, j'ignore la trajectoire historique exacte des plaques étudiées, depuis l'atelier des Lapiere jusqu'à ma collection, dont fait partie l'exemple traité ici. Il faut donc postuler que la série de plaques étudiée a pu être commercialisée en l'état, et qu'il ne s'agit pas d'une erreur de production. Toutefois, la fréquence de ce cas de figure laisse penser que ce postulat est valide.

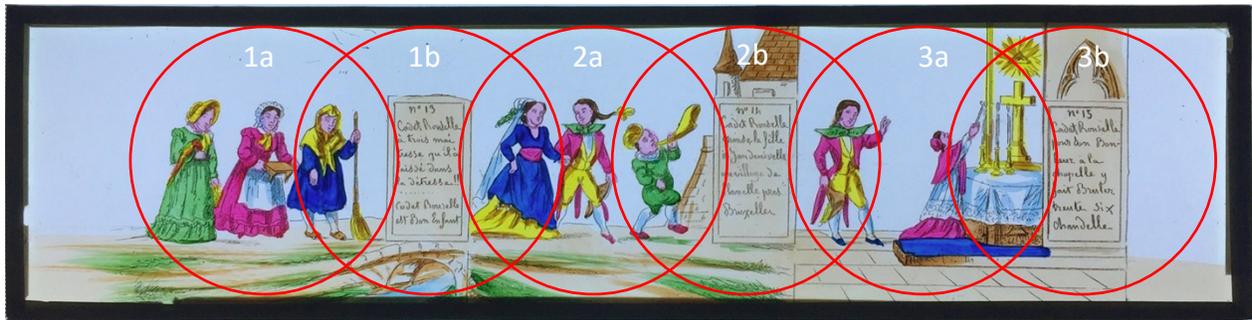


Figure 30. Plaque illustrant les couplets 13, 14 et 15 de la chanson « Cadet Rousselle », avec six états de la projection (en rouge), trois centrés sur l'image (1a, 2a, 3a), et trois centrés sur le texte (1b, 2b, 3b).

Si l'on analyse la plaque de ce point de vue, on constate que les soi-disant incongruités, générées par une projection centrée sur les textes écrits, produisent en réalité des effets herméneutiques. Par exemple (ci-dessus), autour du paragraphe 14, lorsqu'on glisse la plaque pour passer du cadrage 2a (centré sur l'image 14) au cadrage 2b (centré sur le texte 14), le personnage de Cadet Rousselle présent à l'image 14 disparaît à gauche du cadre, mais y reparaît immédiatement par la droite. Certes, il s'agit alors du personnage de l'image 15, qui n'illustre plus littéralement le couplet 14 de la chanson. Mais cela empêche que Cadet Rousselle, qui est le personnage principal de la chanson, ne disparaisse de l'écran. Il y a donc un procédé narratif plutôt habile dans ce jeu de cadrage, qui conserve une représentation du personnage principal à l'écran, alors même que l'accent est mis désormais sur la projection du texte écrit. De même, il se produit un effet comparable lors du passage de l'image 13 (1a) au texte 13 (1b). À l'écran sur 1a, on voit les trois maîtresses abandonnées par Cadet Rousselle. À l'écran sur 1b, ne reste plus qu'une seule maîtresse, et dans la droite du cadre, une femme que l'on découvrira bientôt être l'épouse de Cadet Rousselle. Le cadrage 1b crée alors un effet de symétrie, et une comparaison comique, entre les maîtresses délaissées et la nouvelle épouse, sur qui un destin similaire est alors projeté. Cela est accentué dans cette version des plaques, car l'effet de contraste est renforcé par la colorisation des personnages. Les deux femmes sont en effet colorisées avec les mêmes tons de bleu et de jaune, dont la position est inverse : robe bleue couronnée d'un châle jaune pour la maîtresse, robe bleue par-dessus un jupon jaune pour la mariée. Le chiasme visuel produit par la position des couleurs jaune et bleu souligne à la fois leur ressemblance et leur différence. Il se joue là un effet d'interprétation par le cadrage, qui incite à la comparaison des deux femmes, et renforce le portrait satirique du Cadet Rousselle : non seulement il abandonne ses maîtresses,

mais encore abandonnera-t-il probablement aussi sa nouvelle épouse. (Notons que la colorisation varie fortement d'une version à l'autre, et que l'effet n'est donc pas systématique. En revanche dans cette version, le parallélisme formel entre ces deux femmes est flagrant, et il renforce un effet de sens déjà produit par la symétrie du cadrage.). Dans cet exemple, non seulement le texte n'est pas inutile à la projection, mais encore, par un jeu habile avec le cadrage, projeter les textes écrits à l'écran ajoute du sens aux images projetées.

*

À la fin de ce chapitre, nous avons déterminé que les textes écrits sur les plaques Lapierre, qu'ils soient ou non destinés à la projection, jouent plusieurs fonctions en amont de la projection, pour les lanternistes. En vertu des fonctions de métadonnée et d'élucidation, ces textes guident et facilitent la projection, ce qui est particulièrement utile puisque, rappelons-le, les lanternes Lapierre sont destinées au cadre domestique. Ainsi, les lanternistes en question ont un statut d'amateur, il s'agit de parents, de grand-tantes ou même d'enfants, et il paraît logique que parmi les éléments inscrits à même les plaques, certains soient pensés pour faciliter leur manipulation. Puisque les fabricants ne maîtrisent pas la mise en œuvre des plaques dans le cadre domestique de leur clientèle, il leur faut penser en amont à des stratégies assurant le bon déroulement technique et l'efficacité spectaculaire de la séance. De la réussite des projections dépend en effet la pérennité de leur commerce. Le texte écrit, en marge et sur la plaque, à destination des lanternistes, fait partie de ces stratégies.

En outre, même si le texte écrit semble parfois considéré comme non essentiel à la projection (y compris par les Lapierre), plusieurs exemples montrent que la projection du texte est porteuse de sens durant la séance. Approfondissons désormais l'analyse de ces effets herméneutiques.

Chapitre VI Texte écrit et performance de la chanson

Au chapitre précédent, on a vu que certains effets de sens ne sont révélés que lors de la projection des plaques, c'est-à-dire grâce au cadrage, par le faisceau lumineux de la lanterne, d'une section circulaire de la plaque. Ce constat confirme l'importance des textes écrits sur les plaques, non seulement en amont, mais aussi dans le temps de la projection. D'ailleurs, certaines fonctions du texte envisagées en amont de la projection sont aussi mises en œuvre durant celle-ci. La fonction d'élucidation, qui désigne l'effet de reconnaissance qui unit un texte et l'image qui l'illustre, concerne à vrai dire autant les lanternistes (qui doivent comprendre le sujet des plaques qu'ils vont projeter) que le public (puisque le texte renforce le plaisir de la reconnaissance du sujet, et évite que les images ne soient pas reconnues). En somme, on a confirmé la vertu herméneutique des textes écrits à l'écran. Avant d'en venir à des études de cas explorant les possibles interprétatifs des chansons lumineuses Lapierre, revenons à leur versant performantiel.

Dans ce chapitre, on s'attardera sur la fonction performative du texte écrit. On a déjà montré sa vertu incitative avec l'exemple du Roÿ d'ÿvetot, qui écrit à l'écran un simple titre de chanson, observons maintenant le contenu et le statut des paragraphes de texte écrit sur les plaques. S'agit-il des paroles des chansons ? Si oui : toutes les paroles, rien que les paroles ? Et si l'affichage de texte incite à la performance, la guide-t-elle ? La facilite-t-elle ? Pour répondre à ces questions, il faut observer le contenu des textes écrits dans les séries Lapierre illustrant des chansons : « Cadet Rousselle » et ses variantes tant littéraires que visuelles (2), puis « Malborough » et ses différentes mises en images par les Lapierre (3), et enfin la série thématique « Mère Michel et Rondes d'enfants » (4). Avant cela, puisqu'il est question d'étudier des paroles de chanson, réduisons une extranéité que nous n'avons pas considérée jusqu'à présent : celle de la chanson.

1 Les chansons au XIXe siècle

Un texte de chanson, ce n'est pas n'importe quel écrit et en ce sens, les chansons illustrées se distinguent du reste de la production Lapierre : il faut en considérer les particularités génériques. De même, la chanson au XIXe siècle est bien différente de celle que nous consommons en ce début de XXIe siècle, sur le plan médiatique notamment : il faut donc en considérer aussi les

particularités historiques. Avant de se pencher sur le texte écrit dans les séries de plaques du corpus, procédons à quelques rappels au sujet du genre de la chanson.

1.a Définition et caractéristiques du genre chanson

« Travailler sur la chanson, c'est coltiner un fardeau de taille : celui de sa définition²⁶³ », notait Lise Bizzoni en 2009. Stéphane Hirschi, fondateur de la *cantologie*, a tout de même proposé plusieurs définitions de la chanson, en variant leurs précisions pour les adapter à divers usages. L'un des mérites, d'ailleurs, de ces définitions, c'est d'être déliées de toute considération technique, et donc historique ou médiatique. Hirschi ne nie pas l'impact des médiums – comme ceux de l'enregistrement sonore – sur les formes de la chanson, mais il définit d'abord la chanson en dehors de ce caractère technique. Au fond, pour Hirschi, le médium initial de la chanson, c'est le corps humain.

En premier lieu, Hirschi définit la chanson par la solidarité de trois composantes dont l'assemblage forme « un tout organique : texte-musique-interprétation²⁶⁴ ». Quant à leur articulation, Hirschi remarque que « [l]e texte n'est pas forcément central dans une chanson, c'est plutôt sa position équivalente à celle de la musique qui en constitue la marque²⁶⁵ », et que « [s]i l'on y songe, c'est [l'interprétation] qui donne vraiment naissance à la chanson²⁶⁶ ». Ainsi, les caractéristiques formelles de la chanson sont pensées comme des conséquences du caractère organique de l'interprétation. D'où une autre définition : « *une chanson* : un air fixé par des paroles²⁶⁷ ». La chanson est doublement contrainte par le corps qui l'interprète, ce que traduit le double sens du mot « air » dans cette définition : *un air*, mais aussi *de l'air*. D'une part, en raison des limites de la mémoire, la chanson est basée sur un jeu de répétitions, à commencer par celui d'un air musical, c'est-à-dire une « composition [...] facile à fredonner²⁶⁸ ». La construction de la chanson est généralement réursive, avec un refrain qui répète des paroles fixées par un air lui aussi

²⁶³ Lise Bizzoni, « La chanson, à quoi ça rime ? / *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, "Cantologie", 298 p. / *Esthétique de la chanson française contemporaine* de Joël July. L'Harmattan, "Univers Musical", 187 p. », *Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines*, n° 224 (2009) : 18.

²⁶⁴ Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 25.

²⁶⁵ Hirschi, 25.

²⁶⁶ Hirschi, 25.

²⁶⁷ Hirschi, 29.

²⁶⁸ Hirschi, 29.

répété. Les couplets répètent également un autre air en variant les paroles, mais en déclinant souvent une structure syntaxique commune. Les caractéristiques poétiques de la chanson, qui jouent un rôle mnémotechnique, sont également constitutives du genre chanson : versification, métrique, travail des sonorités, etc. D'autre part, en raison des limites du souffle humain (*de l'air*), la chanson est généralement brève, et basée sur « une suite d'instantanés²⁶⁹ » tendue vers une fin proche. La forme de la chanson s'appuie donc sur ses propres contraintes pour les déjouer. Ainsi, la chanson est par essence faite pour circuler largement, pour être retenue et apprise facilement, et donc, pour être chantée.

Les chansons illustrées pour lanterne magique procèdent d'un déséquilibre entre les trois composantes du genre, paroles, musique et interprétation. En effet, sur la plaque, il n'y a que du texte, aucune notation musicale, et bien sûr pas de musique enregistrée. On l'a vu, c'est l'interprétation par un corps, un souffle et une voix, qui achève de créer la chanson, en fixant l'air sur des paroles. Or, lorsque la plaque est projetée, le public est mis en présence des paroles, il est donc frontalement confronté à ce déséquilibre. En cela, il est invité à résoudre ce déséquilibre par un acte d'interprétation : redonner un air à ces paroles, c'est-à-dire chanter. Et ce, presque irrésistiblement, non seulement parce que les chansons illustrées par les Lapierre sont populaires, et sans doute connues du public de la projection, mais aussi en raison des caractéristiques qui, on l'a vu, définissent toute chanson, et qui en font un objet propice à entrer en tête : structure réursive, brièveté, simplicité, etc.

À cela s'ajoute le contexte de la séance, qui crée un moment de spectacle, hors du temps ordinaire, et le rôle des lanternistes qui de toute façon performant déjà (en manipulant la lanterne, en commentant les plaques, voire en chantant), et qui peuvent inciter le public à interpréter les chansons.

1.b Le siècle de la reproduction technique des sons

Une définition très large des chansons nous a permis de penser ses spécificités génériques. Cela dit, il faut également rappeler le contexte médiatique de diffusion des chansons concernées. En

²⁶⁹ Hirschi, 29.

effet, la production de plaques par les Lapierre coïncide avec une période d'effervescence technologique quant à la phonographie. Comme le rappelle Ludovic Tournès :

[L]a troisième acception du terme « phonographie », celle qui restera, désigne les multiples tentatives réalisées dans les premières décennies du XIXe siècle pour conserver la parole sans passer par l'écriture. C'est ce principe qui guide le Français Léon Scott de Martinville lorsqu'il met au point en 1857 le phonautographe, ancêtre direct du phonographe²⁷⁰

Même si les recherches sur la reproduction mécanique des sons commencent au début du XIXe siècle, c'est surtout le dernier quart du siècle qui mène aux inventions les plus décisives et les plus pérennes. À ce titre, c'est en 1877 que Thomas Edison et Charles Cros mettent chacun au point leur propre procédé d'enregistrement sonore²⁷¹.

L'enregistrement et la transmission techniques des sons sont d'abord appliqués à la voix parlée. Le phonographe d'Edison « n'est autre qu'une machine destinée à la reproduction de la parole [...] et constitue bien plus l'ancêtre du dictaphone que du tourne-disque²⁷² ». Qu'on pense aussi aux travaux d'Alexander Graham Bell, inventeur du téléphone, « qui dirigeait aux États-Unis une école de rééducation pour sourds²⁷³ ». La voix chantée trouve rapidement sa place, et ce dès les travaux du français Léon Scott de Martinville qui enregistre en 1860 grâce à son phonautographe le tracé d'une voix chantant *Au clair de la Lune* (9 puis 20 avril 1860) puis une gamme de do majeur (17 mai 1860). De même au début du XXe, lorsqu'il est question de synchroniser des sons et des images en mouvement, l'opéra et la chanson populaire sont abondamment convoqués. Les chanteurs Polin, Félix Mayol ou Dranem enregistrent par exemple des Phonoscènes Gaumont, et des airs d'opéra sont également captés²⁷⁴. La chanson a donc une place de choix dans l'avènement et la diffusion des techniques d'enregistrement sonore. L'inverse est également vrai : l'enregistrement des sons, d'abord sur des rouleaux de cire, puis sur des disques, exerce une influence notable sur le genre chanson et sa forme. Louis-Jean Calvet explique ainsi :

²⁷⁰ Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3, XIXe-XXIe siècle* (Paris : Autrement, 2008), 14.

²⁷¹ C'est l'appareil d'Edison, le phonographe, qui remporta la querelle industrielle contre Cros, qui meurt en 1888 dans un oubli néanmoins provisoire. Qu'on pense à l'Académie Charles Cros fondée en 1947 dans le but de défendre la diversité musicale et préserver la mémoire sonore.

²⁷² Tournès, *Du phonographe au MP3, XIXe-XXIe siècle*, 19.

²⁷³ Tournès, 19.

²⁷⁴ Martin Barnier, « Une histoire technologique : l'exemple du son avant le "parlant" », *Revue d'histoire moderne contemporaine* n° 51-4, n° 4 (2004) : 15.

[L]es disques 78 tours avaient une durée limitée, autour de trois minutes [...]. La chanson du XXe siècle se pliait à une exigence technique alors que certaines plaintes du XIXe, comme celles de Fualdès, pouvaient durer dix ou quinze minutes. Plus tard, l'apparition du trente-trois tours, dont une face peut durer jusqu'à trente minutes, allait faire disparaître cette contrainte, mais l'habitude était prise : la technologie a donné naissance à une loi du genre²⁷⁵.

Stéphane Hirschi modère cette assertion en précisant que « les possibilités techniques d'une époque ont correspondu en gros à la capacité moyenne d'attention soutenue, au-delà de laquelle la mémoire devient vite lacunaire²⁷⁶ » : les contraintes médiatiques et somatiques se cumulent.

Cela dit, si la commercialisation des plaques Lapierre a lieu dans cette intense période de recherche technologique, il faut apporter d'autres nuances. D'abord, parce qu'il se passe du temps entre l'invention des technologies (brevets), leur mise en œuvre (fabrication), leur commercialisation, puis leur entrée dans les usages. À ce titre, les deux expositions universelles de 1889 et de 1900 à Paris ont par exemple joué un rôle important :

[C]'est surtout auprès des visiteurs des Expositions universelles de Paris en 1889 et 1900 (entre 23 et 32 millions selon les estimations) que le phonographe Edison, dans ses versions successives, connaît son premier grand succès public, constituant une des attractions principales des expositions²⁷⁷

D'après Ludovic Tournès, c'est entre 1895 et 1910 que le marché de la phonographie grand public démarre réellement, jusqu'à l'abandon du cylindre au profit du disque comme support standard, au cours de la décennie 1910²⁷⁸. Pour Stéphane Hirschi, qui s'appuie sur les travaux de Paul Zumthor, c'est seulement « [à] partir du XXe siècle [qu'on peut] envisager une "chanson médiante"²⁷⁹ », c'est-à-dire l'enregistrement reproductible de la performance d'une chanson. En conséquence, il faut relativiser l'influence des médiums d'enregistrement des sons – et des chansons – sur le spectacle de projection des plaques Lapierre. Que l'on considère en effet la période d'activité des trois générations Lapierre, d'environ 1860 jusqu'au milieu de la première décennie du XXe siècle. Une partie de leur production est contemporaine du développement des technologies d'enregistrement et de reproduction des sons, mais pas vraiment de l'avènement

²⁷⁵ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société* (Paris : Payot, 1981), 87-88 cité par Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 131.

²⁷⁶ Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 131.

²⁷⁷ Tournès, *Du phonographe au MP3, XIXe-XXIe siècle*, 17.

²⁷⁸ Tournès, 27.

²⁷⁹ Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 132.

massif et populaire de la phonographie, qui est plus tardif. Il n'est certes pas étonnant qu'on trouve des chansons au sein du corpus Lapierre : la place des chansons dans l'histoire des techniques de reproduction sonore dans la seconde moitié du XIXe siècle marque en effet leur importance dans l'écosystème médiatique et spectaculaire de l'époque. Seulement, les chansons illustrées Lapierre semblent s'inscrire plutôt dans un paradigme culturel plus ancien, celui-là même que l'enregistrement sonore va bouleverser.

Au même titre que la cinématographie²⁸⁰, la phonographie joue également un rôle dans le déclin des spectacles de lanterne au début du XXe siècle. Étant donné le caractère oral de ces spectacles commentés, mais aussi la place qu'y tiennent les chansons, cela n'a en effet rien d'incongru : un nouveau paradigme phonographique voit le jour à l'aube du XXe siècle, qui remise progressivement dans le passé les chansons populaires du XIXe, mais aussi la pratique du chant en chœur, les lanternes magiques en général, et les plaques de chansons illustrées en particulier.

1.c La chanson écrite comme modèle médiatique

Ayant remarqué puis nuancé l'influence des dispositifs techniques d'enregistrement des chansons sur les chansons Lapierre, dressons brièvement le contexte culturel qui sert de terreau à ces chansons lumineuses. Au fond : qu'est-ce qu'une chanson au XIXe siècle ? Comment les chansons sont-elles considérées, pratiquées, diffusées avant que l'enregistrement sonore ne devienne réellement courant ? En l'absence de reproduction mécanique des sons, les chansons sont principalement diffusées selon deux modes : à l'oral et à l'écrit.

Pour ce qui est de la tradition orale, le XIXe siècle voit l'essor de lieux de socialités centrés sur les chansons. Dans l'ouvrage *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*, Marie-Véronique Gauthier a documenté l'histoire et les pratiques des sociétés chantantes.

La plus célèbre de toutes ces sociétés [...] est sans conteste le Caveau qui couvre le XIXe siècle dans son entier, puise ses origines loin dans l'Ancien Régime et agonise en pleine ère contemporaine. Il s'agit avant tout d'une société chantante, soit un regroupement de personnes vouées à la fabrication et à la célébration de chansons²⁸¹.

²⁸⁰ Qu'on se rappelle la formule de Laurent Mannoni : « les lanternes magiques ne peuvent rivaliser avec le cinéma des grands boulevards ». Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 269.

²⁸¹ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle* (Paris : Aubier, 1992), 14.

Créées par des hommes de lettres et des musiciens, les sociétés chantantes regroupent un public lettré, d'abord exclusivement masculin, et majoritairement bourgeois. On s'y adonne à des banquets, souvent abondamment alcoolisés, où l'on chante en chœur, et où chacun est libre de proposer de nouvelles chansons. Derrière cet esprit paillard et épicurien se cachent bien sûr des enjeux politiques – même si le Caveau revendique l'apolitisme. Dans ces cercles mondains se trouvent volontiers des hommes politiques, et il s'y regroupe de toute façon des bourgeois soucieux de conserver le rang de leur classe, se réunissant surtout derrière un conservatisme droitier. De plus, les actes collectifs de manger, boire et surtout de chanter en chœur sont politiques en soi : ils fédèrent une communauté autour de valeurs qui s'incarnent dans les chansons, fût-ce sous couvert d'éviter la politique et la polémique – l'épicurisme et l'abondance étant de toute façon des privilèges bourgeois. À ce titre, le Caveau connaît son équivalent ouvrier, qui fait florès jusque 1850 : la goguette.

La goguette est une société chantante ouvrière, exclusivement urbaine. Le travailleur, produit de la ville, y va chanter, rire et boire. [... Vers 1840] chaque rue parisienne a sa goguette, et, avant la Révolution de 1848, elles sont plus de quatre cents²⁸².

Justement, c'est leur caractère politique qui précipite le déclin des goguettes, puisque Napoléon III craint leur puissance fédératrice. La deuxième moitié du XIXe voit alors l'émergence du café-concert et des cabarets qui abandonnent le mode participatif des sociétés chantantes pour présenter les chansons sous le mode du spectacle. Le music-hall, ensuite, associe à la chanson d'autres types de spectacles – le Cinématographe trouve d'ailleurs ensuite sa place au sein de ces spectacles de variétés. Sans parler des genres théâtraux musicaux, opéra-bouffe ou opérette, dont les succès fournissent aussi de nombreux airs populaires.

Chanter en chœur est certes au XIXe siècle l'un des modes de diffusion privilégiés des chansons, l'écrit en est un autre, au moins aussi courant. D'ailleurs, les sociétés chantantes publient leurs textes en « innombrables recueils dont elles tirent profit pour se livrer à des sorties onéreuses²⁸³ ». Le Caveau publie notamment plusieurs éditions d'un recueil nommé *La clé du Caveau* qui « contient presque tous les airs des chansons et des couplets épars dans le monde

²⁸² Gauthier, 45.

²⁸³ Gauthier, 13.

chantant et connus depuis un temps immémorial²⁸⁴ ». Autre société chantante d'importance, La Lice chansonnière fondée en 1831 publie quant à elle à la fin du XIXe un journal, à destination exclusive de ses membres, qui regroupe des articles relatant les activités de la Lice ainsi que des textes de chansons²⁸⁵. De nombreux journaux, parfois éphémères, publient notamment ou exclusivement des chansons, avec ou sans leur partition : *La chanson illustrée*, *La muse gauloise*, bimensuel créé en 1863 ou encore *La chanson*, revue mensuelle créée en 1878 qui se veut l'écho des sociétés lyriques (dont le Caveau). De plus, loin des sociétés chantantes, « les chanteurs de rue vendaient des *petits formats*, feuilles volantes sur lesquelles les amateurs pouvaient retrouver à loisir les paroles et la partition de la chanson²⁸⁶ ». La partition papier reste d'ailleurs le support privilégié de la commercialisation des chansons jusqu'à l'avènement du phonographe, dans les années 1910. Cela est vrai également aux États-Unis, comme le montre la thèse de Matthew Mooney consacrée à la production de *sheet music*²⁸⁷. L'écrit est donc, avec la socialité orale, le second moyen privilégié de diffusion des chansons au XIXe siècle. Et en particulier, faudrait-il préciser : le texte écrit.

En effet, des partitions musicales sont certes publiées, mais au XIXe siècle la chanson fonctionne encore majoritairement selon le système dit des timbres ou des fredons, y compris au sein des cercles chansonniers. La quatrième édition de *La Clé du Caveau*, rédigée par Pierre Capelle, explique ainsi : « On entend par le mot *timbre* la désignation d'un air quelconque, en citant le premier vers de la chanson ou du couplet qui lui a donné lieu²⁸⁸ ». En d'autres termes, on crée des paroles nouvelles sur des airs connus, souvent tirés des succès du théâtre musical. « À une époque [le XIXe siècle] où l'on versifie comme l'on écrit, fût-ce avec l'aide des dictionnaires de rimes et des traités de versification, composer quelques couplets pour chaque rencontre est naturel²⁸⁹ » explique ainsi Anne-Marie Sohn à propos du fonctionnement des sociétés

²⁸⁴ Pierre Capelle, *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers des amateurs, auteurs, acteurs, chefs d'orchestre* (Paris, 1848), V.

²⁸⁵ Le journal « La Lice Chansonnière » publie son premier numéro en janvier 1893, alors géré par Henri Avenel, le président de la Lice.

²⁸⁶ Calvet, *Chanson et société*, 87-88 cité par Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 131.

²⁸⁷ Matthew J. Mooney, « "All Join in the Chorus:" Sheet Music, Vaudeville, and the Formation of American Cinema, 1904-1914 » (Irvine, University of California, 2006).

²⁸⁸ Capelle, *La Clé du caveau*, XII.

²⁸⁹ Anne-Marie Sohn, « Marie-Véronique Gauthier : *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1992, 311 p. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 40, n° 2 (1993) : 335-36.

chansonnières. C'est dire que la diffusion des chansons passe aussi par l'appropriation, la réécriture, la variation. Un air musical accueille un grand nombre de textes différents, un texte peut changer d'air, et en l'absence d'enregistrement sonore commercialisé pour fixer une version de la triade paroles-musique-interprétation, même les chansons les plus connues font l'objet d'ajouts et de variantes à l'infini. La chanson au XIXe est donc par définition changeante, variable, et, pour reprendre le mot de Stéphane Hirschi, « organique » : elle n'existe qu'à être interprétée. Enfin, le XIXe siècle est aussi celui de l'émergence des grandes figures d'auteurs de chansons. Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers et Pierre-Jean de Béranger en sont, en France, les deux principaux modèles. « Il faut lire Béranger, il faut chanter Désaugiers²⁹⁰ » exhorte Pierre Capelle dans *La clé du Caveau* de 1848. « Désaugiers et Béranger, voilà les deux grands chansonniers de notre siècle²⁹¹ ! » s'enflamme également Vastin Lespy dans ses *Notes pour l'histoire de la chanson* (1861). En plus du succès populaire de leurs chansons, Désaugiers et Béranger sont reconnus par leurs pairs (Chateaubriand, Hugo, Sue, Dumas, Colet, Sainte-Beuve) non comme des chansonniers, mais comme des hommes de lettres, des auteurs. À ces deux-là plutôt proches du Caveau, on peut aussi ajouter le goguettier Pierre Dupont, célébré notamment par Baudelaire qui rédige une préface élogieuse au recueil de ses *Chants et chansons* paru en 1851²⁹². Sous l'influence notamment de ces grandes figures célèbres et célébrées, le statut des chansons est alors indéniable : la chanson au XIXe est littérature.

En somme, au XIXe siècle, la chanson en tant que genre littéraire et musical connaît une transformation. Certes, elle fonctionne encore selon un paradigme de la variabilité. Diffusée de bouche à oreille, elle peut changer, est déformée et appropriée par les communautés qui s'en emparent. Selon le système des timbres, la variante est même un mode d'écriture des chansons particulièrement courant, au cœur des cercles de socialité chansonnière. Cependant, la chanson acquiert aussi un statut symbolique qui la tire vers une fixation de la forme : par la diffusion de textes, de partitions, mais aussi par la création de grandes figures d'auteurs de chansons.

²⁹⁰ Capelle, *La Clé du caveau*, V.

²⁹¹ Vastin Lespy, *Notes pour l'histoire de la chanson* (Paris : Librairie de J.-B. Dumoulin, 1861), 109.

²⁹² Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie et musique) - Tome premier* (Paris : Lécirvain et Toubon, 1851).

1.d Plaques, chansons et temporalité

Cette instabilité de la chanson au XIXe, entre variabilité et fixation, s'explique par des enjeux médiatiques : on l'a dit, il n'existe alors pas encore de moyen de fixer ensemble paroles, musique et interprétation. À l'écrit, on peut imprimer ensemble paroles et musique, mais pas fixer l'interprétation ; à l'oral, les performances de la chanson ne peuvent pas être enregistrées. Dans ce contexte, les chansons lumineuses écrites Lapierre ont un statut médiatique hybride, qui leur confère une place particulière au sein du corpus Lapierre. Cette hybridité peut s'exprimer au moyen d'un binôme conceptuel proposé par Philippe Marion : *homochronie* et *hétérochronie*. Marion a établi ces concepts dans un article de 1997²⁹³, et les a réinvestis en 2013 dans *La fin du cinéma ?* pour décrire certaines spécificités du numérique²⁹⁴. Il les définit ainsi :

Dans un contexte *hétérochrone*, le temps de réception n'est pas programmé par le média, il ne fait pas partie de sa stratégie énonciative. Le « livre », la presse écrite, l'affiche publicitaire, la photographie, la bande dessinée : autant de lieux d'*hétérochronie*. C'est dire que le temps de consommation du message n'est pas médiatiquement intégré, il ne fait pas partie du temps d'émission. [...] Un média *homochrone* se caractérise par le fait qu'il incorpore le temps de la réception dans l'énonciation de ses messages. Ces derniers sont conçus pour être consommés dans une durée intrinsèquement programmée. S'il veut recevoir normalement (contractuellement) ces messages, le destinataire doit ajuster son temps vécu de réception à celui de l'énonciation médiatique²⁹⁵.

De là, une première singularité naît du statut hybride des chansons. Certes, selon cette définition, la musique enregistrée est homochrone : « Un *arrêt sur musique* est ontologiquement impertinent », remarque ainsi Marion²⁹⁶. Mais le statut de la musique écrite n'est pas si évident. La partition de musique est hétérochrone. Pour qui sait lire la musique, elle est comparable au livre : son temps de consommation, c'est-à-dire de lecture, n'est pas déterminé médiatiquement. Il n'en demeure pas moins que la partition musicale décrit un morceau qui, lui, est homochrone. Sa durée d'exécution est programmée : en fonction du tempo indiqué et du nombre de mesures, on peut connaître dès la lecture d'une partition la durée d'un morceau de musique²⁹⁷. Qu'en est-

²⁹³ Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication* 7 (1997) : 61-87.

²⁹⁴ Gaudreault et Marion, *La fin du cinéma ?*

²⁹⁵ Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », 82.

²⁹⁶ Marion, 82.

²⁹⁷ Précisons tout de même que les notations de tempo musical n'indiquent pas toujours une pulsation exacte, mais sont souvent des ordres de grandeur (*Largo*, *Adagio*, *Allegro*, etc.). Il n'empêche que cela donne une idée relativement précise de la durée des morceaux.

il alors des chansons entonnées en chœur dans des contextes informels de socialité, et non avec la précision d'un orchestre ? Le déroulement temporel de la chanson est variable, mais il est prévisible. La chanson donne son rythme et sa durée au spectacle de projection, qui acquiert par là une certaine homochronie. Mais cette homochronie est d'emblée relativisée par les conditions de chant en chœur dans un contexte domestique, où le temps de l'émission du message est imprécis. En somme, le couple *homochronie/hétérochronie* dessine un spectre de possibles, plutôt que deux catégories discrètes. En conséquence, la projection d'une série de plaques illustrant une chanson est moins hétérochrone que la projection d'une série illustrant un récit ou des caricatures, puisque dans le premier cas, une chanson donne son rythme et sa durée à la projection. En revanche, la projection d'une chanson Lapierre est moins homochrone que l'enregistrement technique, sur disque par exemple, de la même chanson, dont la durée est alors fixe et immuable²⁹⁸.

La tension entre fixité et variabilité se déploie en outre dans l'interactivité de la séance de lanterne magique. En premier lieu, il y a interaction parce que la projection est opérée, manipulée en direct. Les lanternistes, même amateurs, ont le contrôle sur le déroulement de la projection, avec lequel ils peuvent jouer. Bien sûr, les Lapierre commercialisent une version de *Cadet Rousselle* qui comporte vingt-quatre couplets numérotés, mais pour bien des raisons, les lanternistes peuvent décider de modifier cet ordre, voire de raccourcir la chanson. Certaines raisons sont objectives – une plaque cassée par exemple – et d'autres relèvent plutôt du jugement individuel, dans l'horizon d'un spectacle réussi – tel couplet favori, tel autre censuré. Cela est d'autant plus vrai des chansons Lapierre, qui sont commercialisées pour un contexte domestique où l'on peut supposer une connivence entre les lanternistes et leur auditoire (ainsi de Proust et Léonie), mais aussi une répétition du spectacle de projection, et donc une certaine habitude de sa réception. Ayant déjà éprouvé telle ou telle série de plaques sur l'auditoire familial, les lanternistes en choisiront les passages préférés, les couplets favoris. Enfin, il y a bien sûr cette interactivité spécifique des chansons : chanter en chœur, ce qui est, on l'a vu, courant au XIXe.

²⁹⁸ À condition bien sûr de respecter les modalités techniques de diffusion, par exemple la vitesse de rotation du tourne-disque.

En opérant ces rapprochements, sous les auspices de la temporalité (homochronie/hétérochronie) et de l'interactivité, on se rend compte que dans le contexte médiatique de la fin du XIXe siècle, la forme de la chanson et le spectacle de lanterne magique ont en commun cette tension entre fixité et variabilité.

1.e Synthèse : variabilité et fixation

Même si la lanterne magique n'est pas le médium hégémonique de diffusion des chansons au XIXe, elle apparaît comme un médium particulièrement adéquat pour la diffusion des chansons dans le contexte de la fin du XIXe siècle, et ce même si le développement technique de la phonographie allait rebattre les cartes de cette écologie médiatique.

On l'a vu, au XIXe siècle le mode de diffusion oral et communautaire des chansons est particulièrement important. Et même : il s'institutionnalise, d'abord sous des auspices sociopolitiques (sociétés chantantes), puis selon un mode spectaculaire (café-concert, cabaret, music-hall) qui perdure aujourd'hui sous la forme du concert et du tour de chant. Pour ce qui concerne les chansons illustrées Lapierre, ce contexte historique ne laisse donc pas grande hésitation : chanter en chœur est une pratique courante et bien installée dans toutes les classes sociales en France au XIXe siècle. Bien sûr, le cadre de socialité est différent dans le cas des plaques Lapierre, qui sont plutôt destinées à un usage domestique. Toutefois, ces éléments contextuels permettent de penser que les chansons illustrées Lapierre étaient entonnées par le public de la projection, parce que cette pratique était très courante dans d'autres modes de sociabilité. En somme, l'étude des pratiques chansonniers nous confirme que le chant en chœur était ancré dans les usages en France dès le XIXe siècle. On ne s'étonne donc pas de trouver un important corpus de chansons illustrées parmi la production Lapierre.

En outre, cette approche historique de la chanson explique aussi la présence de texte écrit sur les plaques Lapierre : cela s'inscrit pleinement dans la double dynamique de fixité/variabilité des chansons. D'une part, l'écrit est encore l'un des modes les plus courants de diffusion des chansons, qui s'ancre dans un discours de patrimonialisation des œuvres et de certains auteurs. Qui plus est en vertu du système des timbres, il est également courant d'écrire des paroles de chanson sans en diffuser la partition musicale sur le même support. D'autre part, la projection

des paroles de chansons à l'écran permet de fixer, ne serait-ce que provisoirement, la variante de ses paroles que les chanteurs et chanteuses doivent adopter. Si l'on considère les plaques dans l'horizon de leur performance collective, l'apport du texte projeté est alors décisif : l'affichage des paroles à l'écran permet à l'assistance de se mettre d'accord sur le texte de la chanson à entonner en chœur, et ce en dépit de la grande variabilité des textes de chansons au XIXe. Cela est d'ailleurs vrai à deux échelles. Au niveau des variantes textuelles (échelle micro), il convient, lorsque l'on chante en chœur, de prononcer les mêmes paroles, et l'écriture des textes à l'écran le permet. On pourrait objecter qu'étant donné la disposition des éléments sur la plaque, les textes écrits ne sont pas forcément projetés. Cela n'est d'ailleurs pas toujours utile, puisque l'illettrisme est encore très fort en France au XIXe siècle²⁹⁹, et que la projection s'adresse souvent à un public composé d'enfants. Néanmoins, ce premier point reste en partie valable, dans la mesure où le texte écrit sur la plaque peut tout de même servir de référence à la personne qui dirige la projection, ce qui fédère l'auditoire autour d'une seule version des paroles. Mais ce n'est pas tout, puisqu'au niveau des variantes structurelles (échelle macro), la projection d'images et de textes à l'écran permet également d'imposer à l'assistance l'ordre des couplets, ce qui est par exemple utile dans le cas de chansons longues et basées sur la variation. La série de plaques illustrant la chanson *Cadet Rousselle* contient ainsi vingt-quatre images, qui correspondent à autant de couplets relativement interchangeables. C'est donc l'ordre des images projetées qui fixe une structure à la chanson, et qui permet à l'auditoire de savoir quels couplets chanter à quel moment, et dans quel ordre.

En somme, se dessine ici une nouvelle fonction de la projection en général, et du texte projeté en particulier : la fixation des paroles de la chanson, qui s'applique à la fois à l'échelle macro (structure de la chanson) et à l'échelle micro (réduction des variantes textuelles). Cette fonction est particulièrement importante puisqu'elle garantit le bon déroulement de la projection, son succès, en fédérant l'auditoire autour d'une seule et même version des paroles, qu'il devient possible de chanter en chœur, en évitant la cacophonie.

²⁹⁹ Jean-Pierre Péliissier et Danièle Rébaudo, « Une approche de l'illettrisme en France », *Histoire & mesure* XIX, n° 1/2 (2004) : 161-202.

2 Contenu et statut des textes écrits : l'exemple de « Cadet Rousselle »

Pour une première étude des paroles écrites sur les plaques Lapierre illustrant des chansons, « Cadet Rousselle » semble, une nouvelle fois, un choix intéressant, et ce pour deux raisons. La première, c'est que nous disposons d'un grand nombre de copies de diverses dimensions. Dans la mesure où l'état de conservation des plaques est variable, ce choix maximise les chances de pouvoir lire correctement tous les mots écrits, en se référant à plusieurs séries différentes provenant des mêmes dessins matriciels. La présence de deux séries illustrant cette chanson dans ma collection personnelle renforce l'intérêt de ce choix, pour des raisons d'accessibilité – le texte étant parfois difficile à lire sur certaines numérisations. La deuxième raison, c'est la pérennité de cette chanson, puisque « Cadet Rousselle » est encore connue de nos jours, sous forme de comptine pour enfants³⁰⁰. On l'a dit, ces deux éléments sont d'ailleurs liés : si beaucoup de séries de plaques illustrant *Cadet Rousselle* ont été conservées depuis le XIXe siècle, c'est probablement parce que la chanson est restée populaire jusqu'aujourd'hui.

Dans cette section, on analysera des séries Lapierre illustrant la chanson « Cadet Rousselle », en les abordant d'abord du point de vue textuel.

2.a Versions écrites de « Cadet Rousselle »

Il y a bien sûr des limites méthodologiques à choisir une version écrite de la chanson comme référence pour étudier, par comparaison, les paroles inscrites sur les plaques qui l'illustrent. « Cadet Rousselle » est restée aujourd'hui dans le folklore populaire francophone comme une célèbre chanson pour enfants. Cependant, de multiples versions coexistent, en raison des variantes qui naissent non seulement de sa diffusion orale, de bouche à oreille, mais également de son public de destination actuel, les enfants, qui ont tôt fait de déformer les paroles de cette chanson dont le référent historique leur échappe vraisemblablement. En outre, la chanson est désormais dans le domaine public, et en conséquence, ses versions contemporaines enregistrées connaissent elles aussi de multiples variantes. Enfin, si l'on cherche plutôt une version contemporaine des plaques Lapierre, à des fins de comparaison historique, il faut encore garder

³⁰⁰ Une recherche du titre « Cadet Rousselle » sur YouTube révèle une multitude de vidéos sous forme de dessins animés, et souvent explicitement destinées aux enfants.

en tête les enjeux de variabilité des chansons avant le début du XXe siècle, largement commentés plus haut.

On trouve dans les archives – et notamment à la Bibliothèque Nationale de France – plusieurs versions écrites de « Cadet Rousselle », qui permettent de connaître l'état de la chanson dans la deuxième moitié du XIXe. Par exemple, le texte *De l'origine de la chanson Cadet Rousselle et de son auteur*, publié par Jules-Antoine Taschereau en 1850³⁰¹, nous en apprend beaucoup sur cette chanson, tout en fournissant une version des paroles assez complète pour servir de référence. Taschereau la recopie lui-même d'une anthologie antérieure publiée en 1843³⁰², ce qui lui confère un aspect canonique : il s'agit d'une version qui est relativement fixe, ne serait-ce que sur la petite dizaine d'années qui sépare ces deux ouvrages. À propos de cette version, Taschereau indique tout de même : « L'éditeur fait remarquer dans son Introduction que jusque-là on ne l'avait imprimée qu'en six couplets, mais qu'il a pu la compléter et la porter à dix-sept en retrouvant, dit-il, des couplets presque introuvables. ». Taschereau n'indique pas comment cet éditeur a « retrouvé » ces couplets introuvables : dans d'autres versions écrites, en écoutant l'air du temps, ou en inventant lui-même des couplets ? Cela ne serait, après tout, pas impossible.

À l'époque des Lapière, la chanson a déjà une longue histoire, largement intermédiaire. En effet, « Cadet Rousselle » est adaptée d'une chanson antérieure, datant au moins du début du XVIIe siècle, qui met en scène le personnage historique de Jean de Nivelles.

Comme nos soldats connaissaient fort peu Jean de Nivelles, il est probable qu'ils appliquèrent la chanson à quelque loustic de régiment, appelé Cadet Rousselle, et c'est sous ce nom qu'en 1792 cette chanson devint si populaire que deux auteurs jugèrent à propos d'en faire une pièce de circonstance³⁰³.

³⁰¹ Jules-Antoine Taschereau, *De l'origine de la chanson de « Cadet Rousselle », et de son auteur* (Paris, 1850).

³⁰² Une note infrapaginale mentionne sa source : l'ouvrage *Chants et chansons populaires de la France*, 1^{re} série, Paris, Delloye, 1843.

³⁰³ Dumersan, cité par Taschereau, *De l'origine de la chanson de « Cadet Rousselle », et de son auteur*, 3. Avant cette citation, on apprend aussi, sur Jean de Nivelles : « On chantait en 1792 comme on a toujours chanté en France, comme on avait chanté pendant la Ligue et pendant la Fronde [...] La chanson de Cadet Rousselle fut fameuse à cette époque ; elle n'était qu'une importation étrangère. Nos soldats avaient entendu chanter dans le Brabant une chanson de *Jean Nivelles*, qui, sans doute, faisait allusion à Jean de Nivelles, fils de Jean II, sire de Montmorency, qui avait épousé Jeanne de Fosseux, dame de Nivelles. Le père, marié en secondes noces à Marguerite d'Orgemont, s'attacha à la fortune de Louis XI, pendant que le fils suivait la bannière de Charles-le-Téméraire, dans les États duquel il était né. Jean de Montmorency, à l'instigation de sa femme et de Louis XI, fit sommer trois fois, par ses sergents et les hérauts d'armes, Jean de Nivelles, son fils, de le venir joindre et de combattre pour le roi de France. Mais Jean, secrètement instruit qu'on

Au sortir de la Révolution française, le Cadet Rousselle n'est plus seulement un personnage de chanson, il est devenu un archétype, développé par divers auteurs en une kyrielle de pièces de théâtre, sur le modèle initial du *Cadet Rousselle* d'Aude et Tissot, les « deux auteurs » mentionnés par Dumersan. On retrouve alors le Cadet Rousselle sous forme d'estampes, souvent comiques, notamment dans l'imagerie d'Épinal. Toujours dans les collections de la BNF se trouvent deux estampes éditées par la maison Pellerin d'Épinal, qui reproduisent le texte de la chanson en illustrant chaque couplet par une image. La première est datée de 1863³⁰⁴, la seconde de 1891³⁰⁵. Les deux planches illustrent douze couplets de la chanson, et la seconde contient aussi la partition des couplets et du refrain. Or, entre ces deux versions assez éloignées dans le temps, la chanson n'a presque pas changé. Dix des douze couplets sont communs et identiques, bien qu'organisés dans un ordre différent. On peut enfin ajouter à la comparaison une version écrite de 1885, publiée à Paris par la maison Quantin dans sa série *L'encyclopédie enfantine*³⁰⁶, qui contient quatorze couplets : les mêmes que dans les deux images d'Épinal. Dans la mesure où la version Lapierre de *Cadet Rousselle* comporte vingt-quatre couplets, la variante de Taschereau à dix-sept couplets semble la meilleure base de comparaison avec le texte des plaques. Cela dit, l'observation de trois autres versions écrites a pour intérêt de confirmer la stabilité des paroles de la chanson dans le temps entre 1863 et 1891, soit *grosso modo* durant la période de commercialisation des séries Lapierre. Cette fixité confirme la pertinence d'une approche comparative entre un texte de référence et la série Lapierre.

La structure de la chanson est simple et relativement fixe. Les couplets sont composés de quatre octosyllabes, dont les deux premiers sont bissés, disposés en deux paires de rimes suivies. La deuxième paire de rimes est souvent en *-elle* ou en *-ette*, et le premier vers de chaque couplet commence généralement par « Cadet Rousselle a trois [...] », mais cela n'est pas systématique. Par exemple, le premier couplet reproduit par Taschereau, accompagné des deux vers du refrain, va comme suit :

voulait le jeter dans une tour, s'enfuit au lieu de suivre les émissaires de son père, qui s'écria "Ce chien de Jean de Nivelles s'enfuit quand on l'appelle." Cette tradition corrompue donna lieu au peuple ignorant de penser que Jean de Nivelles avait un chien, et de dire : "Le chien de Jean de Nivelles s'enfuit quand on l'appelle". »

³⁰⁴ « Cadet Rousselle. No 146 », dans *Images d'Épinal de la Maison Pellerin. Tome 7, 1861-1864*, 1863.

³⁰⁵ « Cadet Rousselle. No 26 », dans *Images d'Épinal de la Maison Pellerin. Tome 11, 1890-1899*, 1891.

³⁰⁶ *Encyclopédie enfantine. Série 5. Cadet-Rousselle* (Paris : Maison Quantin, 1885).

Cadet Rousselle a trois maisons, (*bis.*)
Qui n'ont ni poutres, ni chevrons; (*bis.*)
C'est pour loger les hirondelles;
Que direz-vous d' Cadet Rousselle?
Ah! ah! ah! mais vraiment,
Cadet Rousselle est bon enfant

2.b Textes écrits sur les plaques

L'on sait désormais que la chanson « Cadet Rousselle » est déjà bien connue lorsque les Lapierre en produisent une version illustrée : elle a été diffusée par écrit, et déjà mise en images. Son personnage est d'ailleurs sorti de la chanson pour exister, par exemple, au théâtre. Or, on l'a dit, bien des séries Lapierre trouvent leur sujet dans des opérettes et opéras-bouffes qui leur sont contemporains. Il faut donc d'abord établir si les textes de cette série sont des paroles de chanson, ou si ces plaques pourraient, en fait, illustrer l'une des nombreuses pièces de théâtre mettant en scène ce personnage.

Une observation des textes écrits sur les plaques permet de conclure rapidement qu'il s'agit effectivement d'un texte de chanson. La présence d'un refrain en est l'indice le plus évident : les vers du refrain, « Ah oui vraiment Cadet Rousselle est Bon Enfant » accompagnant les images 3 et 4 de la série. De plus, en vertu du principe de répétition du refrain, la reproduction du texte sur les plaques adopte une convention selon laquelle une partie du refrain peut être omise. C'est la solution la plus courante dans cette série. On trouve seulement le premier vers du refrain, « Ah oui vraiment », aux images 5, 9, 17 et 19 ; de même, c'est le second vers du refrain, « Cadet Rousselle est bon enfant », qui est reproduit pour l'image 13. Au titre des répétitions, il faut aussi mentionner celle du premier vers de chaque couplet : « Cadet Rousselle a trois [...] », qu'on retrouve aux images 2 (trois cheveux), 3 (trois maisons), 6 (trois deniers), 7 (trois cadrans), 8 (trois couteaux), 13 (trois maîtresses), 16 (trois garçons), 17 (trois demoiselles), 19 (trois beaux chats) et 22 (trois feuillettes), et sous forme de la variante « Cadet Rousselle a [...] » aux images 1 (un habit), 18 (des amis), 20 (un ânon). Qui plus est, les vingt-quatre strophes de texte de cette série commencent toutes par le nom de « Cadet Rousselle ». Le dernier vers du couplet, « Que direz-vous d' Cadet Rousselle ? » est également écrit plusieurs fois, souvent sous une forme raccourcie. Ainsi, on trouve le vers complet aux images 8, 9 et 21, et le vers tronqué sous forme « que direz vous » aux images 1, 10, 20 et 23. D'ailleurs, des signes typographiques prennent en charge cette

répétition du texte. Par gain de place, la version écrite de Taschereau ne reproduit pas sur papier chacun des refrains répétés à l'identique dix-sept fois, mais fait usage de la formule « Ah ! ah ! etc. ». Cette convention éditoriale trouve son équivalent sur les plaques, où l'on trouve plusieurs solutions pour raccourcir la quantité de texte écrit : des points de suspension à l'image 1 (« que direz vous ... ») et une ligne de neuf points à l'image 13 (qui remplace les deux derniers vers du couplet et le premier vers du refrain).

Enfin, les strophes respectent aussi en grande partie la structure poétique de la chanson, avec ses rimes et sa versification. Certes, la mise en forme du texte sur la plaque ne respecte pas la mise en page poétique habituelle (une ligne typographique par vers), probablement là encore par souci de gain de place. Il demeure toutefois possible de reconstituer de véritables strophes poétiques. Parmi les exemples les plus complets, on peut citer le texte accompagnant l'image 8 :

Cadet Rousselle a trois couteaux
qui ne sortent de leur fourreau
Car il évite les querelles
Que direz vous d' Cadet Rousselle³⁰⁷

Il s'agit bien de deux paires d'octosyllabes dont les rimes sont suivies (AABB), et le couplet reproduit est complet. Cela fonctionne aussi pour d'autres strophes dont il faut reconstituer l'intégrité en remplissant les blancs du texte par la répétition d'éléments connus. C'est le cas du couplet 1 (la graphie est d'origine, je complète entre crochets) :

Cadet Rousselle a un habit
qui est doublé de papier gris
aussi le met il quand il gelle
que direz vous ... [d' Cadet Rousselle]

ou encore du couplet 7 :

Cadet Rousselle a trois cadran
qui ne marquent pas l'heure de l'an
il veut les vendre à zézabelle
[Que direz-vous d' Cadet Rousselle ?]

Ainsi, la reproduction du texte fait état de la structure récursive de toute chanson, à plusieurs niveaux : structure strophique (répétition du refrain), structure syntaxique (répétition de la formule liminaire « Cadet Rousselle [a ...] » voire « a trois [...] »), structure poétique (couplets sous

³⁰⁷ Pour cette citation et toutes les suivantes, le texte original est reproduit sans correction.

forme de deux paires d'octosyllabes aux rimes suivies). Après avoir effectué ces repérages, il ne fait aucun doute que nous avons affaire ici à un texte de chansons. Un dernier détail achève d'ailleurs de le démontrer : la référence explicite à Jean de Nivelles au couplet 14, « Cadet Rousselle épouse la fille à Jan Denivelles ». Ce détail fait écho à la chanson de Jean de Nivelles, dont est adaptée « Cadet Rousselle », ce qui témoigne de son trajet historique³⁰⁸.

Cependant, il faut tout de suite nuancer cette conclusion. Si les strophes étudiées à l'instant sont sans aucun doute des paroles de chanson, d'autres paragraphes parmi les vingt-quatre de cette série résistent à cette interprétation. Le couplet 15 peut, à la limite, être transformé si on postule une erreur : « Cadet Rousselle pour son bonheur a la chapelle y fait bruler trente six chandelles ». On détecte deux vers rimant en -elle, mais de mètres différents, un dodécasyllabe suivi par un octosyllabe. Il faudrait alors réduire le premier vers, en supprimant quatre syllabes : « Cadet Rousselle ~~pour son bonheur~~ a la chapelle » ou « ~~Cadet Rousselle~~ pour son bonheur a la chapelle ». Cette deuxième solution permet de postuler, à la limite, une explication : si ce couplet commence par le vers « Pour son bonheur à la chapelle », cela brise le schéma syntaxique habituel de la chanson, dont tous les autres couplets débutent par les mots « Cadet Rousselle » : ces mots auraient été ajoutés par analogie. Quand bien même, il y a dans ce couplet l'ébauche d'une versification, quoiqu'imparfaite, et une rime : on n'est pas loin de la forme d'une chanson. Il en est de même au couplet 9 : « Cadet Rousselle en sentinelle Seul, tout seul enfonce une citadelle Que direz-vous d'Cadet Rousselle Ah oui vraiment ». La répétition emphatique de l'adjectif « Seul, tout seul » ajoute des syllabes inutiles à un octosyllabe déjà complet, mais on perçoit aisément que l'erreur loge justement dans cette répétition, et en supprimant la première occurrence de l'adjectif, on obtient un octosyllabe possible à chanter : « Tout seul enfonce une citadelle »

Le couplet 3 résulte peut-être lui aussi d'une erreur : « Cadet Rousselle a trois maisons avec tourelles qu'il fera bâtir à grenelle Ah oui vraiment Cadet Rousselle est Bon enfant ». Dans nos textes de référence (Taschereau, Quantin, et les deux images d'Épinal), il existe un couplet concernant les trois maisons de Cadet Rousselle : « Cadet Rousselle a trois maisons / Qui n'ont ni

³⁰⁸ Il y a en fait une deuxième référence à la chanson de *Jean de Nivelles*, qui complète la démonstration. Au couplet 21 on trouve : « Cadet Rousselle va à la chasse aux hirondelles mais son chien fuis l'orsquil l'appelle » (je souligne). Comme le chien de Jean de Nivelles, celui de Cadet Rousselle fuit quand on l'appelle.

poutres ni chevrons ». La mention des maisons dans le couplet 3 serait donc fautive (les maisons ont leur couplet spécifique) ce qui donne : « Cadet Rousselle a trois ~~maisons~~ avec tourelles qu'il fera bâtir à grenelle ». Il manque le troisième vers du couplet, mais les deux premiers octosyllabes sont fonctionnels. D'autres exemples, enfin, laissent tout à fait perplexes, comme le couplet 5, que nous sommes bien en peine de reconstituer : « Cadet Rousselle place son argent sur l'oseille parce que c'est sur Ah oui vraiment ».

De cette observation, on peut conclure deux choses. D'abord, que le statut des textes écrits relève d'une certaine hybridité. Sans aucun doute possible, ces textes sont les paroles de la chanson « Cadet Rousselle ». Ils sont donnés pour tels par la présence d'éléments formels spécifiques d'un texte de chanson. En revanche, plusieurs strophes résistent à toute performance : elles sont irrégulières, il leur manque des vers, et certaines n'ont plus grand-chose de la structure ni d'un couplet de chanson en général – encore moins d'un couplet de « Cadet Rousselle ». Comparons alors le texte des plaques avec les versions écrites de référence.

2.c Approche comparative : Taschereau / Lapierre

Dans cette section, on comparera les paroles de « Cadet Rousselle » des plaques Lapierre avec nos versions écrites de référence. Pour les besoins de notre étude, on considérera la version de Taschereau comme canonique. C'est, on l'a vu, la plus complète (dix-sept couplets), et les trois autres versions écrites mentionnées confirment sa pérennité durant la deuxième moitié du XIXe siècle. (Un tableau comparatif complet est inséré à la fin de cette section.)

En premier lieu, plusieurs couplets sont effectivement calqués sur la version de Taschereau. Qu'on observe par exemple quelques paires de paragraphes (à gauche les versions Lapierre avec le numéro de chaque image, à droite les versions Taschereau avec le numéro du couplet).

<p>No16 Cadet Rousselle a trois garçons l'un est voleur l'autre est fripon le troisième est un peu ficelle</p>	<p>Couplet 8 Cadet Rousselle a trois garçons, L'un est voleur, l'autre est fripon Le troisième est un peu ficelle, Il ressemble à Cadet Rousselle Ah ! ah ! etc.</p>
---	---

Ici le couplet Lapierre est identique à celui de Taschereau, à une différence près : en tronquant la strophe de son dernier vers, la version Lapierre incite plutôt à chanter la même formule que dans

les autres couplets écrits, à savoir « Que direz-vous d' Cadet Rousselle ». L'homologie est néanmoins forte. Les deux exemples ci-dessous vont également dans ce sens :

<p>No1 Cadet rousselle a un habit qui est doublé de papier gris aussi le met il quand il gelle que direz vous ...</p>	<p>Couplet 2 Cadet Rousselle a trois habits Deux jaunes, l'autre en papier gris, Il met celui-là quand il gèle, Ou quand il pleut et quand il grêle : Ah ! [...]</p>
<p>No2 Cadet Rousselle a trois cheveux deux pour devant un pour la queue il les met tous les trois en tresse</p>	<p>Couplet 7 Cadet Rousselle a trois cheveux, Deux pour la fac' un pour la queue Et quand il va voir sa maîtresse Il le met tous les trois en tresse, Ah ! [...]</p>

À peu de choses près, on retrouve la structure, l'idée générale, et les mots de Taschereau. Observons néanmoins, puisqu'il existe, le hiatus entre les deux versions. Dans le cas du texte Lapierre No1, la version de Taschereau est la plus logique, puisqu'elle respecte la tournure habituelle, « Cadet Rousselle a trois [...] ». À ce titre, la version Lapierre est donc plus étonnante. Dans le cas du couplet Lapierre No2, le deuxième vers connaît une variante : « pour devant » / « pour la fac' ». De ces changements infimes, on peut déduire que les Lapierre n'ont probablement pas travaillé avec une version écrite de référence. Si le texte de la chanson est relativement fixe dans les différentes versions écrites consultées, ces variantes paraissent tout de même normales dans le cadre d'une diffusion orale de la chanson. Ainsi, les Lapierre auraient puisé leur version de « Cadet Rousselle » dans l'air du temps, et non dans une version écrite de référence. Cela n'empêche pas d'analyser certaines des variantes observées. Par exemple, dans le couplet des « trois cheveux », la version Lapierre supprime le vers « et quand il va voir sa maîtresse », ce qui peut s'expliquer par une forme d'autocensure morale : si les plaques sont destinées à l'usage domestique, et principalement à des enfants, peut-être a-t-il été jugé préférable d'éviter le sujet grivois de l'extraconjugalité. Pour d'autres paragraphes, les deux versions s'éloignent plus radicalement encore, par exemple pour l'image 12 :

<p>No12 Cadet Rousselle avec des souliers sans semelles a bien soin de chausser sa belle qui ne sera jamais infidelle</p>	<p>Couplet 6 Cadet Rousselle a trois souliers, Il en met deux dans ses deux pieds; Le troisième n'a pas d' semelle, Il s'en sert pour chausser sa belle : Ah ! [...]</p>
---	--

On reconnaît bien le thème des souliers sans semelle, qui font le comique du couplet, et on trouve même une formule identique (« chausser sa belle »). Mais sur la forme, la strophe Lapierre est très loin du couplet publié, et surtout, elle est impossible à chanter en l'état.

Idem avec le texte de l'image 21, qui semble un agrégat de deux couplets de Taschereau (je souligne) :

<p>No21 Cadet Rouselle va à la chasse aux hirondelles mais son chien fuis l'orsquil l'appelle que direz vous d' Cadet Rouselle</p>	<p>Couplet 5 Cadet Rousselle a une épée Très-longue, mais toute rouillée; On dit qu'elle est toujours pucelle, <u>C'est pour faire peur aux hirondelles :</u> Ah ! [...]</p> <p>Couplet 9 Cadet Rousselle a trois gros chiens, L'un court au lièvr', l'autre au lapin; <u>L'troisième s'enfuit quand on l'appelle,</u> Comm' le chien de Jean de Nivelles : Ah ! [...]</p>
--	--

Une nouvelle fois, l'approche comparative confirme l'hypothèse selon laquelle les Lapierre n'ont pas eu recours à une version écrite de référence³⁰⁹. La présence de nombreuses fautes d'orthographe sur les plaques Lapierre consolide d'ailleurs cette hypothèse, puisque les versions écrites de référence n'en comportent pas³¹⁰.

Cette comparaison des paroles révèle que les deux versions se recoupent finalement assez peu. Bien sûr, la version Lapierre comporte vingt-quatre couplets, et la version Taschereau dix-sept, il était donc évident que des couplets présents chez Lapierre seraient absents chez Taschereau. Mais tout de même, seuls neuf couplets Lapierre sont présents chez Taschereau, moyennant des variantes (on cite ici la numérotation et le texte chez Lapierre) : les couplets 1 « Cadet Rousselle a un habit », 2 « trois cheveux », 3 « trois maisons », 6 « trois deniers », 12 « des souliers »,

³⁰⁹ Il faut préciser : les Lapierre ont peut-être utilisé une version écrite de référence qui n'est pas celle de Taschereau. La fixité des paroles de « Cadet Rousselle » dans la deuxième moitié du XIXe siècle est confirmée par un certain nombre de versions écrites, mais reste un postulat.

³¹⁰ Ici encore, en vertu de l'histoire de la langue française et de l'instruction, il faut relativiser la notion même d'orthographe dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Cela dit, toutes les versions écrites de référence, publiées à des dates et en des lieux différents, emploient une orthographe identique à celle qui nous est contemporaine. Les artisans qui ont produit les plaques Lapierre étaient peut-être moins lettrés que les auteurs et éditeurs des textes choisis comme référence, mais si le texte avait été recopié d'une version de référence éditée, ces fautes d'orthographe n'auraient probablement pas été commises.

16 « trois garçons », 19 « trois Demoiselle » (qu'on peut rapprocher du couplet 11 chez Taschereau « Cadet Rousselle a marié Ses trois filles dans trois quartiers ») et 21 « à la chasse aux hirondelles ». Près de deux tiers des couplets Lapierre ne trouvent pas d'équivalent dans notre version écrite de référence.

Or, ces couplets sont très variables en termes de structures. Certains sont des couplets complets et totalement fonctionnels, comme le 18, qu'on peut reconstituer sous forme de strophe :

Cadet Rousselle a des amis !
qui boudent un peu sur le radis
mais servez les à l'écuelle
ils dévorent jusqu'à la gamelle

ou encore le 20, qu'il faut à peine compléter :

Cadet Rousel a un anon
qui dévore tous les chardons
pour apaiser sa fin cruelle
que direz vous [d' Cadet Rousselle].

Certains couplets encore sont incomplets, mais partiellement fonctionnels, comme le numéro 13, dont on a évoqué plus haut la présence de neuf points de suspension : on peut y reconstituer deux vers fonctionnels, « Cadet Rousselle a trois maitresse / qu'il a laissé dans la détresse !! », même si la strophe est incomplète. Cette incomplétude ainsi que les points de suspension laissent penser que le public est jugé capable de reconstituer la strophe caviardée, et donc qu'il existe une version de référence de ce couplet. En l'état de nos sources, ces couplets nous manquent, mais la version des Lapierre atteste leur existence.

On peut enfin formuler une autre hypothèse : les Lapierre ont pu inventer des couplets pour l'occasion, afin d'ajouter quelques plaques à leur série. On mesure à ce titre l'intérêt d'une chanson comportant exactement vingt-quatre couplets, puisque ce nombre est idéal pour une répartition des images sur douze, huit ou six plaques avec deux, trois ou quatre images par plaque – trois variantes qu'on trouve en effet dans le corpus d'archives. Cette hypothèse a du sens dans le cas des couplets qui sont fonctionnels et complets (voir ci-dessus, le 18, le 20, par exemple) : les paroles écrites et projetées à l'écran peuvent être chantées en l'état sur l'air de la chanson « Cadet Rousselle ». Mais cette supposition est peu crédible dans le cas des couplets qui sont incomplets : il faut bien que le public de la projection puisse compléter les blancs du texte pour

chanter en chœur. Dans ce cas, il faut trouver ailleurs les paroles manquantes. C'est peut-être sur un feuillet distribué à part par le fabricant – mais on n'a pas de trace de procédé chez les Lapierre avant la période du celluloïd. C'est, plus probablement, dans l'air du temps, c'est-à-dire dans leur propre connaissance de la chanson, que doivent puiser les spectateurs chantants.

2.d Sur le statut des textes de « Cadet Rousselle »

Ces hypothèses sont probablement valables en même temps : sans être formellement recopiés d'une version écrite de référence, les couplets ont été puisés dans la tradition orale, dans l'air du temps, et certains ont même peut-être été inventés. C'est ce qui expliquerait la disparité structurelle des strophes Lapierre, certaines fonctionnelles, d'autres incomplètes.

Cette hybridité constitue tout de même un paradoxe, que l'on peut résoudre de deux manières. Une première manière d'explication consiste à penser qu'au fond, les textes écrits ne sont pas la spécialité des Lapierre et de leurs artisans. Les séries Lapierre sont avant tout constituées d'images, leur singularité réside dans des dessins de qualité aux couleurs vives souvent parfaitement appliquées. Les chansons lumineuses sont le genre de plaques qui contient le plus de texte, alors que l'expertise des Lapierre n'est pas dans l'écrit. Cela expliquerait que certains couplets ne sont pas fonctionnels, ainsi que l'orthographe erratique des textes de cette série. Justifier ainsi un phénomène en partie inexplicable par l'erreur des artisans et la nonchalance du fabricant, cela semble un peu insatisfaisant. Cependant, cette hypothèse reste cohérente, dans la mesure où il existe dans la deuxième moitié du XIXe siècle des versions écrites correctes et fonctionnelles de la chanson, qui auraient pu servir de référence aux Lapierre.

Une seconde explication consiste à rappeler que le texte sur plaques revêt, de toute façon, de multiples fonctions. Les mots écrits renseignent aussi les lanternistes sur le sujet des images et le contenu des couplets à faire chanter par leur auditoire. D'ailleurs le texte et les images ne sont pas forcément projetés simultanément. Les lanternistes peuvent tout à fait choisir de ne pas projeter ces paroles à l'écran. C'est là encore une solution en partie incomplète : si la projection des textes est laissée au choix des lanternistes, il serait tout de même préférable, pour garantir l'efficacité du spectacle, que tous les couplets soient fonctionnels.

La vérité se trouve probablement à la croisée de ces deux explications incomplètes, qui partagent en fait un axe commun : l'idée que le texte écrit n'est pas forcément le point central de la projection de « Cadet Rousselle ». Il est indéniablement un support de chant, à destination des lanternistes et/ou du public, et il incite assurément à chanter. Mais il n'est indispensable ni à la projection ni au chant.

En terminant ce chapitre, penchons-nous plus brièvement sur le texte des autres chansons du corpus, pour observer si cette hybridité est fréquente, ou si « Cadet Rousselle » en est, finalement, un cas particulier.

SÉRIE LAPIERRE	TASCHEREAU 1850
No1 Cadet rousselle a un habit qui est doublé de papier gris aussi le met il quand il gelle que direz vous ...	Couplet 2 Cadet Rousselle a trois habits Deux jaunes, l'autre en papier gris, Il met celui-là quand il gèle, Ou quand il pleut et quand il grêle : Ah ! [...]
No2 Cadet Rousselle a trois cheveux deux pour devant un pour la queue il les met tous les trois en tresse	Couplet 7 Cadet Rousselle a trois cheveux, Deux pour la fac' un pour la queue Et quand il va voir sa maîtresse Il le met tous les trois en tresse, Ah ! [...]
No3 Cadet Rousselle a trois maisons avec tourelles qu'il fera bâtir à grenelle Ah oui vraiment Cadet Rousselle est Bon Enfant	Couplet 1 Cadet Rousselle a trois maisons, (bis) Qui n'ont ni poutres ni chevrons; (bis) C'est pour loger les hirondelles Que direz-vous d' Cadet Rousselle ? Ah !
No4 Cadet Rousselle dans un bassin quand il gelle on voit tomber Cadet Rousselle Ah oui vraiment Cadet Rousselle est Bon enfant	
No5 Cadet Rousselle place son argent sur l'oseille parce que c'est sur Ah oui vraiment	
No6 Cadet Rousselle a trois deniers qu'il promet à ses créanciers puis il les remet dans sa poche	Couplet 12 Cadet Rousselle a trois deniers C'est pour payer ses créanciers Quand il a montré ses ressources Il les remet dedans sa bourse Ah ! [...]
No7 Cadet Rousselle a trois cadran qui ne marquent pas l'heure de l'an Il veut les vendre à zézabelle	
No8 Cadet Rousselle a trois couteaux qui ne sortent de leur fourreau Car il évite les querelles Que direz vous d' Cadet Rousselle	
No9 Cadet Rousselle en sentinelle Seul, tout seul enfonce une citadelle Que direz-vous d' Cadet Rousselle Ah oui vraiment	
No10 Cadet Rousselle Sur une vielle chante à sa belle son amour éternel et toujours fidèle Que direz vous	
No11	

Cadet Rousselle sous son ombrelle met sa belle qui s'appelle Adelle et qui est vêtue de dentelles	
No12 Cadet Rousselle avec des souliers sans semelles a bien soin de chausser sa belle qui ne sera jamais infidelle	Couplet 6 Cadet Rousselle a trois souliers, Il en met deux dans ses deux pieds; Le troisième n'a pas d' semelle, Il s'en sert pour chausser sa belle : Ah! [...]
No13 Cadet Rousselle a trois maitresse qu'il a laissé dans la détresse!! Cadet Rousselle est Bon enfant	
No14 Cadet Rousselle épouse la fille à Jan Denivelle au village de Flanelle pres Bruxelles	
No15 Cadet Rousselle pour son bonheur a la chapelle y fait bruler trente six chandelles	
No16 Cadet Rousselle a trois garçons l'un est voleur l'autre est fripon le troisième est un peu ficelle	Couplet 8 Cadet Rousselle a trois garçons, L'un est voleur, l'autre est fripon Le troisième est un peu ficelle, Il ressemble à Cadet Rousselle Ah ! [...]
No17 Cadet Rousselle a trois Demoiselle dont pas une n'est belle même le soir à la chandelle Ah oui vraiment	Couplet 11 Cadet Rousselle a marié Ses trois filles dans trois quartiers; Les deux premier' ne sont pas belles; La troisième n'a pas d' cervelle Ah [...]
No18 Cadet Rousselle a des amis ! qui boudent un peu sur le radis mais servez les à l'écuelle ils dévorent jusqu'à la gamelle	
No19 Cadet Rousselle a trois beau chats qui ne courent jamais les Rats Ah oui vraiment	Couplet 10 Cadet Rousselle a trois beaux chats Qui n'attrapent jamais les rats; Le troisième n'a pas d'prunelle Il monte au grenier sans chandelle : Ah ! [...]
No20 Cadet Rousel a un anon qui dévore tous les chardons pour appaiser sa fin cruelle que direz vous	
No21 Cadet Rouselle va à la chasse aux hirondelles mais son chien fuis l'orsquil l'appelle que direz vous d' Cadet Rouselle	Aggrégat de deux couplets : Couplet 5 Cadet Rousselle a une épée Très-longue, mais toute rouillée; On dit qu'elle est toujours pucelle, C'est pour faire peur aux hirondelles : Ah ! [...]

	<p>Couplet 9 Cadet Rousselle a trois gros chiens, L'un court au lièvr', l'autre au lapin; L'troisième s'enfuit quand on l'appelle, Comm' le chien de Jean de Nivelle : Ah ! [...]</p>
<p>No22 Cadet Rouselle a trois feuilletes dont une est remplie de poudrette Ah oui vraiment Cadet Rouselle est Bon Enfant</p>	
<p>No23 Cadet Rouselle dans son Jardin y a planté du romarin il y cultive la canelle que direz vous</p>	
<p>No24 Cadet Rousselle en expirant a laissé à tous ses enfants trois verres cassés quatres bout de chandelle</p>	

3 Les versions multiples de « Malborough »

Au sein du corpus des chansons Lapierre, une autre chanson est illustrée de manière extensive, sous forme de séries plutôt longues – jusqu’à six plaques : « Malborough s’en va-t-en guerre »³¹¹. Cette chanson est un peu moins fréquente dans les archives que la précédente : elle n’est, dans notre corpus, présente qu’à la Cinémathèque française. Cependant cet exemple comporte un autre avantage : trois versions de la chanson sont conservées, produites semble-t-il à des périodes différentes (la troisième, ci-dessous, est par exemple typique de la troisième période de production Lapierre, chromolithographique).



Figure 31. Trois plaques issues de séries différentes illustrant la chanson « Malborough s'en va-t-en guerre ». (Cinémathèque française).

³¹¹ L'orthographe du nom propre est variable. Pour désigner la chanson illustrée Lapierre j'emploierai celle-ci, mais des graphies concurrentes sont parfois utilisées dans les citations de cette section.

De plus, la chanson « Malborough s'en va-t-en guerre » est au moins aussi ancienne que « Cadet Rousselle », et on en trouve également un grand nombre de versions écrites. Elle fait référence à John Churchill, premier duc de Marlborough (1650-1722), et devient très populaire à la fin du XVIII^e siècle. La reine Marie-Antoinette aurait appris à la jouer au clavecin après l'avoir entendue chantée par Geneviève Poitrine, la nourrice du premier dauphin³¹². « En 1783, elle est apparemment sur toutes les lèvres » indique Sophie-Anne Leterrier³¹³, qui résume :

La chanson de Malbrouck, dans sa version la plus courante, compte vingt-deux couplets. Elle raconte l'histoire d'un soldat qui part à la guerre et « reviendra à Pâques ou à la Trinité ». Sa femme l'attend et monte à sa tour pour guetter son retour, mais le temps passe et Malbrouck ne revient pas. Un page vient enfin annoncer à sa femme qu'il est « mort et enterré » et raconte la cérémonie funèbre. Celle-ci faite, chacun s'en va coucher, seul ou avec sa femme, conclut la chanson³¹⁴.

Comme « Cadet Rousselle », « Malborough » connaît son lot d'adaptations : Beaumarchais emploie cet air dans *Le Mariage de Figaro*, des pièces de théâtre s'en inspirent, depuis une pantomime au théâtre de Nicolet dès 1783³¹⁵ jusqu'à un opéra bouffon de Paul Siraudin et William Busnach en 1867³¹⁶, qui témoignent de la pérennité du personnage comme de la chanson. Elle reste d'ailleurs, aujourd'hui encore, une chanson enfantine populaire. Pour étudier ses paroles, on choisit comme texte de référence la version éditée par l'imagerie d'Épinal Pellerin en 1855, illustrée de douze gravures³¹⁷ : elle reproduit vingt couplets écrits, sur les vingt-deux mentionnés par Sophie-Anne Leterrier. Qui plus est, l'une des séries Lapierre (la deuxième ci-dessus, bordée de vert) copie à l'évidence les dessins de cette estampe³¹⁸.

³¹² Elisabeth Reynaud, *Le Petit Trianon et Marie-Antoinette* (Paris : SW Télémaque, 2010), 203.

³¹³ Sophie-Anne Leterrier, « La Chanson de Malbrouck, de l'archive au signe », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2 : 2 (2003) : paragr. 7.

³¹⁴ Leterrier, paragr. 1.

³¹⁵ Leterrier, paragr. 7.

³¹⁶ Paul Siraudin et William Busnach, *Malbrough s'en va-t-en guerre : opéra-bouffon en 4 actes / par MM. Siraudin et William Busnach...*, 1867.

³¹⁷ « Malborough s'en va-t-en guerre », dans *Images d'Épinal de la Maison Pellerin. Tome 5, 1855-1857*. Il existe, y compris parmi les collections de l'imagerie Pellerin d'Épinal numérisées sur le site Gallica de la BNF de nombreuses versions de la chanson, dont le texte est relativement fixe au XIX^e siècle.

³¹⁸ Cela semble d'ailleurs assez fréquent. Marie-Dominique Leclerc a déjà montré qu'une série illustrant le récit de Geneviève de Brabant était manifestement inspirée d'une image d'Épinal. Voir Marie-Dominique Leclerc, « Geneviève de Brabant : de l'image opaque à l'image transparente », dans *La lanterne magique : pratiques et mise en écriture*, sous la direction de Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 2 (1997) : 66.

Le premier couplet va ainsi :

Malborough s'en va-t-en guerre
Mironton, mironton, mirontaine
Malborough s'en va-t-en guerre
Ne sait quand reviendra (ter)

La chanson est basée sur un ensemble de répétitions : le vers 1 répété au vers 3, l'onomatopée du vers 2 est présente à chaque couplet, et le vers 4 est toujours triplé. Ainsi, pour qui connaît la structure de la chanson, seuls deux vers sont nécessaires pour reconstituer chaque couplet, le premier et le dernier. Dans le cas présent : « Malborough s'en va-t-en guerre / Ne sait quand reviendra ». C'est précisément la stratégie adoptée par les Lapierre dans les trois versions consultées. Seule variante, la troisième version Lapierre (chromolithographiée) mentionne plutôt au premier couplet l'onomatopée du deuxième vers : « Malborough s'en va-t-en guerre Mironton, Mirontaine ».

L'écriture des paroles emploie donc des ellipses basées sur les répétitions inhérentes à la structure de la chanson, et sur le postulat que la chanson est connue par le public de la projection. Le texte écrit est là encore clairement un support de chant, seulement il faut considérer, une fois de plus, que la projection des textes n'est pas absolument nécessaire, d'une part car la chanson est très connue, d'autre part car le texte écrit remplit des fonctions auprès des lanternistes en amont de la projection. Cela est particulièrement flagrant dans le cas des deux séries les plus précoces. En effet, au contraire de « Cadet Rousselle » où chaque couplet de la chanson est illustré par une image distincte, ici cette répartition est moins systématique. Une image illustre tantôt un, tantôt deux couplets de la chanson. Un système de numérotation est mis en place à cet effet, où ce sont les images qui sont numérotées, et non les couplets. Dans les deux premières versions, l'image numérotée 1 est ainsi accompagnée du texte suivant : « Malborough s'en va-t-en guerre, ne sait quand reviendra. Il reviendra à paques ou à la Trinité », c'est-à-dire, les deux premiers couplets de la chanson. Ce détail montre qu'en passant de la chanson aux plaques, l'unité de sens n'est plus le couplet (comme dans *Cadet Rousselle*, un couplet = une image), mais l'image, qui peut illustrer plusieurs couplets. Voilà un nouvel indice de la primauté de l'image sur le texte, qui laisse penser que le texte n'a pas forcément besoin d'être projeté. Écrit sur la plaque,

il conserve alors sa fonction d'élucidation, et indique aux lanternistes le ou les couplets illustrés par telle ou telle image.

L'exemple de « Malborough » confirme une partie des hypothèses formulées après l'étude des paroles de « Cadet Rousselle », mais introduit plusieurs différences notables. Une déliaison structurelle entre couplets et images place l'image comme unité de sens dans « Malborough » (une image peut illustrer plusieurs couplets). Il n'y a pas de fautes d'orthographe dans les séries illustrant cette chanson, et l'une des séries (la deuxième, au liseré vert) laisse même penser que les Lapiere ont eu accès à des versions écrites de référence, notamment à l'estampe d'Épinal illustrant la chanson.

4 Paroles de « Mère Michel et Rondes d'enfants »

Après avoir observé « Cadet Rousselle » et « Malborough », c'est-à-dire les séries Lapiere comportant le plus de plaques (six à douze par série), observons plus brièvement les textes des quatre chansons réunies sous le titre de « Mère Michel et Rondes d'enfants » : « Le Chevalier du guet », « Giroflé Girofla », « La Mère Michel » et « Il était une bergère ».

Une différence majeure existe entre cette série de quatre chansons et les deux exemples précédents : la quantité de texte écrit. Qu'on observe d'abord les plaques 10 à 12 de cette série, illustrant « La Mère Michel ». Quatre couplets sont intégralement reproduits (deux sur la plaque 10, et un sur chacune des plaques 11 et 12), c'est-à-dire la chanson en entier. D'ailleurs, la plupart des versions écrites de l'époque ne comportent que trois couplets. Celui de la plaque 11, qui paraît ajouté, provient probablement d'une variante. Il est écrit dans un style cohérent avec les trois autres. En outre, la mise en forme du texte sur la plaque est très rigoureuse. Elle respecte l'agencement des paroles en strophes, avec passage à la ligne pour chaque vers. L'écriture est plus fine et les paragraphes plus denses, délimités par un double encadrement.



Figure 32. Une plaque illustrant la chanson « La Mère Michel ». (Institut Lumière).

La chanson en elle-même peut expliquer ce choix : « La Mère Michel » ne comporte pas de refrain³¹⁹, et peu de répétitions internes aux couplets. Comme toute chanson, elle fonctionne tout de même de manière récursive, tous les couplets partageant le même air musical et la même structure globale (présence de la Mère Michel au vers 1, du Compère Lustucru au vers 5). En revanche, il est difficile de s'appuyer sur ces répétitions pour réduire le volume de texte à écrire au sein de chaque couplet – ce qui était assez facile pour « Cadet Rousselle » et « Malborough ». Dans « La Mère Michel », les paroles n'ont pas été tronquées, pas plus que dans d'autres chansons de cette série, qui s'y prêtaient pourtant davantage. Ainsi, dans « Il était une bergère », les paroles ne sont réduites à l'écrit que dans un seul cas : lorsque deux couplets sont écrits dans le même encadré, le second peut être raccourci. Cela arrive à deux reprises, comme dans l'encadré de droite de la plaque numéro 7 (graphies d'origine) :

Elle fit un fromage
 Et ron, ron ron,
 Petit patapon
 Elle fit un fromage
 Du lait de ses moutons
 Ron, ron
 ===
 Son chat qui la regarde
 Et ron, &^o
 D'un petit air fripon
 Ron, ron

Dans la première strophe, le vers 1 est répété au vers 4. Les vers 2 et 3, « Et ron, ron, ron, Petit patapon » sont quant à eux répétés à chaque couplet. Dans le second couplet, deux signes

³¹⁹ Le refrain contemporain de *La Mère Michel*, basé sur des onomatopées (« sur l'air du tra-la-la-la [...] ») n'est pas présent dans les versions écrites de la chanson consultables en archives, ni au XIXe ni même au début du XXe siècle.

d'abréviation, « &^o », figurent les vers 2 et 3 sans les reproduire. Le premier vers du couplet, qui doit être répété, n'est pas du tout réécrit. Le public peut en effet compléter lui-même la seconde strophe de l'exemple, mais seulement parce que dans le même temps, à l'écran, se trouve un autre couplet entier qui lui sert de modèle. Cette fois, l'unité minimale d'interprétation de la chanson est donc la section projetée : il est possible de tronquer un couplet si – et seulement si – on peut reconstituer les paroles telles qu'elles doivent être interprétées en se basant sur des éléments déjà à l'écran. En comparaison, avec « Cadet Rousselle » on piochait des éléments de la chanson d'un couplet écrit à l'autre, voire d'une plaque à l'autre, et avec « Malborough » la structure de la chanson était supposée connue, et jamais reproduite à l'écran.

Un dernier élément est à considérer, pour expliquer cette différence si marquée entre « La Mère Michel [...] » et les autres séries étudiées, c'est l'influence de Lefranc. On a déjà évoqué³²⁰ cet artisan établi à Batignolles, qui authentifie en 1944 les dessins de planches de cuivre qui lui servent à la production de plaques pour lanterne magique³²¹. Parmi ces dessins, on trouve les matrices de trois plaques illustrant la chanson « Il était une bergère », dont la série Lapierre semble abondamment inspirée. Dans le même recueil, la chanson « Giroflé Girofla » qu'on trouve aussi dans la série des rondes d'enfants Lapierre, est également illustrée, ainsi qu'une troisième chanson, « Où est la marguerite? », qui n'est pas dans leur catalogue.

Entre les deux versions de « Il était une bergère », on note la même abondance de texte, écrit dans des encadrés rectangulaires, et l'emploi du même type d'abréviation : « Et ron, &^o ». Certes, les plaques Lapierre ne sont pas la réplique exacte des dessins de Lefranc, on sait donc que ce ne sont pas ces matrices déposées en 1944 qui ont été utilisées plus tard par les Lapierre. Mais on peut formuler bien d'autres hypothèses. S'agit-il d'une autre matrice produite par Lefranc après 1944 ? Si oui, Lefranc travaillait-il pour les Lapierre, ou avaient-ils seulement récupéré, d'une manière ou d'une autre, ses matrices de cuivre ? Et s'il ne s'agit pas de matrices gravées par Lefranc, par qui ? Un élève de Lefranc ? Un autre artisan qui aurait copié sa manière de faire ? En l'absence de davantage de sources, on ne peut que spéculer sur les liens entre ces plaques

³²⁰ Voir Partie I Chapitre I 2.c

³²¹ Ces dessins sont conservés à la Bibliothèque Nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8528574c>. Consulté le 31 janvier 2024.

Lapierre et l'artisan batignollais, mais son influence sur la série « La Mère Michel et Rondes d'enfants » est indéniable. Partant, on peut supposer que les autres séries étudiées, puisqu'elles n'emploient pas les mêmes stratégies d'écriture des paroles, ne sont pas l'œuvre des mêmes artisans, voire, n'ont pas été créées à la même période.



Figure 33. À gauche : *Figures pour Lanternes magiques*, Lefranc, 1844. (Bibliothèque Nationale de France). À droite : trois plaques illustrant « Il était une bergère » fabriquées grâce aux dessins de Lefranc. (Institut Lumière).



Figure 34. Trois plaques Lapierre illustrant « Il était une bergère ». (Cinémathèque française).

De plus, cet exemple nous force à accepter la grande disparité du corpus quant à la forme et au statut du texte écrit. Cette disparité pourrait s'expliquer par des raisons d'ordre génétique, comme ici l'influence d'un artisan ayant produit une série antérieure, mais aussi l'origine des dessins matriciels utilisés, la multiplicité des artisans employés par les Lapierre, la durée de l'exploitation des matrices : des éléments à propos desquels nous manquons pour l'instant d'information, mais qui rendent assurément le corpus hétérogène.

5 Synthèse : des paroles, mais pas toujours fonctionnelles

Dans le présent chapitre, on s'est intéressé aux textes écrits sur les plaques des chansons lumineuses Lapierre, dans le but d'interroger leur statut. S'agit-il bel et bien de paroles de chansons ? À qui ces textes s'adressent-ils ? Étaient-ils nécessairement projetés ? En somme : qu'en est-il réellement de la performativité des textes écrits ?

Dans le but de répondre à ces questions, il a fallu procéder à un détour, pour rappeler ce que sont les chansons au XIXe siècle pendant la période d'activité des Lapierre, c'est-à-dire avant l'avènement des techniques d'enregistrement, de reproduction et de commercialisation des sons. Dans ce contexte culturel et médiatique, qui fait la part belle à la diffusion écrite des paroles de chansons comme à des modes de socialité chantante, il ne fait aucun doute que les chansons illustrées commercialisées par les Lapierre étaient chantées en chœur dans le cadre domestique.

Cela étant établi, on a observé les textes écrits sur les plaques illustrant la plupart des chansons du corpus : *Cadet Rousselle* et *Malborough s'en va-t-en guerre*, ainsi que *La Mère Michel* et les quatre « Rondes d'enfants ». De cette approche comparative, menée grâce à des versions écrites de référence contemporaines des plaques, il ressort que les plaques Lapierre écrivent bel et bien des paroles des chansons. Des stratégies sont employées pour réduire parfois le volume de texte à écrire, en utilisant les répétitions à l'œuvre dans les chansons. En revanche, certains textes écrits peinent à être reconstitués sous la forme de couplets fonctionnels – il est donc probable que ces textes fassent référence à des couplets existants et connus à l'époque.

Remarquant cela, précisons la fonction incitative en deux cas de figure. D'une part, en vertu d'une « fonction performative », le texte écrit permet à l'auditoire de chanter. Il s'agit donc des cas où le texte des paroles est complet, ou entièrement reconstituable par l'entremise des jeux de

répétitions inhérents au genre de la chanson (le refrain, par exemple). Par contraste, réservons la « fonction incitative » aux cas des textes qui suggèrent seulement la référence à une chanson. Dans ce cas, le texte projeté fournit à l'auditoire un élan interprétatif, mais pas l'intégralité du texte à chanter : il faut alors le puiser ailleurs, en particulier dans l'air du temps et la culture commune. Bien sûr, dès qu'un texte remplit la fonction performative, il remplit également la fonction incitative. Mais l'inverse n'est pas vrai, et les distinguer permet de mieux décrire certains exemples : qu'on se souvienne d'ailleurs que cette deuxième expression avait été proposée pour qualifier le cas du « Roÿ d'ÿvetot », soit un simple titre de chanson écrit à l'écran.

Dans les deux cas, on parle ici seulement de l'accès aux paroles de la chanson : texte écrit ou non, l'interprétation de la chanson est impossible si on en ignore l'air – à moins de l'inventer.

Chapitre VII Essais d'analyse

Le dernier chapitre de cette partie consacrée aux plaques Lapiere est dédié à des études de cas. Nous y analyserons des images, des plaques et des séries tirées du corpus, à la lumière des remarques et des conclusions théoriques, historiques, pragmatiques, techniques et esthétiques formulées jusqu'à présent. L'objectif de ces études de cas est d'éprouver ces réflexions préalables à propos des chansons illustrées Lapiere, mais aussi plus généralement de proposer un essai d'analyse des « vues sur verre en bande », dont les chansons sont un cas particulier.

1 Coïncidence et disjonction : effets d'illustration

Étudier le rapport entre texte, image et chanson, c'est s'interroger plus généralement sur la pratique de la chanson illustrée. En l'espèce, les séries de chansons lumineuses écrites Lapiere fournissent une entrée en matière fertile pour penser une question qui n'est simple qu'en apparence : comment mettre une chanson en images ?

Brièvement, on peut situer l'ensemble des réponses à cette question sur un axe tendu entre deux pôles : d'un côté, un régime de la coïncidence, soit le principe d'illustration littérale où s'affichent à l'écran les personnages, les situations et les objets évoqués par la chanson ; de l'autre côté, un régime de la disjonction, selon le principe de « concurrence des significations » (dont j'emprunte la formulation à Laurent Jullier et Julien Péquignot³²²) où le texte de la chanson et les images qui l'illustrent n'ont aucun point commun. Malgré leur différence évidente, ces deux extrêmes du spectre de l'illustration conservent une importante liberté créative (du côté des artistes) et herméneutique (du côté du public). Dans le premier cas : de quelle manière sont rendus, visuellement, les éléments introduits par le texte de la chanson ? Les enjeux sont alors ceux de l'adaptation du texte à l'image, un mode de remédiation particulièrement courant – il s'applique par exemple aussi à l'adaptation de romans au cinéma. Dans le second cas : que provoque la confrontation de ces deux strates signifiantes, une chanson et des images animées, sans aucun lien de sens apparent, mais que la chanson illustrée associe néanmoins ? Les enjeux sont alors

³²² Laurent Jullier et Julien Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique* (Paris : Armand Colin, 2013), 116.

ceux de la puissance dialectique du montage, qui crée du sens par l'assemblage d'éléments volontiers hétéroclites.

Les exemples déjà observés laissent penser que les chansons illustrées Lapière ressortissent plutôt de l'illustration littérale. On s'intéressera alors particulièrement aux plaques qui, sans manifester une concurrence des significations très radicale, procèdent tout de même d'une certaine déliaison entre le texte écrit, les paroles de chansons et les images.

2 « La Mère Michel » : illustration littérale, traitement grotesque

La chanson « La Mère Michel » est illustrée par trois plaques de la série Lapière « Mère Michel et rondes d'enfants ». Nous disposons de trois versions de cette série, aux dessins identiques, mais de taille et de couleurs différentes. Deux versions conservées à la Cinémathèque française sont complètes, et il manque la plaque 11 de celle conservée à l'Institut Lumière. Cette dernière est plus grande, et peinte avec beaucoup plus de soin et de détail que les deux autres.



Figure 35. Trois plaques illustrant « La mère Michel » : version 1. (Cinémathèque française).



Figure 36. Trois plaques illustrant « La mère Michel » : version 2. (Cinémathèque française).

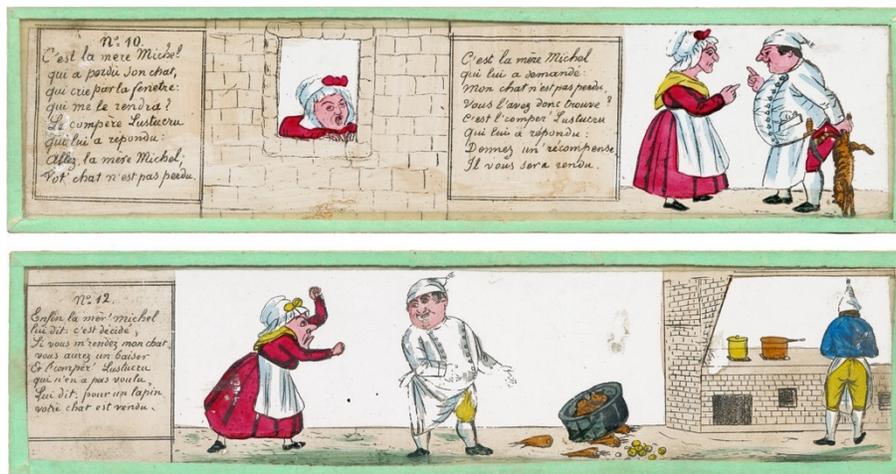


Figure 37. Deux plaques illustrant « La mère Michel » (la plaque no11 est manquante) : version 3. (Institut Lumière).

On l'a vu, quatre couplets écrits dans leur intégralité sont répartis sur ces trois plaques, à raison de deux couplets sur la 10, et un couplet sur les 11 et 12. À toutes fins utiles, résumons l'argument de la chanson : la mère Michel cherche son chat disparu (couplet 1), en échange d'informations, le compère Lustucru tente de lui soutirer une récompense – dans certaines versions il s'agit d'un baiser, mais pas ici (couplet 2). Il lui fait d'abord croire que le chat chasse les rats dans son grenier (couplet 3), avant de révéler qu'il a fait passer le chat pour un lapin et l'a vendu – on devine alors que Lustucru est boucher (couplet 4).

Dans la série Lapierre, chaque couplet écrit est illustré par une image placée à gauche du texte qui lui correspond. Le sens de défilement des plaques est sans équivoque de gauche à droite, ce qu'établit l'ordre des deux couplets de la plaque 10. Les lanternistes ont certes la possibilité de déplacer la plaque au moment de leur choix, pour afficher l'image pendant, après, voire avant que le public ait commencé à chanter le couplet. Reste que disposés ainsi, les paroles sont projetées avant leur image, ce qui répond à la fonction performative du texte écrit : il permet de chanter. À cette simplicité de la structure répond le choix d'illustrations assez littérales. Les situations mises en images sont directement tirées des paroles de la chanson. Mais cette littéralité, qui peut sembler pauvre en termes herméneutiques, ne doit pas occulter certains effets de sens intéressants.

Notons d'abord le traitement grotesque des personnages, adoptant un style qui est courant à l'époque dans le dessin de presse, l'estampe, mais aussi dans d'autres séries de plaques pour lanterne magique. On trouve en effet dans la production Lapierre plusieurs séries de caricatures, y compris des images représentant explicitement le personnage de la mère Michel qui, au-delà du personnage de chanson, incarne l'archétype d'une mégère un peu sottée. Pour figurer cette mère Michel, la série joue à varier d'une image à l'autre le niveau de grotesque de sa représentation. Dans la première image, la mère Michel est plutôt grimaçante. Il s'agit du choix de la littéralité, puisque le dessin la fige au beau milieu du cri qu'elle pousse pour retrouver son chat, employé pour déformer d'emblée le visage du personnage et le ridiculiser. Qui plus est, elle n'est visible qu'à travers l'encadrement d'une fenêtre, motif certes lui aussi tiré du couplet de la chanson, mais qui renforce le grotesque par un cadre dans le cadre et par la référence ironique au genre pictural du portrait. Dans deux des trois versions étudiées (1 et 2), une couleur brune plus sombre que celle du mur vient d'ailleurs renforcer cet effet de surcadre.

Sur la seconde image de la plaque 10, la mère Michel apparaît ensuite de profil, faisant face au compère Lustucru. Il subsiste quelque chose de la caricature dans les traits anguleux du menton et du nez, mais le traitement grotesque est atténué. Ce n'est que pour mieux reparaître, par contraste, sur la quatrième image. La mère Michel y est dessinée sous le même profil, mais son visage est de nouveau déformé : un gros sourcil froncé, une grimace de la bouche vers le bas, et surtout, une tête désormais disproportionnée et sans cou, typique du traitement caricatural chez

les Lapière (la tête est même souvent encore plus grosse que dans ce cas). La colère du personnage est donc figurée par l'aspect de sa physionomie, ce qui ajoute une part de comique de corps (la grimace) au comique de situation déjà présent dans la chanson (la révélation que le chat a été tué et vendu pour de la viande de lapin).

La plaque 11 met en images le texte du troisième couplet, en montrant le chat « dans [un] grenier / Qui fait la chasse aux rats / avec un fusil d'paille / Et un sabre de bois ». Illustrer ces paroles de manière littérale est en fait assez habile, puisqu'il s'agit d'un mensonge du père Lustucru, qui croit pouvoir cacher la vérité à la mère Michel. Cette littéralité met donc en valeur le caractère imaginaire de la scène représentée : le chat est relativement anthropomorphisé, assis sur le derrière, maniant le « fusil de paille » avec les pattes avant, et surtout, le sabre de bois à sa ceinture, dans la troisième image, rappelle le couteau qu'on voit dans la deuxième image à celle du boucher. Grâce à cet effet de parallélisme, on comprend que le chat est une projection du boucher lui-même, et que la chasse aux rats dont il est question fut en réalité une chasse au chat. En plus de l'effet comique produit par l'incongruité de la situation représentée, la mise en image très littérale de ce troisième couplet met en valeur son caractère irréel, rabat le mensonge sur le menteur par un jeu de renvoi plastique (les objets à la ceinture des deux personnages), et figure la tromperie du boucher.

À ce propos, la comparaison des trois versions de la première plaque révèle un élément notable quant à la deuxième image : pour la faire entrer sur les plaques les plus petites, il a fallu couper la partie droite du dessin, c'est-à-dire le cadavre du chat caché derrière le dos de Lustucru. Or, avec le même dessin cadré différemment, ces versions conservent leur efficacité narrative, mais selon deux logiques elles aussi différentes. D'une part, les plaques les plus grandes procèdent d'une révélation. Puisque la plaque est projetée de gauche à droite, le cadavre du chat est la dernière chose que les lanternistes dévoilent à leur public, créant alors un effet de surprise. La confirmation visuelle de la mort du chat agit comme une prolepse, puisque l'information n'a pas encore été révélée par la chanson. Encore que, comme la chanson est célèbre, il s'agit également d'un jeu avec les attentes du public, qui sait déjà que le récit se termine par l'annonce de la mort du chat. D'autre part, les plaques les plus petites fonctionnent plutôt selon une logique de l'attente, de la suspension voire de l'enquête. La mort du chat n'est pas confirmée, mais elle est

largement suggérée : par le couteau à la ceinture de Lustucru, par son bras gauche dirigé vers le dos, et même par la posture du personnage qui semble tenir la garde au bord du cadre. Aucun doute, le cadrage nous cache un élément essentiel, que Lustucru tient dans son dos. Et n'est-ce pas, d'ailleurs, un morceau de la queue du chat qu'on voit en bas à droite de l'image ? Ce procédé de cadrage est habile, puisqu'en cachant l'élément central de l'image hors du cadre de la projection, il le rend d'autant plus évident : Lustucru cache le chat mort dans son dos. En somme, on perçoit dans le choix de ce recadrage par les Lapierre une véritable conscience des possibles narratifs du cadrage, et en particulier du procédé qu'on nomme désormais le « hors-cadre ».

En comparant la plaque 12 des trois versions, on remarque également plusieurs différences. La première, c'est que dans la version 2, en coupant le bas des images pour les adapter à de petites plaques, on a fait disparaître les légumes qui jonchent le sol, au pied de Lustucru, sous le chaudron. Or, dans ce chaudron se trouvent deux têtes de chat, qui confirment la mort du félin de la Mère Michel, et ajoutent à la chanson une information comique : le boucher n'en est pas à son coup d'essai, et a pour habitude de tuer les chats pour en vendre la viande³²³. Dans la version 3, ces têtes de chat ont été coloriées du même ocre-orangé que les légumes racines posés au sol, ce qui redouble l'effet comique : on peut de prime abord prendre le contenu du chaudron pour des légumes, avant de découvrir, si l'on veut bien chercher, la présence des têtes de chat. En projetant cette portion de la plaque, on déclenche une surenchère narrative, où une surprise succède à une autre. La comparaison des trois versions indique que cet effet comique est créé d'une part par le cadrage (dans la version 2, l'effet ne fonctionne pas sans les légumes), d'autre part par la colorisation (dans la version 1, l'effet ne fonctionne pas, car les légumes et les têtes de chat n'ont pas la même couleur). Cela prouve la richesse potentielle du vocabulaire narratif des chansons lumineuses Lapierre, mais montre dans le même temps que ce vocabulaire en construction n'est peut-être pas maîtrisé par tous les acteurs de la chaîne de production.

La deuxième différence de cadrage entre ces différentes versions, c'est la présence, dans les versions 1 et 3, d'un troisième personnage humain à droite de la dernière plaque. De dos, face à

³²³ Je tiens à préciser que ce qui passe, dans le contexte actuel, pour un acte de cruauté animale (tuer, vendre, manger un chat domestique), s'entendait vraisemblablement comme une plaisanterie pour la plupart des publics dans le contexte de la fin du XIXe siècle – même si le végétarisme est déjà pratiqué dans certains cercles à cette période.

un fourneau, sa présence n'est pas absolument décisive, même si elle permet de mettre en contexte le dernier couplet de la chanson : ce commis du boucher est peut-être lui-même en train de cuisiner des chats. Or, dans la version 2, le personnage est complètement coupé, absent de l'image, qui ne laisse voir qu'une casserole et une marmite posées sur le fourneau –deux objets qui suffisent, au fond, à indiquer que le chat a été cuisiné. Les Lapierre savaient donc que les marges des images matricielles seraient perdues dans les versions imprimées sur les plaques les plus petites. Mieux : ils prenaient cela en compte lors de la création des images matricielles, en plaçant au bord du cadre des détails superflus. Ici, la présence du cuisinier de dos ajoute indéniablement un élément comique, mais son absence n'enlève rien à l'efficacité des versions les plus petites. Nous avons donc ici encore la preuve d'une véritable pensée du cadrage des plaques, et ce dès l'étape de la création des images matricielles.

3 « Rondes d'enfants » : enjeux génériques

L'exemple de « La mère Michel » a mis en lumière un certain nombre d'effets d'illustration, et en particulier la conscience du cadrage dont font preuve les Lapierre. Poursuivons l'analyse de cette série de plaques, que les catalogues nomment « Mère Michel et rondes d'enfants », en nous arrêtant avant tout sur ce sous-titre, « rondes d'enfants », qui soulève deux types de questions. D'abord, une ronde, c'est un genre de chanson populaire, que le dictionnaire Littré définit ainsi : « Chanson qu'une personne chante seule, et dont le refrain est répété par tous en dansant en rond³²⁴ ». Il s'agit donc de l'une des rares mentions génériques du catalogue. Ce cas demeure très spécifique, car ce sous-titre permet de regrouper sous une seule appellation trois chansons illustrées plutôt courtes (deux à quatre plaques) : « Il était une bergère », « Le chevalier du guet » et « Giroflé, girofla ». Tout de même, le phénomène est très rare chez les Lapierre qui indiquent généralement le titre, mais pas le genre des séries commercialisées³²⁵. Nous sommes donc bel et bien en présence de chansons, et pour une fois, c'est le catalogue Lapierre qui l'atteste. En outre, la définition du Littré confirme que ces rondes sont faites pour être reprises en chœur, ce qui est cohérent avec la fonction performative des textes à l'écran. Enfin, dans le cas des rondes, l'incitation à chanter en chœur se double d'une invitation à danser en rond. On comprend alors

³²⁴ <https://www.littre.org/definition/ronde>, consulté le 10 août 2021.

³²⁵ Une exception comparable pourrait être les séries intitulées « Caricatures ».

le choix de ces trois chansons pour une série de plaques de lanterne : la ronde prolonge l'interactivité habituelle du spectacle de lanterne magique, en lui ajoutant une dimension dansée. D'où un premier type de questionnement : comment la danse est-elle prise en compte dans la mise en images des « rondes d'enfants » ?

Le titre de la série ajoute une précision : « rondes d'enfants » (je souligne). Là encore, il s'agit d'une indication assez inédite au catalogue Lapierre : la mention d'un public cible. Que les plaques Lapierre étaient destinées à un public d'enfants dans le cadre domestique, comme le rapportent les récits de Proust ou d'Alain-Fournier, cela ne fait aucun doute. Mais c'est tout autre chose de constater que ce positionnement transparaît explicitement au sein du catalogue Lapierre. On peut alors se demander si cette conscience de s'adresser à un public enfantin influence ou non la manière dont les chansons sont mises en images. En gardant en tête ces deux axes d'analyse, observons les plaques illustrant la chanson « Il était une bergère ».

3.a Illustrer, ne pas illustrer : « Il était une bergère »

Parmi toutes les versions de « Il était une bergère », celle conservée à l'Institut Lumière est la plus complète pour deux raisons : il s'agit d'une série de format plutôt grand (54 mm x 216 mm) où semble apparaître l'intégralité des dessins matriciels, et les trois plaques illustrant la série sont conservées dans un très bon état. Quant aux deux séries conservées à la Cinémathèque française : l'une est de petit format (l'image est donc tronquée) et l'autre, de format plus grand (62 mm x 244 mm), contient des plaques cassées. Lefranc a également illustré cette chanson, ce qui fournit un troisième élément de comparaison.

La structure des plaques est similaire à celle de « La mère Michel », dans la même série : lecture de gauche à droite de trois plaques numérotées de 7 à 9 contenant sept blocs de texte dans des cadres rectangulaires, avec un ou deux couplets par cadre. Cela dit, dans « La mère Michel », images et couplets fonctionnent par paires, quatre images pour quatre couplets, tandis que dans « Il était une bergère » la structure est asymétrique : cinq images pour sept blocs de texte écrit. Soit certains couplets ne sont pas du tout mis en images, soit certaines images condensent l'illustration de plusieurs cadres de texte – et peut-être les deux.



Figure 38. Trois plaques illustrant « Il était une bergère ». (Institut Lumière).

La première plaque adopte une structure identique à « La mère Michel », où chaque couplet est placé à gauche de l'image qui l'illustre, ce qui implique que le texte est projeté avant l'image. Dans un premier temps, l'illustration est littérale. La première image montre ainsi une femme assise au pied d'un arbre, portant une robe et un chapeau à larges bords, et gardant quatre moutons, ce qui illustre le premier bloc de texte : « Il était un' bergère [...] qui gardait ses moutons ». Idem pour le deuxième bloc de texte, qui contient deux couplets : une image les illustre tous les deux, en montrant à la fois la bergère faisant un fromage, et son chat qui la regarde. Une première disjonction à la logique illustrative se produit cependant. Sur cette deuxième image, la bergère adresse au chat un geste de l'index figurant une remontrance³²⁶. Donc, cette image est aussi l'illustration d'un troisième couplet, le suivant, qui n'est écrit que sur

³²⁶ Ce geste est présent dans d'autres versions illustrées de la chanson, y compris dans l'imagerie d'Épinal.

la plaque 8 : « Si tu y mets la patte, tu auras du bâton ». Le principe d'une image illustrant les couplets projetés avant elle est donc perturbé dès la fin de cette première plaque, même s'il persiste dans l'ensemble. Sur la plaque 8, une image montre le chat qui mange dans l'écuelle ayant servi à fabriquer le fromage, illustrant le couplet « Il n'y mit pas la patte, Mais il y mit l' menton ». (On note ici une possible erreur de colorisation dans la version de l'Institut Lumière, où le récipient change de couleur d'une plaque à l'autre ; cette erreur n'est pas présente dans les autres versions.)

Si l'on compare la version Lapierre avec celle de Lefranc, on observe que malgré une structure similaire, l'histoire est découpée différemment. Chez Lefranc : a) le chat regarde la bergère faire son fromage, b) la bergère met en garde le chat (geste de l'index levé), c) brandissant un bâton, la bergère s'approche du chat qui mange le fromage. Entre les deux versions, les ellipses sont donc ménagées à des moments différents. Ainsi, Lefranc refuse de représenter la mort du chat, mais dessine le geste mortel. Chez les Lapierre au contraire, la mise à mort du chat est illustrée sur la deuxième plaque. « La bergère en colère tua son p'tit chaton » dit la chanson, et en effet, le chat est dessiné sur le dos, les pattes en l'air et la queue raide. La bergère est quant à elle placée à droite de l'image, les mains en prière, et le bâton est tombé au sol. La composition de cette image accentue la violence de cette mise à mort, en créant un grand pan d'image vide au-dessus du chat. Dans les versions les plus petites de cette plaque, le faisceau lumineux réduit des plus petites lanternes empêche même de montrer en même temps le chat et la bergère. L'image est donc presque vide, à l'exception du cadavre du chat, tout en bas d'un grand cercle lumineux. Encore une preuve du talent de cadrage des Lapierre : ici, l'emploi à des fins expressives d'un procédé de décadrage.



Figure 39. Une plaque illustrant « Il était une bergère ». La schématisation de la section projetée (en rouge) montre que la mort du chat est figurée par un procédé de décadrage. (Cinémathèque française).

Encore que : ce décadrage pourrait très bien être inspiré de Lefranc. En effet, sur la deuxième image de sa série, le chat (encore vivant) est sur le sol face à la bergère ce qui, eu égard à leur taille respective, crée un déséquilibre dans la composition de l'image. Qu'à cela ne tienne, Lefranc emploie l'espace libre, au-dessus du chat, pour écrire un couplet de la chanson. Les Lapierre emploient la même composition d'image pour illustrer la mort du chat, mais ils suppriment ce texte écrit, qu'ils placent plutôt à droite de l'image. Cela renforce le déséquilibre de la composition, et donne davantage d'impact à la figuration du cadavre du chat.



Figure 40. La bergère et son chat : comparaison de la composition d'image. Chez Lefranc (à gauche), l'espace au-dessus du chat vivant est occupé par un pan de mur décoré et une strophe de texte. Chez Lapierre (à droite), l'espace au-dessus du chat mort est laissé vide, renforçant la violence du récit. Le bloc de texte, lui, trouve sa place à droite de l'image.

3.b Le motif de la ronde : littéralité et détournement

Avec ce cinquième bloc de texte placé à l'extrême droite de la deuxième plaque s'opère dans la série Lapierre une rupture. Non seulement ce bloc n'est pas du tout mis en images, mais surtout, à partir de là, la chanson n'est plus illustrée littéralement. Au contraire, la dernière plaque procède par concurrence des significations : on y trouve une seule image figurant des fillettes qui dansent. Ce changement de mode d'illustration se comprend si l'on rappelle les deux spécificités de cette série : la danse et le public enfantin. D'une part, représenter une danse accentue la fonction incitative du spectacle : de la même manière que l'affichage des paroles à l'écran incite à chanter, la projection d'une danse invite le public enfantin à entamer la ronde. D'ailleurs, deux jeunes filles tendent la main l'une vers l'autre, comme pour inviter le public à rejoindre la ronde. De plus, puisque la plaque contient une seule image très large, les lanternistes doivent la dévoiler progressivement, par coulissement latéral de la plaque. Habilement, l'image est donc pensée pour que la projection fasse, en quelque sorte, danser les personnages sur l'écran : bien qu'il s'agisse d'une image fixe, la plaque doit forcément être déplacée, ce qui figure le mouvement de la ronde.

D'autre part, le choix de figurer une ronde est certainement lié au public enfantin explicitement visé par cette série. En effet, cette rupture illustrative, à savoir le passage de la littéralité à la concurrence des significations, se produit précisément au moment où le texte de la chanson connaît aussi un tournant thématique. La bergère se confesse pour le meurtre du chat, et en échange du pardon, le prêtre lui soutire un baiser. La chanson se termine clairement dans le registre grivois : « ma fille pour pénitence, nous nous embrasserons / La pénitence est douce, nous recommencerons³²⁷ ». Le choix de ne pas illustrer littéralement ces couplets répond dans ce cas à une exigence morale. Il s'agit, en quelque sorte, de détourner l'attention des enfants du sens littéral de la chanson, au profit d'éléments moins choquants : le rythme de la musique et l'invitation à la danse. On comprend en effet la nécessité de détourner l'attention, car celle-ci est particulièrement concentrée sur les textes par la forme de la chanson écrite : les paroles peuvent être projetées, lisibles par l'auditoire. Pour le dire autrement, ce choix illustratif révèle que, consciemment ou non, les Lapierre formulent comme nous l'hypothèse de l'interprétation herméneutique. L'écriture des paroles à l'écran confirme, sans doute possible, le contenu grivois des paroles de la chanson. En retour, pour atténuer cette compréhension, la mise en images tente de diluer la grivoiserie et l'immoralité du texte dans une ronde enfantine, évitant ainsi toute mise en images littérale de ce qu'il convient de nommer clairement : un chantage sexuel. À ce sujet, un dernier point commun mérite commentaire. Au centre de la ronde se trouvent, dans les deux versions, une fillette agenouillée et une autre, debout, qui lui donne un baiser sur le front.



Figure 41. Ronde d'enfants, détail de plaques illustrant la chanson « Il était une bergère ». Versions Lefranc (à gauche) et Lapierre (à droite).

³²⁷ À ce sujet, l'expression grivoise « Laisser le chat aller au fromage » est attestée très tôt. Le *Littre* illustre d'ailleurs par une citation du libertin Vincent Voiture cette acception au sens figuré : « Cette fille a laissé aller le chat au fromage, elle s'est laissé abuser ». La chanson enfantine « Il était une bergère » pourrait d'ailleurs tirer son origine de chansons paillardes antérieures. <https://www.littre.org/definition/chat>, consulté le 10 août 2021.

Il semble ainsi que la chanson « Il était une bergère » était liée à un jeu enfantin, ritualisé, consistant pour deux des enfants présents à s'embrasser sur le front (ou à s'échanger une bise) au centre de la ronde, tandis que le reste du groupe continue de tourner autour d'eux. Des jeux comparables subsistent aujourd'hui avec certaines chansons enfantines. Ce que suggère la place de cette image dans la série, c'est qu'on s'embrassait au moment du couplet « Ma fille pour pénitence / Nous nous embrasserons ». Postulant cela, notre compréhension de la dernière image change quelque peu. Projeter l'image d'une ronde à la fin de la chanson revient finalement à illustrer non pas le texte de la chanson, mais le jeu traditionnellement associé à ce couplet. Ce choix d'illustration, sans être littéral, conserve donc tout de même quelque chose de documentaire : mettre en images non pas la fiction créée par la chanson, mais son mode de réception réel et ritualisé. La mise en images procède en somme d'une double remédiation : celle de la chanson, et celle de la ronde. En outre, on a conclu plus haut que cette image détourne l'attention de paroles trop grivoises et immorales. Or, ce détournement de l'attention était en fait déjà à l'œuvre, le sens initial du couplet se trouvant affaibli par le déclenchement de la ronde. Dans la chanson, le baiser soutiré par le prêtre est immoral, il donne un tour grivois à la chanson. Mais dans la ronde, il a déjà perdu cette immoralité pour devenir un baiser entre enfants, sous le mode du jeu. S'il y a bien un détournement du sens par la mise en images, ni les Lapierre ni Lefranc ne l'inventent : la représentation de cette ronde d'enfants suggère que le sens de la chanson était affaibli très tôt au XIXe siècle, et c'est sur cet affaiblissement du sens que Lefranc comme les Lapierre appuient leur illustration.

Rappelons, en concluant cette étude de cas, que nous ignorons à ce stade qui a dessiné la version Lapierre. Quant à Lefranc, si ses dessins sont authentifiés par un document autographe, nous n'en connaissons pas non plus la provenance exacte. On peut supposer que la version Lapierre est inspirée de celle de Lefranc, mais avait-il lui-même travaillé à une nouvelle version de ses propres dessins, commercialisée plus tard par les Lapierre ? Ces deux versions trouvaient-elles leur inspiration ailleurs ? Reste que la version Lapierre propose une illustration qui est, par certains aspects, plus radicale (structure texte/image plus systématique, figuration de la mort du chat), ce qui tend à montrer que le vocabulaire expressif des spectacles de lanterne – et en particulier, celui spécifique des chansons lumineuses écrites – s'est affirmé au fil du XIXe siècle.

4 Cadrage et manipulations dans « Cadet Rousselle »

Les deux analyses déjà menées laissent penser que les Lapierre ont un certain sens du cadrage et de ses possibilités expressives. Explorons cette piste d'analyse dans une troisième étude de cas, en reprenant l'exemple de « Cadet Rousselle ». Je m'appuierai ici principalement sur les deux séries issues de ma collection personnelle, qui illustrent cette chanson avec les mêmes dessins : vingt-quatre couplets répartis sur douze et sur huit plaques.

En termes de structure, « Cadet Rousselle » fonctionne à l'inverse des séries observées précédemment. Les images sont cette fois situées à gauche des rectangles de texte contenant les couplets écrits, qui sont numérotés. Bien sûr, cette numérotation n'a rien de coercitif. Les lanternistes peuvent évidemment choisir de modifier l'ordre des plaques ou de passer certains couplets lors de la projection. « Cadet Rousselle » se prête plutôt à cette flexibilité, puisque ses couplets sont relativement interchangeables, thématiquement clos sur eux-mêmes, et sans réelle progression narrative ni chronologie – à l'exception bien sûr du dernier couplet, qui évoque la mort du personnage principal. Tout de même, ce système de numérotation, inscrit dans la zone de projection, laisse penser que les plaques doivent effectivement être projetées de gauche à droite. Dans ce cas, les textes apparaissent à l'écran après les images qui les illustrent, ce qui procède davantage de la fonction incitative du texte écrit que d'une réelle performativité.

On peut également penser que *Cadet Rousselle* fonctionne selon une logique différente : puisque l'image est projetée avant les paroles, c'est l'image elle-même qui adopterait une fonction incitative. C'est-à-dire qu'en reconnaissant le sujet de telle ou telle image (l'habit, les cheveux, les chats, etc.), le public est incité à chanter le couplet correspondant. On s'est déjà attardé sur les textes de cette série, attardons-nous sur les effets d'interprétation produits par ces images.

4.a Trois cheveux

En observant cette série, un problème d'image se présente dès la première plaque. En effet, l'image illustrant le deuxième couplet propose une représentation paradoxale, irréaliste, voire dissonante. Il s'agit du couplet évoquant les cheveux du personnage : « Cadet Rousselle a trois cheveux, deux pour devant un pour la queue. [Et quand il va voir sa maîtresse] il les met tous les trois en tresse ».



Figure 42. Détail d'une plaque illustrant trois couplets de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

Au centre de l'image, Cadet Rousselle est assis sur une chaise, de trois-quarts-dos, face à un miroir. Il n'a effectivement que trois cheveux sur le crâne, et derrière lui, un coiffeur tient dans ses mains le cheveu de « la queue ». Comme avec « La mère Michel » précédemment, cette image joue avec la variation des niveaux de grotesque. Le coiffeur arbore une moue, la bouche figurée par une sorte de vague. Le visage de Rousselle semble lui aussi construit à la manière d'une vague : le menton, les lèvres et le nez dessinent un profil grotesque. Un trait noir très prononcé sous son nez (qui n'est pas une erreur d'impression, puisqu'on le retrouve dans toutes les versions comparées) participe à cette déformation du visage, de même qu'un trait noir au-dessus de l'œil (Cadet Rousselle a presque un double sourcil). Même sa main est représentée de manière difforme, les doigts pliés, presque crochus. Pour achever la caricature, les trois cheveux du personnage lui donnent des airs de diable. Celui de l'arrière frise à la manière d'une queue démoniaque (le dessin joue ici du double sens lexical sur la « queue » des paroles de la chanson), et ceux de l'avant figurent clairement des cornes – ce qui ajoute d'ailleurs un élément comique, en suggérant que le personnage est cocu. Or, dans le miroir, le portrait de Rousselle est radicalement différent. Son visage est rond, presque poupin. Les traits dessinant son visage sont moins nombreux, plus fins, l'ouverture du bras et la posture de la main le rendent accueillant et affable. Certes, il subsiste une part de grotesque dans le placement des deux cheveux, mais elle est bien moins grossière : dans le miroir, Rousselle porte simplement une étrange mèche de cheveux, là où dans le siège, il est carrément coiffé d'une paire de cornes.

Il y a plusieurs manières de comprendre ce choix de représentation. Considérons d'abord que l'image est projetée dans son intégralité à l'écran, ce qui est possible avec les plaques les plus grandes. La dissonance dans cette double représentation du personnage crée un effet comique qui insiste, par contraste, sur la caricature du personnage central. La différence entre les deux visages du personnage traduit sa propre duplicité. Cadet Rousselle passe pour ridicule parce qu'il cherche avant tout à paraître, il se définit par ses possessions (trois habits, trois maisons, etc.) et par son apparence. Une vanité que souligne le motif pictural classique du miroir. Néanmoins, il faut également considérer le déplacement de la plaque lors de la projection, car l'effet comique est largement mis en valeur par un effet de cadrage et de dévoilement progressif de l'image. Une observation des versions les plus petites de cette série le montre particulièrement. On l'a vu, la projection des petites plaques (par des lanternes elles aussi plus petites) implique une réduction de la section d'image projetée. Il est alors tout simplement impossible de montrer ensemble à l'écran Cadet Rousselle, son reflet et le coiffeur (cf. Figure 43).

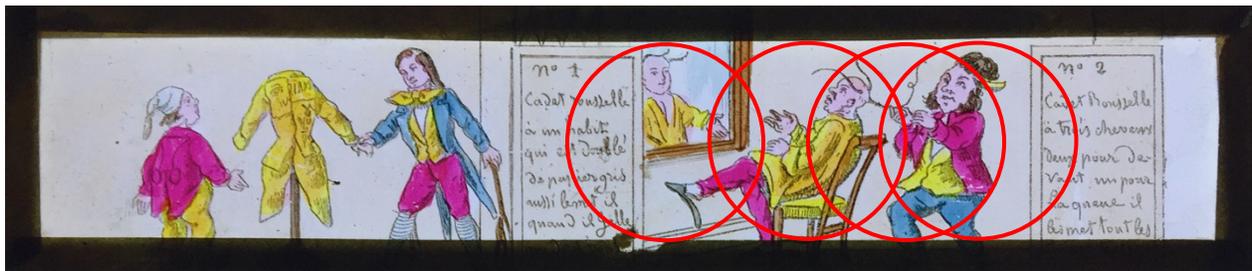


Figure 43. Plaque illustrant les couplets 1 et 2 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

C'est le visage placide dans le miroir qui est projeté en premier, tandis que son contrechamp, le *vrai* Cadet Rousselle, n'apparaît que dans un second temps. En continuant à faire défiler la bande, on dévoile ensuite le coiffeur et sa moue, ce qui vient prolonger le comique par une seconde apparition grotesque, comme un écho à la première. Donc, en glissant la plaque de gauche à droite (sens de lecture établi plus haut) pour en dévoiler progressivement l'image à l'écran, l'effet de contraste entre les deux visages de Cadet Rousselle est redoublé par un effet de suspense (l'attente d'un contrechamp au miroir) puis de surprise (l'apparition de son visage grotesque). Ce jeu de hors-cadre est particulièrement efficace dans le cas des plaques les plus étroites, puisque l'image est nécessairement projetée de manière morcelée, en coulissant la plaque. Mais le principe de dévoilement progressif fonctionne aussi pour les plaques les plus grandes.

En pensant en amont le défilement de l'image, les Lapierre déploient donc une forme de montage dont la visée est à la fois narrative (illustrer le couplet) et expressive (ici au service de la surprise et du comique).

4.b « Cadet Rousselle a trois ... » : lectures en largeur

L'exemple des « trois cheveux » de Cadet Rousselle nous permet de formuler une remarque d'ensemble sur cette série : puisque les vues sur verre en bande Lapierre coulissent latéralement, la dimension signifiante de ces plaques, c'est la largeur³²⁸. Ainsi, la disposition des éléments, et notamment des personnages de « Cadet Rousselle », se fait principalement dans le sens de la largeur, et la construction des images fait peu de cas de la hauteur des plaques. En ce sens, les paroles de la chanson « Cadet Rousselle » en font un sujet idéal pour les Lapierre. En effet, nombreuses sont les images structurées en trois étapes, qui jouent d'un effet de dévoilement progressif basé sur la formule récurrente « Cadet Rousselle a trois [quelque chose] ». Ces choses que le Cadet Rousselle a en trois exemplaires se trouvent alors alignées sur la largeur de la plaque. C'est le cas dans les images montrant les trois maîtresses (couplet 13), les trois garçons (16) et les trois demoiselles (17), qui adoptent cette construction de manière systématique. Ce sont d'ailleurs les seules images où le Cadet Rousselle, reconnaissable à sa lavallière, n'apparaît pas. On peut même observer qu'en vertu du procédé de dévoilement progressif de la plaque, de gauche à droite, il existe une gradation dans la représentation des personnages ainsi alignés, le troisième étant le plus caricaturé. C'est le cas des trois maîtresses « laissé[es] dans la détresse » au couplet 13. À gauche, la première semble vêtue pour l'extérieur, elle porte un panier et un oiseau (exotique, peut-être un perroquet) ; au centre, la deuxième paraît vêtue pour l'intérieur, avec un bonnet et un tablier blanc³²⁹, et elle porte dans ses mains une sorte de tabouret (peut-être un prie-Dieu) ; la troisième enfin est coiffée d'un grand fichu et s'appuie sur un balai. Il y a donc une dégradation nette de la condition sociale des trois maîtresses dans l'ordre de lecture, depuis la bourgeoise habituée aux loisirs d'extérieur – l'oiseau domestique serait ici un signe de richesse – jusqu'à la souillon et son balai. On trouve une gradation comparable dans les images

³²⁸ À toutes fins utiles, je rappelle que l'on emploie pour décrire les plaques le couple largeur/hauteur, aussi ce que j'appelle « largeur » est *stricto sensu* leur côté le plus long.

³²⁹ Le bonnet et le tablier sont blancs dans toutes les versions observées, sauf une, où le tablier et la robe sont peints de la même couleur rouge.

représentant les enfants (garçons au couplet 16 et demoiselles au 17), où dans les deux cas, le personnage de gauche – le premier dans l'ordre de lecture – est dépeint de manière moins grotesque que les deux suivants.



Figure 44. Détails des plaques illustrant les couplets 13 (trois maîtresses) et 17 (trois demoiselles) de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

D'autres images emploient également cette répartition de trois éléments dans la largeur de l'image en présence du personnage principal. Au couplet 3, trois maisons dessinées sur des feuilles de papier sont montrées par trois hommes côte à côte (les architectes ?). Idem au couplet 22 des « trois feuillettes³³⁰ » et au couplet 6 où les « trois deniers » de Rousselle sont réclamés par trois créanciers.



Figure 45. Détails des plaques illustrant les couplets 3 et 22 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

Même quand cette logique ternaire n'est pas à l'œuvre, on décèle tout de même d'autres effets de dévoilement. C'est le cas au couplet 18 qui évoque l'appétit vorace des « amis » de Cadet Rousselle. En dévoilant l'image de gauche à droite, on projette d'abord un premier homme, au ventre rond très proéminent (comique de caractère et caricature), puis trois autres amis apparaissent l'un après l'autre, attablés (comique de répétition et d'accumulation). Enfin, comme

³³⁰ « Tonneau contenant environ 135 litres et qui est surtout employé pour mettre du vin. ». Dictionnaire *Littre* en ligne.

un raccord-regard, c'est une grosse volaille sur un plateau qui apparaît à l'écran, dans les mains de Cadet Rousselle. Ce dernier mouvement dévoile ainsi l'objet de la convoitise des amis, et en complément des paroles du couplet (« ils dévorent jusqu'à la gamelle ») achève de broser le portrait de ces « amis » plus intéressés par la nourriture que par Rousselle. Positionné à la droite de l'image, celui-ci est d'ailleurs le dernier personnage dévoilé – sera-t-il également mangé ?



Figure 46. Détails de la plaque illustrant le couplet 18 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

Qu'on pense aussi à l'image finale de cette série, illustrant le couplet de la mort du personnage. Les deux tiers gauches de l'image montrent le corps gisant dans son lit, une couronne mortuaire posée sur les jambes. Seulement, la ligne verticale d'un pan de mur sépare le tiers droit de l'image, qui contient les éléments de la chute du couplet – et de la chanson : tout ce que Cadet Rousselle laisse à ses enfants est là, trois verres cassés et quatre bouts de chandelles.



Figure 47. Détail de la plaque illustrant le couplet 24 de la chanson « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

La construction de l'image dans sa largeur mime donc l'effet de surprise de ce couplet, redoublé par ce trait vertical qui sépare l'image en deux (d'un côté le personnage défunt, de l'autre son legs). L'illustration littérale est ici une manière assez habile de créer un effet comique, en

montrant l'héritage dérisoire laissé à ses enfants par le personnage qui, par contraste, semble pourtant paisible dans la mort.

4.c Mouvement et fixité

En plus de ces exemples, qui tirent parti du dévoilement progressif des images, certaines plaques déploient d'autres logiques cinétiques. Le coulissement nécessaire de la plaque permet alors d'insister sur le mouvement des personnages et des objets représentés. Dans cette série, ce procédé est particulièrement à l'œuvre pour les images où Cadet Rousselle est le seul personnage à l'écran.



Figure 48. Détail de la plaque illustrant le couplet 9 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

Au couplet 9, où Cadet Rousselle « enfonce une citadelle », l'image le montre une lance à la main, défonçant une porte de bois. Ici, le sens de lecture est particulièrement évident, puisque l'image représente un assaut. La lance, tenue à l'horizontale, est presque une flèche qui figure le mouvement du personnage vers l'avant, pour enfoncer la porte. Ce mouvement est redoublé par l'angle des genoux pliés, par celui des planches brisées, et par la diagonale formée par le corps entier du personnage. Tout concourt dans ce dessin à une impression de mouvement, de la gauche vers la droite, c'est-à-dire le sens de coulissement de la plaque. Cette image semble donc conçue pour permettre au lanterniste de mimer les mouvements du personnage, en glissant la plaque plusieurs fois de gauche à droite dans le passe-vues de la lanterne. À l'écran, à chaque aller-retour de la plaque, le personnage donne un coup dans la porte, jusqu'à la détruire. Dans certaines versions de la série, cette image est même la dernière de sa plaque³³¹. Cela augmente

³³¹ Il s'agit des versions à trois images par plaque, qui placent l'image 9 à droite de la troisième plaque. On trouve un exemple de cette répartition dans ma collection personnelle.

encore l'impact de cet effet de mouvement : comme si après avoir frappé plusieurs fois dans la porte, celle-ci cédait enfin, et que pour le montrer, la plaque elle-même était expulsée du passe-vues de la lanterne. Nul besoin d'instructions de manipulation, c'est la composition de l'image qui programme un mouvement de la plaque opéré par les lanternistes.

On trouve un effet comparable au couplet 4, lorsque Cadet Rousselle chute sur la glace d'un bassin gelé. La posture de Cadet Rousselle, tombé assis sur les fesses, et dont un pied semble avoir traversé la glace, est ridicule en soi, mais un élément s'ajoute au tableau. Dans le quart supérieur droit de l'image, un autre personnage patine avec aisance dans une posture qui, là encore, suggère le mouvement : corps en diagonale, manteau et chapeau tendus à l'horizontale par la vitesse, genoux pliés. Il est probablement tentant, pour le lanterniste, de faire glisser ce patineur en couissant la plaque ou en déplaçant la lanterne pour faire bouger l'image dans l'espace de projection³³². La chute du Cadet Rousselle paraît encore plus ridicule par contraste avec ce personnage secondaire, tellement gracieux qu'il met l'image en mouvement.



Figure 49. Détail de la plaque illustrant le couplet 4 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

Enfin, deux images successives jouent, au contraire, avec l'immobilité de la projection. Les couplets 20 et 21 mettent en scène deux animaux récalcitrants : l'ânon puis le chien du personnage principal. Dans ce cas, il n'est plus question de dévoilement progressif, mais au contraire, d'inciter à projeter fixement ces images. L'image de l'ânon offre par exemple une composition presque circulaire, plutôt centripète, idéale pour s'intégrer sans aucun mouvement au cercle lumineux de la projection. Dans ce cas, l'image et la fixité qui lui est associée servent à élucider le sens du couplet en le prolongeant : si l'âne « dévore tous les chardons », c'est qu'il

³³² Qu'on se rappelle la projection décrite par Proust, où l'image se promène sur tous les supports de la chambre du jeune enfant, des rideaux à la poignée de porte.

n'obéit pas à Cadet Rousselle, et donc, qu'il n'avance pas – d'où une image qui, par sa composition, invite à l'immobilité de la plaque.



Figure 50. Détail de la plaque illustrant le couplet 20 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

Au couplet 21, la construction de l'image n'est pas centripète, mais binaire, dans la largeur de l'image : à gauche, le chien refuse d'avancer, à droite, Rousselle tire sur sa laisse. Il est donc possible d'explorer la plaque de gauche à droite durant la projection, ce qui souligne le jeu de contrastes visuels entre le chien et son maître, figurant leur rapport de force. Ainsi, les pattes, la queue et la tête du chien forment des lignes diagonales qui s'opposent à celles, inverses, du bras, des jambes et de la gibecière de Rousselle. La composition joue aussi sur la différence de hauteur des personnages, créant un déséquilibre entre le chien, dont la petite taille (environ un tiers de celle de Rousselle) est soulignée par l'importante surface vide ménagée au-dessus de lui. L'image figure donc la tension entre les deux personnages, le chien tirant à gauche, Rousselle à droite. Une fois l'image dévoilée en entier, il semble de mise de la projeter fixement, ou pourquoi pas, de coulisser légèrement la plaque de gauche à droite pour mimer la lutte du chien et de son maître. Ici encore, c'est la composition de l'image qui incite à un mouvement de la plaque, ce qui montre une fois de plus une conscience des possibilités expressives du médium.



Figure 51. Détail de la plaque illustrant le couplet 21 de « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle).

4.d Dans la hauteur

La représentation du chien au couplet 21 de « Cadet Rousselle » rappelle aussi celle du chat mort de la chanson « Il était une bergère ». En effet, dans ces deux cas, la composition de l'image joue d'un effet de décadrage, en ménageant une surface vide au-dessus des deux animaux. Cela nous invite à commenter le travail des Lapierre sur la hauteur des plaques. On l'a vu, la dimension la plus exploitée des « vues sur verre en bande », c'est la largeur, parce que les plaques coulisent latéralement dans le passe-vues de la lanterne. Il est donc assez facile de ménager des effets de mouvement, de dévoilement voire de surprise, tels que ceux commentés précédemment. Malgré tout, quelques exemples montrent un intérêt pour la composition des plaques dans la hauteur. Si ce type d'effet est plus rare, c'est parce que les plaques ne se déplacent pas (ou très peu) de haut en bas dans le passe-vues des lanternes, et parce que la marge des dessins matriciels est tronquée lorsqu'imprimée sur les plus petites plaques. La hauteur des plaques est donc rarement utilisée à des fins signifiantes : on y trouve tout au plus quelques éléments ornementaux, et bien souvent, du vide. C'est ce que l'on démontre en comparant deux séries de taille différente.



Figure 52. Premières plaques de deux séries de dimensions différentes illustrant « Cadet Rousselle ». (Collection personnelle). L'échelle n'est pas respectée (le cadre rouge représente la part du dessin matriciel imprimée sur la plus petite plaque).

Qu'on observe en effet ce qui, sur les grandes plaques, sort du cadre de la taille des plus petites (figuré par un rectangle rouge sur la figure ci-dessus). La croisée d'une vitre aux images 1 et 7, une enseigne aux images 2 et 8, un arbre à l'image 11, un rideau à l'image 12, etc. : des éléments anodins, qui apportent peu de surplus de sens aux images. Mais il existe tout de même quelques

exceptions : un œil omniscient symbole de Dieu (un œil dans un triangle entouré de rayons) dans la chapelle à l'image 15 formalise une présence divine face à Rousselle ; une enseigne « HERCULE » au-dessus du couplet 8 précise l'identité d'un personnage à l'image (le costaud face auquel Rousselle préfère « évite[r] les querelles » est donc probablement l'homme fort d'une attraction foraine) ; un testament cloué au mur sur l'image finale renforce le ridicule du personnage qui a pris soin de léguer ses « trois verres cassés, quatre bouts de chandelle » par testament à ses enfants.



Figure 53. Composition d'image dans la hauteur aux couplets 15, 8 et 24 de la série illustrant « Cadet Rousselle » (détails). (Collection personnelle).

Ces trois exemples montrent qu'il n'est pas impossible pour les Lapierre d'employer toute la hauteur de la plaque à des fins significantes, pour préciser l'interprétation des paroles de la chanson proposée par l'illustration. Cela dit, on comprend pourquoi cela est assez rare : il est préférable de se concentrer sur les sections de l'image qui peuvent être reproduites sur les plaques de toutes les dimensions. C'est pourquoi la hauteur des cadres de texte est également réduite, impliquant l'usage d'abréviations et de coupes dans les paroles. Des enjeux de production et de rentabilité industrielles sont donc à l'origine de choix formels : la nécessité de produire une seule série de dessins matriciels pour les plaques de toutes les dimensions concentre l'intérêt narratif dans la zone centrale des dessins. En dehors de cette zone, on trouve alors très peu d'éléments réellement significants. Quelques exemples, bien sûr, montrent un usage pertinent de ces zones périphériques, mais en somme, lorsque les Lapierre vendent plus cher des plaques plus grandes, ils vendent en fait beaucoup de vide, et peu de surplus de sens.

*

Par quelques essais d'analyse, on a montré dans ce chapitre que les chansons lumineuses écrites Lapierre mettent en œuvre des procédés esthétiques intéressants, parfois étonnants, basés sur le cadrage, le mouvement des plaques ou le type d'illustration des paroles, entre littéralité et concurrence des significations. Ces études de cas ont révélé la variété des effets permis par la projection lanterniste, tantôt expressifs (susciter une émotion), herméneutiques (produire du sens) ou performatifs (générer une réaction du public). En nous intéressant spécifiquement aux chansons lumineuses du corpus Lapierre, on a également observé la conscience générique des Lapierre, qui ont su adapter leurs plaques pour lanterne magique aux enjeux spécifiques de la chanson illustrée et au contexte techno-culturel de leur époque, mobilisant différemment les nombreuses fonctions du texte écrit en fonction des cas. La plupart des effets analysés ici servent en effet l'interprétation de la chanson, tant sur le plan herméneutique (informer la lecture des paroles de la chanson) que performantiel (les images de « Cadet Rousselle » aident à chanter, celles de « Il était une bergère » font danser »).

Ces analyses concluent la première partie de cette thèse. À la fin de ce parcours, sans doute n'oserons-nous pas affirmer, comme Frédéric Dillaye, que « la lanterne magique n'a plus de secret pour nous³³³ ». Mais nous avons posé des bases historiques, théoriques et méthodologiques pour prolonger l'étude des plaques pour lanterne magique, dont les vues sur verre en bande sont un cas particulier, et celle des chansons lumineuses écrites, dont les chansons du corpus Lapierre sont une actualisation. Pour ce qui nous concerne, c'est bien sûr cette seconde voie que nous empruntons, en explorant, dans la deuxième partie de cette thèse, les actualisations de la série culturelle des « chansons lumineuses écrites » au XXe siècle, du déclin des lanternes magiques à l'avènement d'internet.

³³³ Frédéric Dillaye, *Les jeux de la jeunesse : leur origine, leur histoire et l'indication des règles qui les régissent* (Paris : Hachette, 1885), 361.

Partie II XIXe – XXIe : De la lanterne à l'internet

Où l'on entre au XXe siècle sur un nuage

L'une des apparitions les plus célèbres de la lanterne de projection au cinéma est aussi, peut-être, l'une des plus discrètes. En effet, on trouve une lanterne magique dans le *Mary Poppins* de Robert Stevenson (1964, Walt Disney Studios), avec Julie Andrews et Dick Van Dyke. Encore faut-il ouvrir l'œil, puisqu'elle est simplement posée sur l'étagère de la chambre d'enfants (*the nursery*) que Mary et les trois enfants Banks rangent, à l'aide de quelques tours de magie, en chantant l'air resté célèbre de « Spoonful of sugar » des frères Sherman (« Le morceau de sucre » dans sa traduction française).



Figure 54. Mary Poppins dans la nursery. Sur l'étagère trône la lanterne magique.

Pourquoi une lanterne magique ? La raison la plus évidente est probablement qu'en tant qu'accessoire du décor, elle aide à planter le contexte de la scène. Qu'on trouve une lanterne magique dans une chambre d'enfants, au sein d'une grande maison bourgeoise londonienne en 1910, cela est après tout assez vraisemblable, et ce détail contribue à l'« effet de réel » dont parle Roland Barthes à propos, par exemple, du baromètre d'*Un cœur simple* de Flaubert : un « objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du

*notable*¹ ». D'ailleurs Mary, qui passe devant la lanterne à de nombreuses reprises, semble ne jamais y poser les yeux, et l'objet, déjà posé sur son étagère, est totalement étranger à l'enjeu de la scène (ranger la chambre).

Mais le choix d'une lanterne n'est peut-être pas si anodin. D'abord, parce que si Emile Kuri et Hal Gausman, les chefs décorateurs du film, ont considéré qu'une lanterne pouvait produire cet « effet de réel, » c'est qu'ils ont postulé en retour un effet de reconnaissance. En d'autres termes, ils ont estimé que pour le public de 1964, cette lanterne magique serait bel et bien perçue comme un objet du passé, et qu'elle aiderait donc à inscrire le film dans l'année de sa diégèse ; mais dans le même temps, que la lanterne serait suffisamment reconnue pour s'inscrire dans l'arrière-plan de la scène, et rester « insignifiante » – pour parler de nouveau avec les mots de Barthes. Pas question, en effet, qu'une étrange boîte de métal dorée vole la vedette à Julie Andrews au moment où elle entonne l'un des tubes annoncés de cette comédie musicale à gros budget. Rétro, mais pas trop, donc, la vieille lanterne magique, au milieu des années 1960.

Une autre raison explique aussi la présence discrète de cette lanterne. À bien y regarder, le générique du film évoque l'esthétique d'une projection lanterniste, et même précisément, la projection d'une plaque rectangulaire très large – ce format que les Lapiere nomment « vues sur verre en bande ». En effet, les deux premiers plans du générique du film sont de lents travellings droite-gauche montrant des paysages nocturnes londoniens. Or, c'est précisément ce genre de travelling latéral qu'on obtenait en projetant à la lanterne magique ces plaques oblongues à image continue, dont le paysage était progressivement dévoilé par coulissement dans le passe-vues de la lanterne². De même, le fondu enchaîné qui sert de transition entre ces deux plans est un équivalent cinématographique du système des *dissolving views* (ou vues fondantes) déjà commun au temps des lanternes, et particulièrement, avec des paysages, pour figurer le passage du temps³. Quant à l'esthétique de toile peinte de ces plans liminaires, elle n'est pas sans rappeler celle des plaques pour lanterne qui ont longtemps été, on l'a vu, dessinées et/ou coloriées à la main.

¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)* (Paris : Seuil, 1984), 180.

² Voir Werry, « La narration dans les plaques de verre pour les lanternes magiques jouets ».

³ Voir Sébastien Fevry, « Fondre les vues avec la double lanterne », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 41 (2022).

S'il y a un effet de reconnaissance, il est donc également audiovisuel. Une reconnaissance de dette, presque : c'est Walt Disney formalisant son propre dû esthétique à la lanterne magique, avec ses images en couleur et en mouvement, ses textes écrits à l'écran (il s'agit du générique du film), et ses chansons illustrées. D'ailleurs durant ces deux plans, l'orchestre joue déjà le thème de la chanson « A Spoonful of sugar », ce qui renforce, de manière proleptique, le lien entre ce générique et la lanterne de la *nursery*. Certes, il ne s'agit pas à proprement parler ici d'une « chanson lumineuse écrite », et avec regret, on se plait à imaginer Mary Poppins emmenant les enfants à l'intérieur des images fantasmagoriques d'une chanson illustrée projetée par la lanterne, plutôt que dans les paysages peints à la craie par Bert le ramoneur. Mais tout de même, la référence est claire entre ce générique et l'esthétique de la projection lanterniste, et elle se fait explicite avec la présence, quoique discrète, d'une lanterne magique dans le décor du film.



Figure 55. Les deux tableaux du générique de *Mary Poppins* : Big Ben (à gauche), la Tour de Londres (à droite), et leur fondu enchaîné (au centre).

Faisons enfin avec *Mary Poppins* un dernier saut dans le temps. En 2018 est sorti *Mary Poppins Returns*, réalisé par Rob Marshall, suite du film de 1964 (Walt Disney Pictures). L'histoire se déroule cette fois dans les années 1930, alors que Michael et Jeannie Banks, désormais adultes, élèvent les trois enfants de Michael dans la maison où ils ont grandi. Tandis qu'ils traversent une mauvaise passe financière, la même Mary Poppins, qui semble ne pas avoir vieilli – mais est désormais incarnée par l'actrice Emily Blunt – vient de nouveau en aide à la famille. La *nursery* est toujours là, avec son placard blanc et sa grande maison de poupée, mais la lanterne n'est plus sur l'étagère. Elle n'est pas non plus dans le désordre du grenier où Michael a pourtant entassé les objets de son enfance : comme symbole médiatique du passé, le film lui préfère dans cette scène une boîte à musique. À l'évidence, en 2018, la lanterne magique a perdu cette « insignifiance » qu'elle avait encore en 1964.

La lanterne de *Mary Poppins* est donc plus qu'un détail. Elle est porteuse d'informations historiques : sur le statut de la lanterne magique dans les imaginaires au milieu des années 1960, ou encore sur les liens esthétiques entre le cinéma hollywoodien – notamment d'animation – et la lanterne magique. Mais surtout, cet exemple incite à s'intéresser au destin des médiums, aux apparitions, aux disparitions et aux retours des machines, des pratiques médiatiques et des esthétiques qui leur sont associées. En somme, à penser par série culturelle. En un sens, les médiums sont à l'image de *Mary Poppins* : ils voyagent dans l'espace et le temps, disparaissent quelque temps pour revenir sur le devant de la scène, à la fois semblables et sous une forme différente, comme rajeunis. D'ailleurs, si on file cette métaphore, *Mary* n'apparaît-elle pas sur un nuage, à l'instar des œuvres numérisées voyageant désormais avec le *cloud* ?

Aussi, la deuxième partie de cette thèse a précisément pour objet de faire le lien entre l'ère de la lanterne magique (le XIXe siècle) et celle du *cloud* (le XXIe). « Tendre la série », disions-nous plus tôt⁴, entre les « vues sur verre en bande » Lapierre et les contemporaines *lyric videos*. J'y montrerai que la pratique d'écrire les paroles de chanson à l'écran ne s'éteint pas au XXe siècle, et qu'une série culturelle se forme bel et bien, qui passe par ces deux pôles.

Le premier objectif de cette partie est d'ordre technico-esthétique : repérer et analyser différentes productions culturelles qui actualisent la pratique des « chansons lumineuses écrites » à divers moments du XXe siècle, afin de comprendre les conditions techniques de leur émergence et d'explorer les multiples possibles esthétiques que permet l'écriture des paroles de chansons à l'écran. De fait, cette deuxième partie de la thèse couvre une période bien plus importante que les deux autres. L'enjeu n'est donc pas ici l'exhaustivité. D'une part, il s'agit d'analyser un ensemble d'exemples choisis pour leur qualité ou leur originalité esthétiques, contribuant par là à la connaissance historique des chansons illustrées. D'autre part, il s'agit de révéler des éléments de continuité suffisants sur la période étudiée pour confirmer la pertinence de la mise en « série culturelle ».

Ainsi, le second objectif de cette partie est d'ordre théorique et méthodologique : interroger et éprouver la « série culturelle ». On l'a vu, choisir de mettre en série les plaques Lapierre et les

⁴ Voir Partie I, Chapitre I, 7.

lyric videos a quelque chose d'évident, mais par là même, quelque chose d'arbitraire. Cette part d'arbitraire, nous l'avons assumée dès la définition de notre sujet, en choisissant précisément le concept de « série culturelle » pour sa plasticité : c'est au chercheur de créer la série pour la révéler et l'explorer. Mais postuler la permanence d'une pratique qui fait série, c'est nécessairement aussi mettre en lumière, sur le temps long, un ensemble de mutations. Dans le cas présent, si la pratique d'écrire les paroles de chanson à l'écran perdure du XIXe au XXIe siècle, c'est tantôt malgré, tantôt grâce à des tournants techniques, économiques, industriels ou médiatiques.

Cette exploration sera menée en quatre temps. Au premier chapitre, on s'intéressera à la persistance des chansons lumineuses écrites projetées à la lanterne magique. On y évoquera le destin de la firme Lapierre au XXe siècle, les usages de la lanterne projetant des plaques de verre aux États-Unis dans les *vaudevilles*, les nickelodéons puis les *picture palaces*, et on analysera enfin quelques *Life Models* britanniques. Le deuxième chapitre sera consacré aux chansons lumineuses écrites sur pellicule. On étudiera principalement quelques chansons écrites dans des longs-métrages cinématographiques, non sans un détour par l'observation de quelques Scopitones, ces chansons illustrées françaises des années 1960. Le troisième chapitre fait la part belle aux vidéoclips. Il est l'occasion d'une mise à jour de notre état de la littérature, en vue de tenir compte des nombreux travaux sur les clips et leurs rapports aux mots. Dans un second temps, on arpentera, sous les auspices de l'interprétation, le champ des possibles esthétiques de l'écriture des paroles de chanson dans les clips, à travers une étude comparative (les trois clips de la chanson « One » du groupe U2) puis un ensemble d'analyses ponctuelles couvrant toute la période du clip avant YouTube. Dans le quatrième et dernier chapitre, on se penchera enfin sur la *bouncing ball*. Cinq études ponctuelles montreront comment ce cas particulier de la chanson lumineuse écrite est continuellement actualisé au XXe siècle et jusqu'aujourd'hui. Après trois chapitres formellement séparés selon un critère technique, ce changement d'échelle chronologique rétablira une part de continuité et de transversalité à cette étude au long cours.

Chapitre I La lanterne projette encore

Alors que le début du XXe siècle voit l'institutionnalisation progressive du cinéma, la lanterne magique est en réalité loin de disparaître. Ce chapitre est consacré à la persistance de la lanterne comme médium de projection des chansons lumineuses écrites au XXe siècle. On traitera d'abord du destin de la firme Lapiere en France, qui continue à produire des chansons illustrées à usage domestique. On étudiera ensuite les *illustrated songs* états-uniennes, ces séries de chansons illustrées sur plaques de verre pour lanterne magique qui ont fait les beaux jours des vaudevilles et des nickelodéons. On terminera en évoquant les chansons illustrées *Life Models* britanniques, et le retour du chant communautaire dans les salles de spectacle au temps des *picture palaces*.

1 En France : les paroles quittent l'écran

1.a Vues pour lanternes magiques Lapiere-Cinéma

L'objet dont il est question ici porte, dans sa dénomination même, son lot de paradoxes : « Vues pour Lanternes Magiques Lapiere-cinéma ». Il s'agit d'un artefact de ma collection personnelle, une série de trois bandes de pellicule ininflammable, d'une largeur de 120 mm sur une hauteur de 30 mm. Elles sont entourées d'une feuille de papier brun (ou brunie par le temps), le tout glissé dans une enveloppe oblongue de la même couleur. Ces bandes sont aussi nommées « vues pour lanternes magiques » sur la pochette, et « vues pour projections fixes » sur le papier inséré dans l'enveloppe.

Au recto de ce document se trouve le catalogue des vues de « R[ené] Lapiere, Éditeur – Paris », disponibles en quatre tailles (25, 30, 35 et 40 mm) : une liste de quatorze « histoires sans texte (en noir) » et une autre de vingt-et-une « histoires avec texte (en couleurs) ». Parmi ces dernières, on reconnaît des sujets habituels de la maison Lapiere : « La mère biquette », « Barbe-Bleue », « Peau d'Âne », « Robinson Crusoë », mais aussi « Cadet Rousselle », « Malborough », ou encore une série de « chansons d'autrefois ». C'est cette série que j'observe en premier lieu.



Figure 56. Les trois bandes de la série Lapierre-cinéma « Chansons d'autrefois ». (Collection personnelle).

Douze dessins illustrent chacun une chanson, de manière très littérale et à la fois assez vague, puisqu'une seule image illustre chaque chanson. On y trouve néanmoins quelques idées originales. Par exemple « Maman les petits bateaux » montre un personnage arborant une grimace d'étonnement, regard-caméra, pointant du doigt à l'arrière-plan une sorte de pirogue qui, portée par cinq personnes, semble en effet « avoir des jambes ». Ce dessin figure le comique de la chanson en imaginant une scène étonnante, toutefois il réduit sa question enfantine fantaisiste (« les petits bateaux qui vont sur l'eau ont-ils des jambes ? ») à une situation réaliste. Il y a aussi, sans doute, quelques relents d'imaginaire colonial dans cette idée. L'illustration pour « Malborough s'en va-t-en guerre » est également intéressante, en ce qu'elle refuse la littéralité : ce sont trois enfants qui sont montrés, avec cheval de bois et chapeaux de papier, jouant à partir en guerre comme Malborough. Il est vrai que le texte de cette chanson est assez violent pour les jeunes enfants, et une illustration trop littérale a peut-être été évitée pour cette raison ; encore que, sur leurs plaques de verre, les Lapierre n'avaient pas hésité à montrer non seulement le départ de Malborough, mais aussi sa veuve ou sa tombe. Il faudrait pouvoir comparer la série des « vues sur verre en bande » avec celle illustrant la chanson « Malborough » pour les « vues pour projections fixes » sur pellicule, et nous ne disposons pas de cette dernière. Tout de même, malgré quelques dessins montrant une distance interprétative du texte des chansons, la mise en images est plutôt littérale.

Les couleurs sont également assez grossières. La palette est limitée, utilisant six teintes – un jaune, un orange, un saumon, un rouge rosé, un bleu, un vert – qui semblent avoir été appliquées à la main, certaines zones de couleur dépassant en effet des traits noirs du dessin. Certes, la peinture n'est pas appliquée manuellement sur chaque bande de pellicule, comme cela était le cas des plaques de verre étudiées plus haut, mais cette esthétique du « peint à la main » n'en subsiste pas moins – c'est sûrement la bande maîtresse qui a été peinte à la main puis copiée. En plus des six couleurs, on trouve aussi quelques à-plats transparents – qui apparaissent donc de la couleur de l'écran où ils sont projetés. En outre le terme de « vues, » que j'ai rejeté plus haut pour décrire et analyser les plaques de verre Lapierre, semble ici plus approprié, puisqu'un passe-partout noir découpe quatre sections circulaires dans chacune des bandes. Il y a donc bien quatre images fixes à projeter de manière indépendante, et plus aucun effet de sens dans le dévoilement latéral progressif de la bande devant le passe-vues de la lanterne.

Où sont donc les textes de ces « histoires avec texte » (je souligne) ? Dans ces vues sur pellicule pour projection fixe, il n'y a pas de texte sur la bande, et par conséquent, pas non plus sur l'écran de projection. C'est au verso du document d'accompagnement qu'on peut lire les paroles des douze chansons, dont les textes sont très partiels. Quatre vers, parfois même seulement trois, forment le premier couplet ou le refrain de ces douze « chansons d'autrefois » illustrées : « Meunier, tu dors, » « J'ai du bon tabac, » « Frère Jacques » ou encore « Au clair de la lune. »

Un autre exemple témoigne tout de même de l'intérêt de ces vues fixes Lapierre pour notre étude : la série Lapierre-cinéma illustrant la chanson « Cadet Rousselle ». En effet, si le texte de la chanson a bel et bien quitté l'écran de projection, il subsiste du texte écrit sur deux des douze vues de cette série. Le cas le plus simple est celui de la dernière vue : du texte écrit à valeur illustrative sert à la mise en images du couplet indiquant que Cadet Rousselle « apprend l'orthographe pour faire lui-même son épitaphe ». Sur un mur de la salle de classe où étudie Rousselle, on voit une affiche blanche avec un texte manuscrit noir : « L'orthographe est la tenue correcte d'une langue. Le style en est l'élégance ». Cela donne du contexte de la scène, et renforce le comique du couplet : rien d'étonnant à trouver une telle maxime sur les murs d'une salle de classe, en revanche par contraste, la présence en ce lieu du Cadet Rousselle, adulte dans une

classe d'enfants, est bien plus incongrue. Elle provoque la surprise et participe au ridicule du personnage.

1.b Du texte à valeur publicitaire

Le deuxième cas est plus étonnant : l'avant-dernière image de la série semble n'illustrer aucun couplet de la chanson. À la place est représenté un colleur d'affiches officiant sur une palissade. Le texte de cette affiche prend la forme d'une annonce publicitaire au ton comique :

Ville de BRUXELLES
Grand CAFÉ des Diplomates
et THÉÂTRAL
à la demande générale
des Trois Sourds et quatre Aveugles
Qui ont l'honneur de fréquenter
Notre IMMENSE ÉTABLISSEMENT
.....
CADET ROUSSELLE
Paraîtra au 3^e acte de la pièce
dans son rôle

Cette série de vues pour lanterne magique était-elle publicitaire ? S'agit-il – pour employer un vocabulaire contemporain – d'un contenu sponsorisé ? Il se peut tout à fait qu'une pièce de théâtre mettant en scène ce personnage populaire ait été jouée dans un théâtre bruxellois, même si la mention de Bruxelles est un peu étonnante pour les Lapierre : cette maison française avait-elle une production spécifiquement destinée à la Belgique ? Enfin, un dernier élément ajoute de nouvelles questions : la présence de ce texte publicitaire nous fait reconnaître, sans aucun doute possible, que la série de vues sur pellicule recopie en fait une autre série Lapierre, sur plaques de verre cette fois, illustrant la même chanson. Une version de cette série est conservée à la Cinémathèque française : six plaques de la « troisième manière » Lapierre, chromolithographiées, mesurant 180 x 50 mm, et illustrant onze couplets de la chanson (à la place du douzième se trouve, justement, la publicité en question.



Figure 57. La sixième plaque de la série Lapierre (troisième manière) illustrant la chanson « Cadet Rousselle ». (Cinémathèque française).

Certes, il nous manque à ce stade beaucoup d'informations pour comprendre l'histoire de ces séries de vues pour lanterne magique, et il faut composer avec le statut de ces bandes Lapierre-cinéma : des artefacts de ma collection personnelle, dont ma connaissance est lacunaire. Aucune histoire rigoureuse de la firme Lapierre n'a pour l'instant été faite – d'autant moins au sujet de son activité au XXe siècle. Par ailleurs, aucun document originellement inséré dans l'enveloppe de ces vues Lapierre-Cinéma de « Cadet-Rousselle » ne nous sont pas parvenus. On aurait pu y lire, par exemple, si un accompagnement sonore (boniment ou couplet) était prévu pour l'image du colleur d'affiches.

On peut néanmoins faire quelques suppositions quant à la date de ces vues et à leur mode de projection. La dénomination du fabricant, « Lapierre-cinéma », est un premier indice. En effet, d'après Laurent Mannoni, la société Lapierre frères et compagnie « se liera en juillet 1908 avec la firme d'appareils photographiques et cinématographiques de Jules Demaria⁵ », devenant « Lapierre-Demaria ». Selon le collectionneur Eric Lange, « en octobre 1921, René Lapierre reprend son indépendance et fonde la Société des Etablissements René Lapierre (SANERLA)⁶ », utilisant alors le nom de Lapierre-cinéma. Par ailleurs, la série des « chansons d'autrefois » contient une illustration de la chanson « Meunier tu dors », qui est plus tardive que les autres. Martin Pénet n'en note aucun interprète avant l'enregistrement par Alibert en 1928⁷, qui pourrait

⁵ Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, 268.

⁶ Eric Lange, « Lapierre », consulté le 9 mai 2023, <http://cinematographes.free.fr/lapierre.html>.

⁷ Martin Pénet, *Mémoire de la chanson : 1200 chansons du Moyen-Âge à 1919*, Nouvelle édition revue et augmentée (Paris : Omnibus, 2001), 141.

être adapté de la partition déposée par Paul Giraudias (paroles) et André Bureau (musique) en 1912⁸. Tout cela placerait nos vues pour lanternes magiques dans les années 1920 voire 1930.

Qu'en est-il, en ce temps-là, de lanternes ? Les catalogues nous manquent, mais la société « Lapierre frères » (1902-1908) vendait déjà des appareils hybrides, destinés à projeter des boucles animées sur pellicule (défilement vertical actionné par manivelle) et des plaques de verre (défilement horizontal), qui continuent à être commercialisés après la fusion Lapierre-Demaria. Un de ces appareils est par exemple conservé dans la collection Lemai à Québec.

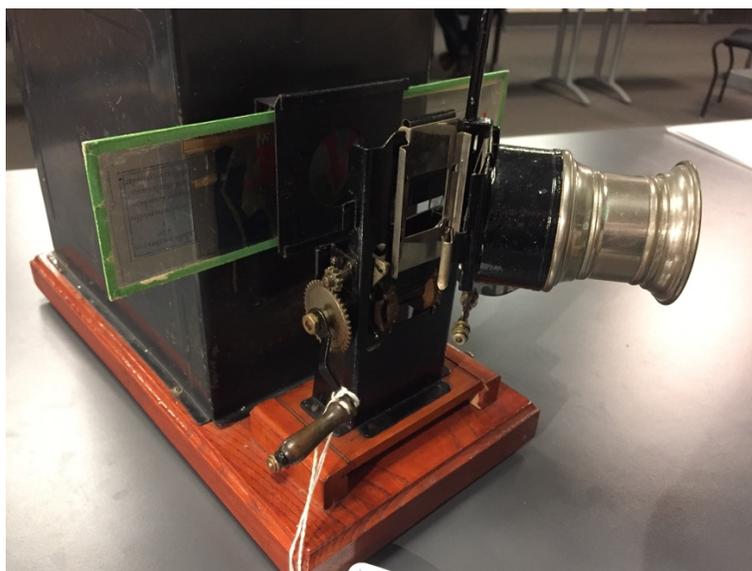


Figure 58. Un projecteur Lapierre-Demaria pour plaques de verre et boucle animée sur pellicule.
(Collection François Lemai, Université Laval).

Mais quelles lanternes magiques étaient vendues pour la projection horizontale de ces bandes de pellicule de 25, 30, 35 ou 40 mm ? Et s'agissait-il seulement de projecteurs à double emploi (fixe et animé) ? Je l'ignore à ce stade.

Quant à la série de plaques de verre illustrant « Cadet Rousselle », bien qu'elle soit conservée à la Cinémathèque française, le savoir à son sujet est également très parcellaire. Elle a probablement été commercialisée avant les films. Ce que l'on peut facilement prouver en

⁸ André Bureau et Paul Giraudias, « Meunier, tu dors, chanson sur 5 notes. Paroles nouvelles de Paul Giraudias. Musique de André Bureau », 1912. Dans le dictionnaire *Cent ans de chanson française*, l'entrée consacrée à Léon Raiter ne mentionne pas « Meunier tu dors », mais indique que Raiter est l'auteur de « Rosalie est partie », une chanson composée par Vincent Scotto et, elle aussi, enregistrée par Alibert. Voir Chantal Brunschwig, Louis-Jean Calvet, et Jean-Claude Klein, *Cent ans de chanson française* (Paris : Seuil, 1981).

revanche, c'est que la série sur film recopie, en les simplifiant, les dessins de la série sur verre. Un procédé de décalque, peut-être de rotoscopie, a pu être employé. Ainsi, même si le texte de l'affiche était originellement une vraie publicité, il est probable que le temps d'exploitation de ces dessins, sur plusieurs décennies, l'ait de toute façon rapidement rendue obsolète.



Figure 59. La superposition des dessins de la vue sur pellicule avec ceux de la vue sur verre montre leur coïncidence parfaite.

Il subsiste donc beaucoup de zones d'ombre et de spéculations quant à ces vues pour lanternes magiques Lapierre-cinéma, et puisque cet objet est aux limites de notre série culturelle, il n'y a pas lieu de prolonger l'enquête outre mesure ici. Toutefois, débiter ainsi notre exploration des « chansons lumineuses écrites » au XXe siècle par une observation des productions Lapierre n'est pas sans intérêt. En effet, ces plaques et ces vues pour lanterne magique témoignent de l'abandon progressif des paroles écrites à l'écran par René Lapierre. En somme, pour ces « histoires avec texte », la famille Lapierre abandonne sa pratique, jusque-là traditionnelle, de la chanson lumineuse écrite. Les paroles ayant quitté l'écran, elles subsistent mais ailleurs, écrites sur un document à part. C'est un acte symbolique fort, car l'éditeur prend le risque que le texte se sépare de l'image, que le papier soit abîmé, voire perdu, et avec lui les paroles des chansons. Le risque est cependant mince dans le cas de ces « chansons d'autrefois ». D'une part, celles-ci sont supposées connues du public, c'est d'ailleurs pour cela que seuls quelques vers de chaque chanson sont reproduits à l'écrit sur le document d'accompagnement. D'autre part, l'illustration très littérale laisse peu de place au doute. Par exemple, même en ayant perdu le texte d'accompagnement, l'image illustrant la chanson « Meunier tu dors » resterait aisément

reconnaissable comme telle. Idem pour les thèmes des couplets de « Cadet Rousselle » (ses trois filles, ses trois chapeaux, ses leçons d'orthographe, etc.).

De ces observations découle une hypothèse : l'écriture des paroles de chanson à l'écran serait d'autant moins utile que la chanson est préalablement connue de son auditoire. C'est en tout cas ce qui semble présider à l'abandon des paroles projetées par René Lapierre. C'est même sur la base de cette hypothèse – sans l'avoir encore formulée – qu'on a expliqué, plus tôt, que les paroles écrites sur les plaques de verre Lapierre pouvaient tout à fait ne pas être projetées à l'écran. En outre, la réciproque de cette hypothèse pourrait également s'appliquer à toutes les chansons illustrées à partir du XXe siècle : écrire les paroles de chanson à l'écran permettrait de mieux les faire connaître à l'auditoire. C'est une chose de mettre en images des chansons populaires « d'autrefois », c'en est une autre d'illustrer des chansons récentes, voire inédites.

D'une certaine manière, l'exemple de « Cadet Rousselle », avec son texte publicitaire projeté à l'écran, renforce cette direction d'analyse. Il montre que le texte projeté peut revêtir une valeur promotionnelle. Or, on l'a vu, les chansons ont une forme récursive particulièrement propice à entrer en tête. Écrire les paroles de chanson à l'écran, c'est donc potentiellement ajouter un niveau de répétition formelle à la chanson. En somme, une chanson lumineuse écrite, c'est une chanson qui fait, à l'écran, sa propre publicité.

En plus de mettre en lumière la déliaison médiatique texte-image qui s'opère chez les Lapierre, ce premier exemple révèle une autre rupture : le passage au cinéma. C'est d'abord la rupture technique de l'adoption de la pellicule cinématographique souple, y compris pour les dispositifs domestiques comme ceux vendus par René Lapierre sous le nom de Lapierre-cinéma (je souligne) à partir des années 1920 : la pellicule est en effet un médium commode pour développer un commerce basé sur la vente à distance, surtout comparée aux lourdes et fragiles plaques de verre. Certes les « vues pour lanternes magiques » Lapierre-cinéma ne sont pas à proprement parler des pellicules cinématographiques. Elles ne sont pas perforées, elles sont projetées à l'horizontale, et elles existent en différents formats (parmi lesquels, cela dit, le 35 mm). Mais tout de même, il s'agit là de l'abandon de la plaque de verre, support de projection ayant plus de quatre siècles d'histoire. Observer une série culturelle, c'est s'intéresser à ce qu'il advient d'une pratique culturelle face au changement, parfois radical, de son médium. En l'occurrence, dans l'histoire de

la famille Lapierre, la pratique des « chansons lumineuses écrites » ne survit pas au passage à la pellicule. René Lapierre orienta alors Lapierre-cinéma sur la vente de projecteurs de cinéma domestiques, et des films qui leur sont dédiés, en misant notamment sur le format 9,5 mm.



Figure 60. Mimiche⁹, dessin animé par Frenkel commercialisé sur bande 9,5 mm par Lapierre-Cinéma¹⁰.

2 Aux États-Unis : vigueur et déclin des *illustrated songs*

Si l'avènement du cinéma au XXe siècle passe par le développement des salles « de cinéma » et par l'instauration progressive du long-métrage de fiction comme modèle esthétique, les bandes Lapierre-cinéma rappellent qu'il subsiste, dans le même temps, une pratique de la projection domestique où perdurent des formes audiovisuelles qui échappent au modèle du long-métrage de fiction. Bien sûr, ces deux voies ne se séparent que partiellement, au prix d'une période transitoire dans laquelle règne une hybridité des pratiques médiatiques. Aux États-Unis, les chansons illustrées (*illustrated songs*) sont une porte d'entrée idéale pour étudier cette hybridation. Dans cette section, on s'intéressera à la pratique états-unienne des *illustrated songs*, que l'on présentera en nous appuyant sur la documentation historique déjà fournie par des

⁹ Mimiche est probablement une version francisée de Mish Mish Effendi, personnage créé par les frères Frenkel, pionniers du dessin animé en Égypte. Voir sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : Ahmed Fawzi, « Les dessins animés égyptiens : des débuts prometteurs aux défis actuels », 16 mars 2016, <https://takamtikou.bnf.fr/vie-du-livre/2016-03-16/les-dessins-animes-egyptiens-des-debuts-prometteurs-aux-defis-actuels>.

¹⁰ Objet vendu par un particulier (lilou28s) sur le site Ebay, consulté le 7 juillet 2023. https://www.ebay.fr/usr/lilou28s?_trksid=p2047675.m145687.1151931.

travaux antérieurs, mais qu'il semble utile de relire sous un prisme nouveau : celui de la chanson illustrée.

2.a Vaudevilles et nickelodéons : la chanson illustrée en salle

L'étude des *illustrated songs*, ces chansons illustrées pour lanterne magique produites aux États-Unis au début du XXe siècle, a connu un essor notable au début des années 2000. Dans le champ des études cinématographiques, trois textes en particulier s'y intéressent avec précision. En 2001, Richard Abel en fait une première description dans l'article « That most American of Attractions, the Illustrated song¹¹ » publié dans l'ouvrage *The Sounds of Early Cinema* qu'il codirige avec Rick Altman. L'ouvrage de ce dernier concernant l'histoire du son au cinéma paraît peu de temps après, en 2004 : intitulé *Silent Film Sound*¹², il accorde une place importante aux *illustrated songs* dans deux sections, consacrées d'une part au programme des vaudevilles, d'autre part au son des nickelodéons. Altman s'y intéresse à la manière dont ce spectacle était sonorisé, mais documente aussi sa place dans les programmes encore mixtes des salles du début du siècle, évoque la production des séries de plaques, et en commente même quelques reproductions en couleur. Enfin en décembre 2005 est paru dans la revue *1895* un article de Jennifer Wild sur le sujet, qu'elle focalise spécifiquement « Sur le déclin d'un dispositif culturel : la chanson illustrée¹³ ». À ces trois textes s'ajoute notamment la thèse d'histoire de Matthew J. Mooney intitulée « 'All Join in the Chorus:' Sheet Music, Vaudeville, and the Formation of American Cinema, 1904-1914¹⁴ » et soutenue en 2006.

Sur la base de ces travaux, résumons. Les *illustrated songs* sont des séries de plaques de verre (douze à vingt-quatre selon Wild) illustrant des chansons, qui diffèrent cependant des Lapierre sur bien des points. Produites entre le milieu des années 1890 et le milieu des années 1910, il s'agit de plaques carrées destinées à la projection fixe par une lanterne magique souvent appelée *stereopticon*. Leur projection est publique et payante dans des lieux de spectacles nord-

¹¹ Richard Abel, « That most American of Attractions, the Illustrated Song », dans *The Sounds of early cinema*, sous la direction de Rick Altman et Richard Abel (Bloomington : Indiana University Press, 2001), 143-53.

¹² Altman, *Silent Film Sound*.

¹³ Jennifer Wild, « Sur le déclin d'un dispositif culturel : la chanson illustrée », trad. par Romaric Vinet-Kammerer et Jennifer Wild, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 47 (2005) : 8-37.

¹⁴ Mooney, « "All Join in the Chorus:" Sheet Music, Vaudeville, and the Formation of American Cinema, 1904-1914 ».

américains, le vaudeville puis le nickelodéon, où elles font partie de programmes de spectacles mixtes. Les images ne sont pas dessinées, mais produites selon des procédés photographiques, en studio ou en plein air. Cela facilite leur reproduction, même si les plaques étaient souvent colorisées à la main. Chaque série est composée d'une plaque de titre, de plaques illustrant les paroles de la chanson, et d'au moins une plaque de texte permettant d'afficher à l'écran les paroles du refrain de la chanson (la *chorus slide*). Pendant la projection, un chanteur ou une chanteuse, parfois deux, appelés *song illustrators*, entonnent les paroles, généralement accompagnés par la formation musicale du lieu (qui peut varier d'un orchestre dans les luxueux vaudevilles à un pianiste seul dans les nickelodéons les plus simples). Grâce à la *chorus slide*, le public est invité à reprendre en chœur le refrain.

Ce sont d'abord les éditeurs de musique, dont le support est encore la partition papier (*sheet music*), qui financent la production de ces séries. Il s'agit donc avant tout de faire la promotion de nouvelles chansons dans le but de les vendre, et non, comme avec les Lapierre, de mettre en images des chansons déjà connues de l'auditoire. Initialement, les éditeurs prêtent voire donnent les plaques aux *song illustrators*, qui transportent leur propre collection de salle en salle. Ce modèle d'affaires s'effondre au milieu de la décennie 1900. Il n'est plus assez rentable pour les éditeurs, en raison du déclin de la musique papier au profit de la musique enregistrée, mais aussi de l'apparition massive des nickelodéons, beaucoup moins chers et au programme moins long que celui des vaudevilles¹⁵. Les éditeurs de musique ne peuvent plus payer pour fournir des plaques à toutes ces nouvelles salles. Les producteurs de plaques (*slide makers*) commencent alors à louer leurs séries directement aux propriétaires des salles, qui embauchent des *song illustrators* à demeure. La production n'est donc plus à la charge des éditeurs de musique, qui cèdent leurs droits d'illustration aux éditeurs de plaques, parfois en exclusivité. Un système de location des séries permet aux salles de renouveler régulièrement leur programme. Parmi les principaux éditeurs de plaques, on trouve Charles K. Harris, A.L. Simpson, Dewitt C. Wheeler, Scott and Van Alton ou Henri B. Ingram.

¹⁵ Sur la concurrence entre les *vaudeville theaters* et les salles de projections de film, voir Noah Teichner, « Le "canned" vaudeville et la mise en conserve médiatique aux États-Unis, du phonographe au film sonore : étude média-archéologique des courts métrages Vitaphone au format son-sur-disque (1926-1930) » (Paris, Université Paris 8, 2021), <https://www.estca.univ-paris8.fr/these-de-noah-teichner/>.

La pratique disparaît vers 1913-14 sous l'effet conjugué de plusieurs crises et mutations qui fragilisent le secteur (piratage des plaques, concurrence entre fabricants, mauvaise entente avec les éditeurs de musique)¹⁶. « L'élimination de la chanson illustrée est une des dernières charges menées contre un espace de projection hétérogène, tandis que les pratiques du spectacle vivant sont remplacées par l'organisation spatio-temporelle du long métrage¹⁷ », résume Jennifer Wild.

2.b Les *illustrated songs* à l'étude

Plusieurs raisons expliquent une concentration des recherches sur les *illustrated songs* dans la décennie 2000. L'accès conjoint à deux types de sources semble une première explication. D'une part, les quatre textes cités mentionnent avoir consulté les plaques de la collection Marnan de Margaret Bergh à Minneapolis « qui compte environ 25 000 plaques soit une des plus grandes collections privées de chansons illustrées des États-Unis¹⁸ ». D'autre part, ces travaux historiques ont en commun une exploration en profondeur de sources papier d'époque, et en particulier de titres de la presse corporative, comme *Moving Picture World (and View Photographer)* et *Film Index*. Surtout, l'étude des *illustrated songs* s'inscrit dans une poussée épistémologique visant à décentrer le champ de l'histoire du cinéma de ses biais téléologiques, trop centrés sur l'image, le récit, et en particulier sur l'établissement du film de long-métrage de fiction comme modèle canonique. Dans le contexte strictement états-unien, cela opère aussi un décentrement géographique, puisque faire l'histoire des salles de spectacles permet de s'ouvrir plus largement au territoire, aux petites et moyennes villes, et pas seulement aux grandes métropoles de la côte est où se concentre encore, au début du XXe siècle, l'essentiel de la production (New York et Chicago, pour ce qui concerne les *illustrated songs*)¹⁹. En outre, s'intéresser à ces chansons illustrées, en rappelant qu'elles partageaient l'affiche des salles de spectacle avec les *moving pictures* jusqu'au milieu des années 1910, permet de battre en brèche bien des clichés quant à la programmation des salles de spectacle, à leur sonorisation, à leur législation et même à tout

¹⁶ Robin Cauche, « Rereading the Decline of the Illustrated Song: Three Crisis Discourses in *Moving Picture World*, 1908 », trad. par Timothy Barnard, *Film History* 32, n° 1 (2020) : 106-26.

¹⁷ Wild, « Sur le déclin d'un dispositif culturel », 47.

¹⁸ Wild, 47.

¹⁹ Michael Aronson, *Nickelodeon City: Pittsburgh at the Movies, 1905-1929* (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2008) ; David Welling et Jack Valenti, *Cinema Houston: From Nickelodeon to Megaplex* (Austin : University of Texas Press, 2007).

l'écosystème médiatico-économique nord-américain de cette période. Ce positionnement épistémologique est d'ailleurs clairement assumé, par Altman notamment, qui indique :

Because history of storefront theaters has been written almost exclusively by cinema historians, the film portion of the nickelodeon program has always been stressed – and usually inflated. Even the best histories consider nickel theater primarily through developments specific to the film industry. A more satisfactory approach to the nickelodeon phenomenon would recognize the fundamentally multimedia nature of the storefront theater program. While a few nickel theaters concentrated exclusively on films, by far the majority of nickelodeons combined films with illustrated songs or vaudeville acts²⁰.

On pourrait désormais pousser cette logique encore plus loin. Certes, les quatre textes évoqués ici ont permis de mettre la pratique des *illustrated songs* à la place qui leur revient dans l'histoire du cinéma et des médias. Mais cela s'est fait en grande partie au prix d'un relatif oubli : que les *illustrated songs* sont aussi, et peut-être avant tout, des chansons. Malgré la volonté de contrer une histoire trop téléologique, qui avait éludé les *illustrated songs* et tous les autres spectacles du vaudeville et du nickelodéon au profit d'une place démesurée des *moving pictures* dans l'historiographie, ces travaux ont finalement eu pour conséquence de réintégrer ces *illustrated songs* dans le giron des études cinématographiques. En somme, en étudiant les *illustrated songs* depuis le champ disciplinaire de l'histoire du cinéma, on a ouvert des séries culturelles qui les contenaient tous les deux – par exemple le spectacle de projection lumineuse – sans considérer que ces chansons illustrées prenaient également place dans des séries culturelles en dehors du cinéma. Cette objection est bien sûr à nuancer quelque peu. Ainsi, en guise de conclusion à sa thèse, Mooney a l'intuition de rapprocher les *illustrated songs* et les vidéoclips :

Moving picture illustrated songs would not become a pervasive “medium of publicity” for another sixty years. It was only with the success of a promotional clip for the song “Bohemian Rhapsody” by English rock quartet Queen that the music industry began regularly producing such clips to promote their artists. The development of a global, billion-dollar music video industry soon followed²¹.

Mais ce parallèle est basé sur leur fonction économique (« medium of publicity », « promotional clip »), et pas sur un critère audiovisuel (par exemple, l'illustration des chansons), ce qui crée selon lui un trou de soixante ans dans la continuité de la série. De son côté, il faut reconnaître à

²⁰ Altman, *Silent Film Sound*, 182.

²¹ Mooney, « “All Join in the Chorus:” Sheet Music, Vaudeville, and the Formation of American Cinema, 1904-1914 », 273.

Rick Altman de s'intéresser à la manière dont les textes de chansons sont mis en images, en commentant notamment quelques exemples. Cependant, il le fait toujours depuis la série culturelle du cinéma, sans considérer la chanson illustrée comme une pratique qui pourrait en être indépendante. Cela est particulièrement évident dans les conclusions de la section de *Silent Film Sound* consacrée à la présence des *illustrated songs* dans les nickelodéons, où Altman s'intéresse à l'influence de cette pratique sur le long-métrage narratif de fiction :

A further influence involves illustrated song's narrative orientation. At a time when moving pictures were only beginning to discover the benefits of storytelling, illustrated songs repeatedly offered a narrative model – right there on the same screen used by the moving picture. [...] Though it may be an exaggeration to claim, as songwriter Charles K. Harris did, that song slides provided the basic prototype for “the moving picture play scenario,” illustrated songs offered a convenient model of narrative focus.²²

Mais qu'apprend-on si on lit plutôt les travaux sur les *illustrated songs* à l'aune de séries culturelles comme celle des chansons mises en images ? Nous ne cherchons pas à remplacer un biais téléologique par un autre, mais à essayer de changer de point de vue, en employant la série culturelle comme outil heuristique.

2.c Les *illustrated songs* en tant que chansons illustrées

En terminant cette section, on s'attardera donc sur quelques remarques d'ordre esthétique formulées dans les travaux Wild, Abel et Altman qui éclairent l'étude des chansons illustrées en général, et celle des chansons lumineuses écrites en particulier.

Des images composites

Les *illustrated songs* sont toujours réalisées selon des procédés photographiques. Pour les éditeurs de plaques, il s'agit même d'un gage de qualité, les seuls professionnels légitimes étant ceux qui réalisent leur propre « posing »²³. Il faut pour cela trouver des décors extérieurs, payer des comédiens, transporter le matériel et le personnel : tout cela a un coût, estimé à \$500 par Alfred Simpson en 1908 dans les colonnes de *Moving Picture World*²⁴. Or des pirates copient pour

²² Altman, *Silent Film Sound*, 192.

²³ « In addition to this, there are many firms who do no posing, but depend entirely upon securing one of the first copy [sic] of new song slides, from which they make negatives ». “Anent Slide Copying,” *Moving Picture World* 3, no. 7 (August 15, 1908) : 124.

²⁴ “Slide Makers Organizing,” *Moving Picture World* 2, no. 1 (4 Janvier 1908) : 6–7.

quelques dollars ces séries chèrement produites. Les éditeurs cherchent donc à réduire leurs coûts de production. À cela s'ajoute que l'industrie des plaques est encore basée sur la côte est des États-Unis, où l'hiver empêche les séances en extérieur une bonne partie de l'année. Les images des *illustrated songs* deviennent alors composites. Altman explique²⁵ :

For a while, slides were shot primarily in front of stage scenery, but a multiple-exposure procedure was soon developed that freed song slide makers from the tyranny of the weather. During the good months, photographers concentrated on outdoor scenes, which they shot without live models. The actors and actresses [...] were then posed in the studio against a black backdrop; finally, these live-model photos would be matted into the location scenes²⁶.

À leurs contraintes économiques et météorologiques, les éditeurs trouvent donc une réponse technique. Toutefois, celle-ci a d'importantes conséquences esthétiques. Altman continue ainsi :

While this process at first produced laughable mismatches of scale and perspective, it eventually gave creative firms like Scott and Van Altena the tools to experiment with unexpected image combinations, involving as many as half a dozen different negatives at a time²⁷.

La série illustrant la chanson « Don't Blame It All on Broadway » reproduite dans *Silent Film Sound* montre très bien les nombreuses possibilités de ce procédé de composition. Certaines images visent le réalisme : incrustation d'un homme de dos marchant sur une route, d'un homme allongé sur un banc. D'autres assument la visibilité du trucage pour créer des images qu'Altman qualifie même de surréalistes (« surreal ») : incrustation de formes géométriques (triangles, étoiles, cœurs), images dans l'image, perspectives irréalistes à valeur symbolique (un personnage très grand domine les bâtiments de la ville), échelles de plan multiples (sur la même plaque cohabitent un plan large de deux amoureux qui trinquent, et un gros plan de leurs deux verres sur fond noir), par exemple. Bien sûr, ces effets ont leur propre histoire, et des influences intermédiaires qui leur sont contemporaines : les films « à trucs », l'art du collage, les journaux illustrés²⁸, par exemple. Mais en aval de la série, il est intéressant de constater que l'intérêt des chansons illustrées pour les images truquées et composites n'est pas l'apanage du clip vidéo, analogique comme

²⁵ Altman mentionne uniquement la contrainte météorologique. Pour un développement sur le piratage des plaques et ses enjeux sur l'industrie, voir Cauche, « Rereading the Decline of the Illustrated Song ».

²⁶ Altman, *Silent Film Sound*, 183.

²⁷ Altman, 183.

²⁸ Jérémy Houillère, « Du lecteur au spectateur. Spectacles de boxe et pratiques de montage dans la presse illustrée et le cinéma en France au début du XXe siècle », dans *Écrans n° 17, Aux marges de l'idée de montage : pensées et pratiques*, sous la direction de Robin Cauche et Raphaël Jaudon (Paris : Classiques Garnier, 2022), 11-22.

numérique. La mise en images des chansons, peut-être en raison de ses contraintes formelles, semble particulièrement propice à expérimenter des configurations visuelles inédites, en poussant dans leurs retranchements les techniques du moment, et ce, sous des formes spectaculaires qui restent populaires et massivement consommées.



Figure 61. Deux plaques de Scott & Van Alena pour la chanson « Don't Blame it all on Broadway »²⁹.
(Reproduites depuis Rick Altman, *Silent Film Sounds*).

Une illustration trop littérale des paroles

Dans les *illustrated songs*, le lien logo-visuel, c'est-à-dire la mise en images des paroles de la chanson, étonne Rick Altman – à tout le moins, elle l'amuse volontiers. Selon lui, une illustration trop littérale des paroles conduit à des résultats parfois saugrenus. Il conclut alors à une forme de recul par l'humour sur ces chansons qui, entre Broadway et la Tin Pan Alley, sont produites à New York de manière industrielle, au risque de se ressembler toutes. Dans *Silent Film Sound* il revient plusieurs fois sur le même exemple, dont la plaque est reproduite en couleurs :

Scott and Van Alena's slides for Leo Feist's 1913, "My lovin' Melody Man," for example, pay virtually no attention to Jack Clogan's music, concentrating instead on Joe Ward's lyrics. Slide number eight, illustrating the first line of the second verse, depicts a flock of sheep to represent the endearing phrase "My honey lamb." Repeatedly, illustrated songs depended on this type of verbal match, often with implicit punning intention³⁰.

Il y a bien sûr dans cet exemple un jeu de mots basé sur une syllepse³¹ : le mot « *lamb* » est employé dans la chanson selon son sens figuré, celui d'un surnom amoureux, mais l'illustration

²⁹ Altman, *Silent Film Sound*, cahier d'illustration non paginé, inséré entre les pages 192 et 193.

³⁰ Altman, 192.

³¹ La syllepse « est une figure qui joue sur un seul signifiant renvoyant simultanément à deux signifiés différents, tous deux soutenus par le contexte, le plus souvent le propre et le figuré ». Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Paris : Librairie générale française, 1996), 703.

convoque aussi son sens propre en montrant un troupeau de moutons. La correspondance lexicale (« verbal match ») dont parle Altman est donc en réalité toute relative, puisqu'elle adopte un sens du mot qui n'était pas présent – en tout cas pas premier – dans la chanson. Or, même si elle peut paraître outrancière, cette manière de faire n'est pas qu'humoristique, elle produit du sens. Ainsi, l'image du mouton fonctionne comme un cliché visuel, qui renvoie directement à la longue histoire du genre littéraire de la pastorale et à ses couples d'amoureux célèbres.



Figure 62. Deux plaques de Scott & Van Alena utilisant la même photo d'un troupeau de moutons. À gauche, pour la chanson « My lovin' Melody Man », à droite pour « When Broadway was a Pasture »³². (Reproduites depuis Rick Altman, *Silent Film Sounds*).

À propos de moutons, Altman propose un autre exemple avec une plaque illustrant la chanson « When Braodway Was a Pasture », qu'il reproduit comme exemple du remploi de photos d'une série sur l'autre : l'image des moutons de cette série de 1911 est réutilisée deux ans plus tard pour illustrer « My lovin' Melody Man ». Mais Altman ne dit rien de la composition de cette image, pourtant intéressante. « Quand Broadway était une prairie » dit la chanson, ce que la plaque illustre par une image composite : les deux tiers hauts de l'image représentent de hauts buildings, et en bas à gauche on voit une rangée d'hommes en vestes et chapeaux, le tout en noir en blanc. Dans le quart inférieur droit, colorisé, un troupeau de moutons et une route de campagne sont incrustés dans le décor urbain. Là encore, il y a bien sûr une manière de figurer très littéralement le thème de la chanson, en rassemblant sur une même image composite le présent et le passé supposé de Broadway (« *was a pasture* »). Mais cela crée aussi une symétrie visuelle, et par là une comparaison, entre la rangée d'hommes urbains à gauche et les moutons à droite de l'image. C'est la même métaphore dont usera Chaplin dans *Les temps modernes*,

³² Altman, *Silent Film Sound*, cahier d'illustration non paginé, inséré entre les pages 192 et 193.

comparant les ouvriers d'usine à un troupeau d'ovins pour dénoncer l'aliénation découlant de leurs conditions de travail. L'intention de Scott et Van Altena n'était peut-être pas aussi politique que celle de Chaplin. Sans doute convoquaient-ils plutôt, là encore, l'imagerie bucolique de la pastorale, qui s'invite dans l'environnement urbain gris et froid grâce aux rêveries permises par la chanson. La comparaison a pu faire rire, également : les interprétations ont forcément varié, ne serait-ce qu'en fonction du type de public, urbain ou non, auquel la série était projetée. Dans tous les cas, cela n'enlève rien à la puissance herméneutique de cette image, qui naît du choix de s'en tenir à la mise en images des mots de la chanson.

De ses commentaires d'exemples, Altman conclut :

Illustrated songs also played an important role in setting standards for matching music to the moving picture. Close inspection of the images that song slide manufacturers accepted as appropriate matches for song lyrics reveals a type of correspondence that dominated nickelodeon accompaniment but would not outlast the storefront theater³³.

Une fois encore, cette remarque montre l'ancrage cinématographique d'Altman, qui oublie que ces formes de correspondance entre images et paroles de chanson ont bel et bien survécu, même si elles sont peu présentes au cinéma. Du point de vue de la série des chansons illustrées en revanche, ces exemples révèlent des enjeux essentiels. Ils rappellent que lorsqu'il s'agit de mettre une chanson en images, la littéralité n'est pas toujours où on le croit. L'exemple des moutons de « My lovin' Melody Man » le montre parfaitement. Si l'on considère qu'illustrer « littéralement » la chanson c'est mettre en images ses paroles, alors les moutons n'ont rien à faire là, puisque ce n'est pas à ce sens du mot « lamb » que la chanson fait référence. Ce n'est que grâce à un jeu de mots que les moutons – au sens propre – peuvent apparaître à l'image. Et dans tous les cas, conscient ou inconscient, ce jeu avec les mots est porteur de sens, il crée des directions d'interprétations nouvelles pour la chanson, ici en la tirant vers le genre de la pastorale.

Quelle distance choisir pour mettre en images les paroles d'une chanson ? Quel potentiel herméneutique ont les images sur notre interprétation des paroles de la chanson ? Ces questions ont certes plutôt disparu du cinéma de long-métrage de fiction – tout au plus se posent-elles à l'inverse : les paroles d'une bande originale de film commentent parfois son récit, plus ou moins

³³ Altman, 192.

discrètement. Mais elles sont toujours au cœur de la série culturelle des chansons illustrées, et peut-être encore plus dans le cas des « chansons lumineuses écrites, » dont l’affichage des paroles à l’écran est, justement, une manière d’illustration très littérale.

La plaque de titre, signe d’une direction artistique

Parmi les composants d’une série de plaques pour *illustrated songs*, on trouve toujours une plaque de titre. Altman explique :

The tight connections between song slide makers, sheet music publishers, and performers [...] were clearly evident in the slides used as titles, which were typically based on the cover of the sheet music for the song in question, often supplemented by a picture of a song slide or a successful song illustrator³⁴.

Au début du XXe siècle, la musique populaire est déjà une industrie culturelle, dont l’objectif central est de faire de l’argent avec les chansons. Pour cela, elle déploie ses productions en réseau sur de multiples médiums dans une optique de synergie. En l’occurrence : des chanteurs professionnels utilisent des plaques de lanterne magique pour créer des spectacles chantés qui doivent donner envie à leur public d’acheter des partitions pour les chanter à leur tour – et continuer le cycle de diffusion des chansons dans l’air du temps.

Ainsi, l’exemple des *illustrated songs* pose à la série des chansons illustrées une question très vaste, celle de la direction artistique, c’est-à-dire de la cohérence esthétique (ou non) des multiples itérations médiatiques de la chanson, en synchronie comme en diachronie. Le cas des *illustrated songs* montre que cette cohérence peut être très relative, puisque la direction artistique n’affecte qu’une plaque par série : la plaque de titre. Les éditeurs des plaques ne semblent pas contraints par les éditeurs de musique quant à leurs choix esthétiques pour les plaques d’illustration. D’ailleurs dans la presse professionnelle, ils revendiquent farouchement l’expertise, le professionnalisme et l’autonomie de leur corporation dans ce domaine de la mise en images des chansons³⁵. Pourtant, la chanson illustrée n’en est pas moins un support promotionnel, et la direction artistique est d’autant plus importante que de nouveaux médiums continuent d’être inventés et adoptés par l’industrie.

³⁴ Altman, *Silent Film Sound* cahier d’illustration non paginé, inséré entre les pages 192 et 193.

³⁵ Cauche, « Rereading the Decline of the Illustrated Song ».

La plaque du refrain

La plaque du refrain (*chorus slide*) est centrale pour cette étude : c'est l'élément qui fait entrer formellement les *illustrated songs* dans la série des « chansons lumineuses écrites ». Elle n'en est pas moins constitutive de cette pratique, puisque selon Altman, une série contenait toujours une plaque de titre et une plaque de refrain. « Chorus slides contained two components: the words to the chorus, so that the audience could sing along, and the address of the slide maker³⁶ ». Sa présence invite à plusieurs remarques.

D'abord, la visée de cette plaque est claire : faire chanter le public. La formule « All join in the chorus » qui donne son titre à la thèse de Mooney, est d'ailleurs projetée à l'écran, sur ces slides, et même parfois grâce à des plaques dédiées³⁷. Cela est confirmé par la répartition du texte et des images dans la série : une plaque spécifique est dédiée à la projection des paroles, et cette plaque ne contient pas d'images. Il n'y a donc aucun enjeu illustratif avec cette plaque, seulement une visée performative (permettre de chanter en chœur), doublée d'une hypothèse commerciale (si le public chante la chanson au spectacle et l'aime, il voudra en acheter la partition pour chanter ailleurs et plus tard, dans le cadre privé).

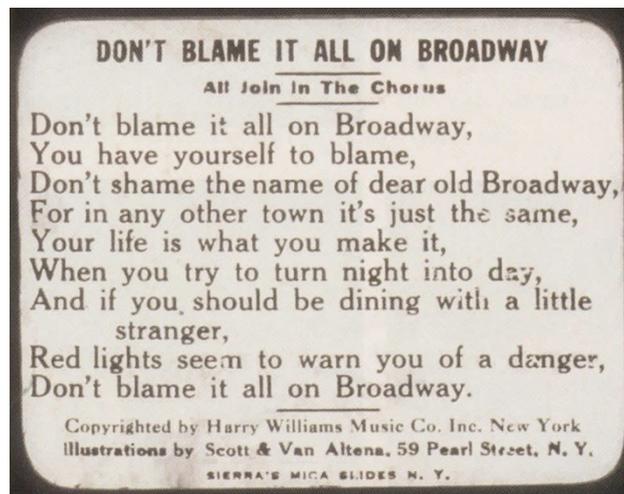


Figure 63. La *chorus slide* de « Don't Blame it all on Broadway » par Scott & Van Altona³⁸.
(Reproduite depuis Rick Altman, *Silent Film Sounds*).

³⁶ Altman, *Silent Film Sound*, 183.

³⁷ Altman, 186. Une plaque reproduite à cette page indique « Everybody join in the chorus ».

³⁸ Altman, *Silent Film Sound*, cahier d'illustration non paginé, inséré entre les pages 192 et 193.

Dans *Silent Film Sound*, Altman ne reproduit qu'une seule plaque de texte. L'accès en est probablement plus difficile en archives. L'auteur indique en effet que ces plaques étaient les plus souvent manipulées lors de la projection, qu'elles étaient ainsi les plus susceptibles de casser – et donc, de ne pas nous parvenir aujourd'hui. Mais il y a peut-être une raison esthétique à ce relatif oubli. Qu'on observe une nouvelle fois l'exemple reproduit par Altman (« Don't Blame It All on Broadway »). En regard des compositions d'images baroques et colorées évoquées plus haut, la plaque du refrain est d'une étonnante austérité : caractères noirs sur fond blanc, un texte très dense, quelques barres horizontales de séparation, et aucune ornementation. La *chorus slide* semble n'être considérée par Scott et Van Altena que pour son aspect performatif – un outil pour chanter – et non comme une section de l'œuvre à part entière, où pourrait se déployer leur art.

D'ailleurs, la technique d'écriture des textes est, pour Jenifer Wild, l'une des raisons du déclin des *illustrated songs*. Il était possible à tous les amateurs éclairés, notamment aux propriétaires des nickelodéons eux-mêmes, de reproduire les plaques produites par les éditeurs (ce qui provoque, on l'a vu, un phénomène de piratage). Mais il leur était également possible de produire leurs propres plaques, et en particulier de plaques de texte. En effet, en plus des séries pour *illustrated songs*, il était utile aux salles de posséder des plaques publicitaires, de divertissements ou d'annonce utilitaire. Or une fois qu'un propriétaire s'était entraîné à la technique de production de plaques grâce à ces textes sans grand enjeu esthétique, il était tentant de se risquer aussi à produire des textes pour *illustrated songs*. On le comprend : d'une part, les *chorus slides* cassaient souvent (cela évitait de les racheter aux éditeurs), d'autre part elles ne contenaient pas l'intégralité des textes de la chanson. « You can put the chorus of an ordinary song on one slide. I've done it lots of times when the chorus slide was missing³⁹ » indique ainsi une publicité en 1910. Ce que montre Wild, c'est que cet « important mouvement de production artisanale de ces annonces de lanterne magique [...] fut sans doute lourd de conséquences pour la chanson illustrée⁴⁰ » notamment parce que les éditeurs ont cherché à discréditer cette esthétique amateur.

³⁹ *The Moving Picture World*, 28 mai 1910, p. 899, cité par Wild, « Sur le déclin d'un dispositif culturel », 47.

⁴⁰ Wild, 47.

À la suite de ces remarques, formulons deux hypothèses. La première est en synchronie. Le piratage des séries de plaques est un problème global, qui touche aussi les plaques d'illustration, mais l'article de Wild insiste sur le fait que les plaques de textes sont d'autant plus touchées. Or on l'a vu, celles-ci sont peu investies visuellement par les éditeurs de plaques. Moins chargées symboliquement, moins frontalement considérées comme une part de l'œuvre, leur statut a probablement joué en leur défaveur. Ainsi, la production de plaques de textes de moins bonne qualité par des amateurs est peut-être, en partie, une conséquence de l'austérité esthétique des *chorus slides*. Les plaques typographiées austères des éditeurs légitimes ont cohabité pendant plusieurs années avec l'esthétique amateur de plaques « faites-maison », notamment avec la projection d'écritures manuscrites à l'écran. En dénigrant cette esthétique, les éditeurs ont en quelque sorte joué contre leur camp, puisque c'est toute leur industrie qui s'est trouvée affaiblie. Sans doute n'ont-ils pas perçu les possibles esthétiques de cette plaque de texte. Il faut dire que l'industrie de l'édition de plaques s'inscrit plutôt dans la série culturelle de la photographie que dans celles de la peinture ou du dessin (au contraire, par exemple, du travail des Lapiere). Pour autant, cela n'aurait pas empêché d'investir les possibles visuels du texte écrit à l'écran. Ma seconde hypothèse, en diachronie, découle donc de la première. En étudiant la série des chansons lumineuses écrites, il faut observer comment les textes écrits (et en particulier les paroles de chansons) ont pu être considérés comme des moyens d'expression visuelle et graphique. Typographie, collage, maquettage des journaux illustrés, art de l'affiche, calligramme : les modèles ne manquent pas, y compris, on l'a vu plus haut, à l'époque même des *illustrated songs*. Une dernière remarque au sujet des plaques de refrain concerne la présence du nom et de l'adresse du fabricant de la série. Il y a bien sûr d'abord un enjeu légal. Sur la plaque reproduite par Altman, les ayants droit des paroles de la chanson sont indiqués par la mention Copyright, et Scott and Van Altena revendiquent quant à eux la paternité des illustrations : un moyen de se protéger partiellement contre la contrefaçon. Il s'agit aussi d'une manière de publicité pour le fabricant, auprès des propriétaires de salle, susceptibles d'acheter leurs productions, mais également auprès du public. La presse corporative nous apprend en effet à quel point l'image de

marque est importante pour les éditeurs⁴¹. Or, s'afficher comme auteurs des illustrations, c'est affirmer sa singularité par rapport aux autres éditeurs, c'est en somme assumer un style artistique dans la pratique de la chanson illustrée. Cela n'est pas forcément évident, dans la mesure où par définition, la chanson illustrée est la remédiation d'une œuvre qui a déjà une paternité artistique (un ou des auteurs et compositeurs) ; et où, avec l'enregistrement technique de la musique et l'émergence du vedettariat (tant pour le cinéma que pour la chanson), les interprètes se trouvent très médiatisés. Mais tout de même : y a-t-il une place pour les auteurs dans l'écosystème de la chanson illustrée ? Et y a-t-il une place pour une approche auteuriste (pour la stylistique, en somme) dans l'étude des chansons illustrées ? Scott & Van Altena – et tous les éditeurs des *illustrated songs* – nous invitent, à tout le moins, à poser ces questions à toute la série.

Lire, chanter, apprendre

Lire les paroles à l'écran permettrait d'apprendre plus facilement la chanson ainsi illustrée : voici une hypothèse qui frise l'évidence, mais qui, par là même, est assez difficile à démontrer. On a déjà mentionné que la structure récursive des chansons les rend de toute façon propices à entrer en tête, texte à l'appui ou non. Avec les plaques Lapierre, on a d'ailleurs constaté qu'un texte de chanson écrit n'est pas nécessairement lu. Et pourtant, cette hypothèse semble être le postulat central des *illustrated songs*, la raison d'être de la *chorus slide*, et l'une des raisons de leurs deux décennies de succès.

Face à cette aporie, une manière de déplacer le problème est peut-être de changer d'échelle : et si la chanson écrite jouait un rôle dans l'apprentissage, non seulement d'une chanson, mais d'une langue ? C'est l'une des hypothèses soulevées par Richard Abel :

As a number of historians (myself included) have argued, in certain areas of New York (as well as other urban centers), nickelodeons served as a significant venue of assimilation for the masses of new immigrants from eastern and southern Europe. From travelogues to dramatic and comic stories, American moving pictures offered immigrants models of behavior and personal appearance to imitate or at least to accept as standard and superior to that of their country of origin. In parallel fashion, the illustrated songs, much as television does today, helped the immigrants learn the common language of their adopted country. Here, for instance, is Mrs. Joe Fleischer recalling her early movie-going on the Lower East Side: "After we heard a song several

⁴¹ Cela est particulièrement visible dans leurs discours relatifs à la crise du piratage des plaques, voir Cauche, « Rereading the Decline of the Illustrated Song », 113-18.

times, with the pictures, and joined in the singing, most of us could understand what the song was about. That's how we learned to speak English"⁴²

D'un côté, il ne s'agit là que d'un témoignage isolé, peut-être idéalisé. L'influence réelle des *illustrated songs* dans ce cas est de toute façon difficile à quantifier. D'un autre côté, Abel est lui-même très nuancé dans ses propos : les *illustrated songs* auraient « aidé » l'apprentissage de la langue et des valeurs états-uniennes « dans certaines parties de New York », et ce parmi d'autres types de spectacles et de socialités. Mais tout de même, si l'hypothèse de l'apprentissage de l'anglais par les *illustrated songs* est jugée convaincante (y compris par « un certain nombre d'historiens », insiste Altman), cela renforce le postulat que des paroles projetées facilitent l'apprentissage des chansons. Somme toute, n'est-il pas plus facile de comprendre une chanson que d'apprendre une langue ?

Conservons donc ce postulat pour la suite de notre étude, tout en continuant de l'interroger s'il le faut. Après tout, lorsqu'il compare le rôle des *illustrated songs* à celui de « la télévision aujourd'hui » (le texte est publié en 2001), Abel lui-même nous invite à interroger en diachronie la fonction d'apprentissage et le rôle socioculturel des paroles de chansons écrites à l'écran.

3 Life Models et community singing

L'observation des vues Lapiere-Cinéma en France et des *illustrated songs* états-uniennes a montré qu'entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, il existe une continuité dans la pratique de la chanson lumineuse écrite, qui reste projetée à la lanterne magique, mais est adaptée aux changements médiatiques de son temps : en France elle passe de la plaque de verre à la pellicule, aux États-Unis elle entre dans les salles de spectacle, et survit même un temps aux mutations profondes de l'industrie musicale. En terminant ce chapitre consacré aux chansons écrites projetées à la lanterne magique, il faut encore mentionner deux ensembles médiatiques qui prennent place dans notre série culturelle : les *Life Models* en Europe, et le *community singing* aux États-Unis. Deux raisons m'incitent à ne les évoquer ici que brièvement. La première, c'est que je dispose de peu de sources de première main, en particulier de plaques à analyser. La seconde raison surtout, c'est que des travaux publiés durant la période de mes recherches

⁴² Propos rapportés dans John Ripley, « Romance and Joy, Tears and a heartache, and All for a Nickel », *Smithonian* 12, no.12 (mars 1982), 82 et cités dans Abel, « That most American of Attractions, the Illustrated Song », 149.

doctorales se sont penchés sur ces deux sujets de manière précise et documentée. Là où, dans la section précédente, les textes dédiés aux *illustrated songs* méritaient une relecture critique informée par la vingtaine d'années qui nous sépare de leur écriture, ces textes très récents participent, je crois, du même élan de recherches que la présente thèse. Aussi, sur la base de ces travaux, explorons succinctement les chansons écrites *Life Models*, projetées à la lanterne en Europe à la même période que les vues sur verre Lapiere, puis les plaques employées dans le cadre du chant communautaire (*community singing*) dans les *Picture Palaces* aux États-Unis.

3.a Sur quelques chansons *Life Models*

À propos des *Life Models*, le catalogue en ligne Laterna Magica de la Cinémathèque française, qui en contient de nombreuses séries, résume ainsi :

A partir des années 1870 apparaît en Angleterre un nouveau genre de plaques pour lanterne magique : les « Life Models ». Ce sont des plaques photographiques sur verre transparent et rehaussées de couleurs à la main. Les prises de vues ont été réalisées dans des studios vitrés anglais, avec des acteurs et figurants. Chaque série de plaques raconte une histoire, mimée par les acteurs sur fond de toile peinte. Les vues étaient accompagnées de commentaires et, parfois, de chansons. En général, ce sont des vues édifiantes qui servent à dénoncer les méfaits de l'alcoolisme ou de l'incroyance. Les principaux éditeurs étaient James Bamforth à Holmfirth (Yorkshire) et York and Son à Londres⁴³.

En 2018, Joe Kember et Richard Crangle (qui s'intéresse au sujet depuis plus de vingt ans, sa thèse ayant été soutenue en 1996) confirment et précisent :

Most strongly associated with charitable, temperance and religious causes, and depending more than most other slide exhibitions on generating affective responses and emotional movement in audiences, Life Model slide sets became extremely popular in Britain at the end of the nineteenth century, and remained in popular repertory at least into the 1940s. These slide sets and the written narratives that usually accompanied them were designed to deliver a powerful emotional charge, an effective strategy for fostering heartfelt commitment to a cause and therefore also for generating charitable income. As scholars such as Karen Eifler have shown, such strategies were commonplace during the last decades of the nineteenth century, with social welfare organisations proving especially adept at calling upon the tastes of

⁴³ Cinémathèque française, « Laterna magica - Life Models », consulté le 24 mai 2023, <http://www.laternamagica.fr/collection.php?collection=Life+Models>.

audiences for participation in storytelling, singing, and even provision of food and drink, in order to win over hearts, minds, and wallets⁴⁴.

Comme le font plus loin remarquer les deux auteurs, le corpus des *Life Models* britanniques est gigantesque, et en son sein, celui des chansons illustrées l'est tout autant. Au moment du repérage qu'ils effectuent pour l'article « Folk like us » paru en 2018, ils dénombrent, sur la plateforme Lucerna uniquement, 677 séries de chansons populaires (« *songs and hymns* », soit 7922 plaques), auxquelles s'ajoutent les 203 séries (soit 6029 plaques) classées comme « *service of song* ». Cette expression, en partie un faux-ami, désigne des séries dédiées à un office religieux, pouvant contenir à la fois des récits illustrés, des textes religieux et des chants sacrés :

the attractions of the entertainment were carefully varied as it progressed, with pleasure in singing interspersed with the narrative depicted by the slides, as well as admiration for accomplished singers, and quieter forms of contemplation associated with recitations⁴⁵.

Les *Life Models* étaient en effet généralement utilisées à des fins morales, voire religieuses, si ce n'est missionnaires. Des récits souvent pathétiques y sont au service de la diffusion de valeurs morales comme la tempérance ou la dévotion, et les projections à la lanterne magique sont données par des groupes ou associations morales ou religieuses, voire directement par des religieux. Dans ce contexte, le chant communautaire apparaît plutôt comme un moyen que comme une fin : il aide à fédérer une communauté, à déclencher des émotions, il fait retenir à l'assemblée des paroles édifiantes, et par là, contribue à la diffusion du message biblique. Il participe aussi de la variété des séances, qui alternent donc entre diverses modalités de mise en voix et en musique des projections, et de participation du public :

Across a ninety minute full service of song, one might expect approximately half of the period to be occupied with song, half with the narrative, and the slides, if they were being used, would have served primarily as illustration. This pattern of story, singing, and image meant that the experience of the full service may have been long, but it was also carefully modulated, with a rhythm varied in order to maintain attention⁴⁶.

Qu'en est-il alors des paroles projetées ? Il en existe de nombreuses plaques dans la base de données Lucerna, et grâce au jeu des métadonnées, la plupart ont été repérées grâce au tag

⁴⁴ Joe Kember et Richard Crangle, « Gente como nosotros: la corriente emocional transmitida en la pantalla a través de las series británicas de placas de linterna mágica denominadas 'Life Models', 1880-1910 », *Fonseca, Journal of Communication*, n° 16 (2018) : 117-18.

⁴⁵ Kember et Crangle, 126.

⁴⁶ Kember et Crangle, 128.

« song lyrics ». 353 plaques portent ainsi cette description⁴⁷, ce qui, en regard des plus de 50 000 images numérisées dans Lucerna, est une portion très mince. Même constat dans l'échantillon plus réduit proposé par Laterna Magica, la plateforme de la Cinémathèque française : 7 plaques de texte pour 30 séries de chansons populaires, et aucune dans les 7 séries illustrant des chants religieux.

Cela s'explique : comme les *illustrated songs* états-uniennes, les séries *Life Models* ne contiennent généralement qu'une seule plaque de texte pour le refrain, mais contiennent une vingtaine de plaques photographiques, parfois davantage. Certaines ont sans doute été perdues ou cassées, et surtout, une bonne part des séries ne contenaient probablement aucune plaque de texte, car les projections pouvaient être accompagnées d'un document écrit ou d'un carnet de chants : il existe en effet des livres dédiés à la publication de textes et de chants sacrés pour le « service of song⁴⁸ ». En outre, le chant choral était mené par des solistes qui pouvaient accompagner l'auditoire dans l'apprentissage des paroles. Là où la plaque de texte est un impondérable des *illustrated songs*, elle n'est pas indispensable dans le cas des *Life Models*.

Malgré cela, le traitement esthétique des plaques de texte anglaises est bien plus raffiné que celui des austères *chorus slides* états-uniennes, même s'il existe bien sûr différentes manières de faire, en fonction des fabricants et des sujets abordés. Les plaques de texte produites par Bamforth & Co sont par exemple très ornementées, souvent par des motifs floraux qui entourent le texte. Les paroles sont insérées dans un cadre-dans-le-cadre, utilisant également un motif végétal, couronne de fleurs ou branches d'arbre, dans les deux exemples ci-dessous. Le fond est séparé dans la diagonale du cadre en deux zones colorées, parfois avec un léger fondu. Le texte est écrit dans une police noire sans empâtements. En décorant ainsi les marges du texte, Bamforth convoque des pratiques liées au livre et à l'imprimerie, comme l'enluminure et la lettrine⁴⁹.

⁴⁷ Recensement effectué le 25 mai 2023:

<https://lucerna.exeter.ac.uk/keyword/tag-index-slide.php?language=EN&id=9000526>

⁴⁸ La revue britannique *The Musical Times and Singing Class Circular* publie ainsi des recensions critiques de certains de ces ouvrages. Voir par exemple : « Review of A Christmas Service of Song », *The Musical Times and Singing Class Circular* 34, n° 610 (1893) : 747.

⁴⁹ « Une enluminure est un ensemble de traits, d'ornements, de petits dessins (grotesques, oiseaux, fleurs, etc.), qui entourent un texte et le mettent en valeur ». « LETTRINE. Sorte de grosse lettre (souvent ornée) qui commence un chapitre ou une subdivision ». Benoît Patar, *Dictionnaire actuel de l'art d'écrire* (Saint-Laurent : Fides, 1995), 516 et 529.

La recette de ce style visuel très marqué semble systématiquement appliquée, peu importe les paroles à illustrer. Comparons par exemple le décor floral du refrain pathétique de « Since Daddy's been taken away » avec le cadre de feuilles vertes d'une chanson célébrant l'amour comme « When we're together » : l'ornementation fait peu de cas du ton de la chanson. Certes, la juxtaposition du texte et des ornements produit tout de même du sens. Dans le premier cas, les fleurs peuvent figurer une couronne mortuaire, symboliser l'espoir dans un moment de deuil. Dans le second cas, les jeunes branches et les tendres feuilles vertes peuvent figurer l'amour jeune et déjà solide de la chanson.



Figure 64. Le refrain de « Since Daddy's been taken away », plaque 12 sur 12, Bamforth & Co, 1908. Kirklees Museums and Galleries. (Digital image copyright © 2006 Ludwig Vogl-Bienek / Media Studies, Universität Trier).

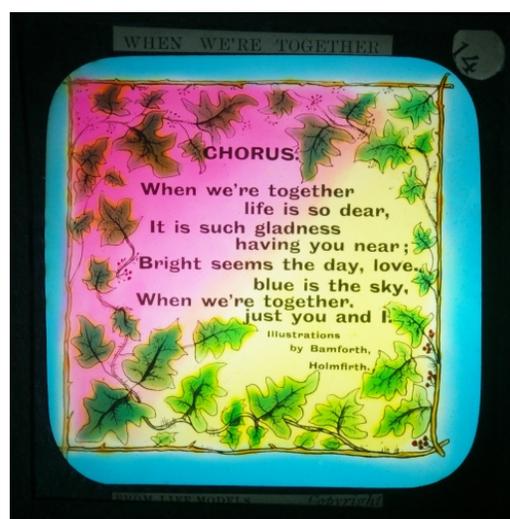


Figure 65. Le refrain de « When we're together », plaque 14 sur 14, Bamforth & Co, 1908. (Digital image copyright © 2012 Lucerna Magic Lantern Web Resource CIC).

Néanmoins, on peut penser que le fabricant mise plutôt sur l'effet herméneutique inverse : ce sont les paroles de la chanson qui guident notre interprétation de ces signes floraux ou végétaux, traditionnellement polysémiques.

Lorsque la chanson évoque déjà des motifs végétaux, un rapprochement (presque accidentel) se produit entre les ornements habituels du style Bamforth et les paroles écrites. C'est le cas avec le succès de Harry Williams and Egbert Van Alstyne « In the shade of the old apple tree ». Non seulement une branche de pommier est alors choisie pour orner la plaque, mais un oiseau également, directement tiré des paroles de la chanson (« like the song of a bird »). Sa présence

en images, qui redouble l'écriture du texte à l'écran, génère alors un intéressant effet de miroir : l'oiseau qui chante dans la chanson se fait le double du public, lui aussi invité à chanter grâce à la projection du refrain à l'écran. Nul besoin, en somme, d'écrire « All join in the chorus » lorsqu'un oiseau chantant sort des paroles de la chanson pour se poser ainsi sur l'écran, le redoublement du motif de l'oiseau est, en soi, un signal pour chanter.

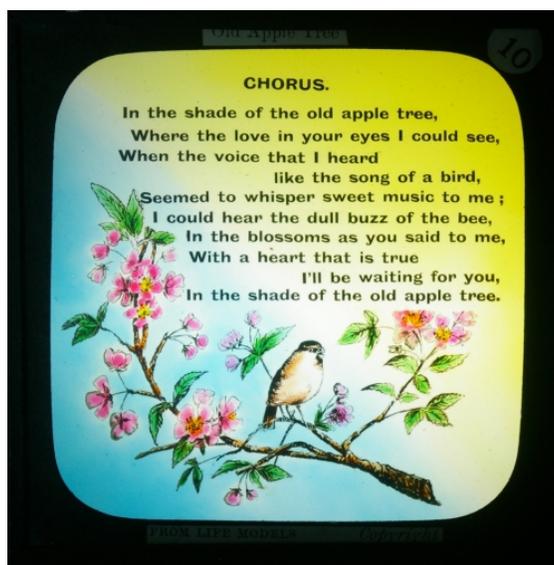


Figure 66. Le refrain de « In the shade of the old apple tree », plaque 10 sur 10, Bamforth & Co, 1905.
(Digital image copyright © 2012 Lucerna Magic Lantern Web Resource CIC).

La composition spatiale de cette plaque est également intéressante. À gauche, le paragraphe n'est pas aligné, mais épouse la forme de la branche fleurie grâce à un jeu d'alinéas. À droite, une partie de la fleur supérieure est coupée pour conserver la lisibilité de la dernière ligne du texte. Ainsi dans la composition de la plaque, il y a une adaptation réciproque du texte et du dessin. On peut donc penser qu'ils ont, dans l'esthétique Bamforth, un statut équivalent. Pour chanter, il faut sans doute pouvoir lire les paroles, mais chante-t-on plus volontiers devant une plaque belle et ornementée ? Il semble que ce soit l'un des postulats, fût-il impensé, du style adopté par ce fabricant.

Bamforth & Co fut l'un des principaux fabricants de plaques, et face à ce succès, on peut formuler deux hypothèses inverses – mais non contradictoires : est-ce cette attention esthétique qui fit son succès, ou inversement, son succès qui lui donnait le luxe de ne pas négliger les plaques de texte, auxquelles une esthétique austère convenait néanmoins ? Par contraste, on trouve chez

d'autres fabricants des esthétiques plus sobres. Cela dit, tout n'est peut-être pas qu'une question de moyen, et le genre des chansons a aussi des conséquences esthétiques. W. Butcher & Sons produit par exemple les *Primus hymn lantern slides*, des plaques au texte très dense, entouré d'un cadre ornemental non figuratif. Aucune image, ni sur ces plaques ni d'ailleurs dans la série, qui n'est composée que de plaques textuelles. En somme, ces séries remédient sous forme de plaques à projeter le principe du recueil de chants religieux. (Cette originalité les fait toutefois sortir du strict domaine des *Life Models*, en l'absence de modèles vivants photographiés, ainsi que du champ des chansons illustrées. Cette absence d'images laisse penser qu'en plus des *service of songs*, ces plaques ont pu être projetées lors d'offices religieux).

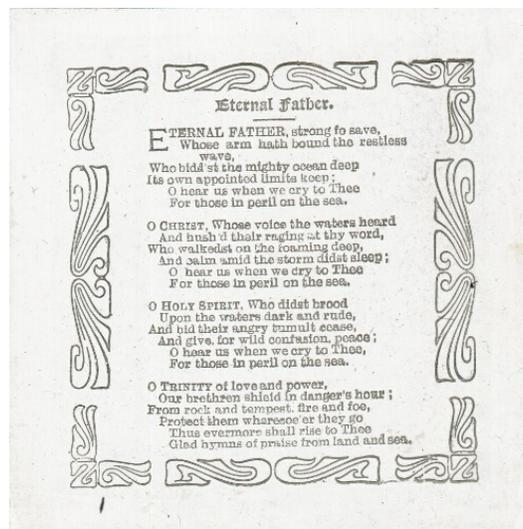


Figure 67. Plaque non numérotée tirée de *Primus hymn lantern slides*, Butcher & Sons, 6 plaques, circa. 1907. (Private Collection – reproduit avec la permission. Digital image copyright © 2020 Gwen Sebus).

Néanmoins, même pour des chants religieux, d'autres fabricants s'autorisent des approches moins sobres. Qu'on observe enfin quelques plaques produites par York & Sons pour illustrer la chanson « God be with you till we meet again ». Leur composition est singulière, en regard de celles commentées jusqu'ici, car les quatre plaques de la série associent textes et images, avec un couplet et un refrain sur chacune. Pour cela, l'esthétique adoptée s'inspire de l'iconographie chrétienne, et notamment de l'usage du phylactère dans la peinture médiévale, ces banderoles déroulées permettant aux peintres de figurer les paroles (ou les chants) des personnages représentés. Le fabricant reprend ici ce motif du papier déroulé, qu'il emploie pour créer des

plaques associant des images et du texte, tout en s’ancrant dans une pratique picturale connue et déjà associée aux thèmes religieux.

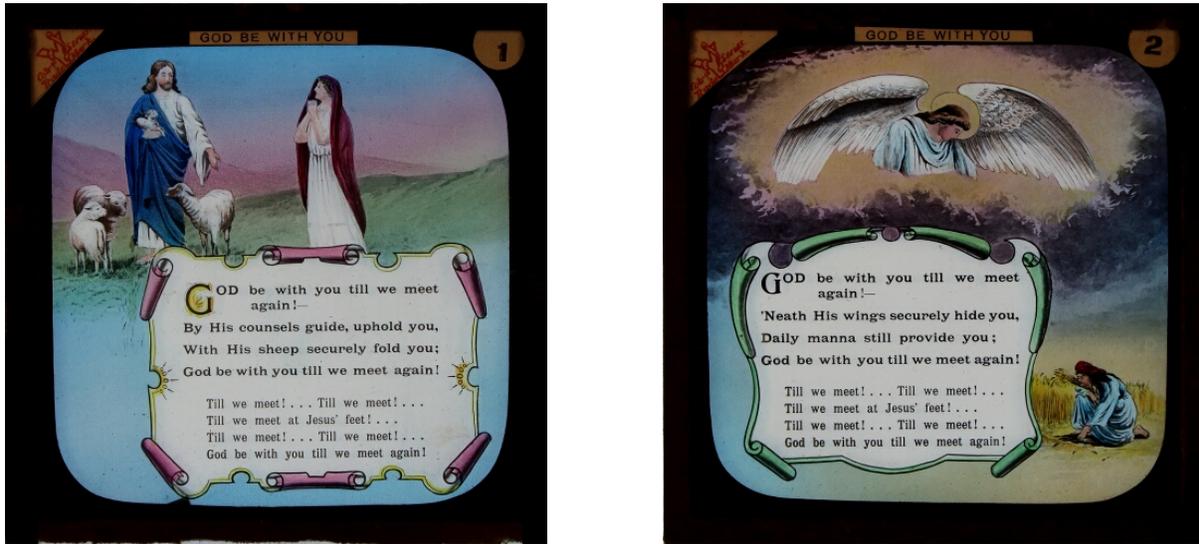


Figure 68. Plaques 1 et 2 de la série « God be with you till we meet again », York & Sons, 4 plaques, 1898. (Philip and Rosemary Banham Collection – reproduit avec permission. Digital image copyright © 2016 Philip and Rosemary Banham).

Avec cette référence à la peinture médiévale se produit même une forme de légitimation du texte de cette chanson, associé à la prière dans la première plaque, au chant des anges dans la deuxième. En effet, bien qu’elle évoque Dieu, Jésus ou l’agneau, cette chanson n’est pas à proprement parler un chant religieux – pas un chant de messe, en somme. « Dieu soit avec toi jusqu’à notre prochaine rencontre » : les paroles ne sont d’ailleurs pas destinées à Dieu, mais à un tiers ainsi placé sous la bénédiction divine. Pourtant l’association de ces paroles avec une iconographie chrétienne typique (le Christ berger, l’ange, la tempête en plaque 3), phylactère compris, valorise et accentue l’aspect religieux de la chanson. Ainsi illustré, ce texte qui pouvait n’être qu’un chant d’amitié devient, sans équivoque, un chant de dévotion. Son énonciation, avec adresse au « you » (« God be with you »), tant singulier que pluriel en anglais, en fait également un parfait chant d’envoi, à entonner en chœur à la fin d’une rencontre : la série de plaques s’intègre donc parfaitement dans le programme des groupes chrétiens et des ligues de vertu qui sont les premiers usagers des *Life Models*.

*

Il y a encore beaucoup à dire et découvrir sur les *Life Models*, notamment à l'ère des médias numériques qui rénovent à la fois les manières de faire de la recherche et de créer. « [T]he lantern compels us to reconsider how we write media history, even as (and especially because) it is being rewritten vis-à-vis the digital turn. It also invites us to undertake a more critical investigation of the relationship between established media and their emerging neighbors⁵⁰ » résume ainsi Artemis Willis en conclusion de sa thèse consacrée aux *Life Models*, soutenue en 2020. À ce titre, même si l'on s'en tient aux plaques déjà numérisées dans la base de données Lucerna, le corpus est immense. Pour cette raison, l'étude des chansons illustrées en général, et des chansons écrites en particulier, peut être une bonne porte d'entrée dans le corpus. En quelques pages, nous n'avons qu'entrouvert cette porte. Mais tout de même, les *Life Models* permettent d'explorer une troisième voie qui n'est ni la projection domestique des Lapierre ni la projection des *illustrated songs* en salle de spectacle. La projection publique des *Life Models* s'appuyait évidemment sur l'aspect attractionnel de la projection et du chant, ainsi que sur des récits édifiants et des émotions vives : en somme, sur du spectacle. Mais elle servait avant tout un but moral, et s'inscrivait dans des traditions religieuses, y compris esthétiques. Pour cette raison, il est particulièrement intéressant d'observer les propositions esthétiques des fabricants britanniques, à la croisée d'enjeux formels (les problèmes de la chanson mise en images) et symboliques (quelle orientation morale pour ces mises en images ?).

En terminant cette section, j'attire également l'attention sur l'article que Bart Moens a consacré aux séries de plaques à teneur religieuse produites par la Maison de la Bonne Presse en France au début du XXe siècle⁵¹. Dans cet article publié en anglais, Moens utilise l'expression « *Life Models* » pour désigner ces séries nommées « vues d'après nature » ou « compositions d'après nature » en français dans les catalogues du fabricant. La traduction est pertinente, puisque les productions françaises emploient, comme les britanniques, des « modèles vivants ». De plus pour éviter toute confusion, il précise à intervalle régulier la différence existant entre les techniques de la maison française et les pratiques habituelles des fabricants anglais.

⁵⁰ Artemis Willis, « Performing Pictures: The Magic Lantern c. 1900 » (The University of Chicago, 2020), 180.

⁵¹ Bart G. Moens, « Composing 'the artistic projection of the future': the religious life model slide sets of Maison de la Bonne Presse », *Early Popular Visual Culture* 18, n° 3 (2020) : 255-82.

Moens mentionne des chansons illustrées au catalogue de la Bonne Presse en 1927, même s'il n'en commente ni n'en reproduit aucune. *A priori*, pas de texte projeté à l'écran pour ces séries, on sait que la Bonne Presse publiait plutôt des textes d'accompagnement sur papier, et éditait même des périodiques spécialisés. Mais il y a probablement encore, dans les collections évoquées par Moens – et qu'il a explorées, avec d'autres, dans le cadre du projet de recherches B-Magic⁵² – quelques pages à écrire de l'histoire des chansons mises en images.

3.b Le chant communautaire dans les *picture palaces*

En étudiant l'histoire des *illustrated songs*, Abel, Altman et Wild s'accordent sur un point : leur déclin entamé vers 1909, et leur disparition vers 1913, au plus tard 1914. Moi-même, dans l'article que je leur ai consacré en 2020⁵³, j'ai cherché à comprendre les crises annonciatrices du déclin des *illustrated songs* dès 1907-1908, sans remettre en question leur disparition. À ce sujet, Altman relate d'ailleurs une anecdote étonnante :

When Edward Van Altena was approached in 1939 about a possible photo feature on song slides, he was asked to forward a complete set of slides to *Life* magazine. After much searching, Van Altena came up empty. Even after consulting former customers and retired song illustrators, not a single full set could be found⁵⁴.

On l'a vu, les *illustrated songs* sont très liées à deux types de salles de spectacle : les vaudevilles et les nickelodéons. Or, si 1913 est la date du déclin de cette pratique, c'est aussi celle de l'émergence d'un nouveau type de lieu, les luxueux *picture palaces*, dont le premier du genre, le Regent, ouvre à Harlem cette année-là. C'est ce que rappelle Esther M. Morgan-Ellis dans l'introduction de son ouvrage *Everybody Sing!: Community Singing in the American Picture Palace* paru en 2018⁵⁵. En s'intéressant à la pratique du chant choral communautaire (*community singing*) dans les années 1920, l'autrice montre que les *picture palaces* proposaient, comme les vaudevilles et les nickelodéons, des programmes longs et variés. On pouvait y trouver un film de long-métrage (*feature film*), des actualités (*news reel*), des épisodes de feuilletons (*serial short film*) mais aussi des numéros scéniques, de la musique dispensée par un grand orchestre et

⁵² À propos du projet B-Magic, voir Partie I, Chapitre I, 3.c.

⁵³ Cauche, « Rereading the Decline of the Illustrated Song ».

⁵⁴ Altman, *Silent Film Sound*, 193.

⁵⁵ Esther M. Morgan-Ellis, *Everybody Sing!: Community Singing in the American Picture Palace* (Athens : University of Georgia Press, 2018).

surtout, presque toujours, des *singalongs*, c'est-à-dire des séances de chant en chœur menées par l'organiste du lieu dans un numéro appelé « *organ solo* ».

In picture palaces of the 1920s and 1930s, community sings were most often led by the theater organist as part of what was called the organ solo. For this portion of the program, the spotlight turned to the console and the organist took charge of the entertainment, usually for about ten minutes. He or she exercised near-total autonomy over the solo: this was the organist's chance to connect with patrons, establish a unique personality and style, and build a loyal following. Some organists focused on light classical fare; some performed the latest popular hits; some staged miniature stage dramas or featured guest soloists; and some, week after week, offered exuberant community singing⁵⁶.

En s'appuyant sur une revue de presse d'époque, l'autrice parvient à décrire le fonctionnement du numéro de « solo d'orgue. » Elle reconstitue par exemple le programme du 18 octobre 1927 à l'Oriental de Chicago, dont l'organiste Henri A. Keates est particulièrement acclamé, tant par la presse que par les habitués du lieu. Un élément nous intéresse particulièrement : à cette date, les paroles du *singalong* sont toujours projetées à la lanterne :

Like most organists, Keates communicated through the medium of lantern slides projected from the booth by the technician. Such slides could either be purchased or made by hand. As the organist at an important Chicago theater, Keates had the resources to create his own organ novelties; less-prosperous performers often wrote to him and requested to borrow his custom slide sets. As was common practice, the words on Keates's slides— usually composed by his wife—fit a well-known tune and could be read silently in time with the music.⁵⁷

Pour E. M. Morgan-Ellis, ce retour de la chanson écrite projetée à la lanterne s'ancre bien sûr dans le succès encore très récent des *illustrated songs*, disparues au milieu des années 1910, mais aussi dans un mouvement de chant communautaire (*community singing movement*) : « which had developed in the early 1910s and become mainstream during the Great War as an expression of national unity and patriotism⁵⁸ ».

La recherche de Morgan-Ellis est très centrée sur la performance : celle des artistes de scène, au premier rang desquels les organistes, mais également celle du public dans la salle. Or, en recensant les critiques de presse, elle parvient à tirer une conclusion décisive :

⁵⁶ Morgan-Ellis, 13.

⁵⁷ Morgan-Ellis, 38.

⁵⁸ Morgan-Ellis, 52.

As we shall see, organists who performed popular numbers but did not invite singing usually projected song slides as well. In these cases, the audience was expected to read the lyrics and to follow the interplay between text and music but not to vocalize. [...] Consequently, early accounts of projected lyrics need not imply that community singing had taken hold in the organ solo⁵⁹.

Dès l'étude des plaques Lapierre, nous avons montré que du texte écrit sur une plaque de verre ne signifie pas toujours que ce texte est projeté à l'écran, et en conséquence, qu'une chanson illustrée peut tout à fait être chantée en chœur malgré l'absence des paroles de chanson à l'écran. Morgan-Ellis avance que la réciproque est également vraie : le public peut rester muet malgré l'affichage des paroles de la chanson à l'écran. Plutôt que le texte écrit, l'instance qui fait chanter pendant le solo d'orgue, c'est avant tout l'organiste. Ainsi, le texte projeté n'a pas pour seul objectif de faire chanter le public. En fait, même si le public ne chante pas, cela n'annule pas certaines vertus du texte écrit, par exemple : aider à comprendre les paroles de la chanson, ancrer la chanson dans les esprits, créer un sentiment de communauté autour de la chanson et, pourquoi pas, de ses valeurs (morales dans le cas des *Life Models*, patriotiques dans les *picture palaces*). Que le public en général ne soit pas invité à chanter, ou que tel ou tel individu particulier refuse de chanter avec les autres, l'écriture des paroles à l'écran lui fera, même à son corps défendant, comprendre les paroles et les fredonner *in petto*.

Fruit d'une dizaine d'années de recherches, l'ouvrage de Morgan-Ellis n'usurpe pas, à mon sens, le qualificatif de « first extended exploration of picture palace community singing » choisi par l'auteur dans son introduction. Parmi ses mérites, celui de rassembler, d'analyser et de prolonger largement les travaux existant sur le sujet, mais principalement sous la forme d'articles, c'est-à-dire d'études plutôt ponctuelles publiées de manière éparse. L'exploration des archives est également impressionnante, d'une part la presse d'époque, qu'elle manie avec recul et en croisant des sources souvent contradictoires (y compris pour des éléments précis, comme le titre d'une chanson ou le nom d'un artiste), d'autre part les plaques de lanterne conservées dans des fonds d'archives comme la American Theater Organ Society (Oklahoma) ou les Fox Theatre Archives (Géorgie). On le constate, la variété de ces institutions reflète le caractère transdisciplinaire de cette recherche, à la croisée de l'histoire des spectacles et de la musique

⁵⁹ Morgan-Ellis, 52.

(l'autrice est d'ailleurs musicienne et enseignante en histoire de la musique). Toutefois, lorsque Morgan-Ellis évoque et reproduit des plaques, elle les commente surtout sous l'angle de la performance musicale (l'organiste, les musiciens, les chanteurs) et spectaculaire (les réactions et interactions du public). C'est peut-être l'une des limites de l'ouvrage : l'aspect visuel des plaques est alors relativement délaissé. On a reproché plus tôt à Abel, Altman et Wild une approche trop cinématographique des plaques, celle de Morgan-Ellis ne l'est au contraire peut-être pas assez. Terminons donc cette section avec quelques commentaires des plaques illustrant la chanson « On the Tamiami Trail », dont seize sur les trente de la série sont reproduites à la fin de l'ouvrage *Everybody Sing!*

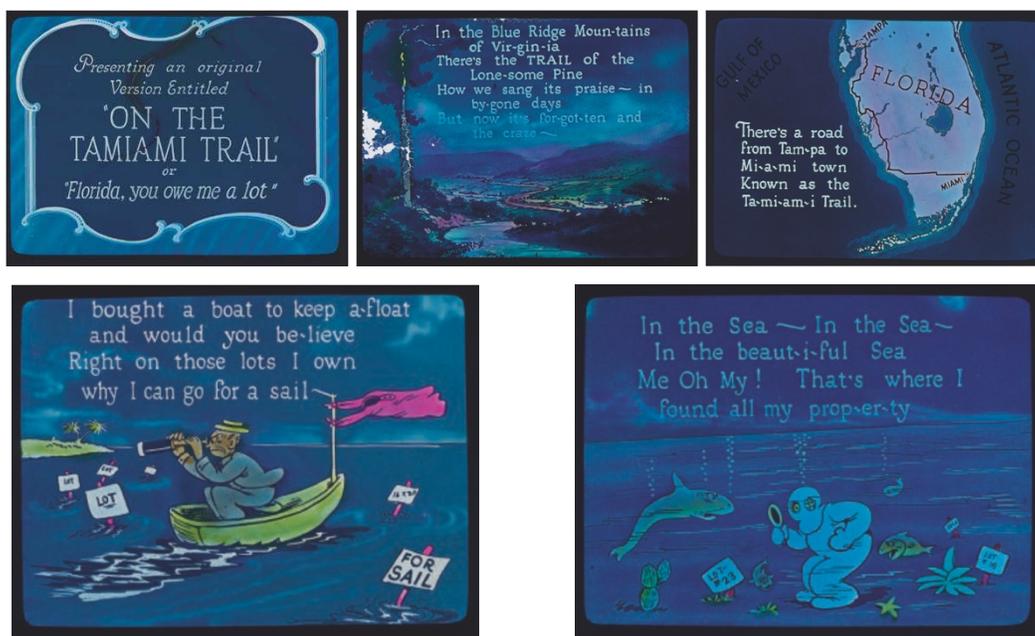


Figure 69. Cinq plaques illustrant la chanson « On the Tamiami Trail ». (Reproduites de Esther M. Morgan-Ellis, *Everybody Sing!: Community Singing in the American Picture Palace*).

« On the Tamiami Trail » est une chanson comique, qui relate à la première personne l'histoire d'un personnage achetant à peu de frais des terres en Floride, le long de la route reliant Miami à Tampa (le « Tamiami Trail »), et dont la propriété est rapidement inondée. Pour servir ce registre comique, le fabricant Maurice Workstel choisit une esthétique de bande dessinée. Les expressions faciales et les postures sont par exemple exagérées par les émotions du personnage (la colère, la surprise). C'est là un changement majeur avec les plaques photographiques des *illustrated songs* et des *Life Models* : les plaques du solo d'orgue sont majoritairement dessinées,

et adoptent le style du *cartoon*. Ce choix technique est, pour Morgan-Ellis, lié à des enjeux génériques : « comic songs were adorned with cartoon-style drawings, while sentimental numbers featured realistic figures and romantic landscapes⁶⁰ ». Puisque l'humour et la légèreté étaient de mise dans ces spectacles, la majeure partie de la production semble dessinée. La structure de ces séries est aussi très différente des *illustrated songs*. De deux choses l'une : chaque plaque contient à la fois les paroles et leur illustration, et l'intégralité des paroles de chansons est projetée à l'écran – pas uniquement le refrain sur une plaque séparée. Le public ne chantait probablement pas l'intégralité des multiples chansons du solo d'orgue.

L'unité esthétique de cette série est assurée par le style constant du dessin, et surtout par la teinte bleue qui domine toutes les plaques de la série. Certaines images sont même exclusivement colorées d'un camaïeu de bleus, comme la plaque de titre, ou celle qui figure une carte de la Floride. Cet exemple montre d'ailleurs qu'il s'agit d'un choix stylistique délibéré, puisqu'il n'y a pas d'enjeu de réalisme avec une carte, qui est par essence une représentation schématique. Choisir une autre couleur aurait d'ailleurs fait davantage ressortir les contours de cette presqu'île au milieu du bleu de l'océan. C'est donc l'unité chromatique qui prévaut. Elle permet de lier les images entre elles malgré le passage d'une plaque à l'autre, et installe probablement une ambiance lumineuse colorée pour tout le numéro, jouant en quelque sorte le rôle de lumière de scène. Le choix du bleu est doublement illustratif. Il est directement tiré des motifs aquatiques récurrents dans la chanson : l'océan qui borde la Floride, les vagues qui submergent le terrain, la pluie qui tombe, un couplet se déroule même sous la mer (« *in the sea* ») ; et le mot « Blue » est également le troisième mot de la première phrase du premier couplet de la chanson, sorte de McGuffin qui évoque le « Trail of the Lonesome Pine » situé en Virginie, dans les « Blue Ridge Mountains ». La mise en images des paroles est donc elle aussi doublement littérale. À l'échelle de la série, parce que l'esthétique générale bleutée est inspirée des paroles de la chanson ; à l'échelle de la plaque, parce que les dessins transcrivent chacune des phrases de la chanson sans réelle distance – tout au plus, parfois, une exagération comique. La plaque montrant une carte de Floride en est un bon exemple, puisqu'elle est basée sur un (involontaire ?) jeu de mots. Les paroles sont : « There's a road from Tampa to Miami town [...] ».

⁶⁰ Morgan-Ellis, 89.

Un double sens émerge alors autour du « There's », agissant au premier degré dans la chanson comme le « il y a » qui débute traditionnellement les contes. Mais ainsi écrit à côté d'une carte routière, il peut aussi être compris comme un présentatif : « Voici une route de Tampa à Miami ».

Ces plaques jouent aussi avec un élément peu exploité jusqu'ici dans la série des chansons lumineuses écrites : la manière d'écrire les textes. Une grammaire s'invente pour figurer des indications performatives destinées au public : signes de ponctuation pour séparer les syllabes à scander, signes en forme de vagues pour les notes longues ou les glissements. La mise en page (si l'on peut dire) est également variée : « Sometimes, slide producers seemed to delight in making the text as hard to read as possible; the lyrics might run in all different directions, or certain words or syllables might be replaced with images⁶¹ » note ainsi Morgan-Ellis, qui relate aussi l'exemple d'une séance dans laquelle le public est incité à crier les mots écrits en majuscule sur la plaque (« singing the BIG words LOUD⁶² »). En ce sens, le texte écrit est un support non seulement pour le chant communautaire, mais au fond, pour toute une gamme d'interactions potentielles entre le public, l'organiste-animateur, la chanson et les plaques.

De plus, la série étudiée comporte un grand nombre de mots écrits qui ne sont pas ceux de la chanson – après tout, l'art de la bande dessinée est aussi un art textuel. On y trouve alors du texte écrit sur de nombreux écriteaux, sur le toit de la maison du personnage, sur la carte routière évoquée plus haut. Et puisqu'il y a unité dans la manière d'écrire les paroles à l'écran, en blanc et avec une seule police de caractère, la présence d'autres mots ayant un statut différent ne crée pas d'ambiguïté. Au contraire, une des plaques montre même un jeu comique d'aller-retour entre les paroles écrites et un panneau contenu dans l'image d'illustration. Une fois encore, cela fonctionne autour d'un calembour : puisque son terrain est inondé, le personnage achète un bateau. Il peut alors naviguer (dans les paroles : « I can go for a sail ») sur son terrain à vendre (en anglais « for sale », qu'une pancarte écrit plutôt, avec facétie, « for sail »). Encore une preuve de l'intérêt d'écrire les paroles à l'écran pour qu'elles soient correctement comprises – si bien d'ailleurs qu'on peut en faire naître des calembours.

⁶¹ Morgan-Ellis, 100.

⁶² Morgan-Ellis, 104.

*

Dans ce chapitre, on a exploré différentes actualisations de la série des « chansons lumineuses écrites » encore projetées, au début du XXe siècle, par des lanternes magiques : en France, les projections domestiques de Lapierre-cinéma ; aux États-Unis, les *illustrated songs* intégrées au programme mixte des vaudevilles et des nickelodéons ; au Royaume-Uni, la projection à visée morale ou religieuse des *Life Models* ; et enfin, de nouveau aux États-Unis, le retour de chansons écrites projetées à la lanterne au sein du solo d'orgue des *picture palaces*.

Ce faisant, on a tâché de rétablir un équilibre méthodologique quant à ces différentes formes audiovisuelles dont certaines ont déjà été très bien documentées par des historiens et historiennes, mais selon des approches tantôt trop cinématographiques, tantôt trop musicologiques. Notre apport dans ce chapitre est double. D'une part, avoir pris le temps de quelques commentaires audiovisuels, là où les chercheurs et chercheuses qui ont fait l'histoire de ces pratiques médiatiques ont souvent négligé les images et les sons. D'autre part, ancrer notre réflexion dans la série culturelle des chansons lumineuses écrites, et par là, des chansons illustrées.

En ce premier tiers du XXe siècle, la chanson écrite reste très liée à l'institutionnalisation du cinéma, avec qui elle partage des lieux (vaudevilles, nickelodéons, *picture palaces*) ou des médiums (la pellicule souple, dans le cas des vues Lapierre-cinéma). Il n'est donc pas étonnant de trouver dans la suite du XXe siècle des chansons écrites au cinéma et/ou sur pellicule. C'est là l'objet du chapitre suivant.

Chapitre II Des chansons écrites sur pellicule

Le présent chapitre commence par un souvenir, ou plutôt, un faux souvenir. En 2015, lors de la soutenance de mon mémoire de master consacré à une première approche des *lyric videos*, Fabien Delmas, membre du jury, m'a conseillé d'explorer dans la suite de mes travaux les exemples de chansons écrites à l'écran au cinéma, au sein de films de long métrage. En y réfléchissant ensuite, le premier qui me vint en tête fut *Funny Face* (*Drôle de frimousse* en français), film de Stanley Donen sorti en 1957, avec notamment Audrey Hepburn et Fred Astaire. Au tiers du film, alors que les trois personnages principaux quittent New York pour travailler quelque temps en France, se trouve la célèbre chanson « Bonjour Paris », écrite et composée, comme toutes celles du film, par Ira et George Gershwin. Dans mon souvenir, l'un des plans généraux de Paris, au début de cette séquence, écrivait à l'écran ce titre et refrain de la chanson, « Bonjour Paris », à la manière d'une carte postale. Ce n'était certes pas une chanson intégralement écrite à l'écran, mais tout de même, un bon début.

Mon premier visionnage du film, au Ciné-Thisio il y a une dizaine d'années, avait-il été distrait par la vue du Parthénon qui surplombe cet étonnant cinéma extérieur athénien ? Le sous-titrage grec reprenait-il en français l'expression « Bonjour Paris » ? Toujours est-il que ce plan n'existe pas, et qu'un second visionnage a confirmé qu'il s'agissait d'un faux souvenir. Néanmoins, en débutant ici une section bel et bien consacrée à quelques films affichant des paroles de chanson à l'écran, je peux peut-être tenter de comprendre cette erreur pour l'analyser (sans psychanalyser), et en faire le point de départ de remarques préliminaires à une étude des chansons écrites au cinéma.

D'abord, *Funny Face* est un film musical. Or, pour qu'il y ait chanson écrite à l'écran, il faut qu'il y ait chanson tout court. Bien sûr, les chansons ne sont pas rares au cinéma, on les y trouve même selon plusieurs types d'existences et de statuts. Sur le plan narratif d'abord, on distingue les chansons qui s'insèrent dans la diégèse et les chansons qui n'en font pas partie. Pour emprunter, en l'adaptant quelque peu, la terminologie de Michel Chion, il y aurait ainsi la chanson « de fosse » qui n'a pas d'existence dans le récit, et la chanson « d'écran » qui y trouve sa source⁶³. Au

⁶³ J'applique ici au seul cas des chansons la terminologie que Michel Chion a proposée pour qualifier la musique de film en général. « Écran (musique d'—) (*screen music*) : correspond à ce qu'on appelle souvent « musique diégétique »,

sein de cette catégorie, il faut encore distinguer le type de source sonore, en déterminant si la chanson est émise par un ou des personnages du récit, ou si elle est émise par un médium technique de diffusion – auquel cas elle appartient, pour Chion, au régime spécifique des sons *on the air*⁶⁴. Elle peut aussi être les deux à la fois, dans le cas d'un personnage qui chante une chanson en même temps qu'il l'écoute, et comme l'indique Chion dans ses définitions, une musique peut tout à fait changer de statut au cours d'une scène ou d'un film. Autre distinction importante : la chanson est-elle entendue en entier, ou simplement par extrait(s) ? Il n'est en effet pas rare que le montage sonore du film n'emploie qu'une partie d'un morceau musical. Enfin, puisque les paroles sont la condition *sine qua non* du genre de la chanson, cela invite à deux distinctions quant à leur compréhension. La première distinction est technique : le mixage sonore laisse-t-il entendre les paroles de la chanson ? Une chanson peut tout à fait être utilisée comme fond sonore (diégétique ou non) d'une scène contenant aussi des dialogues. Dans ce cas, un volume faible et des effets sonores peuvent délibérément empêcher de comprendre les paroles de la chanson, au profit de l'intelligibilité du dialogue. La deuxième distinction est linguistique : la chanson est-elle dans la même langue que les dialogues du film ? Ou encore : la chanson est-elle dans une langue réputée comprise par le public du film (par exemple dans le cas de groupes hétérolingues, comme au Canada bilingue) ? Enfin : la chanson est-elle préexistante au film ou écrite spécifiquement pour lui ? Et corollairement : la chanson est-elle potentiellement déjà connue par le public du film ?

Pour revenir à notre exemple, *Funny Face* est un classique de la comédie musicale de l'âge d'or hollywoodien. « Bonjour Paris » est l'un de ses morceaux de bravoure, en plus de l'un de ses airs les plus célèbres. Même si le film est inspiré d'une comédie musicale de Broadway, la chanson est nouvelle à la sortie du film (qui l'a rendue célèbre). Elle est entendue en entier, et ses paroles en anglais sont très distinctement mixées. Quant aux sources sonores, la chanson est préenregistrée

émanant d'une source existant concrètement dans le monde diégétique du film, dans le présent de la scène ». « Fosse (musique de –) (*pit music*) : dite aussi « musique non diégétique », la musique de fosse est la musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran ». Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 5e édition revue et augmentée (Malakoff : Armand Colin, 2021), 269 et 270.

⁶⁴ « *On the air* (musique, voix ou bruit –) (*on-the-air music ou sound*) : [...] on appellera sons *on the air* (« sur les ondes ») les sons présents dans une scène mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, interphone, amplification électrique, etc., ce qui les fait échapper aux lois mécaniques (dites naturelles) de propagation du son, et franchir librement l'espace, tout en restant situés dans le temps réel de la scène ». Chion, 272.

et incarnée en play-back, il s'agit alors d'un chant d'écran (le mouvement des lèvres est synchronisé avec les paroles de la chanson) sur une musique de fosse (la source de la musique n'apparaît pas ici à l'écran). Cette configuration sonore spécifique est liée aux conventions du genre de la comédie musicale, dont les numéros chantés et dansés brisent le réalisme formel du reste du film. Et justement, c'est peut-être parce que la comédie musicale est basée sur des conventions que j'y avais imaginé à tort une chanson écrite. En effet, dans la mesure où la chanson écrite ne fait pas partie (à ce jour) de la grammaire audiovisuelle classique du cinéma, une telle expérimentation audio-logo-visuelle aurait eu toute sa place au sein d'un genre formaliste comme la comédie musicale, qui joue de toute façon avec les limites du réalisme audiovisuel du cinéma narratif.

Autre élément important, mon souvenir était celui d'un plan évoquant l'esthétique d'une carte postale, par son plan large sur un paysage parisien, et surtout, à l'aide de texte écrit à l'écran. Autrement dit : le souvenir d'une remédiation. Or, *Funny Face* ne manque pas de remédiations : Audrey Hepburn y joue une vendeuse de librairie qui devient mannequin pour un magazine de mode et s'éprend d'un photographe. À défaut d'une carte postale, il y a tout de même beaucoup de textes écrits à l'écran du film, sous la forme de livres, de couvertures de magazines, d'enseignes de magasins ou même, durant « Bonjour Paris », de plaques de rues parisiennes. D'ailleurs, ma confusion provient sans doute du générique du film, qui débute sur une table lumineuse, et convoque l'imagerie visuelle de la mise en page d'un magazine de mode. D'où une hypothèse : pour s'intégrer plus facilement au film, l'écriture de paroles de chansons au cinéma pourrait être introduite par une remédiation, et en particulier par celle d'un médium de l'écrit.

Justement, avec l'ouvrage *L'écrit au cinéma*⁶⁵, l'un des chercheurs s'étant penché sur les mots écrits au cinéma est Michel Chion, compositeur de musique concrète⁶⁶, théoricien des sons dont j'ai employé à l'instant plusieurs concepts, et spécialiste de la comédie musicale⁶⁷. De son propre aveu, son intérêt pour l'écrit à l'écran prolonge ses réflexions sur l'articulation entre images et son au cinéma.

⁶⁵ Michel Chion, *L'écrit au cinéma* (Paris : Armand Colin, 2013).

⁶⁶ Michel Chion, *La musique électroacoustique* (Paris : Presses universitaires de France, 1982) ; Michel Chion, *Pierre Henry* (Paris : Fayard, 1980).

⁶⁷ Michel Chion, *La comédie musicale* (Paris : Cahiers du cinéma, 2002).

La différence entre le son et l'image au cinéma, en effet, ne les empêche pas d'avoir en commun certaines dimensions (notamment celles du rythme et du temps, mais d'autres encore). En revanche, l'écriture des mots et le son de la parole, qui semblent proches, sont bien plus différents, ont des rapports beaucoup plus chaotiques, liés à des usages incompréhensibles et à de complexes déterminations historiques, dans lesquelles la logique entre bien peu en jeu.

De sorte que la présence du langage redivise encore ce que nous percevons dans un film⁶⁸.

La promesse est alléchante d'un écrit à l'écran qui « redivise encore » non seulement notre perception du film mais aussi et surtout les sens, les interprétations, les réactions, les émotions que celui-ci fait naître. Cela est d'autant plus intéressant dans le cas des chansons écrites qui fonctionnent par essence, au contraire, sur un redoublement : l'écriture d'un texte que la chanson fait pourtant déjà entendre. Michel Chion consacre d'ailleurs à ce cas une brève section de l'ouvrage, sous le titre de « chansons pour faire participer le public⁶⁹ ». Ce postulat, « faire participer le public », nous pouvons en douter d'emblée. Toutes les chansons écrites, on le sait désormais, ne sont pas faites pour être chantées. Il n'en reste pas moins, dans cette section du livre, un répertoire d'exemples intéressants, ouverts à une analyse approfondie.

Aussi, dans le présent chapitre, je commenterai quelques scènes de films qui écrivent à l'écran des paroles de chansons. Trois paires d'exemples seront analysées : dans les années 1930-40, deux films mettant en scène le spectacle des *illustrated songs* (1) ; dans les années 1960, deux films employant la chanson écrite comme un procédé cinématographique moderne (2) ; enfin deux chansons illustrées sur pellicule pour les machines Scopitone (3). Une dernière section se penchera, plus brièvement, sur quelques cas limites (4).

1 La lanterne, toujours la lanterne

Dans une communication prononcée en 2022 lors du colloque final du projet B-Magic, Artemis Willis a rappelé la coexistence de projecteurs cinématographiques et d'une lanterne de projection dans les salles états-uniennes jusqu'aux années 1930, en basant ses observations sur la visite de l'Avalon, un *picture palace* du sud de Chicago. Non seulement il était possible de projeter des films ou des plaques, mais puisque la lanterne disposait de sa propre fenêtre de projection (« the

⁶⁸ Chion, *L'écrit au cinéma*, 9.

⁶⁹ Chion, 62.

third window » dit Willis), la lanterne pouvait projeter pendant le film des annonces publicitaires ou pratiques (la météo, par exemple), ou éclairer le décor oriental de la salle avec des effets lumineux colorés. D'où une remarque de la chercheuse : « Very old practices traceable to the previous centuries exist in the same moment as *Gold Diggers*⁷⁰ ». La « très vieille pratique » en question, c'est bien sûr la lanterne de projection, comparée aux nouveautés techniques de la comédie musicale *Gold Diggers of Broadway* (Roy Del Ruth, 1929) produit par Warner Bros. : « the second all-talkie all-Technicolor feature-length film » résume Willis (je souligne).

Cette co-existence de la lanterne et du projecteur de cinéma se cristallise particulièrement autour de chansons, et du genre de la comédie musicale. Rick Altman rapporte que dès 1900, James White a produit pour Edison trois films accompagnés de plaques illustrant des chansons spécialement écrites pour le film, et supposément synchronisables avec lui. *Love and War* est ainsi décrit au catalogue Edison :

The following scenes are very carefully chosen to fit the words and the songs, which have been especially composed for these pictures. [...] This series of animated pictures, when properly illustrated or announced by stereopticon reading matter, should make a great success⁷¹.

Dans cette description, on relève que les projectionnistes et propriétaires de salles conservaient la liberté de présenter les plaques pendant le film (« illustrated ») ou avant celui-ci (« announced »). La raison de cette précision est probablement technique : il n'est pas évident que vers 1900 toutes les salles aient pu projeter en même temps un film et des plaques, puisque l'usage de projecteurs à double emploi (et non de deux projecteurs distincts) demeurait fréquent. Tout de même, la possibilité de projeter un film dont le récit est basé sur une chanson et, dans le même temps, d'en afficher les paroles à l'écran, est déjà envisagée. On peut même supposer qu'en vertu de la nouveauté du procédé, et donc de son effet d'attraction (ou effet *novelty*, pour parler avec Gaudreault et Marion⁷²), c'est cette configuration synchrone qui est privilégiée en 1900-1901, mais qu'Edison fait aussi la promotion d'une version asynchrone de *Love and War* car

⁷⁰ « Lanternology », communication d'Artemis Willis, prononcée le 5 mai 2022 lors de la conférence finale du projet B-Magic, Anvers (Belgique). <https://youtu.be/p9Bt3zM5ZXk?t=862>, consulté le 7 juillet 2023.

⁷¹ Catalogue Edison no 105 (juillet 1901), cité par Altman, *Silent Film Sound*, 108.

⁷² Gaudreault et Marion, *La fin du cinéma ?*

il sait que toutes les salles ne sont pas équipées pour cela – et qu’il cherche tout de même à vendre le film au plus grand nombre de salles.

Citant Morgan-Ellis, Willis rappelle aussi que les studios ont produit et distribué, parfois gratuitement, des plaques illustrant les chansons de leurs comédies musicales, à titre de matériel promotionnel. On l’a vu, ce procédé avait été préalablement abandonné vers 1908, faute de rentabilité, en raison du déclin de la *sheet music*. À la fin des années 1920, il est réactivé à l’ère du cinéma sonore synchrone et du succès de ses grandes comédies musicales. On trouve ainsi dans l’ouvrage de Morgan-Ellis la reproduction d’une plaque illustrant la chanson « Singin’ in the Rain », avec image et texte. Cette chanson est extraite du film MGM *Hollywood Revue of 1929* dont Maurice Workstel tira une série de plaques intitulée « Hits from Metro-Goldwyn-Mayer’s *Hollywood Revue of 1929* ». Il ne faut toutefois pas en conclure que les plaques étaient projetées pendant le film : elles restaient un numéro spécifique, qui permettait au public de se familiariser avec les hits de ces comédies musicales, et de faire vivre commercialement ces chansons plus longtemps que les films eux-mêmes. En outre, dès la sonorisation des salles, des studios comme celui des frères Fleischer ont produit des *singalongs* sous la forme de courts films, souvent d’animation (on y reviendra au chapitre 4).

1.a *King of Jazz* : les *illustrated songs* parodiées

Un film de cette période attire particulièrement l’attention, en ce qu’il réunit plusieurs aspects évoqués jusqu’ici : c’est un film musical, sonore, en couleurs, qui met en scène une remédiation, et qui emploie une technique nouvelle. Observons donc comment le film *King of Jazz* (en français *La féerie du jazz*) de John Murray Anderson (1930, Universal Studios) rend hommage à la pratique des *illustrated songs*, disparues une quinzaine d’années auparavant⁷³.

King of Jazz est le premier long-métrage sonore synchrone et en Technicolor (encore bichromatique) du studio Universal. Il met en scène le chef d’orchestre Paul Whiteman – « the most popular bandleader of the day⁷⁴ », explique Farran Smith Nehme – comme fil rouge d’un

⁷³ Je remercie Louis Pelletier de m’avoir signalé cet exemple.

⁷⁴ « Now you has “*King of Jazz*” », dans *King of jazz*, DVD edition. Two-DVD special edition (Irvington : The Criterion Collection, 2018).

film prenant la forme d'une revue dont l'acteur Charles Irwin est le maître de cérémonie. Joshua Berrett décrit ainsi le long-métrage :

Loosely modeled after such extravaganzas as George White's *Scandals* and Florenz Ziegfeld's *Follies*, it consists of seven revue numbers conceived on a grand scale, as well as a series of comedy routines, blackout sketches, and individual song, dance, and novelty numbers⁷⁵.

Le budget de deux millions de dollars est colossal pour 1930, et à l'écran, c'est une profusion de décors, de costumes, de musiciens, de danseurs et danseuses, et d'effets visuels, notamment une séquence d'introduction animée supervisée par Walter Lantz (futur créateur de Woody Woodpecker). Structurée ici autour d'un carnet de notes fictif du chef d'orchestre – déjà, une remédiation – la forme de la revue permet l'enchaînement de séquences très variées, pas toutes aussi luxueuses. Celle qui nous intéresse est justement l'un de ces numéros plus modestes. Elle s'étend de 1h17 à 1h21 du film, et s'articule autour de la chanson « Has Anybody Seen Our Nellie ? » écrite pour l'occasion par Milton Ager (musique) et Jack Yellen (paroles) en parodiant la chanson populaire « Has anybody here Seen Kelly ?⁷⁶ ». La scène est introduite par la voix-over de Whiteman sous le mode du souvenir. Quelques secondes du début de la bobine sont perdues, et dans l'édition DVD du film, on ne peut voir le carnet du chef d'orchestre s'ouvrir pour débiter la scène, mais le son est intact. Whiteman prononce ces mots d'introduction :

What progress pictures have made from Edison's Vitascope to the talkies of today! For the next page we're going to take you back to the days of the illustrated song. When legs were limbs, and lightning was considered fast⁷⁷.

En exagérant l'écart, temporel comme technique, qui sépare *King of Jazz* de la période des *illustrated songs* (quinze à vingt ans, tout au plus) cette introduction donne le ton de la séquence, qui est à la fois un hommage et une parodie : elle reconstitue un numéro d'*illustrated song* sous la forme d'une scène burlesque.

Le premier élément comique est le soliste, interprété par Frank Leslie : moustache postiche, sourcil épaissi par du maquillage noir, nez rougi suggérant une consommation d'alcool, cheveux gominés mais paraissant gras, engoncé dans un smoking, il a tout du personnage burlesque.

⁷⁵ Joshua Berrett, *Louis Armstrong & Paul Whiteman: two kings of jazz* (New Haven : Yale University Press, 2004), 90.

⁷⁶ Les frères Fleischer en ont produit une célèbre mise en images, voir Partie II, Chapitre IV.

⁷⁷ *King of jazz* (Irvington : The Criterion Collection, 2018).

Surtout, il chante délibérément faux et très fort, en surarticulant. Il est filmé en légère contreplongée, ce qui accentue ce portrait caricatural, transformant son chant exagéré en une série de grimaces comiques. À la fin du couplet, il s'asperge l'intérieur de la bouche à l'aide d'un vaporisateur, pour réhydrater ses cordes vocales. Il est ensuite rejoint par trois autres chanteurs pour former un quatuor vocal (un *barbershop quartet*), ce qui génère de nouvelles interactions comiques⁷⁸ : le deuxième chanteur surjoue l'agacement face aux fausses notes du soliste, les oreilles du troisième chanteur semblent bouger en rythme, etc.



Figure 70. Deux photogrammes de *King of Jazz*.

L'humour de la scène repose aussi sur un comique de situation basé sur des erreurs de manipulation du dispositif technique de projection. Une plaque est ainsi projetée à l'envers, remplacée par le projectionniste après un sifflement et un signal du chanteur. La *chorus slide* est elle aussi mal projetée, puisque c'est d'abord une version du texte en yiddish qui est montrée, avant d'être ostensiblement remplacée (on voit le coulissement des plaques et un écran blanc dans l'intervalle entre les deux plaques) par le refrain en anglais. Le yiddish est choisi pour générer facilement le gag : puisque cette langue utilise un alphabet différent de l'anglais de la chanson, la plaque est immédiatement reconnue comme une erreur de projection. Cela laisse penser qu'il a pu exister des chansons illustrées traduites dans plusieurs langues, adaptées à diverses communautés états-uniennes. Les travaux actuels n'en font pas mention, mais cela est vraisemblable.

⁷⁸ Le quatuor est formé de Frank Leslie, Walter Brennan, Churchill Ross et Johnson Arledge. Dans leur commentaire audio du film, Gary Giddins, Gene Seymour et Vince Giorano avancent l'hypothèse que ce « Churchill Ross » serait en fait l'actrice star du film, Laura La Plante, grimée en homme.

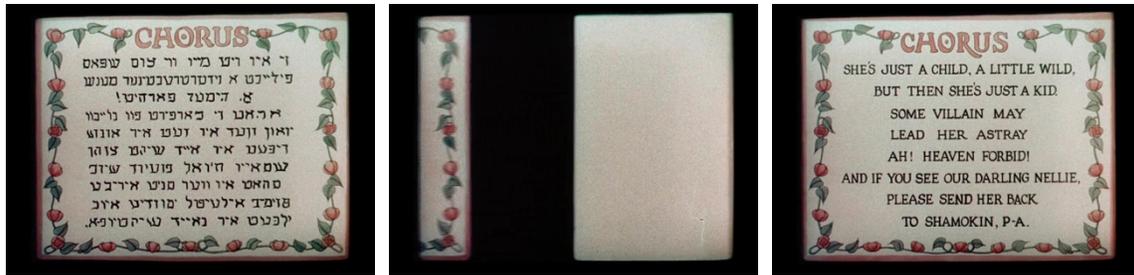


Figure 71 Trois photogrammes de *King of Jazz* montrant le changement visible de *chorus slide*.

D'ailleurs, la reconstitution du spectacle d'*illustrated song* semble assez fidèle, les erreurs de projection donnant même un certain réalisme à la scène. En effet, projeter une plaque à l'envers ou montrer la mauvaise plaque devaient être des erreurs de projection très courantes, surtout dans les nickelodéons bon marché, où il est également probable que certains solistes chantaient faux – la qualité des *song illustrators* est en tout cas très discutée et comparée à l'époque dans la presse. La chanson imite également le style de l'époque. Ses paroles évoquent une jeune femme naïve d'un village de Pennsylvanie, et ses déboires à la ville : la morale plutôt conservatrice des *illustrated songs* est ainsi moquée au passage. Enfin, si le découpage et le montage de la séquence participent pleinement de ses effets comiques (avec le gros plan sur le chanteur, par exemple), le réalisateur porte une attention particulière à traduire avec les moyens du cinéma l'effet d'attraction de la chanson illustrée, et la potentielle participation du public. Cela est particulièrement vrai à la fin de la chanson, lors de la projection de la *chorus slide*. Un long plan fixe, cadré uniquement sur la projection du refrain, incite ainsi le public du film à chanter, ce que fait d'ailleurs le public diégétique de la scène (qu'on entend seulement) sur invitation du soliste (« altogether please ! »). C'est une idée assez habile, puisque si les *illustrated songs* ont disparu sous cette forme depuis au moins une quinzaine d'années, le public de *King of Jazz* n'en a pas moins l'habitude des chansons lumineuses écrites projetées à la lanterne qui sont communes dans les *picture palaces*, lesquels donnent des spectacles mixtes sous la forme de revues – comme *King of Jazz* : la boucle des remédiations est bouclée.

Même en considérant sa tonalité parodique, un élément de cette scène reste peu réaliste, ce sont les plaques projetées. Deux raisons à cela : il s'agit d'une part de plaques dessinées, alors que les *illustrated songs* étaient majoritairement photographiques ; d'autre part chaque phrase des paroles est écrite sous l'image qui l'illustre, là où le texte était normalement cantonné à des

plaques spécifiques, et souvent uniquement à la *chorus slide*. Quant à la colorisation, on est plus proche de l'esthétique des Lapierre que de celle des *illustrated songs*. Cette erreur se comprend toutefois : on l'a vu plus haut avec l'exemple de Van Altena (cf. Chapitre I, 3.b), après le déclin des *illustrated songs*, les plaques n'ont pas été archivées immédiatement, y compris par leurs fabricants. Aussi pour créer les plaques « façon 1910 » de cette scène, on a semble-t-il imaginé une version désuète des plaques de solo d'orgue, contemporaines du film et connues du public.



Figure 72. Deux photogrammes de *King of Jazz* montrant les plaques projetées dans la scène.

Dans *King of Jazz*, la chanson écrite à l'écran est employée, sous prétexte de nostalgie médiatique, au sein d'une scène burlesque et parodique qui prend la forme d'une reconstitution historique. Dans l'économie du film, il s'agit d'un moment de pause, une scène légère dans sa forme comme dans sa tonalité. Mais c'est aussi une mise en abyme évidente : un saut dans le passé, un spectacle dans le spectacle, un écran dans l'écran. D'ailleurs, les erreurs de manipulation qui, certes, génèrent du comique dans la scène, sont aussi une manière de souligner la médiation⁷⁹, en révélant les limites de la technique. Or, *King of Jazz*, comédie musicale à gros budget, en son synchrone et en Technicolor bichromatique, est une prouesse technique. Si tout le reste du film, avec sa débauche de couleurs, de costumes, de décors, de stars et de figurants, le démontre par l'excès, cette scène le montre plutôt par contraste. Bien sûr, cette reconstitution est biaisée, le spectacle du passé, quoiqu'observé avec tendresse, y apparaît ridicule, techniquement pauvre, et un peu puritain. Mais c'est pour mieux mettre en valeur le spectacle grandiose d'un film à la pointe de la technologie. « What progress pictures have made from Edison's Vitascope to the talkies of today! » dit en effet Whiteman. Le choix d'une chanson écrite pour cette scène

⁷⁹ Une hypermédiation (« *hypermediacy* ») diraient Bolter et Grusin, *Remediation*, 20 et suiv.

comparative est donc habile. La comparaison entre les deux époques est d'autant plus efficace qu'elle se base sur une forme de continuité : la série culturelle des chansons lumineuses écrites. Une partie du public avait sans doute le souvenir des *illustrated songs* parodiées ici, mais en 1930, c'est la majorité (l'intégralité ?) du public qui connaissait les *singalongs* et le solo d'orgue auxquels les *illustrated songs* sont implicitement comparées. Seulement, même si la scène est principalement à lire au second degré (celui de l'humour comme celui de la mise en abyme), la chanson illustrée permet de conserver une efficacité au premier degré. L'aspect attractionnel de la chanson écrite semble tout à fait compris par le réalisateur, qui cherche tout de même, dans la fin de la scène, à gagner l'adhésion du public, et peut-être sa participation.

Malgré tout cela, *King of Jazz* fut un échec à sa sortie, si bien qu'Universal tenta de ressortir le film en 1933, dans un montage plus court, pour profiter de la popularité grandissante d'un chanteur qui y faisait ses débuts cinématographiques : Bing Crosby⁸⁰. Justement, on trouve dans un film mettant en scène Crosby une scène très similaire à celle de *King of Jazz*.

1.b Une star, une chanson : *Birth of the Blues*

Dans sa biographie de Bing Crosby, Gary Giddins indique que celui-ci a chanté dans sa jeunesse en ouverture des films du Clemmer Theatre de Spokane (dans l'état de Washington) où il faisait ses études universitaires, accompagné au piano par son ami Al Rinker.

Yet for every song they used to showcase their growing skill and enterprise, they were required by management to do another to set the mood for the picture show. Bing described that type of song as a "prologue": a sea chanty for a sea movie, a cowboy song for a western, an exotic aria for a movie depicting Hindustan or Araby⁸¹.

Et Giddins ajoute : « In his 1941 movie *Birth of the Blues*, Bing re-created the Clemmer experience, crooning "By the Light of the Silvery Moon" with an illustrative slide projected on a screen⁸² ». S'il a chanté en ouverture de films, Crosby n'a vraisemblablement pas été *song illustrator* de chansons projetées. Né en 1903, il semble trop jeune pour la période des *illustrated songs*, et il quitte Spokane en 1924, trop tôt pour les chansons écrites des *picture palaces*. C'est toutefois ce rôle qu'il incarne dans le film *Birth of the Blues* (1941) produit par la Paramount et réalisé par

⁸⁰ <https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetailsPrintView/780>, consulté le 31 mai 2023.

⁸¹ Gary Giddins, *Bing Crosby: A Pocketful of Dreams – the Early Years, 1903-1940*, (Boston : Back Bay Books, 2002), 134.

⁸² Giddins, 134.

Victor Schertzinger, dont l'histoire se déroule à La Nouvelle-Orléans dans les années 1910. La scène en question est particulièrement mise en valeur, puisqu'elle est la seule scène en couleurs (Technicolor) au sein d'un film par ailleurs en noir et blanc. Dans une rubrique consacrée aux meilleures directions photo de l'année 1941, *American Cinematographer* évoque ainsi les images de William C. Mellor pour cette scène :

In one sequence a very clever use is made of Technicolor. This is the one which Crosby sings "By the Light of the Silvery Moon", accompanying tinted slides in an old-time nickelodeon. The slides are shown in color, with the rest of the scene in crisp black-and-white. The effect is excellent⁸³.

L'auteur se méprend peut-être sur le type de salle représentée, un peu trop luxueuse pour être un nickelodéon (le prix d'entrée est d'ailleurs visible à l'écran, 10 cents, soit deux nickels et non un seul), mais il a raison sur l'efficacité de cet effet visuel. L'irruption ponctuelle de la couleur confère à la scène une charge symbolique supplémentaire, et amplifie l'émotion du moment. À ce stade du film, Jeff Lambert (Bing Crosby), clarinettiste virtuose, vient de recruter le trompettiste qui manquait à son groupe de dixieland. La petite troupe monte donc pour la première fois, gratuitement, sur les planches d'une salle de spectacle, pour y faire leurs preuves auprès du public et du propriétaire des lieux. La scène de chanson illustrée précède cette première apparition du groupe sur scène, le solo chanté de Jeff ayant pour but d'attirer l'attention du public de la salle, et de montrer l'étendue de ses talents.

Le découpage de la scène en fait un instant suspendu, puisque la majeure partie de la chanson se déroule dans un plan large fixe montrant Jeff, en noir et blanc, dans le tiers droit de l'image, et la projection des plaques, en couleurs, dans les deux tiers de gauche. Les paroles de cette romance deviennent, par le détour de la mise en abyme, la première déclaration d'amour de Jeff à Betty Lou (Mary Martin) qui assiste au spectacle. Ainsi, le couple aux couleurs pastel projeté sur l'écran préfigure-t-il l'amour que les deux personnages se porteront, et qui n'est pour l'instant pour Jeff qu'un fantôme inaccessible. Cependant, un gag vient perturber la tonalité romantique de la scène : le projectionniste montre par erreur une plaque à l'envers, un sifflet résonne depuis la salle, il la remplace par une plaque indiquant « One moment please », puis remet la plaque à l'endroit. Contrairement à *King of Jazz*, l'effet comique de l'erreur du projectionniste met en

⁸³ « Photography of the year », *American Cinematographer* 22, no12, décembre 1941, 570.

lumière, par contraste, le talent et le professionnalisme du personnage principal, qui continue à chanter et reconquiert son public aussitôt la plaque remise à l'endroit. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de la scène : Jeff et son groupe doivent convaincre le public et un propriétaire de salle.

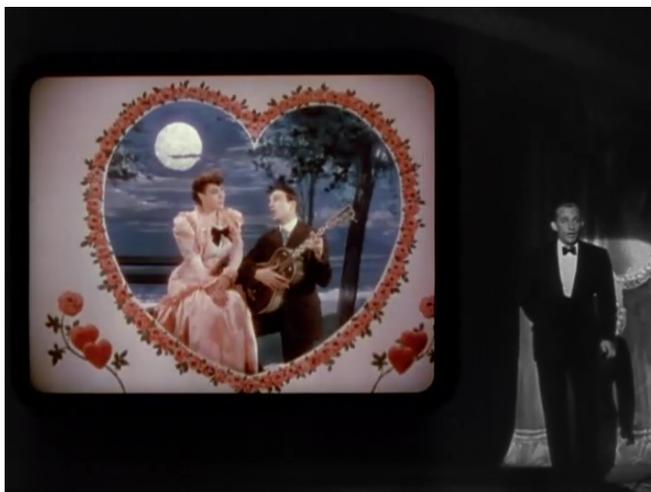


Figure 73. Quatre photogrammes de *Birth of the Blues*. En bas, le gag de la plaque à l'envers.

Mais comme dans *King of Jazz*, cette mise en scène de l'erreur technique met aussi en valeur la remédiation à l'œuvre dans cette séquence, qui justifie un effet de colorisation très ostentatoire. Paradoxalement, il y a en effet une part de réalisme dans ce choix, pourtant antinaturel, du Technicolor : à l'ère du nickelodéon, les *illustrated songs* sont surtout en couleurs, mais les films surtout en noir et blanc. Cette interprétation est d'ailleurs avancée à l'époque, par exemple dans une critique du *Motion Picture Herald*, qui évoque « 'By the Light of the Silvery Moon,' done in the illustrated song media and with technicolor lending a note of authenticity to the slides⁸⁴. »

Un détail brise pourtant le réalisme de la reconstitution historique : l'absence de *chorus slide*. Il y a certes du texte écrit à l'écran : une plaque de titre (plutôt réaliste à vrai dire), une plaque

⁸⁴ « Crosby Croons a Hit », *Motion Picture Herald*, 6 septembre 1941, 29. Je souligne.

présentant Jeff « the dixie troubadour », et la plaque du gag « One moment please ». Mais pas les paroles du refrain, élément normalement constitutif d'une *illustrated song*. Alors pourquoi nous attarder ici sur une scène qui, *stricto sensu*, sort de la série des chansons lumineuses écrites ? Parce que cet exemple et le précédent montrent ensemble un changement de paradigme, lié au statut du texte de chanson. En effet, le passage du régime de la *sheet music* à celui de la vente de disques fait émerger la figure de l'interprète de chanson. Avec la *sheet music*, on vendait la possibilité de chanter chez soi, et les stars étaient des auteurs-compositeurs. Le disque cristallise quant à lui paroles et musique autour d'une interprétation unique, enregistrée techniquement, en une version commercialisée. L'industrie cinématographique l'a bien compris, qui fait de certains interprètes les stars de comédies musicales à gros budget. Dans ce contexte, il semble désormais difficile pour les paroles de cohabiter à l'écran avec les stars, sous forme de chanson lumineuse écrite. En 1930, *King of Jazz* écrit encore les paroles à l'écran et pour cause, le soliste burlesque de cette scène est tout sauf une star – d'ailleurs la star du film n'est pas encore un interprète, mais un chef d'orchestre. En 1941, lorsque Bing Crosby chante, *Birth of the Blues* nous refuse cette fois les paroles de chanson à l'écran. Avançons l'hypothèse qu'il y a là une causalité, et pas une simple corrélation : c'est parce que c'est Bing Crosby, une star de la chanson, qui interprète « By the Light of the Silvery Moon » que les paroles ne sont plus écrites à l'écran.

Bien sûr, les chansons lumineuses écrites ne disparaissent pas avec le *star-system*. Toutefois, on observera avec d'autant plus d'intérêt la manière dont les paroles écrites peuvent (ou non) coexister à l'écran avec les interprètes à l'ère de la reproduction technique des chansons.

2 Paroles à l'écran, un geste moderne

Bien que des chansons illustrées et écrites aient longtemps partagé les mêmes salles et les mêmes écrans que les films, le classicisme hollywoodien a évacué la chanson écrite de son vocabulaire audiovisuel. Écrire du texte à l'écran est tout à fait possible, selon une multitude de configurations⁸⁵, mais comme le montrent *King of Jazz* et *Birth of Blues*, écrire la chanson à l'écran est un geste du passé, qui n'est pas pleinement cinématographique, et qui n'est convoqué qu'avec une certaine distance nostalgique. Au contraire, à partir des années 1960, les deux

⁸⁵ Voir les dizaines de cas de figure recensés par Chion, *L'écrit au cinéma*.

exemples qui suivent reviennent à ce geste, à contre-courant du vocabulaire cinématographique classique, pour l'investir comme un effet moderne, subversif, et créateur de sens.

2.a Tirez sur le pianiste : une question de rythme

Adapté d'un roman de David Goodis, *Tirez sur le pianiste* est un « pastiche respectueux » tant des films de gangsters de séries B états-uniens (Truffaut cite Samuel Fuller ou Nicholas Ray⁸⁶) que des romans de *Série noire* dont Truffaut est friand⁸⁷. Le film suit le personnage de Charlie, un pianiste de bar, cherchant à échapper aux deux gangsters qui en veulent à ses frères après un braquage. Charlie est incarné par Charles Aznavour, déjà une star de la chanson à la sortie du film en 1960, mais ce n'est pas lui qui interprète la chanson du film, c'est Bobby Lapointe, que le générique annonce comme Bobby Lapointe « (du Cheval d'Or) », en référence au cabaret où il interprète alors ses chansons aux textes ponctués de calembours. Lapointe y apparaît quasiment dans son propre rôle, accompagné par Charlie au piano. Truffaut raconte :

Sur le point de commencer *Tirez sur le pianiste*, dans lequel allait jouer – mais non chanter – Charles Aznavour, je demandai à Bobby Lapointe de venir chanter *Framboise*⁸⁸ devant la caméra. On ne pratiquait guère le play-back à cette époque et, du reste, je crois bien que Bobby n'avait pas encore enregistré de disque. Il joua et chanta donc en direct, comme il le faisait chaque soir au « *Cheval d'Or* », solidement planté sur ses jambes, inclinant le torse en mesure, la tête ballotant de gauche et de droite au rythme de la musique, le visage restant complètement sérieux avec une sorte de tristesse acharnée dans le regard⁸⁹.

Truffaut accentue d'ailleurs ce balancement du chanteur en le filmant dans des plans fixes plutôt serrés, notamment un plan poitrine de face où Lapointe semble toujours sur le point de sortir du cadre, secoué par la rythmique effrénée de sa propre chanson. Si effrénée d'ailleurs qu'en 1962 dans un entretien, alors qu'on lui demande : « Pourquoi avez-vous accéléré le rythme de la chanson de Bobby Lapointe? » Truffaut doit préciser :

⁸⁶ Brian Fairlamb, « Tough Guys and Fairy-Tales: a case study of the influence of the films of Nicholas Ray upon Truffaut's *Tirez sur le Pianiste* », *French Cultural Studies* 7, n° 19 (1996) : 49-62.

⁸⁷ Voir l'entrevue donnée par Truffaut dans la série *Cinéastes de notre temps*, disponible sur le DVD du film : *Tirez sur le pianiste, Shoot the piano player*, Collection François Truffaut (Montréal : Alliance Atlantis Vivafilm, 2005).

⁸⁸ La chanson fut en réalité publiée sous le titre « Avanie et Framboise », sur un 45 tours publié par Fontana le 15 septembre 1960.

⁸⁹ François Truffaut, « Bobby Lapointe, le chanteur sous-titré », préface à Huguette Long-Lapointe, *Bobby Lapointe*, (Paris : Encre éditions, 1980) ; repris dans François Truffaut, *Le plaisir des yeux* (Paris : Cahiers du cinéma, 1987), 184-85.

Quand je le connaissais, il chantait comme cela. Il chante un petit peu moins vite maintenant parce qu'il est devenu plus professionnel. C'est un homme d'une timidité prodigieuse qui a eu un mal fou à se décider à chanter. Il avait tellement le trac qu'il chantait à toute vitesse pour le surmonter. J'aimais beaucoup le rythme parce que je le trouvais si déroutant⁹⁰.

C'est donc notamment une réflexion sur le rythme du film qui anime Truffaut lorsqu'il choisit Bobby Lapointe. Ainsi que l'écrit le critique Thierry Horguelin :

Il y a une différence fondamentale qui distingue chaque film de François Truffaut des autres. [...] Dans le cas de *Tirez sur le pianiste*, il s'agit sans aucun doute du rythme. Dès la poursuite nocturne qui ouvre le bal, le film est lancé à toute allure sur ses rails et, jusqu'à la fin, il tiendra la vitesse⁹¹.

Au-delà de ce choix, la particularité de cette scène est d'être une chanson écrite, et en l'occurrence, une chanson sous-titrée. Truffaut explique :

Mon producteur, Pierre Braunberger, n'aimait pas cette scène de Bobby chantant *Framboise* et il me disait : « On ne comprend pas les paroles, il faut couper la chanson. Votre chanteur doit apprendre à articuler ou alors il faut le sous-titrer ! » Je pris cette observation au pied de la lettre et je fis faire un sous-titrage pour chaque vers de la chanson apparaissant au bas de l'image, syllabe par syllabe, l'effet comique décuplé⁹².

La raison explicite de ce sous-titrage est donc de faire comprendre les paroles de la chanson, et puisqu'il s'agit là de répondre à la consigne de son producteur, l'enjeu implicite est donc que la chanson de Lapointe, parce qu'elle est difficile à comprendre, risquait de déstabiliser le public – les craintes de Braunberger n'étaient peut-être pas infondées, puisque *Tirez sur le pianiste* fut un échec à sa sortie. Cette histoire est célèbre, justement pour le pied de nez (« je pris cette observation au pied de la lettre ») adressé ainsi par le cinéaste à son producteur. Mais derrière l'anecdote, il convient tout de même d'analyser les enjeux de la scène, et précisément du choix d'écrire les paroles à l'écran. On verra ainsi comment le sous-titrage sert bel et bien un objectif de lisibilité à l'échelle du film, puisque la chanson annonce plusieurs des thèmes et des effets récurrents du film.

Écrire les paroles d'*Avanie et Framboise*, c'est d'abord permettre de résoudre les ambiguïtés lexicales de la chanson, basée sur une foule de jeux de mots, calembours, syllepse et paronomases. Éviter l'incompréhension des paroles, crainte par Braunberger, c'est donc créer du

⁹⁰ Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut* (Paris : Flammarion, 1988), 117.

⁹¹ Thierry Horguelin, « *Tirez sur le pianiste* », *Ciné-Bulles : le cinéma d'auteur avant tout* 5, n° 2 (1985) : 40.

⁹² Truffaut, *Le plaisir des yeux*, 185.

comique dans le film, en révélant celui de la chanson. Et en effet, le film joue à de nombreuses reprises sur le registre comique, principalement pris en charge par les deux gangsters balourds et souvent ridicules qui poursuivent Charlie⁹³. Que cela soit annoncé, dès le début du film, par l'entremise d'une chanson, est donc un choix assez habile. On pourrait toutefois objecter que la chanson de Lapointe est drôle précisément en raison de ses calembours et doubles sens lexicaux, en somme, parce qu'elle est difficile à comprendre, parce qu'elle est impossible à saisir à la première écoute.



Figure 74. Bobby Lapointe chante « Avanie et Framboise » dans *Tirez sur le pianiste*.

Paradoxalement, sous-titrer la chanson c'est alors la priver d'une part de comique, basé sur les jeux de mots et le plaisir de leur élucidation. Il y a tout de même un intérêt à cela : le sous-titre permet de comprendre l'histoire de la chanson. Le récit, pour embryonnaire et cocasse qu'il soit, n'y est alors plus seulement le prétexte à une avalanche de jeux de mots autour d'un thème, mais est aussi entendu pour lui-même. *Avanie et Framboise* raconte, à la première personne d'un narrateur masculin, l'histoire d'une femme, Françoise (surnommée Framboise) qui, après avoir eu recours à la chirurgie esthétique, décide de le quitter. Deux thèmes majeurs du film sont ainsi contenus, en germe, dans cette chanson : le changement d'identité et la rupture amoureuse. Au changement physique de Framboise renvoie ainsi le changement d'identité qui nous est révélé par un flashback : Charlie, l'humble pianiste de bar, est en réalité Édouard Saroyan, un ancien concertiste virtuose. Quant à la rupture amoureuse de la fin de la chanson, elle annonce, sous le mode comique, les deux séparations tragiques du *Pianiste* : le suicide de la femme d'Édouard

⁹³ « Je considère qu'on n'a pas à faire des gangsters émouvants, des truands qui pleurent, ou des gentils contre des méchants. On obtient alors un film où toutes les conventions bourgeoises sont transposées dans le monde des gangsters. C'est pourquoi j'ai décidé tout à coup de rendre mes gangsters comiques : c'était la seule solution, si je ne voulais pas tomber dans la convention, et je me payais un peu leur tête » explique Truffaut dans Jean Collet et al., « François Truffaut », *Les Cahiers du cinéma*, décembre 1962, 50.

dans un flashback, et la mort de Thérèse à la fin du film. La chanson fonctionne ainsi comme une prolepse, qui installe deux thèmes importants pour la suite du film. Et puisqu'il permet de mieux comprendre la chanson, le sous-titrage accentue cet effet.

Cette hypothèse est d'ailleurs confortée par un autre élément. On se rappelle que pour Truffaut, c'est à cause du trac que Lapointe chantait si rapidement, et que c'est l'une des raisons qui l'ont poussé à intégrer son numéro au film. Or, le trac est lui aussi un thème pivot du film : Saroyan y est largement sujet, et il soigne son angoisse de la scène avec des cours et des ouvrages sur le sujet. Grâce à cette nouvelle confiance en lui, sa carrière décolle enfin. En tout cas le croit-il, car le flashback du film révèle que son succès a une autre cause : sa femme a subi le chantage de l'impresario Lars Schmeel, et elle a couché avec lui en échange de son soutien à la carrière d'Édouard – c'est cette révélation qui provoque son suicide. Voilà encore une manière d'installer, par le détour du registre comique, et dès l'introduction, l'un des thèmes clés de l'intrigue du film.

En plus d'annoncer des thèmes du film, la scène de chanson sous-titrée installe aussi l'un des effets stylistiques saillants du film : l'usage des textes écrits. Le mode de tournage en décors naturels, notamment dans un café, implique la présence de nombreux mots écrits dans le décor, et Truffaut en tire parti à plusieurs reprises.



Figure 75. Un exemple de texte iconogène : le texte d'une affiche, support d'un flashback figuré par un fondu enchaîné.

C'est notamment une affiche écrivant en très gros caractères le nom véritable de Charlie, Édouard Saroyan, qui déclenche le flashback du film (vers 30 minutes) : parfait exemple d'écrit « iconogène », comme le décrit Michel Chion (« un mot écrit dont naît la suite de l'histoire, qui

s'incarne, et notamment qui crée les conditions d'un fondu enchaîné avec lequel apparaît la réalité évoquée⁹⁴ ». Autre exemple, lorsque Thérèse et Charlie rendent visite à leur employeur, le patron de bar Plyne, qui les a vendus aux gangsters (vers 56 minutes) : la discussion dégénère, Plyne empoigne Charlie, et un bref plan d'insert montre alors une affiche placardée dans le bar annonçant un spectacle de catch. Encore un texte iconogène, sous le mode comique cette fois, comme si c'était l'affiche qui déclenchait l'altercation.



Figure 76. Texte iconogène comique : une affiche annonce un spectacle de catch et déclenche, symboliquement, l'altercation entre Plyne et Charlie.

Ces deux exemples, parmi bien d'autres, démontrent l'importance des textes écrits dans l'esthétique du film. Or, Truffaut fait accepter ce trait stylistique en l'instaurant de manière radicale avec le sous-titrage d'*Avanie et Framboise*, c'est-à-dire avec un procédé plus formaliste encore (un texte non diégétique) que les occurrences qui suivent (textes iconogènes).



Figure 77. Omniprésence du texte écrit à l'écran dans *Tirez sur le pianiste* : trois exemples.

Pour toutes ces raisons, on comprend donc que Truffaut ait pris au pied de la lettre la suggestion de Braunberger. Sous-titrer la chanson de Lapointe, c'était accentuer le caractère proleptique qu'il lui réservait en fait déjà. Choisie pour participer au rythme effréné du début du film, et

⁹⁴ Chion, *L'écrit au cinéma*, 14.

installer ainsi un récit fait d'accélération et de sautes rythmiques, elle annonçait également dans sa forme sous-titrée plusieurs thèmes majeurs du film, ainsi que l'un de ses procédés stylistiques les plus saillants. Cela dit, on devine que cette suggestion de Braunberger n'en était pas vraiment une, et que Truffaut l'a en réalité retournée contre son producteur. Certes, réserver une minute trente du film à une chanson difficilement compréhensible aurait pu déstabiliser le public. Mais paradoxalement, Truffaut a répondu à cette crainte en employant un effet encore plus déstabilisant. D'abord parce qu'il s'agit de la seule scène du film qui en fait usage, singularisant très fortement la chanson au sein du film, et lui conférant peut-être une importance qu'elle n'avait pas forcément sans cela. Mais surtout parce que Truffaut a également subverti la technique même du sous-titrage de film, en employant un effet de dévoilement progressif des paroles. C'est ce qu'il révèle en affirmant que l'effet comique est « décuplé ». Non seulement l'affichage des paroles à l'écran permet de comprendre le comique de la chanson, mais comme le décrit Michel Chion : « [l]e sous-titre ici n'est pas destiné à faire chanter le public ; en fait, le texte s'affiche mot après mot et parfois lettre après lettre avec un léger retard par rapport à ce qu'on entend, comme si le sous-titreur n'arrivait pas à suivre⁹⁵ ». Ce n'est donc pas seulement la chanson qui fait rire, ni même l'usage de sous-titre qui étonne – un sous-titrage en français pour une chanson en français dans un film en français. La manière de sous-titrer est comique elle aussi. Truffaut le revendique d'ailleurs à demi-mot lorsqu'il évoque le choix d'un dévoilement « syllabe par syllabe, » bien peu compatible avec le rythme « si déroutant » de Bobby Lapointe, mais précisément choisi pour le mettre en valeur.

Justement, cet échec relatif du sous-titrage, qui peine – délibérément – à suivre le rythme de la chanson, subvertit l'hypothèse de lisibilité avancée par Braunberger. De fait, au cinéma, la chanson perd une partie de ses caractéristiques médiatiques initiales. En premier lieu, en passant du disque à la bande sonore cinématographique, la chanson désormais insérée dans le flux du film n'est plus écoutable à volonté. On peut artificiellement déjouer ce problème en écrivant les paroles à l'écran. On peut en profiter pour charger symboliquement la chanson, en lui faisant

⁹⁵ Chion, 62.

annoncer les thèmes et les effets du film. Mais en réalité, ajouter du texte ne suffit pas à faire comprendre une chanson aussi complexe, le cinéaste le sait très bien, il s'en joue, et il s'en moque.

Au fond, ce choix entre tout à fait dans le projet esthétique de Truffaut et de la Nouvelle Vague, fait d'une connaissance des codes cinématographiques, doublée d'un désir de les subvertir et de les renouveler. Le recours au texte écrit à l'écran est l'une des marques stylistiques de ce renouvellement formel : peut-être davantage chez Godard, certes, mais Truffaut ne fait pas exception, y compris, dans ce film, sous la forme d'une chanson sous-titrée.

2.b Bob Dylan dans *Dont look back* de D.A. Pennebaker

Le deuxième exemple de cette section ressortit lui aussi d'une certaine modernité cinématographique. Il nous déplace cette fois aux États-Unis, et dans le champ du documentaire : dans une allée que bordent un mur en briques et un échafaudage, le jeune Bob Dylan tient dans la main droite une pile de pancartes blanches sur lesquelles sont inscrits certains mots de sa chanson « Subterranean homesick blues ». De la main gauche, il jette nonchalamment les pancartes au sol l'une après l'autre, en tentant de synchroniser l'apparition des mots écrits avec le rythme rapide de sa propre voix enregistrée.

La scène est célèbre, elle l'est même peut-être surtout désormais pour les innombrables reprises, parodies et hommages auxquels elle a donné lieu partout dans le monde. Il s'agit de la scène d'ouverture du documentaire *Dont look back*⁹⁶, sorti en 1967 et tourné deux ans plus tôt par Donn Alan Pennebaker, documentariste américain reconnu non seulement comme l'une des figures du cinéma direct états-unien, mais aussi comme un spécialiste du documentaire musical. Bob Dylan n'a alors que vingt-trois ans, mais il remplit déjà les salles de concert, et Pennebaker le suit en tournée avec une caméra légère et un enregistreur sonore synchronisé (dès les années 1950, Pennebaker, Richard Leacock et Robert Drew ont spécialement perfectionné la portabilité de leur dispositif de tournage documentaire). Après la chanson initiale, le film alterne ainsi la captation de chansons en concert et les moments *backstage* de vie quotidienne de l'artiste en tournée.

⁹⁶ Le titre du film est bien *Dont look back*, sans apostrophe à « Don't ».



Figure 78. Bob Dylan dans *Dont look back*.

Le film a déjà été abondamment commenté, et cette scène en particulier. En 1997, il fait partie des six films étudiés par William Rothman dans son ouvrage *Documentary Film Classics*⁹⁷. L'auteur fait remarquer la singularité esthétique de cette scène, non seulement par rapport au reste du film, mais aussi en regard du style habituel de Pennebaker et du cinéma direct⁹⁸. La caméra du film est très libre, portée, mobile, elle suit les personnages, recadre, tremble parfois, privilégie les plans longs, et n'hésite pas à aller chercher des gros plans, notamment sur les visages. Le son direct enregistre très largement les voix des personnages montrés, ainsi que les sons d'ambiance dont la source est parfois hors cadre. Dans ce contexte, la chanson illustrée d'introduction subvertit ces codes. Il s'agit certes bel et bien d'un plan long, qui commence par un zoom arrière, mais il se termine par un plan plutôt large (Dylan est coupé sous le genou), et relativement fixe (les tremblements du cadre révèlent qu'il s'agit tout de même d'une caméra portée, mais le cadrage ne change pas pendant la séquence). La chanson occupe l'intégralité de la bande sonore. Enfin, par contraste avec le tournage sur le vif du cinéma direct, où la caméra se positionne avant tout comme témoin des événements qui se déroulent devant elle, cette scène est très clairement présentée comme une mise en scène : préparation préalable des nombreuses pancartes, gestes synchronisés à une musique, regard caméra, mutisme de Dylan (qui va passer la suite du film à parler ou à chanter sur la majorité des plans), figurants déguisés en arrière-plan (parmi lesquels

⁹⁷ Les cinq autres « classiques du cinéma documentaire » de Rothman sont rien de moins que *Nanook of the North* de Flaherty, *Terre sans pain* de Buñuel, *Nuit et brouillard* de Resnais, *Chronique d'un été* de Rouch et Morin, et *A Happy Mother's Day* réalisé par Joyce Chopra, ancien collaborateur de Pennebaker et Leacock. William Rothman, *Documentary film classics* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997).

⁹⁸ Rothman qualifie le style de Pennebaker et de Leacock de « cinéma vérité », mais l'étiquette de « cinéma direct » est désormais plus largement acceptée. Pour un développement sur cette terminologie, voir Keith Beattie, *D.A. Pennebaker*, (Urbana : University of Illinois Press, 2011), 6 et suivantes.

le poète Allen Ginsberg). Pour Rothman, il s'agit d'assumer d'emblée le caractère artificiel du film en tant que portrait d'artiste. Même avec les techniques et les effets du cinéma direct, *Dont look back* ne portera pas un regard objectif sur son objet, mais est la construction conjointe de deux « co-conspirateurs⁹⁹ », Dylan et Pennebaker. Keith Beattie ajoute :

This is not to suggest that Pennebaker consciously set out to defraud or deceive the viewer concerning the factual basis of the events that are represented in the film. However, the collusion between Dylan and Pennebaker does point to a manipulation, or transgression, of the codes of facticity upon which direct cinema was established. The prologue, as with the rest of the film, constitutes Pennebaker's willingness to abandon a strict documentary representation in favor of a form of representation predicated on a subject's performance¹⁰⁰.

Rothman s'interroge aussi sur les paroles et le choix de cette chanson. Selon lui, elle traduit les préoccupations de la jeunesse états-unienne du milieu des années 1960, dans la veine du roman *Sur la route* de Jack Kerouak – où l'on trouve aussi le poète *beat* Allen Ginsberg. C'est notamment dans son énonciation trouble que le texte se fait politique :

At times, in "Subterranean Homesick Blues," the singer derisively mimics conventional voices of authority and mocks conformists who take them seriously ("Keep a clean nose," "Try to be a success" (the cue card spells it "suck-cess"), "Avoid scandals," "Don't be a bum," etc.). Other times, he admonishes the listener in his own voice ("Don't follow leaders!" "Dig yourself!" "Get blessed!" "Get born!"). At all times, the "kid" the singer is mockingly addressing is the Dylan fan who had always felt exempt from his scorn¹⁰¹.

Il y a dans ce texte un trouble énonciatif, puisqu'il mélange les injonctions sociales pesant sur la jeunesse et les aspirations de liberté prônées par Dylan comme par la *beat generation*. Or, le système des pancartes traduit parfaitement ce trouble énonciatif : le Dylan nonchalant qui apparaît à l'écran refuse de se conformer à la forme, attendue, du play-back¹⁰² de la chanson, mais un autre élément prend tout de même en charge l'énonciation de la chanson, son texte écrit qui apparaît à l'écran. Or, Dylan n'invente pas cette image du personnage sans parole qui montre

⁹⁹ Rothman, *Documentary film classics*, 149.

¹⁰⁰ Beattie, *D.A. Pennebaker*, 96.

¹⁰¹ Rothman, *Documentary film classics*, 150.

¹⁰² Ici et par la suite, j'emploie « play-back » dans son acception française, attestée notamment dans le dictionnaire Robert : « Interprétation mimée de manière à correspondre à un enregistrement antérieur », voir <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>, consulté le 9 février 2024. Le terme anglophone « *lipsynch* » est courant en français québécois, même si l'Office québécois de la langue française conseille les traductions « doublage synchrone » ou « doublage labial ». Voir <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26560479/doublage-synchrone>, consulté le 9 février 2024.

des cartons textuels : les *cue cards* sont, déjà à l'époque, utilisées sur les plateaux de télévision pour donner en silence des informations aux présentateurs ou des instructions au public¹⁰³. La remédiation de cette pratique, généralement invisible à l'écran, met en images la dialectique des injonctions contradictoires de la chanson, et clarifie son positionnement politique, en tant qu'une critique des médias et des discours politiques dominants. En outre, la graphie « suck-cess » mentionnée par Rothman, utilisée par calembour pour écrire le mot « success », met en évidence le recul critique du chanteur face aux mots qu'il prononce dans la chanson. Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas où un tel recul est montré dans l'écriture des mots : Dylan ajoute des signes de ponctuation, par exemple des points d'exclamation autour de « LEADERS » – une façon simple et graphique de contester les figures d'autorité ; ou par le détour du jeu de mots, il fait s'enrouler les lettres du mot « whirlpool ». Dylan ajoute ainsi, discrètement, un commentaire interprétatif du texte de sa propre chanson.

Puisqu'il est question d'un trouble énonciatif, la cantologie peut, une fois de plus, nous être utile. Comme il y a un narrateur dans les genres du récit, Stéphane Hirschi a nommé « canteur » l'entité énonciative de la chanson, qui a pour particularité d'être une « facette différente mise en scène à chaque nouvelle chanson¹⁰⁴ ». Rothman explique que la mise en scène très apparente de cette chanson illustrée a pour but d'affirmer d'emblée la part de mise en scène de l'intégralité du film documentaire qu'elle introduit. Cela semble indéniable, mais ajoutons que cette mise en scène initiale, parce qu'elle emploie l'artifice de la chanson écrite à l'écran, affirme par la même occasion la part de mise en scène des chansons en général, et de celles de Dylan en particulier – puisqu'il y en a d'autres dans la suite du film. En somme, écrire la chanson à l'écran met en images sa polyphonie (au sens linguistique du terme¹⁰⁵), c'est-à-dire la coexistence de différents types de

¹⁰³ Samantha Lee et Stephen Schmidt, « Live, from New York, It's Cue Card Wally », *The World*, 24 mai 2018, <https://theworld.org/stories/2018-05-24/live-new-york-it-s-cue-card-wally>.

¹⁰⁴ Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 45.

¹⁰⁵ « Mot emprunté en linguistique et théorie littéraire à la musique, où il désigne la superposition de plusieurs voix ou parties indépendantes. Il renvoie alors au dialogisme, c'est-à-dire au dialogue des textes les uns avec les autres et à la dimension interactive de l'énonciation. En dehors même des discours rapportés, la parole d'autrui est toujours plus ou moins présente dans tout énoncé. La notion de polyphonie est liée à une conception du langage comme citation, renvoi, reprise permanente, et à une conception de l'homme comme hétérogène et divisé, traversé par la parole des autres. » Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, 4e édition revue et augmentée (Paris : Armand Colin, 2011), 156-57.

discours au sein de l'œuvre, et l'usage détourné des *cue cards* télévisuels entérine le caractère politique de la chanson.

3 Vers le vidéoclip via le Scopitone

En 2022, pour fêter les 60 ans de la chanson, un collectif d'artistes a créé une nouvelle version clipée de « Subterranean Homesick Blues¹⁰⁶ ». Si certains comme Jim Jarmush et Francis Cabrel ont choisi le *reenactment*, reproduisant la posture de Dylan avec ses cartons textuels, ce sont majoritairement les mots écrits qui ont été repris et retravaillés, redessinés et animés. La variété de ces propositions plastiques met en lumière le travail typographique initial des cartons de texte de Dylan, au service d'une lecture politique de la chanson. En somme, cette remédiation de la scène de *Dont look back* sous les auspices de la *lyric video*, entérine notre hypothèse d'une série culturelle des chansons lumineuses écrites, et confirme que certains artistes contemporains ont conscience d'ancrer leurs propres gestes dans cette histoire des pratiques, au sein de laquelle la mise en images de « Subterranean Homesick Blues » est érigée comme un jalon majeur.

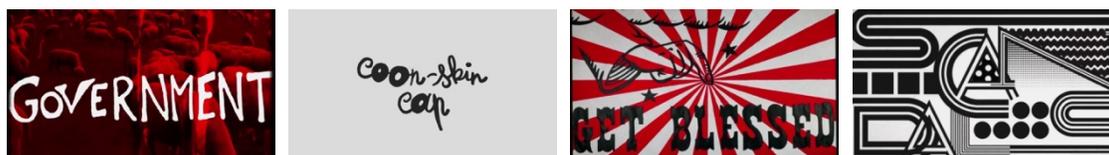


Figure 79. Quatre captures d'écran du clip *Subterranean Homesick Blues* (2022 Remake).

En effet, Bob Dylan et D.A. Pennebaker sont souvent cités comme précurseurs du vidéoclip. Pour Laurent Jullier et Julien Péquignot, la séquence est un modèle stylistique pour le clip, à la fois pour ses « libertés moqueuses avec la convention du playback¹⁰⁷ » et comme « ancêtre de la réflexion du clip sur la littérature¹⁰⁸ ». Elle est même parfois qualifiée de vidéoclip¹⁰⁹, ce qui est bien sûr une erreur : techniquement il ne s'agit pas de vidéo mais de pellicule, et c'est une scène contenue dans un long-métrage documentaire, pas un clip musical isolé et indépendant.

¹⁰⁶ Alex Hopper, « Bob Dylan Celebrates 60th Anniversary with Reimagined Video for “Subterranean Homesick Blues” », *American Songwriter*, 6 mai 2022, <https://americansongwriter.com/bob-dylan-celebrates-60th-anniversary-with-reimagined-video-for-subterranean-homesick-blues/>.

¹⁰⁷ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 101.

¹⁰⁸ Jullier et Péquignot, 119.

¹⁰⁹ En 1993, le magazine *Rolling Stones* le classe au 7^e rang de son Top 100 annuel des vidéoclips en 1993 (« The 100 Top Music Videos »). <http://www.rockonthenet.com/archive/1993/rsvideo.htm>, consulté le 7 juin 2013.

Cette méprise se comprend néanmoins. En effet l'emploi d'une chanson dans son intégralité au sein d'un long-métrage provoque deux types d'effets structurels. À l'échelle du film, un effet structurel horizontal : la chanson fait événement parmi le flux du film, singularise la scène et l'enclot relativement sur elle-même. À l'échelle de la scène, un effet structurel vertical : le rapport musique/images s'inverse partiellement, et la scène devient une chanson illustrée, et non plus une chanson *illustrant*. Dit schématiquement, c'est l'image qui se met pour un temps au service de la chanson, et même peut-être au service de son succès commercial. C'est en tout cas ce qu'exprime Fred Karlin, qui nomme ce principe « interpolated songs » : « [t]he song adds a momentary diversion to [the film], but basically puts the story on hold while the song has a chance to sell itself¹¹⁰ ». En français on parle volontiers d'un « effet-clip », notion dont Laurent Jullier et Julien Péquignot ont démontré la complexité, mais qu'ils résument tout de même ainsi :

Un effet-clip, à l'échelle d'une séquence entière ou d'un simple passage, se produit donc quand le montage des images semble largement déterminé par la structure, le tempo et le « climat » de la musique. L'idée se fait jour d'un objet sonore *préexistant* à l'histoire raconté[e], même si, en réalité, il a été écrit tout exprès¹¹¹.

Dans notre corpus filmique, deux éléments accentuent ces effets structurels : l'apparition de l'interprète à l'écran, et, bien sûr, l'écriture des paroles à l'écran.

Pour Jeff Smith, la chanson « interpolée » est un trait stylistique saillant des modernités cinématographiques des années 1960¹¹². Pour expliquer cela, il avance notamment l'influence esthétique des Scopitone, ces chansons illustrées françaises ou italiennes, tournées en couleurs sur pellicule et diffusées par des machines automatiques à pièces. Or, selon Keith Beattie, les Scopitone sont l'une des références de Dylan lorsqu'il soumet à Pennebaker l'idée de cette introduction pour *Dont Look Back* :

[T]he segment refers to the short 16 mm films screened on Scopitone jukeboxes. Scopitones, made in France, were popular in the United States in the early 1960s. [...]

¹¹⁰ Fred Karlin, *Listening to movies: the film lover's guide to film music* (Belmont : Schirmer Cengage Learning, 2000), 225. Karlin évoque par cette phrase le film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) mais analyse par la suite d'autres exemples. Le choix lexical est intéressant, « interpolated » laissant entendre que l'insertion de la chanson dans le film peut paraître forcée, presque frauduleuse.

¹¹¹ Laurent Jullier et Julien Péquignot, « L'effet-clip au cinéma », *Kinéphanos* 4, n° 1 (2013) : 66.

¹¹² « filmmakers in the late sixties explored other avenues for showcasing a composer's work within the film ». Jeff Smith, *The sounds of commerce: marketing popular film music* (New York : Columbia University Press, 1998), 131.

Dylan had seen such films—precursors of the music video—and was drawn to the performance routines that accompanied the songs¹¹³.

Selon ce qu'explique Smith, Dylan aurait effectivement pu voir des Scopitone aux États-Unis, qui plus est des Scopitone français :

Interest in Scopitone continued to grow in Britain and the United States, but operators faced a major obstacle to breaking into those markets; there were few English-language films and fewer still which utilized star performers and chat-topping songs. [...] The Sparks Pub, on New York's Second Avenue was a typical Scopitone site. The tavern reported high initial sales from a machine that featured tunes by Françoise Hardy, Johnny Hallyday, Dion, Paul Anka, and Petula Clark¹¹⁴.

Plus loin, il postule lui aussi l'influence de l'esthétique du Scopitone sur le cinéma de long-métrage, en se basant sur l'un des plus prolifiques réalisateurs de ces chansons illustrées : Claude Lelouch. Les scènes de sommaire (« *montage* » en anglais) de son film *Un homme et une femme* (1966) sur la musique de Francis Lai en sont pour lui des exemples évidents. Si cette proposition est convaincante, c'est oublier tout de même que Lelouch n'est pas le seul réalisateur de Scopitone en France. Par contraste, le style d'Alexandre Tarta est par exemple beaucoup plus télévisuel (tournage en studio sur fonds colorés) que celui de Lelouch. Mais il faut aussi rappeler qu'un pionnier du documentaire, notamment musical, en a réalisé également : le cinéaste franco-suisse François Reichenbach. Le lien avec *Dont Look Back* est sans doute plus ténu ici.

Comme *Dont Look Back*, les Scopitone sont souvent donnés comme « précurseurs du vidéoclip¹¹⁵ ». De plus, même s'il ne s'agit pas de films de cinéma, et certainement pas de longs-métrages, ils partagent avec le cinéma le support de la pellicule. À la faveur de ces rapprochements, penchons-nous sur le Scopitone. L'exploration sera brève, car il y a peu de texte à l'écran du Scopitone, dans lesquels l'accent est clairement mis sur l'interprète. Et pour cause : tournés sur pellicule alors que la télévision française est encore en noir et blanc, les Scopitone sont les seules images animées en couleur des vedettes de la chanson en France au début de la décennie 1960, et particulièrement des idoles yé-yé. (Par ailleurs puisque la machine est à visionnement payant, nombre de ces chansons illustrées semblent avoir été le prétexte à montrer

¹¹³ Beattie, *D.A. Pennebaker*, 93.

¹¹⁴ Smith, *The sounds of commerce*, 143.

¹¹⁵ Jean-Charles Scagnetti, *L'aventure scopitone, 1957-1983 : histoire des précurseurs du vidéoclip* (Paris : Autrement, 2010).

de jeunes danseuses, en mouvement et en couleurs, pour doper facilement les recettes sans se soucier des paroles de la chanson.) On s'intéressera alors aux quelques mots écrits à l'écran dans deux Scopitone, l'un de François Reichenbach, l'autre de Claude Lelouch. Deux films seulement parmi des centaines produits, la chanson lumineuse écrite n'est certes pas une tendance esthétique du Scopitone, et l'échantillon ne se veut pas représentatif. En guise d'introduction au chapitre suivant, consacré aux nombreuses chansons écrites à l'écran du vidéoclip, ces exemples permettent plutôt d'analyser ce que le texte écrit peut apporter à la pratique de la chanson illustrée. On y confirmera des pistes déjà abordées avec *Dont Look Back* : prise de distance vis-à-vis de la chanson, sélection dans les paroles à mettre en valeur, remédiations variées notamment textuelles.

3.a « Telstar », par Claude Lelouch

Popularisé par les Tornados, le morceau « Telstar » a été enregistré en 45 tours par de nombreux groupes et musiciens en 1962-63¹¹⁶. Inspiré par la conquête spatiale (« Telstar » est le nom d'un satellite de télécommunication), il emploie des sons synthétiques et électroniques. C'est la version d'Eddy Vartan et son orchestre qui est mise en images par Claude Lelouch pour les machines Scopitone. Le film mêle des images d'archives de décollage de fusée à une captation d'Eddy Vartan à la guitare entouré de ses musiciens, ainsi que quelques plans ajoutés par Lelouch, dont un insert textuel. Le troisième plan, après celui du décollage d'une fusée et celui de son explosion en plein vol, montre ainsi un panneau indiquant « Prière de respecter les pelouses », à côté d'une maquette de fusée plantée dans le sol et crachant des nuages de fumée. L'écriture d'un texte à l'écran est donc délibérément comique, elle vient ajouter une strate de sens non seulement au morceau (qui n'est pas particulièrement drôle) mais aussi au reste des images, puisque le gag potache contraste avec le tragique des images d'archive (une fusée explosant en plein vol avec ses occupants) et avec l'application studieuse du guitariste. Lelouch mise donc sur le mélange des genres pour doubler de comique la fascination technologique pour ces images (comme celles des stars de la chanson, les images de la conquête spatiale en mouvement et en couleurs sont rares au début des années 1960). Et pour cet ajout comique, il emploie l'écriture de

¹¹⁶ <http://www.encyclopedisque.fr/recherche.html?rd=telstar#resultat>, consulté le 8 juin 2023.

mots à l'écran. Cela dit, s'il y a bien du texte écrit, qui permet cette distance avec la chanson illustrée, il n'y a pas ici de paroles à l'écran, et pour cause : le morceau est un instrumental.



Figure 80. Quatre photogrammes du Scopitone de Claude Lelouch illustrant « Telstar » par Eddy Vartan.

3.b « Comic Strip », par François Reichenbach et Eddy Matalon

Notre second exemple illustre quant à lui bel et bien une chanson, et même un succès classique de la chanson française : « Comic Strip » de Serge Gainsbourg, dans son interprétation en duo avec Brigitte Bardot. Il s'agit d'un extrait du « Bardot Show », une émission réalisée par François Reichenbach et Eddy Matalon, mettant en scène Bardot et Gainsbourg, et tournée sur pellicule en couleurs pour une diffusion à la télévision le 1^{er} janvier 1968 (la deuxième chaîne de l'ORTF diffuse en couleurs à partir de l'automne 1967). De ce tournage, Reichenbach extrait plusieurs chansons, parmi lesquelles « Comic Strip », et les vend à CAMECA, la société qui diffuse les Scopitone¹¹⁷. Une chanson illustrée au sein d'une émission de variétés musicale qui en contient plusieurs, tournée en studio sur pellicule couleur, diffusée en vidéo à la télévision française tout récemment passée à la couleur, et extraite pour une diffusion isolée en 16 mm dans des lieux publics par les machines Scopitone : l'histoire de cette chanson illustrée est particulièrement

¹¹⁷ <https://www.bd-cine.com/fiche.php?id=12145>, consulté le 9 juin 2023. Le film figure au catalogue de la CAMECA sous la référence CA-417. http://scopitonearchive.com/scopitones/a_series.5.html, consulté le 12 juin 2023.

intermédiaire. On comprend l'intérêt de la CAMECA pour ces images, puisque nombreux sont les spectateurs à avoir vu le « Bardot Show » sur des postes de télévision encore en noir et blanc. Mais l'intermédialité ne s'arrête pas là. Gilles Verlant décrit ainsi le film, en révélant l'une de ses références : « en combinaison moulante, cape noire et perruque brune, elle fait son entrée en déchirant un mur de papier à son effigie (clin d'œil au film *French Cancan* de Jean Renoir, 1954)¹¹⁸ ». Et surtout, le texte de « Comic Strip » fait référence à la bande dessinée états-unienne, et spécifiquement aux onomatopées stylisées qui parsèment ses pages (« Shabam ! Pow ! Blop ! Wizz ! » dit la chanson) : du texte écrit, donc. Reichenbach et Matalon inscrivent ces mots sur les ballons colorés qui parsèment leur décor – lui-même inspiré par l'art cinétique en vogue dans les années 1960¹¹⁹ – et le titre de la chanson est également inscrit sur la fresque déchirée par Bardot.



Figure 81. Quatre photogrammes de « Comic Strip » dans le *Bardot Show* de François Reichenbach et Eddy Matalon.

Par ailleurs, le rythme du film est très rapide, à l'instar de celui de la chanson. Tantôt des plans fixes mettent en valeur la gestuelle de Bardot, en synchronie avec le rythme des paroles et en correspondance avec sa diction saccadée. Tantôt c'est le montage qui est saccadé, fait de gros plans très brefs parfois en coïncidence avec les paroles de la chanson : le troisième refrain synchronise ainsi l'affichage de trois onomatopées (« Bam », « Shabam » et « Whizz ») filmées sur

¹¹⁸ Gilles Verlant, *L'Intégrale Gainsbourg. L'histoire de toutes ses chansons* (Paris : Fetjaine, 2009), 203.

¹¹⁹ « Eddy Matalon et François Reichenbach découvrent le cinétisme à la Biennale des Jeunes, de Paris. Il faut aussitôt utiliser ce décor scintillant et futuriste ». « Danièle Heymann, janvier 1968 : le show Bardot », *L'Express*, 29 décembre 2017, https://www.lexpress.fr/culture/daniele-heyman-janvier-1968-le-show-bardot_1972370.html.

trois plans différents. Enfin dans la dernière séquence, c'est un zoom avant qui est saccadé au rythme du refrain, passant par à-coups entre les jambes de Gainsbourg pour terminer le film sur un gros plan de Bardot. Tous les effets de mise en scène concourent donc à adopter, et peut-être à amplifier, la scansion des paroles prononcées par la chanteuse. En effet, s'il y a bel et bien des paroles affichées, ce sont seulement les paroles de Bardot, c'est-à-dire les onomatopées, et pas les phrases de Gainsbourg. En somme, c'est la partie la moins signifiante du texte que les réalisateurs choisissent d'écrire à l'écran. Le procédé est donc proche de celui de Dylan, d'une chanson dont seuls certains mots choisis sont mis en valeur par l'écriture à l'écran. Néanmoins, le résultat est inverse, puisqu'il n'ajoute pas une strate de sens (politique, chez Dylan) à la chanson, il en enlève plutôt. En ce sens, la mise en images de Reichenbach et Matalon est fidèle à cette chanson qui ne raconte rien – ou très peu – mais joue poétiquement avec la sonorité des mots, leur percussion, leur rythme. Comme les onomatopées de la bande dessinée transcrivent avant tout le son des actions des personnages de papier, l'écriture des mots à l'écran les transforme en pure forme audiovisuelle : un plan bref qui survient et disparaît aussitôt, des taches colorées dans l'image, ou un mot qu'on déchire.

Associées à des effets de montage, de cadrage ou des mouvements de caméra, les paroles écrites à l'écran adoptent clairement ici une nouvelle fonction, résolument esthétique. Cette fonction esthétique ou plastique des paroles écrites à l'écran, les cartons manuscrits de *Dont look back* la laissaient déjà deviner. Cependant, les effets typographiques de Dylan et Pennebaker servent avant tout un propos politique, se plaçant donc plutôt du côté de l'herméneutique. Dans « Comic Strip », avec sa référence explicite à la typographie de bande dessinée, le texte écrit est cette fois employé pour ses possibles plastiques : formes, couleurs, rythme, avec un jeu sur la lisibilité des mots. Bien sûr, cela n'empêche pas une direction d'interprétation herméneutique, en l'occurrence cet usage d'effets plastiques est basé sur la faiblesse sémantique des onomatopées, pour redoubler l'impact de ces mots-actions et la métaphore amoureuse filée à l'échelle de la chanson – elle-même redoublée par la présence à l'écran du couple star Bardot-Gainsbourg.

4 Sur quelques cas annexes au cinéma

Comme l'ont montré les travaux de Michel Chion, le recours au texte écrit à l'écran est une pratique courante et extrêmement variée. Malgré cela, l'écriture des paroles de chanson n'est pas entrée dans le vocabulaire classique du cinéma, qui a pourtant su intégrer de nouveaux usages du texte à l'écran au fil de son histoire. Qu'on pense par exemple aux SMS et aux messages instantanés reçus par les personnages de fiction, qui s'affichent désormais volontiers à l'image, en se passant même de tout plan sur l'écran réel de l'appareil où ils sont censés s'afficher (téléphone intelligent ou autre). Pour cette raison, lorsque la chanson écrite est employée au cinéma, elle semble toujours faire saillie dans le cours du film. Il demeure possible d'investir cet effet d'étrangeté (sous le mode de l'attraction dans *King of Jazz* et *Birth of the Blues*, sous le mode de la prolepse avec Truffaut, sous le mode du recul critique avec Dylan et Pennebaker), mais il semble difficile d'y échapper.

Il serait faux d'affirmer que la chanson lumineuse écrite n'apparaît plus du tout au cinéma, même si nous terminons ce chapitre à la fin des années 1960. Celui-ci n'a pas vocation à l'exhaustivité, et j'ignore sans doute des exemples qui auraient pu y être intéressants. Je ne compte pas non plus les réécritures de « Subterranean Homesick Blues » au cinéma, qui sont extrêmement nombreuses, mais qui ont peu d'intérêt analytique au-delà du repérage de cette intertextualité évidente. Une exception en est peut-être la scène des *cue cards* de *Love Actually* (Richard Curtis, 2003). Le personnage de Mark (Andrew Lincoln) fait une déclaration d'amour écrite à Juliet (Keira Knightley) sur le pas de sa porte, en diffusant l'enregistrement d'un chant de Noël, pour faire croire à Peter (Chewitel Ejiofor), à l'intérieur de la maison, qu'une chorale d'enfants a sonné à la porte – et non Mark. Sur la base des codes fournis par la scène de Dylan, *Love Actually* joue sur la déliaison entre le son et l'image à des fins narratives. Si la scène est intéressante, c'est donc précisément parce qu'en détournant le cliché, elle sort du cas de la chanson écrite à l'écran.

Qu'on pense également à certaines séances de films musicaux spécialement sous-titrées dans le but explicite de faire chanter le public. À ce sujet, dans un article paru en 2015 consacré aux « chœurs cinéphiliques », soit la pratique de chanter devant l'écran, Martin Barnier fait émerger deux distinctions. Certes, la norme actuelle pour un public de cinéma est le silence, même dans le cas des films musicaux (« celui qui viendrait à chanter se ferait vite remettre à sa place de

spectateur silencieux par les puristes, venus écouter religieusement le *lead singer* en concert filmé¹²⁰ »), mais il existe des séances qui permettent, voire qui impliquent la participation chantée du public. Il s'agit principalement de projections de certains films cultes, au premier rang desquels, le *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). Autre distinction, qui nous intéresse en particulier : la présence, ou non, des paroles à l'écran. Ainsi, dans le cas du *Rocky Horror Picture Show* : « [a]u lieu d'avoir une chanson populaire facile à entonner pour le public, il s'agit d'apprendre par chœur des morceaux écrits spécialement pour un film. Seul un petit groupe de fans venant à un maximum de séances peut pratiquer ce rite¹²¹ ». On l'a vu, il existe quelques chansons écrites à l'écran au cinéma : en plus des exemples analysés dans ce chapitre, Barnier évoque également *Strawberry blonde* de Raoul Walsh (1941). Seulement à l'ère des projections numériques, il devient aisé d'ajouter des sous-titres à des films qui n'en comportaient pas initialement. Une société française du nom de « L'écran Pop » est par exemple spécialisée dans ce type de projections¹²². Un « ciné-karaoké » était également organisé dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma (FNC) en 2017¹²³. S'il s'agit bien de chansons lumineuses écrites, je les laisse toutefois volontairement de côté ici, selon un critère d'ordre génétique : l'écriture des paroles à l'écran de ces films n'a pas été prévue par les cinéastes, mais ajoutée pour l'occasion. Dans les deux cas, ces séances sont d'ailleurs désignées comme des « événements », ce qui dans le programme du FNC les oppose explicitement aux « films » et aux « œuvres ».

Enfin, un dernier type de chansons écrites au cinéma est, justement, la mise en scène du karaoké dans les films. Elle est également assez courante, et de nombreux sites web consacrés au cinéma ou à la pop culture ont listé leurs meilleures scènes de karaoké au cinéma¹²⁴ : Scarlett Johansson et Bill Murray dans *Lost in Translation* de Sofia Coppola (2003), Antoine Olivier Pilon dans *Mommy*

¹²⁰ Martin Barnier, « “Chantons sous la toile” : Pour une socio-histoire des films cultes », dans *Les cultes médiatiques : Culture fan et œuvres cultes*, sous la direction de Philippe Le Guern (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015), 67.

¹²¹ Barnier, 69-70. Sic : le jeu de mots « par c(h)œur » est probablement volontaire.

¹²² <https://lecranpop.com/>, consulté le 9 juin 2023.

¹²³ <https://2017.nouveaucinema.ca/fr/evenements/cine-karaoke>, consulté le 9 juin 2023.

¹²⁴ *AlloCiné*, « Quiz cinéma : reconnaissez ces 8 scènes de karaoké ! », *AlloCiné*, 2 février 2023, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=1000011316.html; *AlloCiné*, « Top 5 N°575 - Les scènes de karaoké », *AlloCiné*, 20 mars 2015, <https://www.allocine.fr/video/video-19552004/>; Agathe Desfossez, « Les scènes de karaoké au cinéma, ou pourquoi j'aime les fausses notes », *Cinépsis*, 14 avril 2023, <http://www.cinepsis.fr/les-scenes-de-karaoke-au-cinema-ou-pourquoi-j-aime-les-fausses-notes/>; « 6 scènes mémorables de karaoké au cinéma », *General Pop*, 23 octobre 2019, <https://generalpop.com/2019/10/23/6-scenes-memorables-de-karaoke-au-cinema/>.

de Xavier Dolan (2014), Joseph Gordon-Levitt dans *500 days of Summer* de Marc Webb (2009) ou encore Jim Carrey dans *The Cable Guy* de Ben Stiller (1996). Ce qui apparaît toutefois en visionnant ces films, c'est que souvent le texte écrit, support essentiel de la pratique du karaoké, est rapidement voire totalement évincé de la scène. Un plan sert généralement à brosser le tableau, et la scène se focalise sur le personnage qui chante, sur son interprétation (bonne ou mauvaise, touchante, survoltée), et sur le sous-texte créé par le choix de la chanson dans le contexte du film. (*Birth of the Blues*, où la chanson « By the Light of the Silvery Moon » était aussi une déclaration d'amour détournée, nous donnait déjà un exemple de ce phénomène.) Pour cette raison, il semble peu utile de nous attarder ici sur la présence du karaoké au cinéma, qui est certes un motif intéressant, mais où la chanson écrite est dans la diégèse bien plus qu'à l'écran.

*

Alors que la chanson lumineuse écrite, en tant que spectacle spécifique, disparaît progressivement des salles de cinéma états-uniennes au milieu du XXe siècle, on ne peut donc pas dire qu'elle ait trouvé sa place dans les films eux-mêmes. Et même si la plupart des exemples de ce chapitre sont des films musicaux, la chanson écrite n'a pas non plus intégré le genre, pourtant inventif et formaliste, de la comédie musicale. Certes, les séquences analysées plus haut ont montré que l'écriture de paroles de chanson ne disparaît pas totalement, mais dans ces exemples, la chanson écrite semble souvent tournée vers un autre temps. Si les deux premiers sont des hommages explicites à un spectacle du passé, les deux derniers semblent suffisamment modernes pour être considérés comme des précurseurs des futurs vidéoclips. Suivons alors cette direction, en étudiant dans le prochain chapitre les chansons lumineuses écrites de l'ère du vidéoclip.

Chapitre III La chanson lumineuse écrite à l'ère du vidéoclip

« Précurseurs du vidéoclip » : voilà comment sont parfois désignés certains des objets étudiés dans le chapitre précédent, en particulier les Scopitone et la séquence initiale du film *Dont Look Back*. Même si elle est courante, j'ai tâché de prendre mes distances avec cette formulation, en raison de biais téléologiques. En effet, selon le Grand Robert, est précurseur « ce qui précède et annonce quelque chose¹²⁵ ». Si le premier critère est objectif, le second l'est beaucoup moins : nul doute que les Scopitone précèdent les vidéoclips, mais aucune chance qu'ils les annoncent – comment le pourraient-ils ? Au contraire : la vidéo analogique en couleur, qui va servir de support et de terrain d'expérimentation aux vidéoclips, est plutôt une déveine pour le Scopitone. La télévision française émet en couleurs dès l'automne 1967, et l'ORTF diffuse de nombreuses émissions de variétés musicales (notamment celles produites par Maritie et Gilbert Carpentier). Avec le renouvellement progressif des postes de télévision dans les foyers français, les Scopitone perdent donc peu à peu leur intérêt. Jean-Charles Scagnetti fixe ainsi à 1968 le début de la crise commerciale qui condamne partiellement les Scopitone¹²⁶, même si « un catalogue maghrébin et moyen-oriental permit une exploitation des juke-box à images pendant près d'une décennie supplémentaire¹²⁷ » – les interprètes de ce nouveau catalogue n'ayant aucune présence à la télévision française, les deux médias ne se concurrencent pas dans cette niche.

On comprend tout de même ce qui pousse à comparer les chansons de films, les Scopitone et les vidéoclips, qui appartiennent au même « paradigme de la Phono-Cinématographie¹²⁸ », ainsi nommé en 2014 par Quentin Gille : dans des contextes technico-culturels différents, leurs auteurs et leurs publics y sont confrontés à des questions similaires, liées à l'illustration des chansons. Ainsi puisqu'il consiste à mettre en images une chanson préexistante, le clip n'échappe pas à la série des chansons lumineuses écrites. Seulement, au contraire des Scopitone où l'écrit à l'écran était extrêmement rare, le clip est tout particulièrement « aux prises avec les mots », pour parler avec Laurent Jullier et Julien Péquignot¹²⁹. Aussi, l'objectif de ce chapitre est d'explorer les

¹²⁵ Le Grand Robert en ligne, entrée « précurseur », acception [2]. <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp> Dernière consultation le 12 juin 2023.

¹²⁶ Scagnetti, *L'aventure scopitone, 1957-1983*, 96.

¹²⁷ Scagnetti, 132.

¹²⁸ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie ».

¹²⁹ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 114.

chansons lumineuses écrites de l'ère du vidéoclip analogique. On peut pour cela fixer les deux bornes chronologiques de 1981 (date de la création de la chaîne de télévision MTV, la première entièrement dédiée à la diffusion des clips musicaux) et 2007 (l'année du déploiement de YouTube en France, qui confirme les velléités d'hégémonie internationale de cette plateforme, ce qui nous permettra de considérer certains exemples français).

Cette exploration aura lieu en deux temps. Un état de l'art (1), incluant une synthèse des définitions récentes du clip, permettra d'abord de développer quelques réflexions théoriques sur le rapport du clip aux mots en général et aux paroles de chanson en particulier. Dans un second temps (2), par une série d'études de cas, on observera divers recours aux paroles écrites à l'écran, et l'effet de cette pratique d'illustration sur l'interprétation des chansons.

1 Le clip « aux prises avec les mots »

Il n'est pas question de dresser ici un vaste état de la littérature concernant les vidéoclips. D'autres publications l'ont fait récemment, dont deux en français : la thèse de Quentin Gille, consacrée au « paradigme de la Phono-Cinématographie » et soutenue en 2014¹³⁰, et l'introduction par Marc Kaiser et Michaël Spanu d'un numéro de la revue *Volume !* consacré au clip¹³¹, paru en 2018 à la suite d'un colloque sur le sujet¹³². À ces deux textes s'ajoute, en anglais, l'ouvrage *Music Video after MTV : audiovisual studies, new media, and popular music* de Mathias Bonde Korsgaard, publié en 2017 et émanant de ses recherches doctorales. Le bref panorama historique des approches du clip que je m'appête à brosser prend principalement appui sur ces trois synthèses.

S'il est une constante dans les études sur le clip, c'est bien le constat de sa très difficile définition. Empruntons tout de même celle que propose Quentin Gille :

¹³⁰ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie ».

¹³¹ Marc Kaiser et Michaël Spanu, « On n'écoute que des clips ! », *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2, (2018) : 7-20.

¹³² « Il fait suite au colloque organisé en décembre 2016 à la Philharmonie de Paris, en partenariat avec le Centre d'études sur les médias, les technologies et l'internationalisation (CEMTI) de l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, la Maison des Sciences de l'Homme Paris nord et l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) ». Marc Kaiser, dir., *Watching music : cultures du clip musical*, *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (Guichen : Éditions Mélanie Seteun, 2018), 9.

Un ensemble d'images, associé à une chanson préenregistrée, produit par une maison de disque et destiné à promouvoir la chanson et son interprète à la télévision en attirant (et en maintenant) l'attention du téléspectateur¹³³.

Elle nous servira de définition d'usage pour une étude des clips de l'ère analogique, et je ne la discuterai pas dans ce chapitre. Néanmoins, quelques années ont passé depuis les publications qui servent de référence à ce chapitre. Une mise à jour de cette définition s'avèrera donc nécessaire pour étudier plus loin les clips contemporains, en raison notamment du tournant médiatique de leur déplacement sur la plateforme YouTube : ce que Bonde Korsgaard nomme le « second golden age¹³⁴ » du clip. Puisqu'il s'agit de l'objet de la troisième partie de cette thèse – avec le cas des *lyric videos* – je retarde cette mise à jour au début de la partie suivante. Intéressons-nous d'abord aux clips de l'ère analogique.

1.a Le clip, état de l'art (1981-2007)

Même s'il n'a pas fédéré un champ disciplinaire autonome, le clip est repéré très tôt comme un sujet fertile par nombre d'universitaires dans des domaines variés. Quentin Gille résume :

Dans le champ des recherches universitaires, le vidéoclip s'est avéré être un objet d'étude hybride, à la fois visuel et musical, artistique et promotionnel, culturel et médiatique, idéologique et politique, et s'est d'emblée situé à la croisée de domaines de recherche variés tels que la sociologie, la sémiotique, les *cultural studies*, les études médiatiques ou encore la musicologie (pour ne citer que ces quelques champs d'études)¹³⁵.

Même constat chez Kaiser et Spanu :

Avec l'avènement de MTV et des émissions télévisées spécialisées dans les années 1980 – déjà plus de 200 à cette époque en Europe et aux États-Unis – le clip a d'abord été appréhendé selon des approches se voulant postmodernes, puis selon des questionnements critiques, esthétiques, culturels, ou de genre et de race¹³⁶.

Malgré cette dispersion disciplinaire, la répartition des travaux sur le clip en trois moments (les décennies 1980, 1990 et 2000) avancée par Quentin Gille est assez convaincante. Pour les années 1980, il s'appuie sur un article de Joe Gow¹³⁷ qui établit déjà, en 1992, l'état des lieux d'une

¹³³ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 6.

¹³⁴ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 18.

¹³⁵ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 7.

¹³⁶ Kaiser et Spanu, « On n'écoute que des clips ! », 9. Les nombreuses références citées sous la forme (auteur, date) dans cet extrait ont été supprimées.

¹³⁷ Joe Gow, « Making Sense of Music Video: Research During the Inaugural Decade », *Journal of American Culture* 14, n° 3 (1992) : 34-43.

décennie d'études des clips en quatre grands axes : les études de contenu, les études centrées sur l'audience, les études critiques et les études historiques. Gille insiste particulièrement sur les études critiques, qui adoptent dans les années 1980 une approche postmoderne¹³⁸. Le clip en général, et sa diffusion sur la chaîne MTV en particulier, sont alors vus comme les parangons de l'esthétique postmoderne. Cette lecture est encore à l'œuvre dans *Le clip* de Jullier et Péquignot paru en 2013, avec pour références principales Jameson, Lyotard, Baudrillard ou Bauman, même s'ils n'ignorent pas les travaux anglophones spécifiquement dédiés au clip¹³⁹. Les tropes perçus comme typiques de la postmodernité par les tenants de cette approche y sont recensés : une expérience esthétique du mouvement, du rythme effréné, des correspondances audiovisuelles voire de la synesthésie, mais aussi des références intertextuelles tous azimuts, une autoréflexivité des images, et quelques axes thématiques liés aux technologies, à l'urbanité et au désenchantement (« la difficulté à être soi des citoyens postmodernes¹⁴⁰ », « cette absence de profondeur (*depthness*) du monde-image¹⁴¹ » ou encore le « fantasme postmoderne antigravitationnel¹⁴² »). Comme le remarque Gille, cette unité des premières approches théoriques du clip autour du postmodernisme ne signifie toutefois pas une homogénéité des analyses, qui demeurent clivées :

Tandis que certains théoriciens et critiques considéraient la postmodernité comme une caractéristique potentiellement libératoire pour le vidéoclip, d'autres au contraire ont estimé que celle-ci aliénait ses spectateurs¹⁴³.

Il rappelle également que dès la décennie 1980, des approches historiques voire archéologiques du clip sont développées, qui le replacent, d'une manière ou d'une autre, dans la série culturelle vaste des musiques visualisées¹⁴⁴.

La deuxième vague d'études sur le clip s'érige en réaction aux approches postmodernes. Toujours pour Gille, Andrew Goodwin est l'un des porte-étendards de cette tendance :

¹³⁸ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 9.

¹³⁹ Julien Péquignot a d'ailleurs publié en ligne une bibliographie très complète sur le sujet, qui s'arrête à la parution de l'ouvrage *Le clip* en 2013. <https://julienpequignot.wordpress.com/le-clip/bibliographie-du-clip/clip-music-video-synesthesie/>, consulté le 14 juin 2023.

¹⁴⁰ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 109.

¹⁴¹ Jullier et Péquignot, 123.

¹⁴² Jullier et Péquignot, 128.

¹⁴³ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 15.

¹⁴⁴ Charles M. Berg, *Visualizing Music: The Archaeology of Music-Video* (Washington : ERIC Clearinghouse, 1984).

Ce que Goodwin reproche donc aux chercheurs d'obédience postmodernes, c'est de privilégier le texte au contexte et de proposer ainsi des études, certes minutieuses et souvent pertinentes, mais qui n'offrent finalement qu'une vision et une compréhension incomplètes du vidéoclip en tant que forme culturelle¹⁴⁵.

Avec l'émergence des *popular music studies* (dont la revue *Volume !* fondée dès 2002 est l'un des animateurs francophones majeurs) deux types de réponses, plus volontiers musicales, sont ainsi apportées aux approches de la première vague. La première réponse est d'ordre structurel, il s'agit de ne plus cantonner le clip au seul champ de la télévision, et encore moins à la chaîne MTV (ce qui était par exemple le choix de l'ouvrage *Rocking Around the Clock* de E. Ann Kaplan en 1987¹⁴⁶). Sans nier la place fondamentale de cette chaîne dans l'essor commercial et esthétique du clip, il faut se rappeler que MTV n'était qu'un diffuseur. Cela demande de reconsidérer le clip au sein de l'industrie des musiques populaires dans son ensemble, avec tous ses enjeux commerciaux, artistiques et techniques. La deuxième réponse est d'ordre esthétique, elle consiste à remettre du musical dans l'analyse de ces *music videos* (je souligne), là où la première vague d'études s'était surtout focalisée sur le visuel. Pour Gille comme pour Kaiser et Spanu, l'ouvrage collectif *Sound and Vision: the Music Video Reader* dirigé par Andrew Goodwin avec Simon Frith et Lawrence Crossberg¹⁴⁷, est caractéristique de cette période :

[II] marque également une étape importante dans les études sur les vidéoclips. L'objectif affiché est de dépeindre le clip à travers son histoire, son ancrage industriel et le lien entre image et son, ce dernier élément ayant été jusqu'alors délaissé.¹⁴⁸

Pour ces trois auteurs enfin, l'ouvrage qui, de la même manière, caractérise la troisième vague d'études sur le clip est *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones* dirigé par Roger Beebe et Jason Middleton et paru en 2007¹⁴⁹. L'approche historique est assumée d'emblée, au risque du paradoxe (y a-t-il vraiment des *music videos* « depuis les *soundies* » ?). Par ailleurs, la critique principale de l'ouvrage envers les deux vagues qui le précèdent porte sur leur échec à faire véritablement émerger des *television studies*, en piochant leurs outils dans les cadres conceptuels d'autres disciplines sans les adapter suffisamment au très télévisuel vidéoclip. Or, en

¹⁴⁵ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 21.

¹⁴⁶ E. Ann Kaplan, *Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture* (New York : Routledge, 1987).

¹⁴⁷ Simon Frith et al., *Sound and Vision: The Music Video Reader* (London ; New York : Routledge, 1993).

¹⁴⁸ Kaiser et Spanu, « On n'écoute que des clips ! », 9.

¹⁴⁹ Beebe et Middleton, *Medium Cool*.

ce début des années 2000, des mutations techniques et institutionnelles de la télévision incitent Beebe et Middleton à se pencher de nouveau sur le clip. Ils en listent trois :

the proliferation of multiple niche-based cable and satellite channels showing music videos, the explosion of music video production and programming globally, and the advent of alternative technologies for the dissemination of music video¹⁵⁰.

En d'autres termes, l'équation « clip = MTV » est non seulement à critiquer d'un point de vue épistémologique (cela, la deuxième vague l'avait déjà fait), mais désormais, elle est tout bonnement devenue fautive, les clips ayant trouvé leur place sur d'autres chaînes de télévision, et même en dehors de la télévision. Et pourtant : « music video has in no way disappeared¹⁵¹ ». Les auteurs de cet ouvrage cherchent donc de nouveaux outils et de nouveaux ancrages pour le clip. Un bon exemple de cela est l'article de Lisa Parks et Melissa McCartney¹⁵² qui, en s'intéressant à la diffusion mondiale par satellite du concert d'Elvis Presley *Aloha from Hawaii* (1973), ancrent le clip dans une histoire technique et esthétique spécifique à la télévision. Cela dit, l'approche postmoderne n'est pas abandonnée, et c'est même sous la plume de l'un des deux co-auteurs, Roger Beebe, qu'elle apparaît le plus explicitement. Dans son article « Paradoxe of Pastiche : Spike Jonze, Hype Williams, and the Race of the Postmodern Auteur », l'approche postmoderne se double d'ailleurs d'un biais auteuriste, déjà daté lui aussi, hérité de la tradition critique française. En ce sens, s'ils sont critiques des deux premières vagues d'études sur le clip, Beebe et Middleton préfèrent construire avec elles qu'en complète opposition (on se rappelle, de toute façon, que ces vagues n'étaient pas unifiées et ont connu leurs divergences internes).

Par ailleurs, l'autre grand jalon de cette troisième vague est le tournant audiovisuel insufflé par les travaux de Carol Vernallis (*Experiencing Music Video* en 2004), elle-même héritière de Nicholas Cook (notamment avec *Analyzing Musical Multimedia* en 1998). Tous les deux font suite aux remarques de Michel Chion, pas seulement pour les brèves sections qu'il consacre aux clips dans les deux premières éditions de *L'audio-vision*¹⁵³, mais surtout pour l'approche « audio-logo-

¹⁵⁰ Beebe et Middleton, 3.

¹⁵¹ Beebe et Middleton, 1.

¹⁵² Lisa Parks et Melissa McCartney, « Elvis Goes Global: Aloha! Elvis Live via Satellite and Music/Tourisme/Television », dans *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, sous la direction de Roger Beebe et Jason Middleton (Durham : Duke University Press, 2007), 252-68.

¹⁵³ Michel Chion, *L'audio-vision* (Paris : Nathan, 1990) ; Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2e édition (Paris : Armand Colin, 2005). La section sur le clip est identique dans les deux premières éditions, aux pages 139 à 141. Elle est totalement supprimée dès la troisième.

visuelle » qu'il déploie tout au long de cet ouvrage. Si la deuxième vague d'études sur le clip a reproché à la première d'être trop visuelle et pas assez musicale, la troisième met l'accent sur l'aspect textuel des clips. En effet, si les clips entrent dans la série culturelle de la musique visualisée, il ne faut pas oublier que la plupart prennent appui sur des chansons, et en ce sens, les paroles ne devraient pas être négligées dans l'analyse. Surtout, une fois le clip établi comme une configuration d'images, de musique et de mots, et une fois considérée la primauté chronologique de la chanson (les images du clip sont créées pour une chanson préexistante), Vernallis se méfie de toute hiérarchisation de ces trois strates dans l'analyse. Gille résume ainsi sa posture – et comment elle emprunte à Cook et à Chion :

Le clip est le fruit d'une combinaison, sur un même support, de données de différentes natures comme le son, l'image et, lorsqu'il y en a, des paroles ou du texte. Trois pôles que Vernallis (à l'instar de Michel Chion et Nicholas Cook auxquels elle se réfère à plusieurs reprises), envisage sous la forme d'un continuum plutôt que comme un système d'oppositions. C'est, selon Nicholas Cook, l'interaction de différents médias qui définit le multimédia¹⁵⁴.

Nous reviendrons dans la partie suivante sur l'apport de Carol Vernallis, puisqu'elle s'intéresse toujours au clip, et ses travaux sont centraux pour la quatrième période de notre état de l'art, soit l'étude des clips de l'ère YouTube.

En terminant, mentionnons également l'importance d'une série d'articles qu'Antoine Gaudin consacre au clip à partir de 2011, et ce même s'ils sortent strictement des bornes chronologiques annoncées plus haut pour cet état de l'art. En effet, avant de s'intéresser spécialement aux clips de l'ère numérique, Gaudin a publié deux articles importants pour le champ francophone, qui articulent les textes francophones sur le sujet (de Chion, Jullier, Brenez ou Thorel) avec certains travaux anglophones alors récents (ceux de Goodwin et de Vernallis notamment), mais aussi avec des textes théoriques canoniques pour les études cinématographiques (Epstein ou Poudovkine sont par exemple convoqués). Nommés « Esthétique du vidéoclip : prolégomènes à l'étude d'un "mauvais objet" universitaire¹⁵⁵ » et « Le vidéoclip. De la forme brève cinématographique au

¹⁵⁴ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 31-32.

¹⁵⁵ Antoine Gaudin, « Esthétique du vidéoclip : prolégomènes à l'étude d'un "mauvais objet" universitaire », dans *Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, sous la direction de Pierre Beylot, Isabelle Le Corff, et Michel Marie (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2011), 305-18.

médium autonome¹⁵⁶ », ces deux articles ne cachent pas leur ambition : entériner l'autonomisation générique du clip et fournir à la recherche francophone une base solide pour une étude du clip débarrassée de ses complexes symboliques (l'idée de « mauvais objet » notamment). Dont acte : qu'en est-il alors, en particulier, des clips textuels ?

1.b Musicologie / Cantologie

S'intéresser à l'écriture des chansons à l'écran, c'est aborder les clips musicaux sous un angle principalement esthétique, tout en accordant une importance spécifique aux paroles des chansons. De fait, cette approche s'inscrit dans la lignée des travaux de Vernallis. Mais mon point de vue est différent, pour une raison principale : Vernallis est musicologue de formation, et je ne le suis pas. Ainsi, les analyses qu'elle propose dans *Experiencing Music Video* débutent par des descriptions précises des morceaux étudiés, qu'elle cherche à mettre en lien avec leur mise en images selon plusieurs critères (récit, rythmes, espaces, structure, etc.). En terminant son analyse du clip de la chanson « Cherish » de Madonna, Vernallis affirme même : « This chapter was written to provide a means for analyzing music video¹⁵⁷ ». Or, ne partageant pas les mêmes outils, il m'est difficile d'appliquer la même grille d'analyse, à tout le moins me faudrait-il l'adapter. De son côté, Mathias Bonde Korsgaard a beau appeler, pour étudier les clips, à nous dé-discipliner, voire nous indiscipliner¹⁵⁸, on n'échappe pas à ses (dé)formations, et mes analyses restent ancrées dans le champ des études audiovisuelles. Seulement, étudier spécifiquement les clips affichant à l'écran des paroles de chanson, c'est prendre acte d'emblée de la configuration particulière de leurs relations musique – paroles – images. Cela n'annule pas l'intérêt de l'approche audiovisuelle-à-tendance-musicologique (si je puis dire) de Vernallis. Cependant, à

¹⁵⁶ Antoine Gaudin, « Le vidéoclip. De la forme brève cinématographique au médium autonome », Dans *Les formes brèves audiovisuelles : des interludes aux productions brèves*, sous la direction de Sylvie Péreineau (Paris : CNRS, 2013), 169-85.

¹⁵⁷ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York : Columbia University Press, 2004), 234.

¹⁵⁸ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 8. Korsgaard se réfère ici à des propositions de W.J.T. Mitchell, Jacques Attali et Vivian Sobchack, auxquelles j'ajoute celle, plus récente, de Myriam Suchet : W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago : University of Chicago Press, 1994), 7 ; Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1985), 5 ; Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2004), 1 ; Myriam Suchet, *Indiscipline! : tentatives d'université à l'usage des littégraphistes, artistes techniques et autres philopraticiens*. (Montréal : Nota Bene, 2016).

défaut d'une approche frontalement musicologique, il paraît pertinent d'adopter une approche cantologique face à ces objets qui accordent une place forte aux paroles des chansons.

On l'a vu, le champ d'études de la cantologie est lui-même quelque peu indiscipliné, réunissant des spécialistes de littérature, de linguistique et de stylistique, de musicologie, mais aussi de philosophie, de sociologie, de sémiologie, d'histoire ou d'études audiovisuelles. En ce sens, elle est très encline à considérer le clip comme porteur de sens pour la chanson. De nombreux clips sont par exemple cités dans l'ouvrage collectif *Du malentendu dans la chanson*¹⁵⁹ consécutif à la deuxième Biennale internationale d'études sur les chansons, et deux articles y observent de près des clips musicaux. Selon une approche sémiotique, Martine Groccia intègre les clips et les chansons à la même catégorie d'objets signifiants, les « textes-énoncés », sur la base desquels étudier l'album *Rest* de Charlotte Gainsbourg¹⁶⁰. Pour l'auteurice, l'éthos spécifique construit par la chanteuse dans cet album ne se comprend qu'en considérant les clips, et en particulier le rôle que l'interprète y joue – il faut dire que le nombre de clips produits incite spécialement à formuler cette hypothèse : sept clips pour un album contenant douze chansons, ce qui est bien supérieur aux usages. De son côté, Céline Pruvost se penche sur des clips d'Orelsan qui dissipent (ou en tout cas auraient dû dissiper) les malentendus quant à la réception de certaines de ses chansons, en vertu de leur tonalité ostensiblement parodique¹⁶¹. Dans les deux cas, les clips ont quelque chose à dire, non seulement des chansons, mais aussi de l'interprète, de sa posture, de sa distance avec les textes de ses chansons et avec le monde dans lequel elles s'inscrivent.

1.c Approches textuelles du clip

Le détour par la cantologie s'avère utile, parce qu'elle constitue l'un des socles théoriques de mon approche des chansons, et surtout parce que son apport potentiel a été négligé, à ce stade, par

¹⁵⁹ Joël July et Céline Chabot-Canet, dir., *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson* (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021). Signe de cette variété disciplinaire, l'ouvrage est co-dirigé par un stylisticien et une musicologue.

¹⁶⁰ Martine Groccia, « Charlotte Gainsbourg chanteuse ? *Rest*, l'album de l'éthos négocié », dans *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021), 451-68.

¹⁶¹ Céline Pruvost, « Les chansons mal entendues d'Orelsan : quand l'image devient indispensable à la compréhension », dans *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021), 469-86.

les études francophones sur le clip. Les paroles de chanson et les textes écrits à l'écran y ont tout de même été largement considérés. Ainsi dans *Le clip*, après avoir analysé les liens entre musique et images, Jullier et Péquignot évoquent aussi le rapport du clip aux mots :

[L]e format-clip semble avoir trouvé un équilibre séduisant entre les charmes hypnogènes de la synesthésie immersive et la protection rassurante que procure la distance réflexive. Mais cet équilibre est toujours menacé par deux risques, celui de voir, si le morceau est une chanson, le texte verbal s'autonomiser, et celui de voir, s'il aligne des images figuratives, le texte *visuel* s'autonomiser lui aussi. Ces deux risques relèvent d'un phénomène appelé *hyperlittératie*, qui dépasse largement le cas du clip. [...] Un clip gagné par l'hyperlittératie est un clip où les mots menacent de prendre le dessus sur la musique et les images. Personne, même les « chanteurs à texte », n'apprécie qu'une telle chose se passe, et avant même leur incarnation en clip, les chansons ont en général été conçues pour y résister¹⁶².

Deux éléments posent problème dans cette assertion : son emploi d'un champ lexical du danger, largement dépréciatif dans ce contexte (« deux risques », « gagné par », « menacent de prendre le dessus »), ainsi que son extrême généralisation, qui rend le propos quelque peu péremptoire (« personne [...] n'apprécie que », « les chansons ont en général »). C'est une chose de remarquer que les clips se positionnent quelque part dans l'équilibre entre synesthésie et distance réflexive, ou entre texte, musique et images (le paragraphe confond un peu les deux manières de décrire le clip). Mais avec une forme aussi foisonnante et peu normative que le clip, parler de « déséquilibre » paraît exagéré : ce que font les créateurs et créatrices, c'est justement explorer tous les types d'équilibre entre texte, musique et images. Les auteurs le savent d'ailleurs, qui indiquent plus loin : « Les clips reflètent trois attitudes possibles face à l'hyperlittératie : l'ignorer, s'en amuser ou la déplorer¹⁶³ ». Autrement dit, dans le triangle texte/musique/images, toutes les postures face au texte écrit sont envisageables. Pour préciser cela, Jullier et Péquignot proposent les termes de « concurrence des significations¹⁶⁴ ». Revenons sur concept, déjà évoqué plus haut, par lequel ils expriment la déliaison qui peut exister – et qui existe en fait souvent – entre les paroles de la chanson et les images du clip. C'est le cas avec « Turn the Page » de Metallica :

Commençons par le regarder en coupant le son. Dans un sobre style documentaire, se déroule sous nos yeux la vie difficile d'une mère célibataire interprétée par l'actrice X

¹⁶² Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 114-15.

¹⁶³ Jullier et Péquignot, 118.

¹⁶⁴ Je me méfie tout de même du choix du terme « concurrence » qui est connoté négativement. Dans la déliaison, il y a une production de sens qui transcende l'idée de concurrence (où l'une ou l'autre des significations devrait finir par s'imposer) sous le mode dialectique : de nouvelles lectures apparaissent dans cette coexistence fertile.

Ginger Lynn, *lap dancer* dans des clubs minables et prostituée qu'un client tabasse sous les yeux de sa propre fille. Travail d'interprétation facile, se dit-on : voici une chanson qui dénonce l'exploitation des travailleuses du sexe. Maintenant, écoutons les paroles sans regarder les images. Pas question de sexe, de prostitution, de rapport mère-fille, d'abjection masculine ni de tension entre innocence et compromission : Metallica y chante les joies de la conscience professionnelle chez les rockeurs¹⁶⁵.

Dans le cas du réalisateur français Michel Gondry, la concurrence des significations découle plutôt d'une forme de malentendu délibéré :

Pour éviter que cette concurrence ne devienne un conflit à couteaux tirés, Michel Gondry déclare d'ailleurs, dans le DVD de la série *The Work of Director* qui lui est consacré, se contenter des « 10% des paroles qu'il comprend » quand on lui donne à mettre en images une chanson en anglais. À partir de ces 10% il imagine quelque chose ; charge à la réaction alchimique du mélange entre cette chanson et ses images de se produire¹⁶⁶...

Un bon exemple de cette stratégie est son clip pour la chanson « The hardest button to button » des White Stripes : la répétition du mot « button » lui a évoqué les potentiomètres d'un amplificateur de guitare, et il a basé son clip sur la multiplication des instruments du groupe (guitare, ampli et batterie) dans l'image. Le groupe ne lui aurait expliqué qu'ensuite la signification beaucoup plus grave de ces paroles : en référence au bouton du col de la chemise d'un défunt, l'expression « le bouton le plus dur à boutonner » évoque par métaphore la difficulté à faire son deuil¹⁶⁷.

Cet exemple illustre l'une des thèses de Carol Vernallis, qui consacre un chapitre entier de *Experiencing Music Video* aux paroles de chansons :

Throughout this chapter, I argue that lyrics rarely take on a superordinate function, instead jostling with music and image for a moment in the limelight. Among the three media, lyrics most commonly play a subservient role. They may almost become like film music, essential but often unheard and only sporadically capable of occupying the viewer's attention. Claudia Gorbman's description of unheard and unremembered film music sounds similar to the role lyrics play. [...] Like film music, music-video lyrics frequently make way for materials with sharper contours—an interesting timbre, a dancer's gesture, a dramatic edit¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 115-16.

¹⁶⁶ Jullier et Péquignot, 116.

¹⁶⁷ *The work of director Michel Gondry: a collection of music videos, short films, documentaries and stories*, Directors label, v. 3 (New York : WEA, 2003).

¹⁶⁸ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 137.

Le chapitre développe bien sûr des contre-exemples et des nuances, mais reste assez fidèle à cette assertion, jusqu'à imaginer remplacer totalement les paroles de la chanson « Ironic » d'Alanis Morissette sans que son clip perde en efficacité :

Does the viewer string the fragmented text into a coherent line? And can the words be replaced by others, say, an homage to Milk Duds or *Mr. Rogers' Neighborhood*? What matters here is the *perceived* availability of the lyrics¹⁶⁹.

Ce relatif effacement des paroles laisse alors d'autant plus de place à des effets de correspondance entre la musique et les images. Dans la section de *Music Video After MTV* qu'il consacre à la musicalisation de la vision (« musicalization of vision »), Mathias Bonde Korsgaard en recense 16 configurations potentielles. Il n'écarte pas les textes de cette typologie, car trois de ces configurations concernent spécifiquement les paroles de la chanson :

13 *Lyrics and image* Another very common trope is mirroring elements of the lyrics in the image. Though not exactly a "musicalization" of vision, this is nevertheless a way for the image to match a feature of the song. Again, an example is the above-mentioned "silhouetto" of the lyrics accompanied by a visual silhouette in "Bohemian Rhapsody." [...]

14 *The lyrical narrative and the visual narrative* A similar effect occurs when the lyrics of the song tell a story that is roughly translated into a corresponding visual narrative. Here, not just a single lyrical element but almost the entire narrative of the lyrics is matched visually. [...]

15 *Lyrics represented as text* In other cases, the video images directly represent the sung lyrics in the graphic form of text, appearing in time with the rhythms of the sung words [...]¹⁷⁰.

Trois types de correspondance aux paroles de chanson sur seize manières de musicaliser les images, c'est certes peu, mais cela relativise la thèse de l'inutilité – ou de l'inutilisation – des paroles dans le clip avancée par Vernallis. D'autant que les paroles de la chanson ne sont pas les seuls textes à s'écrire à l'écran du clip : peut-être inspirés par Michel Chion, qui l'avait largement démontré dans le cas du cinéma, Jullier et Péquignot en proposent une typologie.

Le problème est d'autant plus complexe que le clip a la possibilité de proposer des mots à l'attention de ses spectateurs par cinq voies différentes : les paroles de la chanson, donc, mais aussi les mentions scripturales (sous-titres, intertitres...), les mots écrits dans le monde filmé (sur une feuille, sur un mur...), les mots formés par des objets

¹⁶⁹ Vernallis, 139.

¹⁷⁰ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 68-69.

filmés (objets disposés d'une certaine façon, langage des gestes...), et enfin les mots formés par la bouche du chanteur ou de la chanteuse¹⁷¹.

En terminant ce bref état de l'art concernant les paroles de chanson dans le vidéoclip, plusieurs constats émergent.

D'abord, en considérant que les pièces musicales chantées sont majoritaires dans le corpus des clips, on constate une très grande variété de postures illustratives vis-à-vis du texte. D'une part, on trouve des tentatives de correspondances texte-image, à l'échelle micro (le cas 13 de Bonde Korsgaard) comme à l'échelle macro (le cas 14). D'autre part, selon le phénomène de concurrence des significations, les paroles de chanson ne sont parfois prises en compte que pour proposer, en images, absolument autre chose. Cette déliaison du texte et des images est souvent narrative ou thématique (dans le cas d'un clip qui ne raconte pas la même chose que la chanson), mais pas seulement. Elle peut aussi consister en un écart de registre et de tonalité (un clip très coloré pour une chanson au thème pathétique, dans *The hardest button to button*) voire une distance générique (mise en scène mimant le documentaire social pour des paroles relevant de l'autobiographie musicale, dans *Turn the Page*). Autre constat : la récurrence du texte écrit à l'écran, selon des modes eux aussi très variés. Cela n'est certes pas l'apanage du clip, mais sous les auspices de l'*hyperlittérature*, Jullier et Péquignot révèlent qu'il s'agit de l'un des nombreux tropes typiques de son esthétique postmoderne. En conséquence, les paroles de chansons s'écrivent elles aussi volontiers dans les clips. Bonde Korsgaard intègre ce cas à sa typologie de la musique visualisée (cas 15), Jullier et Péquignot en citent plusieurs exemples et érigent celui de Dylan au rang d'« ancêtre » de cette pratique.

Écrire les paroles à l'écran crée par défaut une homologie forte entre deux des pointes du triangle texte/musique/images. Mais celui-ci est-il pour autant forcément replié sur lui-même ? On a vu que la force d'inventivité du clip se base souvent sur des phénomènes de déliaison. On restera alors attentif à la manière dont textes et images continuent tout de même à s'attirer et s'éloigner à la fois, et ce faisant, à créer du sens pour les chansons. Dans la suite de ce chapitre, on développera donc l'étude de quelques clips écrivant à l'écran les paroles de la chanson qu'ils mettent en images.

¹⁷¹ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 116-17.

2 Les possibles du clip textuel

2.a Statut du texte à l'écran : trois fois *One* pour U2

Pour décrire spécifiquement le contenu visuel des clips, Yves Picard a proposé dès 1987 une typologie en trois modes d'images : l'enregistrement d'une performance, la transformation en mini-récit et la visualisation associative¹⁷². Comme le remarque Roger Chamberland en 1991, « cette typologie fonctionnelle nous renvoie continuellement au texte de la chanson, surtout dans le cas où il y a visualisation associative et transformation en mini-récit¹⁷³ ». C'est en effet une des limites du modèle. Qu'on pense aux cas de concurrence des significations : il y a bel et bien un récit en images, mais il ne « transforme » pas celui de la chanson. Pour dépasser cette ambiguïté, mais proposer tout de même une description globale des images de clip, Antoine Gaudin nomme autrement ces trois modalités d'images : modèle performatif, modèle narratif et modèle conceptuel. Cette fois, c'est le dernier type qui est défini en opposition aux deux autres :

J'entends par [modèle conceptuel] une poétique fondée, non pas sur le rapport fétichiste à l'artiste musical (modèle performatif) ou sur un récit condensé (modèle narratif), mais sur l'exploitation intensive d'une « idée esthétique » singulière¹⁷⁴.

L'objection principale à cette typologie simplifiée, c'est qu'à la simplifier encore un peu, on retrouve la répartition classique du cinéma en trois archigenres : fiction, documentaire et expérimental. C'est peut-être pour éviter cette trop grande généralisation que Quentin Gille emprunte plutôt sa typologie aux travaux d'André Gaudreault sur le cinéma des premiers temps : paradigme de la captation/restitution, paradigme de la monstration, paradigme de la narration¹⁷⁵. Où situer alors l'écriture des paroles de chansons à l'écran ? Puisqu'elle ne relève ni de la captation d'une performance d'artiste ni de la construction d'un récit en images, elle appartiendrait au « modèle conceptuel » de Gaudin, et au « paradigme de la monstration » de Gille. Écrire du texte, voilà en effet une « idée esthétique singulière » telle qu'en parle Gaudin. Cela fonctionne aussi avec la « monstration » de Gille, à condition de considérer l'écriture de texte

¹⁷² Yves Picard, « Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le "star-système" », *Communication Information* 9, n° 1 (1987) : 68-77.

¹⁷³ Roger Chamberland, « L'art du vidéoclip ou la chanson en images », *Québec français*, n° 82 (1991) : 52-54.

¹⁷⁴ Gaudin, « Le vidéoclip. De la forme brève cinématographique au médium autonome », 172.

¹⁷⁵ Gaudreault, *Cinéma et attraction*, 102-9.

à l'écran comme attractionnelle – si on veut bien la considérer comme « conceptuelle » avec Gaudin, le pas est déjà franchi.

Cela dit, Picard avait déjà remarqué que ces trois modes d'images ne sont pas exclusifs. Comme le font Vernallis et les tenants d'une approche audiovisuelle du clip avec la triade paroles – musique – images, il faut garder en tête que les trois modes d'image s'entremêlent sous la forme d'un continuum. Quant à l'écriture des paroles à l'écran, elle a peut-être également un statut hybride. D'un côté, au-delà de l'événement attractionnel que constitue l'affichage d'un texte à l'écran, le procédé acquiert aussi une valeur narrative lorsqu'une chanson narrative est écrite. D'un autre côté, lorsque le texte qui s'écrit à l'écran est synchronisé avec les paroles entendues dans la chanson, il acquiert également une valeur performative. Car la limite est difficile à distinguer, dans ce cas, entre synchronisation et « synchrèse », pour employer une fois de plus un terme proposé par Michel Chion :

Un phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe dépendant de nos connexions nerveuses, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel simultanés. Cet effet permet notamment la post-synchronisation et le bruitage¹⁷⁶.

Qu'on prenne ainsi trois exemples. Si je regarde la captation vidéo d'un concert, les sons entendus sont synchrones avec les gestes des musiciens ou le mouvement des lèvres de l'interprète. La synchrèse opère sans aucun doute, d'autant que je sais – à tout le moins, je suppose – que la prise de son a été faite au même moment que la captation des images. Si je regarde les scènes de performance musicale d'un clip vidéo, la synchrèse opère également, alors que je sais très bien que la prise de son et la captation des images n'ont été faites ni au même moment ni au même endroit (et pour cause, la chanson préexiste au clip). Au même titre que « la post-synchronisation [c'est-à-dire le doublage] et le bruitage », le clip musical est un exemple tout à fait courant qui montre non seulement le caractère « spontané et réflexe » de la synchrèse, mais aussi son aspect conventionnel : ce sont nos habitudes de visionnement qui nous y familiarisent. Soit, enfin, un clip entièrement textuel, mais où les mots apparaissent en synchronie avec les paroles chantées. La synchrèse n'est peut-être pas réalisée pleinement, pour une raison simple : dans le monde

¹⁷⁶ Chion, *L'audio-vision*, 2021, 274-75.

réel, les mots écrits ne sont pas censés faire de bruit. Mais tout de même : avançons qu'il y a là une convention audiovisuelle qui tend à la synchrèse. En vertu de la synchronisation, de notre habitude à voir dans le clip les interprètes en situation de performance, mais aussi de l'« aimantation spatiale » (la « sensation que le son provient de l'écran¹⁷⁷ », toujours selon Michel Chion), la performance est symboliquement déplacée, transférée de l'interprète vers le texte écrit – et cela est accentué lorsque l'interprète disparaît totalement d'un tel clip. Autrement dit : les paroles chantées semblent émaner des mots écrits eux-mêmes.

Pour observer différents brouillages dans le statut des images de clip, tout en abordant une première occurrence de clip textuel, on peut commenter les trois clips produits pour la chanson « One » tirée de l'album *Achtung Baby* du groupe irlandais U2 (1992). Trois clips produits pour une seule chanson : le cas est assez rare pour être remarqué. L'histoire de ces trois clips est rapportée dans la biographie du groupe écrite par Bill Flanagan¹⁷⁸. Un making-of à base d'archives intitulé *The Story of One*, réalisé par Maurice Linnane est sorti en 2002 sur le DVD *U2 The Best of 1990-2000*¹⁷⁹, et signe du statut culte de cette triade de clips, ce court film a été diffusé sur la chaîne YouTube officielle du groupe en novembre 2021¹⁸⁰ à l'occasion d'une réédition de l'album : *Achtung Baby's 30th Anniversary*. Après avoir rappelé les raisons de la coexistence de ces trois clips, je les commenterai en m'attachant à leur statut d'images, et surtout, aux textes écrits à l'écran.

Anton Corbijn – première version

La chanson « One » est enregistrée en 1990 aux studios Hansa à Berlin. Pour réaliser une première version du clip, le groupe choisit Anton Corbijn, photographe et clippeur néerlandais avec qui ils ont déjà collaboré. Dans une colorimétrie sépia, il se compose de trois séries d'images : une session live de la chanson dans les studios Hansa ; une série de portraits dans un intérieur cosu, principalement des membres du groupe, qui sont dans la plupart des plans travestis en femmes, face caméra sur une banquette en velours ; et des plans extérieurs tournés dans la ville de Berlin,

¹⁷⁷ Chion, 264.

¹⁷⁸ Bill Flanagan, *U2: At the End of the World* (New York : Delta, 1996).

¹⁷⁹ *U2 - The Best Of 1990-2000* (Island Records, 2002).

¹⁸⁰ *U2 The Story Of One Remastered HD*, vidéo publiée le 15 novembre 2021, consultée le 17 février 2024 : <https://www.youtube.com/watch?v=ud7mLTnuOHk>.

mettant notamment en scène deux Trabant sur le toit desquels sont peints deux corps humains, qui semblent errer dans la ville. On constate d'emblée la porosité de nos typologies. Ainsi, cette dernière série de plans semble ressortir autant du modèle conceptuel (l'errance urbaine des figures humaines dessinées sur les voitures flirte avec la peinture, la performance, le *land art*) que du modèle narratif (aussi basique que soit le récit, sa structure en montage alterné est très classique : deux personnages vont leur chemin séparément, et se rejoignent à la fin du clip). L'unité, l'union, et la réconciliation dont témoignent les paroles de la chanson sont ici chargées d'une portée politique, avec les Trabant comme symbole de paix, métaphore de la réunification de Berlin et de l'Allemagne. À ce titre, des mots écrits à l'arrière de chacune des voitures, « eins » et « uno » (deux traductions du mot « One » issu de la chanson), viennent accentuer cette lecture symbolique, en différenciant les deux véhicules, d'autant plus que l'un est blanc et l'autre noir : c'est l'unité qui dépasse les différences – y compris linguistiques.

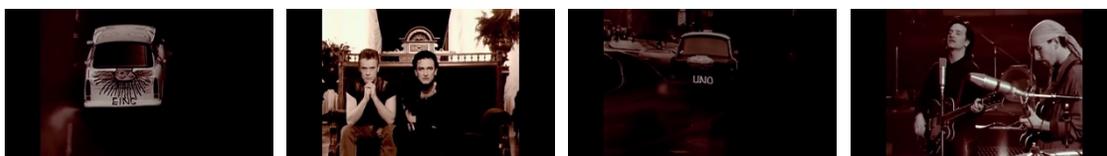


Figure 82. Quatre images tirées du clip *One* d'Anton Corbijn.

Le clip est abandonné avant toute diffusion en raison d'une potentielle méprise herméneutique, anticipée par le groupe. En effet, U2 avait choisi de reverser les profits de cet hymne pacifique à plusieurs organismes engagés dans la lutte contre le VIH et soutenant les malades du SIDA. Or, la présence des musiciens travestis aurait pu prêter à confusion. Ainsi que le résume The Edge :

We didn't want to be involved in pulling back the AIDS issue into the realm of sexuality and all that, because thank God it seems to have gone beyond that. It wasn't worth the risk of people imagining we were saying something about the AIDS issue through the drag footage, which was totally not what we were trying to say. So unfortunately, we had to stop it¹⁸¹.

Le groupe se trouve dans l'urgence de produire un clip pour la sortie de « One » en *single*, alors même qu'il se trouve en Floride pour préparer sa tournée.

¹⁸¹ *The Story of One* (Island Records, 2002) ; dans *U2 - The Best Of 1990-2000*.

Mark Pellington – deuxième version

Le deuxième clip est l'œuvre de Mark Pellington, artiste qui travaille avec le groupe à concevoir l'imposante scénographie du *Zoo TV Tour*, dans laquelle on trouve non seulement des murs d'écran vidéo, mais aussi plusieurs Trabant peintes, symbole repris au clip abandonné. Après discussion avec Bono, Pellington trouve son inspiration dans la photo choisie par le groupe pour la pochette du *single* de « One », un cliché de l'artiste New-Yorkais David Wojnarowicz (qui à ce moment-là est lui-même atteint du SIDA) représentant des bisons tombant d'une falaise. Le clip de Pellington est constitué de trois séries d'images : la course d'un, puis de plusieurs bisons, en noir et blanc, flou et au ralenti, dont un plan emploie une inversion du noir et du blanc et du sens de défilement de l'image (les bisons reculent artificiellement) ; trois images de fleurs aux couleurs saturées (un champ de tournesols, un tournesol seul et un bouquet d'orchidées roses) ; une série de mots écrits en blanc sur fond noir, dans plusieurs langues et alphabets, dont « one », « une », « òkan¹⁸² », ou encore « smell », le seul mot écrit en jaune sur fond noir. Il se termine par la photo des bisons de Wojnarowicz en plein écran. Des portraits du groupe, en noir et blanc avec des effets de flou, sont tournés en studio, mais le réalisateur ne les intègre finalement pas au montage. Ainsi, la proposition de Pellington entre à plein dans le modèle conceptuel, pour plusieurs raisons dont le cinéaste se montre tout à fait conscient :

I remember when it first came out, some people said it was the anti-video. There's no band, it's three images, or four images, and some text. It really just kind of made you focus completely on emotion and the song, not the band or the performance or the selling of anything¹⁸³.

Lorsque Pellington affirme qu'il n'y avait « rien à vendre », on peut le comprendre au sens littéral : les profits réalisés par la commercialisation de la chanson allaient servir des œuvres caritatives. Mais reste un paradoxe : la chanson fut bel et bien vendue, et en faire la promotion était d'autant plus important que les fonds qu'elle génèrerait seraient reversés à ces organismes. En qualifiant sa vidéo d'« anti-clip », Pellington ne se place donc pas sur le seul plan économique. Il évoque aussi la mise en retrait du groupe et de sa performance, en somme l'effacement des stars et de toute incarnation, au profit de la chanson elle-même. Or on le constate, un moyen pour faire cela,

¹⁸² Selon l'outil de traduction de Google, « òkan » pourrait signifier « conscience » en yoruba.

¹⁸³ *The Story of One* ; dans *U2 - The Best Of 1990-2000*.

c'est d'écrire du texte à l'écran. Certains des mots écrits font effectivement errer le sens et l'interprétation du clip, car personne ne peut comprendre tous les alphabets ni toutes les langues employées. La récurrence du mot « one » à l'écran est tout de même bien calquée sur les paroles de la chanson : c'est son titre, et le mot y est entendu quatorze fois.



Figure 83. Quatre images tirées du clip *One* par Mark Pellington.

La vidéo est diffusée sur MTV avant que le groupe en commande finalement une troisième version. Ainsi que le résume abruptement le biographe Bill Flanagan, ce deuxième clip de « One » est « a nice metaphor for the AIDS epidemic, perhaps, but not sizzling promotion¹⁸⁴ ». « [I]t wasn't made for peak viewing and heavy rotation. If the song was to stay on the air, it would need something more to help keep it there », indique quant à lui le making-of de 2002. L'exemple relativise donc largement certains clichés sur la révolution MTV et sa liberté formelle : un clip en grande partie textuel et qui sort absolument du modèle performanciel du clip sort aussi, pour ces raisons, du format attendu pour un clip à succès.

Phil Joanou – troisième version

La réalisation du troisième clip est confiée à Phil Joanou, qui a déjà filmé U2 pour le film documentaire *Rattle and Hum* (1988). Il alterne des plans de Bono délivrant le play-back de la chanson face à la caméra dans un bar, des gros plans souvent flous de Bono et d'une femme, enlacés, éclairés par une lumière stroboscopique froide, et des plans très granuleux du groupe, principalement tournés sur scène lors d'un concert. Le clip est ainsi plus conventionnel, en ce qu'il mêle, en un montage très rapide, les trois modèles d'images. Il est construit autour d'une performance du chanteur (le play-back de la chanson par Bono face caméra, mis en valeur par la quasi-fixité du plan et le regard-caméra), à laquelle s'ajoutent les plans sur le groupe en concert. Avec les plans sur le couple, il propose une ébauche de récit qui donne une direction

¹⁸⁴ Flanagan, *U2*, 54.

interprétative aux paroles : il n'est en effet absolument pas évident que les deux personnages évoqués par les paroles de la chanson soient un couple. Par des flous, des mouvements de caméra, des effets de lumière, et surtout par un montage très rapide alternant différents types d'images (noir et blanc / couleur, grain, fréquences d'image, ralentis), le clip entre aussi dans le modèle conceptuel. Et à 1 min 39, un détail apparaît : le mot « one ». En effet, quand Joanou filme le groupe en concert, on distingue parfois la scénographie vidéo du *Zoo TV Tour*, et précisément, à l'arrière d'un bref plan sur le batteur, ce mot « one » en blanc sur fond noir, tel que l'avait conçu Mark Pellington. Un plan de type performatif, donc, et à valeur documentaire – il est pris sur le vif dans la scénographie réellement utilisée pour interpréter la chanson en concert. Mais en synchronisant son apparition avec l'un des « we're one » de la chanson, le montage lui accorde une place spécifique, aux limites du conceptuel.

Remplaçant le clip de Pellington, cette troisième version est donc celle qui a été la plus diffusée, sur MTV notamment. Elle est aujourd'hui libellée sur YouTube comme le clip officiel de cette chanson.



Figure 84. Trois images tirées du clip *One* de Phil Joanou.

Cette comparaison montre qu'il existe à l'ère MTV certains attendus formels, favorisant un clip qui mêle les divers types d'images de clip, en un montage rapide. C'est le cas du clip de Corbijn, abandonné pour des raisons herméneutiques plus que formelles, et bien sûr de celui de Joanou. Celui de Pellington, s'il y a eu droit de cité à la télévision – en vertu de la grande liberté formelle du clip – a toutefois été considéré comme plus déroutant, plus « conceptuel » peut-être, que les deux autres. Et cela est dû, en partie, au procédé d'affichage de texte à l'écran.

Avec les modes narratif, performatif et conceptuel, faut-il alors avancer l'existence d'un quatrième mode « textuel » pour les images de clip ? On constate en tout cas avec « One » que le texte écrit peut appartenir à ces trois modèles d'images : il participe au narratif sur les Trabant

de Corbijn, s'intègre à la performance filmée dans le clip de Joanou, se fait conceptuel chez Pellington, et peut même, par synchrèse, devenir le support performantiel de la chanson en l'absence de son interprète à l'écran.

Là où *One* n'écrit qu'un seul mot de la chanson, prolongeons ces réflexions en observant, en terminant ce chapitre, des clips qui écrivent à l'écran une grande part des paroles.

2.b Chansons écrites et interprétation : études de cas

La chanson est un art politique : « Sign o' the Times »

En 1987, pour mettre en images la chanson *Sign o' the Times* extraite de l'album du même titre, le chanteur Prince et Warner Bros Records font appel à Bill Konersman, un spécialiste des effets visuels et de l'animation (il a ensuite travaillé pour plusieurs productions Disney). Konersman fait alors le choix d'une vidéo d'animation qui écrit les paroles de la chanson, tout en employant parfois les signes typographiques pour leurs propriétés plastiques. Pour Bonde Korsgaard, ces deux éléments s'équilibrent en quelque sorte. Même si un clip textuel sans interprète à l'écran est plutôt exceptionnel, son traitement plastique l'ancre dans l'histoire plus large des musiques visualisées : « the video for Prince's "Sign O the Times," [...] resembles the traditional visual music of Fischinger and his contemporaries in being an abstract presentation of the music accompanied by geometrical shapes¹⁸⁵ ». Cela dit, la mise en forme et l'animation des textes par Konersman ne sont pas seulement abstraites. Au contraire, elles servent bien souvent à illustrer, voire à orienter le propos de la chanson. « Sign o' the Times » dépeint un monde désenchanté, en évoquant des thèmes graves issus de l'actualité (SIDA, drogues, fusillades, course à l'armement, infanticide, etc.). Pour cela, Prince choisit le format de la liste : les couplets prennent la forme de courtes scènes succinctement narrativisées, qui s'enchaînent, s'ajoutent et se remplacent les unes les autres, à la manière de brèves de presse écrite. Autant de « signes des temps », comme l'indique le titre de la chanson, répété au refrain.

Le choix d'un clip textuel semble donc adéquat pour une chanson qui fonctionne comme la remédiation d'une pratique écrite : le fait divers journalistique. Il se base en cela sur le double sens lexical du titre de la chanson. Au sens premier, l'expression idiomatique « sign of the times »

¹⁸⁵ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 69.

désigne « something that is typical of the (bad) way things are now¹⁸⁶ », et c'est bien ce que déploie la chanson. Mais on peut aussi comprendre « sign » comme un signe linguistique et/ou typographique, voire au sens de « panneau » ou d'« enseigne » (*road sign, shop sign*), ce qui met aussi sur la piste de la typographie et du graphisme commercial. *The Times* est un célèbre quotidien britannique qui emploie depuis les années 1930 une police typographique du même nom, Times New Roman¹⁸⁷. Or, c'est précisément cette police de caractère, littéralement le « sign of *The Times* », qu'utilise Konersman dans le clip. Cela confirme donc sa lecture de la chanson comme une satire de l'actualité politique via le prisme d'une remédiation (une parodie ?) de la presse écrite et du fait divers.

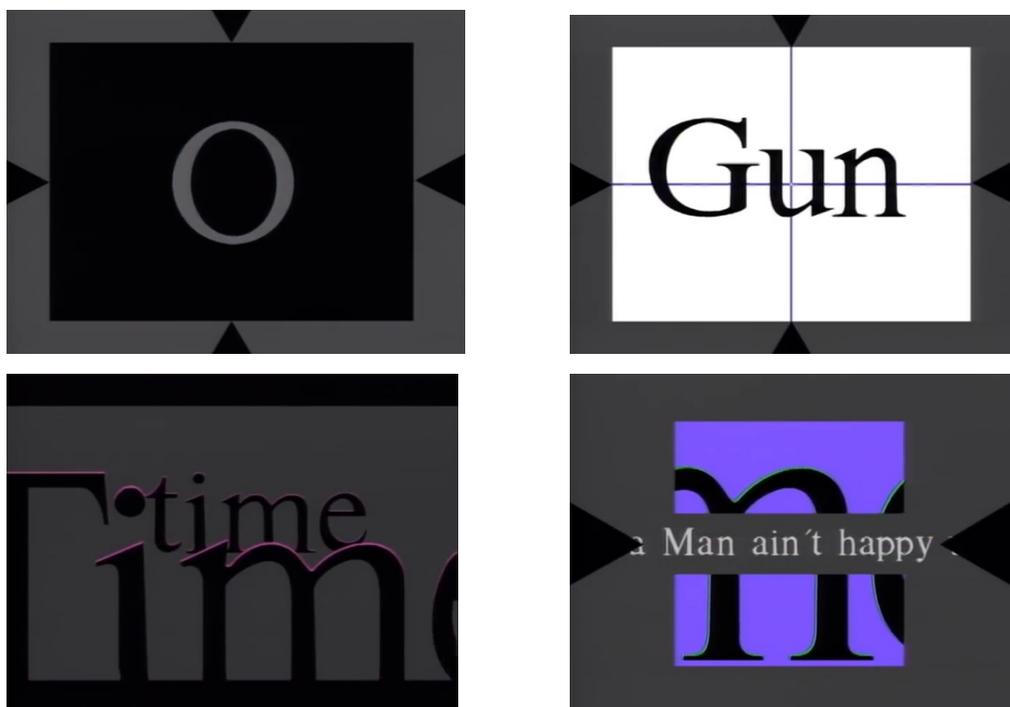


Figure 85. Quatre images du clip de la chanson « Sign o' the Times » de Prince par Bill Konersman.

La mise en page et l'animation des textes servent cette lecture. Le clip commence avec l'image d'un cercle gris sur fond noir qui s'agrandit, tandis que le cadre gris de l'image clignote régulièrement en rose. Il s'agit en fait de la lettre « o » du titre, utilisée comme une pure forme, évocatrice et polysémique. On peut y voir tout à la fois un trou noir prêt à tout avaler, un œil qui

¹⁸⁶ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sign-of-the-times>, consulté le 21 juin 2023.

¹⁸⁷ De nombreux journaux américains utilisent aussi ce mot : *New York Times, Los Angeles Times, etc.*

nous observe et s'approche, l'objectif d'une caméra, un signal d'alarme de plus en plus pressant, peut-être même un substitut de bouche, pour pallier symboliquement l'absence du chanteur à l'écran. Quant à cette dernière interprétation, l'effet est emprunté à Jean-Luc Godard, qui avait fait de même dans le clip réalisé en 1980 pour la chanson « Plus haut » de France Gall : à l'écran, Godard l'écrit « plus Oh », et superpose la forme circulaire du « o » avec la bouche ouverte de la chanteuse, dans un plan ralenti à l'extrême.

Le rythme d'affichage des paroles de « Sign o' the Times » est également important. Chaque mot du premier couplet apparaît ainsi séparément, en synchronie avec la chanson, c'est-à-dire à un rythme très rapide. Dans la première moitié du couplet, leur taille se réduit rapidement, comme s'ils s'éloignaient de nous vers le fond du cadre, dans la seconde moitié, chaque mot remplace complètement le précédent à l'écran. Dans les deux cas, le texte ne semble pas fait pour aider à chanter (interprétation performancielles), mais il figure la vitesse à laquelle chaque nouvelle, chaque information, aussi tragique soit-elle, est immédiatement oubliée, balayée par une autre. Pour illustrer le mot « time », répété à la fin de chaque couplet, Konersman l'écrit deux fois et les déplace de droite à gauche dans le cadre – le mouvement est aussi diagonal à la fin du troisième refrain. Les deux mots, placés l'un derrière l'autre, créent une profondeur de champ, et le déplacement du texte mesure le temps, évoque même un hors-cadre. Avec l'animation vidéo, les mots tragiques, énoncés avec banalité sur le plat des pages de journaux, reconquièrent un espace-temps, un ici-et-maintenant, et en somme, une portée politique. À plusieurs moments du clip apparaissent des motifs en forme de croix qui, associés à des mots écrits comme « Machine Gun », « somebody died », « a bomb falls », « a rocket blows », ressemblent à des cibles. Au troisième couplet, une croix clignotant en rouge et blanc au centre de l'écran, associée au défilement des mots de droite à gauche, évoque aussi un jeu de tir de fête foraine.

À l'échelle du clip, le choix d'écrire les paroles de la chanson à l'écran est très habile. Il découle de la forme de la chanson, qui fait référence à l'actualité et à la presse écrite, ainsi que de son sens, celui d'une satire sociale désabusée où point une critique des médias. À l'échelle des plans qui le composent, le clip démontre les possibles herméneutiques de la mise en page et de l'animation de texte, tantôt fabriquant des formes abstraites ou symboliques (le « o », les croix),

tantôt matérialisant des objets concrets (une cible, un stand de tir) – tout cela étant au service d’une interprétation politique de la chanson.

Un effacement délibéré de l’interprète : « Prayin’ for time »

Le choix d’un clip textuel pour illustrer la chanson « Prayin’ for Time » de George Michael, dans le clip réalisé par Michael Borofsky¹⁸⁸, se comprend d’autant mieux si on le compare à ses précédents clips. En effet, sa sobriété formelle marque une rupture esthétique forte dans la carrière vidéographique du chanteur.

« Prayin’ for Time » est le premier *single* du deuxième album solo de l’ancien chanteur du *boys band* Wham, intitulé *Listen Without Prejudice, Vol. 1*. Elle est aussi la première chanson du disque. Écrite et composée par George Michael, il s’agit d’une chanson sombre, qui évoque la famine, la pauvreté, la haine et même le capitalisme et la lutte des classes en des termes simples et clairs (« The rich declare themselves poor, and most of us are not sure if we have too much »). En cela, elle tranche radicalement avec les vidéos produites pour les *singles* de son premier album *Faith* (1987). *I Want your Sex*, avec ses corps dénudés, ses rapports sexuels suggérés et ses métaphores grivoises est jugé provocant, même si la chanson se veut un éloge de la monogamie (ce que le clip explicite d’ailleurs clairement par du texte, lorsque George Michael écrit « explore monogamy » avec du rouge à lèvres sur le corps d’une femme). *Faith* l’est tout autant, qui synchronise notamment l’introduction du morceau par un orgue d’église à un très gros plan des fesses du chanteur dans un jean très serré. Stéphane Davet explique ainsi le tournant que constitue ce deuxième album :

En 1990, il tente de modifier cette perception avec un deuxième album, *Listen without Prejudice, vol. 1*, cherchant à l’imposer comme musicien plus adulte, plus introspectif, mais aussi plus engagé (*Praying for Time*). Dans la foulée, l’artiste refuse de répondre aux interviews et d’apparaître dans ses clips¹⁸⁹

Dans celui de *Prayin’ for Time*, c’est par une mise en valeur du texte de ses chansons que George Michael opère cette modification de son image. Les paroles y apparaissent sans artifice,

¹⁸⁸ <https://www.imdb.com/title/tt6695520/>, consulté le 20 juillet 2023.

¹⁸⁹ Stéphane Davet, « George Michael, icône pop tourmentée, est mort », *Le Monde.fr*, 26 décembre 2016, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/12/26/george-michael-icone-pop-tourmentee-est-mort_5053895_3382.html.

caractères blancs sur fond noir, parfois à la faveur d'un long fondu et/ou d'un agrandissement progressif du texte (qui semble venir du fond de l'image). De plus, pendant l'introduction du morceau, le clip commence par l'apparition du titre de l'album, « Listen without prejudice », qui sonne avant tout comme une injonction. « Écoutez sans préjugé », cela se comprend à deux niveaux. C'est d'abord une chanson qui se veut engagée, qui cherche à penser le monde au-delà des clichés et des oppressions. Mais c'est aussi George Michael qui demande à être jugé sur pièce, non en fonction des préjugés qui pèsent sur lui, à cause du *boys band* Wham, de l'album *Faith*, et probablement déjà de son homosexualité – même s'il ne l'a alors pas encore révélée publiquement.

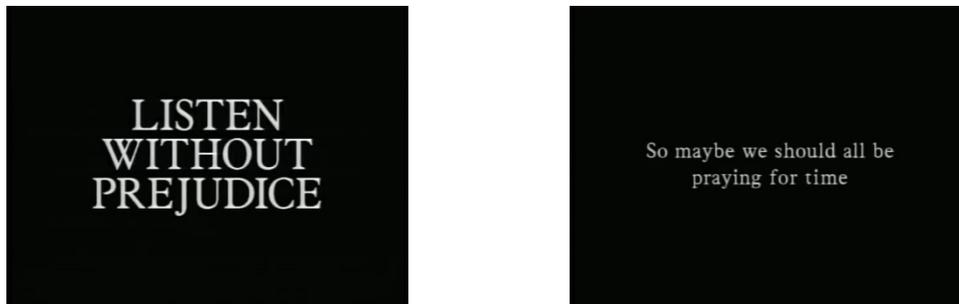


Figure 86. Deux images du clip de la chanson « Prayin' for Time » de George Michael par Michael Borofsky.

En s'effaçant du clip à la faveur des paroles écrites, c'est surtout comme auteur que le chanteur semble vouloir apparaître ici, pour sa parole et pour ses mots. « Listen without prejudice » c'est aussi, dans ce contexte, « Read without prejudice ». Ce premier carton écrit s'inscrit dans une histoire plus large des textes injonctifs, dont l'histoire des chansons illustrées nous a déjà fourni quelques exemples, sous la forme de plaques projetées dans les salles de spectacle (ne pas crier, ne pas cracher, applaudir, attendre : « one moment please ! »). En outre, le capitalisme que critique « Prayin' for Time » emploie volontiers les textes écrits comme des injonctions qui contrôlent les corps dans l'espace public (« walk/don't walk », « stop », « wait here », etc.). Le choix d'un clip textuel pour cette chanson en est d'autant plus habile.

La chanson échappe à l'interprète : « La tour de Pise »

C'est justement avec les mots que le capitalisme écrit autour de nous, dans nos environnements urbains quotidiens, que Michel Gondry écrit à l'écran le texte de la chanson « La tour de Pise » de

Jean-François Coen (1993). Le chanteur y évoque un amour perdu, en lui adressant à la deuxième personne une chanson où s'accumulent les références à des clichés amoureux classiques (Roméo et Juliette, la tour de Pise, le héros de cinéma). Pour mettre la chanson en images, le réalisateur a filmé à Paris les lettrages de panneaux publicitaires et d'enseignes lumineuses, et recomposé les paroles de la chanson grâce au montage (effets de *picture in picture*). Il s'inscrit en cela dans les thèmes et les images typiques du clip de cette époque et de son esthétique postmoderne (le désenchantement, l'urbanité, l'électricité notamment). Pour cette raison, s'il amuse par son aspect ludique, ce clip « à concept » étonne probablement moins que les précédents pour sa forme textuelle.

Comme l'a compris Mathias Bonde Korsgaard, le clip fonctionne sur une série de déliaisons entre les paroles et l'écrit, à commencer par des écarts lexicaux :

Here, semantic drifts occur between the sung word and the graphical word with some of the sung words being represented by homonymic words in text (for instance, the sung word "héros" is matched with the graphic word "eros," which is pronounced similarly but carries a different semantic meaning)¹⁹⁰.

Faire apparaître de l'« éros » dans une chanson d'amour se comprend au premier degré, et ce n'est effectivement pas le seul jeu de mots du clip : un plan flou sur l'affiche d'un spectacle du chanteur Charles Trénet pour « les héros ne sont jamais très nets », l'enseigne d'un magasin « Romano » pour « j'étais ton Roméo », par exemple. Le lien entre paroles et textes écrits semble d'ailleurs se distendre au fur et à mesure de la chanson. Ainsi à la fin du morceau, les enseignes « L'as de trèfle » et « Fleurs » sont accolées pour illustrer « très floues », le mot chanté « seconde » est illustré par un néon écrivant « minute ». Michel Gondry joue à nous faire croire que son concept atteint ses limites, mimant par-là l'étiollement de l'histoire d'amour des personnages au fil de la chanson.

Un autre niveau de lecture dont Bonde Korsgaard n'a probablement pas conscience, c'est que pour les spectateurs français de l'époque s'engage aussi un jeu d'identification des lettres filmées. Même fragmentés en syllabes par le cadrage des images dans l'image, certains lettrages restent facilement reconnaissables : Coca-Cola, Sony, Casio ou Fujifilm mais aussi des références plus

¹⁹⁰ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 69.

franco-françaises, comme les supermarchés Monoprix, le magasin de bricolage Castorama, la chaîne de restaurants Quick, ou encore Tati, célèbre chaîne de bazars bons marchés. Et même lorsque les lettres ne sont pas tirées d’enseignes célèbres, on suppose, presque inconsciemment, leur provenance, en cherchant les lettres qui manquent à l’image : probablement une enseigne de tuyaux pour « tuya [perdu ta chemise] », ou un vendeur de systèmes d’alarme pour « un zeste de larmes ». Gondry ménage aussi une place importante aux noms un peu désuets de cafés, restaurants et boutiques, qu’il montre en entier lorsque cela est possible (« tamise », « La tour de Pise », « corsets », « chemiserie »), ainsi qu’aux boutiques érotiques pour lesquelles le quartier de Pigalle est connu (le mot « films » vient clairement de la vitrine d’un cinéma pornographique, et le « éros » évoqué par Bonde Korggaard de celle d’un sex-shop).



Figure 87. Trois images du clip réalisé par Michel Gondry pour « La tour de Pise » de Jean-François Coen.

Dans le flux du clip, tout va très vite, et on ne peut bien sûr pas saisir toutes les références, mais elles sont si nombreuses qu’il paraît tout aussi impossible de n’en remarquer aucune. Alors, pourquoi ce ludisme, cette distance, cette dérision qui verse, parfois, dans un humour grivois ? C’est encore une question d’interprétation : la performance chantée de Coen donne au texte de la chanson un sens qu’il ne contient pas en soi, Gondry l’a compris, et il le transcrit en images. En l’occurrence, même s’il s’agit d’une chanson d’amour et de rupture, l’interprétation de Jean-François Coen est tout sauf lyrique. Il l’incarne au contraire avec un sous-jeu désabusé. « La tour de Pise » est en somme une fausse blquette, qui s’entend tout à la fois au premier et au second degré. (Son tout premier enregistrement, en 1988, par la chanteuse Rachel Ortas au sein du duo Luna Parker le laissait d’ailleurs déjà comprendre – écrite et composée par Coen, elle était sortie sous le titre « La tour de Londres ».) Habilement, Michel Gondry met également en scène cette posture du chanteur, qui sait que sa manière de mettre en voix la chanson va en influencer la

compréhension. En effet, même s'il s'agit principalement d'un clip textuel, Jean-François Coen apparaît très souvent à l'écran, et encore une fois, c'est avec plusieurs niveaux de recul vis-à-vis des usages. D'une part, il ne prend jamais en charge le play-back de la chanson (le transfert symbolique de l'interprétation vers le texte écrit par synchrèse opère ici à plein) ; d'autre part, grâce à des flous, des jump-cuts et des décadrages, la mise en scène semble toujours exclure l'interprète de l'image. À tel point qu'il est obligé de sauter dans les airs pour apparaître, furtivement, dans l'un des plans. De même que le chanteur, jouant le faux blasé, refuse d'investir pleinement le genre de la chanson de rupture, Gondry refuse à l'interprète d'être le héros de son propre clip. C'est aussi une manière d'écarter partiellement le chanteur au profit du texte, dont un redoublement audiovisuel (chanté et écrit) nous aide à comprendre le double niveau de lecture. Michel Gondry semble avoir compris et considéré la distance qui naît de l'interprétation (performancielle) de Coen, et l'intérêt du clip, c'est sa manière d'employer le clip textuel pour retranscrire cette posture.

La chanson est un art littéraire : « Cœur de loup » et « Le Pont Mirabeau »

Écrire les paroles du clip, c'est souvent affirmer le caractère littéraire de la chanson. En vertu de sa fonction métonymique, évoquée plus haut, écrire du texte à l'écran c'est convoquer les genres littéraires écrits, souvent considérés comme plus nobles que la chanson. C'est, en somme, rappeler que la chanson appartient bel et bien à la Littérature, avec son histoire, ses grandes figures et ses institutions. Qu'on pense au prix Nobel de littérature, que Bob Dylan, pionnier – on l'a vu – de la chanson lumineuse écrite, est à ce jour le seul auteur de chansons à avoir reçu. Sur le plan stylistique, écrire les paroles de la chanson met donc en valeur le travail poétique de tel ou tel auteur de chanson. Qu'on pense cette fois aux études cantologiques, qui prouvent effectivement l'intérêt littéraire de certains textes de chansons. Les deux clips qui suivent utilisent l'écriture du texte selon une telle posture littéraire.

Le clip réalisé en 2001 par Sylvain Bergère pour la chanson « Le pont Mirabeau » de Marc Lavoine relève du premier cas. Il s'agit de la mise en chanson¹⁹¹ par Marc Lavoine du célèbre poème de Guillaume Apollinaire, le deuxième du recueil *Alcools* (1913), où l'image de l'eau de la Seine qui s'écoule sous le pont Mirabeau à Paris sert de métaphore au temps et aux amours qui passent. Le morceau est mis en valeur à la première position du huitième disque, homonyme, de Marc Lavoine (2001). La mise en images est très simple, composée de trois éléments assemblés par *compositing* : un plan-séquence fixe de Marc Lavoine, face caméra, interprétant la chanson ; derrière lui, un gros plan sur la moitié basse d'un sablier de verre, dans lequel s'entassent progressivement les grains de sable ; dans le bas du cadre, devant l'interprète, les paroles de la chanson défilent de droite à gauche, floues sur les côtés, et nettes au milieu de l'écran ; le tout en noir et blanc.



Figure 88. Marc Lavoine dans *Le pont Mirabeau*, clip de Sylvain Bergère.

Au risque de la redondance, cette mise en scène propose une interprétation très basique du poème : le défilement du texte au bas de l'écran imite l'écoulement du fleuve (c'est une manière, certes très minimale, de référence aux calligrammes du poète) et symbolise donc le passage du temps, métaphore redoublée par celle, stéréotypée, du sablier. Autre cliché : le choix d'une police de caractère manuscrite, qui convoque l'imaginaire esthétique du manuscrit poétique, et renvoie ainsi à l'histoire et au patrimoine de la littérature française. En somme avec cette chanson, Marc

¹⁹¹ La cantologie distingue la « mise en musique » et la « mise en chanson » des poèmes, selon le critère du respect du texte premier. Pour Stéphane Hirschi, la mise en chanson « implique d'éventuelles modifications au texte originel », pour faire entrer le poème dans les usages formels du genre de la chanson – typiquement, avec la répétition d'une strophe pour créer un refrain. Ici la distinction est ténue, car *Le pont Mirabeau* comporte déjà un refrain. Mais puisque Marc Lavoine ne se conforme pas à la métrique du poème (il ne rétablit pas les *e* muets devant être prononcés, et ne respecte pas la diérèse à « violente »), il s'agit plutôt d'une mise en chanson. Voir Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 68 et suivantes.

Lavoine surjoue sa propre littérarité, et en convoquant l’imaginaire du manuscrit, le clip cherche à faire comprendre que cet artiste, révélé avec des tubes romantiques (« Parking des anges », « Les yeux révoluer » etc.), est désormais à prendre au sérieux.

*

Le clip réalisé par François Boulène pour la chanson « Cœur de loup » du chanteur belge Philippe Lafontaine relève quant à lui du second cas, où les paroles écrites insistent sur le style poétique de ce texte. Cette chanson d’amour gaie et dansante est en effet basée sur une série de jeux sonores, d’allitérations, d’assonances et de paronymies, comme dans cette section de la chanson, interprétée par un chœur : « Cœur de loup / Peur du lit / Séduis-la / Sans délai / Suis le swing / C’est le coup de gong du king. Bong ! / Cœur de loup / M’as-tu lu / L’appel aux / Gais délits / Sors du ring / C’est le coup de gong du king. Bong! »



Figure 89. Trois images du clip réalisé par François Boulène pour « Cœur de loup » de Philippe Lafontaine.

Certes la chanson déroule un fil narratif, puisqu’elle évoque les hésitations du chanteur à aborder une femme qui lui plait. Mais son intérêt réside surtout dans sa forme, son rythme et ses sonorités. Écrire les paroles à l’écran c’est donc à la fois résoudre les ambiguïtés lexicales du texte, et mettre en avant son travail stylistique. Cela est d’autant plus vrai que la plupart du temps, les phrases du texte sont écrites plusieurs fois à l’écran, où elles occupent davantage d’espace dans le cadre que l’interprète lui-même. Il n’y a pas ici d’effacement du chanteur, tel que le construit le clip de « La tour de Pise », mais au contraire une mise à égalité d’un texte et de son interprète, qui en est d’ailleurs le co-auteur – avec le plasticien et romancier belge Juan d’Oultremont. Quant à la fonction du texte, on n’est donc pas loin du cas de Bobby Lapointe dans *Tirez sur le pianiste*, où l’écrit sert avant tout à l’élucidation lexicale, préalable à toute interprétation herméneutique. À ceci près qu’avec les outils de la typographie informatique, *Cœur de loup* adopte aussi une

approche graphique de l'écriture du texte à l'écran, là où Truffaut avait choisi de simples sous-titres : le clip met donc aussi en œuvre la fonction esthétique du texte à l'écran.

La chanson est un jeu sonore : « Caïman »

Terminons justement cette série d'analyses avec le clip d'un auteur-compositeur-interprète souvent comparé à Bobby Lapointe¹⁹² : Gérald Genty. Le clip de sa chanson « Caïman », réalisé en 2007 par Simon Dronet, nous intéresse parce qu'il approche (et repousse) les limites de la chanson écrite.

Extraite de l'album *Le plus grand chanteur de tout l'étang*, « Caïman » est elle aussi une chanson basée sur des astuces de langage. Le texte invite en effet les auditeurs à déchiffrer le complexe réseau d'homonymes, paronymes et calembours, qui entoure la discussion des deux personnages, Ali et Odile, à propos de reptiles : « Il paraît qu'il aurait dit que les caïmans l'hiver caillent dans la rivière / Elle croit, Odile, qu'Ali a tort ». On l'a vu, écrire le texte d'une chanson peut permettre d'en comprendre le texte, mais dans ce clip d'animation, le réalisateur transcrit les paroles de « Caïman » sous forme de rébus.



Figure 90. Trois images du clip réalisé par Simon Dronet pour « Caïman » de Gérald Genty.

S'affichent alors au rythme de la chanson des dizaines de petits dessins stylisés, typiques de ce jeu linguistique, qui figurent les syllabes du texte : une île, une trace de pas et une raie donnent « il paraît », etc. Les paroles de la chanson sont donc bel et bien affichées à l'écran, mais pas littéralement sous forme de texte écrit. « Caïman » est un jeu sonore illustré en retour par un jeu

¹⁹² « Il est un peu le fils de Bobby Lapointe en jouant avec les mots avec une vraie douceur » dit par exemple le chanteur Christophe Mali, « Le choix du chanteur de Tryo », *Ouest France*, 19 janvier 2020 ; « quelque part entre Bobby Lapointe et Philip [sic] Katerine » (*La République du Centre*, lundi 20 novembre 2017) ; « des calembours à la Devos, des contrepèteries dignes de Bobby Lapointe » (*L'Est Républicain*, lundi 22 juillet 2013).

visuel, qui ne lève les ambiguïtés lexicales du texte qu'au prix d'un brouillage des signes. Dronet ajoute même un niveau de jeu et de complexité au clip en faisant apparaître à deux reprises Gérald Genty portant une pancarte écrite. L'écriture de texte ne vient donc pas, comme on aurait pu s'y attendre, redoubler le texte de la chanson, mais ajouter du texte qui ne s'y trouve pas. Voilà un bel exemple de concurrence des significations, purement textuelle, et parfaitement adaptée à la tonalité comique de la chanson puisqu'elle ajoute deux gags écrits : « C'est MA chanson » et « Pourvu que ça passe à la télé (pour les sous) ». Ces deux panneaux blancs, portés par une marionnette stylisée de l'interprète de la chanson, rappellent évidemment les pancartes de Bob Dylan. C'est donc tout à fait délibérément que Dronet joue avec les codes, déjà établis, du clip textuel.

Chapitre IV Un siècle de *bouncing balls*

Lorsque Quentin Gille termine d'exposer les trois séries culturelles qui, selon lui, composent le « paradigme culturel de la Phono-Cinématographie » auquel sa thèse de doctorat est consacrée, il rappelle une des précautions du cadre théorique de ses recherches :

ces séries ne constituent pas des arborescences : les trajectoires qu'elles parcourent présentent des persistances, des résurgences, des effets de boucle qui obligent — comme prévu — à articuler constamment diachronie et synchronie, mais ce ne sont pas des trajectoires susceptibles d'une description en termes d'« origine », de « développement » ou de « maturité ». La téléologie implicite des conceptions arborescentes doit être évacuée : s'il faut chercher un modèle à ces circulations, c'est plutôt du rhizome proposé par Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux* qu'il faut s'inspirer — confirmant ainsi que l'enseignement de Foucault et de Deleuze, est à l'origine de la notion de « série culturelle » forgée par Gaudreault¹⁹³.

Inscrivant mes propres recherches dans un cadre théorique comparable, je souscris évidemment à cette remarque, que j'ai d'ailleurs formulée, avec d'autres mots, en exposant le cadre théorique des présentes réflexions. Là où Gille convoque le rhizome de Deleuze et Guattari, j'ai introduit plus haut un concept comparable tiré de la linguistique, celui d'actualisation¹⁹⁴. Ainsi dans cette partie, j'ai montré comment la série culturelle des chansons lumineuses écrites avait été actualisée régulièrement tout au long du XXe siècle. Par commodité, j'ai séparé cette exploration en trois chapitres chronologiques selon un critère technico-médiatique : plaques pour lanterne magique au chapitre 1, pellicule au chapitre 2 et vidéoclips au chapitre 3. Malgré cette séparation formelle en trois chapitres, nos « chansons lumineuses écrites » ne forment pas ce que Gille nomme ailleurs une « série technoculturelle¹⁹⁵ », qui serait délimitée par son ancrage dans un médium spécifique (à l'instar du découpage de sa « Phono-Cinématographie » en trois séries : « films chantants », « Juke-boxes à images » et « Vidéos musicales »). Au contraire, notre série culturelle traverse ces trois chapitres, car le critère qui l'établit est une pratique, une configuration audiovisuelle : l'écriture des paroles d'une chanson. Bien sûr, puisque la « chanson lumineuse écrite » suppose l'usage d'une source de lumière, et avec elle le plus souvent d'un

¹⁹³ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 70.

¹⁹⁴ Pour rappel : « L'*actualisation* est l'opération par laquelle une unité de la langue passe en parole. Actualiser un concept, c'est l'identifier à une représentation réelle du sujet parlant ». Dubois et al., *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, 15. Voir l'Introduction.

¹⁹⁵ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 71.

écran, il subsiste une composante technique. Mais il s'agit surtout d'un moyen de donner à la présente thèse des contours chronologiques (elle couvre déjà trois siècles différents) et disciplinaires (en l'ancrant principalement dans les études cinématographiques et audiovisuelles). Ce choix ne nie de toute façon pas l'existence d'une série des « chansons écrites » tout court, ni du genre musico-littéraire de la chanson. Il est un moyen transversal de les explorer.

En somme, l'avantage du concept de série culturelle, c'est qu'il permet de rendre compte aussi bien de ruptures que de continuités. Après ces trois chapitres distincts par un critère de l'ordre du médium – plutôt sous le mode de la rupture, donc – terminons cette deuxième partie en cherchant une forme de continuité. Pour cela, on évoquera un sous-ensemble des chansons lumineuses écrites, une série dans la série, qui transcende de manière très évidente les ruptures technico-médiatiques : la *bouncing ball*. Pour Michel Chion dans *L'écrit au cinéma*, la *bouncing ball* entre en effet dans la catégorie des « Paroles de chansons pour faire participer le public » :

Inventée pour les cartoons des studios Fleischer, la *bouncing ball* (« balle rebondissante »), est un des effets les plus poétiques du cinéma populaire : c'est cette petite balle blanche qui sautille au-dessus des sous-titres affichant le texte de la chanson, pour indiquer au spectateur à quel moment il doit chanter telle syllabe pour être en rythme avec la musique jouée en même temps (soit en direct au temps du muet, soit enregistré sur le film lui-même au temps du sonore). Cette balle, au départ, imite le mouvement d'une maîtresse d'école qui désigne au tableau les mots à prononcer, mais ensuite elle acquiert son autonomie, devient une sorte de lutin. Simultanément, le chanteur ou la chanteuse dans l'image peuvent s'adresser au public, pour les inviter à se joindre à eux¹⁹⁶.

1 La *bouncing ball* des frères Fleischer

L'histoire des studios Fleischer et de leur *bouncing ball* a déjà été bien balisée, l'ouvrage de Leslie Cabarga *The Fleischer Story*¹⁹⁷ faisant figure de référence. Martin Barnier y renvoie notamment dans un article de synthèse historique¹⁹⁸ où il analyse aussi l'une de ces chansons illustrées – approche esthétique qui manque souvent aux travaux historiques. Récemment, cette histoire a été complétée par les travaux d'Esther Morgan-Ellis, qui consacre aux *singalong films* une section de *Everybody Sing!*¹⁹⁹ En tant qu'historienne de la musique, elle a remis ces films dans le contexte

¹⁹⁶ Chion, *L'écrit au cinéma*, 62.

¹⁹⁷ Leslie Cabarga, *The Fleischer Story* (New York : Nostalgia Press, 1976).

¹⁹⁸ Martin Barnier, « Que le public chante avec des cartoons ! », *Cinéma & Cie*, n° 1-2 (2010).

¹⁹⁹ Morgan-Ellis, *Everybody Sing!*

des pratiques de chant choral, et pas seulement des formes audiovisuelles de chansons illustrées. En outre, Morgan-Ellis a proposé en 2020 un résumé très clair de l'histoire des *bouncing balls* sous la forme d'un essai vidéo diffusé sur la chaîne YouTube de la Society for American Music²⁰⁰.

D'où vient la *bouncing ball* ? La comparaison proposée par Michel Chion entre cette balle rebondissante et le mouvement d'une maîtresse d'école est bien sûr pertinente. Mais à ce stade de notre étude, une autre image vient aussi en tête : les projectionnistes des plaques pour lanterne magique domestique montraient probablement les textes à l'écran, notamment ceux des chansons écrites, avec le doigt ou avec une règle. Il y a donc dans ce geste de la main une continuité formelle qui remonte, ne serait-ce que virtuellement, à la projection lanterniste. D'ailleurs chez les frères Max, Dave et Lou Fleischer, la balle rebondissante était bel et bien déplacée à la main :

Au lieu d'animer la balle, les Fleischer obtinrent des résultats plus satisfaisants en la faisant rebondir manuellement et en la photographiant. Pour que cela fût possible, les lignes des chansons étaient écrites en lettres blanches sur une pancarte noire, flexible, enroulée sur le tambour d'une vieille machine à laver. On tournait celui-ci pour faire apparaître chaque ligne derrière un cache noir qui ne laissait voir que deux lignes en même temps. Un des frères portait un gant noir et tenait une baguette noire au bout de laquelle était fixé un disque blanc ou une balle de ping-pong : il battait ainsi la mesure²⁰¹.

En outre, l'idée de la *bouncing ball* serait venue aux Fleischer « quand Charles K. Harris, le célèbre auteur de chansons, vint au studio s'enquérir s'il y avait un public pour chanter avec un dessin animé²⁰² ». Certes, en ce début des années 1920, Harris est effectivement un célèbre auteur de chansons, mais il a aussi été, une quinzaine d'années auparavant, l'un des principaux éditeurs de plaques pour *illustrated songs*²⁰³. L'idée pourrait également venir de Lou Fleischer : « Lou had worked as a pianist in nickelodeons theaters and provided accompaniment for illustrated songs,

²⁰⁰ "Follow the Bouncing Ball!": *Sing-Alongs in Film and Television* by Esther Morgan-Ellis, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=aAwW9IPDtKk>. Consulté le 9 février 2024.

²⁰¹ Leslie Cabarga, *L'histoire des Fleischer*, trad. par Jeanine Landré (Montreuil : Artefact, 1980), 23.

²⁰² Cabarga, 22.

²⁰³ Harris est intégré au répertoire des professionnels de la lanterne (« The Buyer's Guide) du journal *Moving Picture World* dans la catégorie « Music publishers who issue song slides » dès le 4^e numéro. Il en est rédacteur depuis le premier numéro, et il y achète régulièrement des encarts publicitaires. Voir par exemple *Moving Picture World* 1, n° 4, 30 mars 1907, 62.

but he always wished – according to his son [Bernard²⁰⁴] – that there could be a marker on the screen to indicate which word was being sung²⁰⁵ ». Les films à *bouncing ball* s’inscrivent donc en ligne directe dans la tradition de chansons lumineuses écrites destinées à faire la promotion de chansons contemporaines (même si les Fleischer ont d’abord illustré des chansons issues du domaine public, gratuites et largement connues, pour lancer leur concept à moindre coût). Ils s’inspirent aussi du succès bref mais encore récent des *Sing Them Again* (1923-24) produits par Norman Jeffries et distribués par Educational Pictures²⁰⁶. Dans ces films muets pensés pour inciter au chant communautaire (souvent patriotique), des cartons de texte très fournis alternent avec des mises en scène filmées s’inspirant du thème de la chanson. Cette structure reste proche de celle des *illustrated songs*, avec leur plaque de texte souvent unique pour le refrain.

Les Fleischer produisent deux séries de films à *bouncing ball*, les *Koko Song Car-Tunes* entre 1924 et 1927, et les *Screen songs* entre 1929 et 1931. Comme le formule Martin Barnier, les « *cartoons chantants* » et écrits des Fleischer « croisent deux séries culturelles : *Song Slides* et dessins animés²⁰⁷ ». Et même celle du dessin tout court, puisqu’il mentionne plus loin la pratique du *chalk talk*, « des dessinateurs de caricatures qui s’adressaient aux spectateurs tout en s’activant sur un tableau noir, créant des gags à la craie en fonction des réactions du public²⁰⁸ » de certains *vaudeville theaters*. La proximité esthétique est d’ailleurs évidente entre le style comique du dessin des plaques de verre utilisées dans les *picture palaces*, comme « *On the Tamiami Trail* » (voir Chapitre I, 3.b), et une *Song Car-Tune* comme *Has anybody Here Seen Kelly?*²⁰⁹ analysée par Martin Barnier – les deux sont d’ailleurs produites la même année, en 1926.

²⁰⁴ Une entrevue de Bernie Fleischer est visible sur la chaîne YouTube de *INKWELL IMAGES* <https://www.youtube.com/watch?v=3Qnx2GbXsoM>, consulté le 29 juin 2023. Il s’agit d’un extrait du documentaire réalisé par Ray Pointer accompagnant le DVD des films *Max Fleischer’s Ko-Ko Son Car-Tunes With the Famous Bouncing Ball*, Inkwell Images, Atwater Village, 2002.

²⁰⁵ Morgan-Ellis, *Everybody Sing!*, 116.

²⁰⁶ Morgan-Ellis, 115.

²⁰⁷ Barnier, « Que le public chante avec des cartoons ! », 50.

²⁰⁸ Barnier, 51.

²⁰⁹ Plusieurs *Song Car-Tunes*, dont *Has Anybody Here Seen Kelly?* sont aujourd’hui disponibles sur la chaîne YouTube des Studios Fleischer : <https://www.youtube.com/watch?v=iRGUY7lyyk8>, consulté le 28 juin 2023.



Figure 91. Cinq photogrammes de *Has Anybody Here Seen Kelly?* par les studios Fleischer.

Avec cet exemple, Martin Barnier relève plusieurs traits stylistiques. La « mise en abyme de l'idée de spectacle » d'abord : après être sorti d'un encier, le clown Koko dirige un *barbershop quartet* qui chante la chanson. C'est aussi Koko qui écrit les paroles à la craie, en blanc sur fond noir, et la *bouncing ball* devient alors une manière de styliser le mouvement de sa main. Cette mise en abyme rappelle donc d'autres types de spectacle que le public connaît (plaque de verre, *chalk talk*) et l'incite donc à chanter la chanson. Autre trait stylistique, celui de la transformation, permise par le cinéma d'animation. Tout est fluide : le corps de Koko est flexible, il est capable de transformer son costume de clown en un smoking de chef d'orchestre rien qu'en y frottant ses mains ; la balle blanche est, on l'a vu, filmée au lieu d'être animée, pour une sensation plus organique. Surtout, au dernier refrain des *Song Car-Tunes*, la *bouncing ball* elle-même se transforme en un personnage (le « lutin » de Chion) et tout s'anime : « Les mots deviennent vivants. Les lettres se transforment selon le sens du mot. Le signifiant et le signifié s'amuse ensemble²¹⁰ ». Enfin, par ces jeux d'animation et de transformation des mots, la mise en images donne du sens et une direction herméneutique à la chanson. Pas toujours pour le meilleur, cela dit, puisque certaines de ces images sont des représentations xénophobes (le stéréotype d'un homme irlandais à la fin de *Has anybody Here Seen Kelly?*), et particulièrement, négrophobes

²¹⁰ Barnier, « Que le public chante avec des cartoons ! », 50.

(certains films des Fleischer reprennent le répertoire des *minstrel shows*, et emploient une imagerie raciste²¹¹).

Dès la première projection de « Oh Mabel » en 1924, les films à *bouncing ball* des Fleischer sont un succès. Leur principe graphique simple, efficace et reconnaissable, ainsi que leur ancrage dans plusieurs séries culturelles déjà solides, en ont fait un cliché visuel facile à mobiliser. Observons à présent en quatre exemples la présence et l'usage de la *bouncing ball* au-delà des films Fleischer.

2 Au cinéma : *Les anges du boulevard*

Après avoir évoqué la *bouncing ball* des frères Fleischer, Michel Chion cite aussi dans *L'écrit au cinéma* le « chef d'œuvre du cinéma de Shanghai des années 1930²¹² » *Les Anges du Boulevard*, réalisé par Yuan Muzhi :

[L]a jeune Xiao Hong (Zhou Xuan) est contrainte par son tuteur, qui tient un salon de thé, à chanter une chanson pour faire plaisir à un client. Elle s'exécute de mauvaise grâce, tout en continuant à tresser ses nattes. Les paroles de la chanson (il s'agit d'une femme éloignée de son pays et de son amour) se superposent à des images poétiques et bucoliques les illustrant. Mais en même temps, une *bouncing ball* (qui va de la droite vers la gauche, dans le sens de lecture du chinois quand il est écrit horizontalement), permet au spectateur de joindre son chant à celui de la jeune fille²¹³.

Comme dans *Tirez sur le pianiste*, cette scène est doublement mise en valeur dans le flot du film. D'abord, parce que la chanson interrompt pour un temps le récit du film – la voix est même « iconogène²¹⁴ » (elle déclenche l'apparition d'images qui nous emmènent ailleurs, ne serait-ce que pour un temps) – mais aussi parce qu'elle s'écrit à l'écran. Deux différences sont toutefois à noter. D'une part, c'est cette fois le personnage principal du film qui chante, d'autre part, l'apparition d'une *bouncing ball* implique particulièrement une réaction des spectateurs. D'une

²¹¹ Pour une démonstration du lien entre les films des Fleischer et les représentations négrophobes héritées notamment des *minstrel shows*, Morgan-Ellis renvoie à : Nicholas Sammond, *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation* (New York : Duke University Press, 2015). Pour Sammond, même s'il performe avec un visage blanc, Koko le clown « was *performatively* a minstrel » (28).

²¹² Chion, *L'écrit au cinéma*, 62.

²¹³ Chion, 62.

²¹⁴ « iconogène (voix –) (*iconogenic voice*) : voix diégétique ou non qui semble engendrer des images venant « illustrer » plus ou moins, voire contredire (voix iconogène *démentie*), les mots prononcés ». Chion, *L'audio-vision*, 2021, 270. Chion remploie le même terme dans *L'écrit au cinéma* pour désigner « un mot écrit dont naît la suite de l'histoire, qui s'incarne, et notamment qui crée les conditions d'un fondu enchaîné avec lequel apparaît la réalité évoquée. Quelqu'un lit une affiche, une carte de visite, un nom de lieu, et souvent par fondu enchaîné, ces lieux, cette circonstance, ce personnage apparaît ». Chion, *L'écrit au cinéma*, 14. Cas particulier, cette scène fait donc appel tout à la fois au caractère iconogène de la voix et des mots écrits.

manière très habile, le réalisateur crée ainsi une empathie, un lien particulier avec le personnage de Xiao. En effet, les cinéastes ont beau inventer des moyens audiovisuels pour créer de l'empathie, et nous faire ressentir les mêmes émotions que les personnages du film, il est assez rare que le public fasse littéralement la même chose que les personnages – à moins bien sûr que ceux-ci ne soient en train de regarder un film. Pourtant ici, par le biais d'un texte écrit doublé d'une *bouncing ball*, le public est clairement invité à chanter avec le personnage principal, ce qui nous identifie très fortement à elle. La mise en abyme va même plus loin, avec le salon de thé duquel s'évade Xiao par la chanson comme métaphore de la salle de cinéma, et la gêne de la situation de chant (Xiao chante sous l'ordre de son tuteur) comme miroir de celle des spectateurs, pas forcément habitués à chanter devant l'écran. L'emploi de la *bouncing ball* dans *Les anges du boulevard* est donc particulièrement intéressant en ce qu'il emploie paradoxalement une technique formaliste, très visible, et peu intégrée aux codes du cinéma classique dans un but avant tout émotionnel, pour susciter l'identification et l'empathie avec le personnage principal, et non à des fins de recul critique sur la chanson ou le récit.

3 Madness crache la *bouncing ball*

Début 1980, face au succès de *One Step Beyond...*, le premier album du groupe de ska britannique Madness sorti l'année précédente, le label Stiff Records veut continuer l'exploitation du disque en publiant un nouveau *single*. Le groupe s'y oppose, puisque trois chansons ont déjà été extraites de l'album, et un compromis est alors trouvé : la sortie d'un EP. Intitulé *Work Rest and Play*, ce disque de quatre titres contient trois morceaux inédits, mais commence par la réédition de la chanson « Night Boat to Cairo », tirée de l'album. Un clip est tourné le 28 mars 1980, dans les conditions décrites en ces termes sur le site officiel du groupe :

The only problem was that there was no video and no time to make a good one so Madness went to a TV studio and filmed in front of a bluescreen which then had a dodgy Egyptian background superimposed on it. Despite its karaoke nature this video became one of the most popular amongst the fans. Perhaps this may be due to the somewhat liberal amounts of beer drunk during the video²¹⁵.

²¹⁵ « The Ascent of Madness / 1980 », section d'une ancienne version du site officiel du groupe Madness encore disponible sur *Internet Archive*, consultée le 28 juin 2023. Quelques coquilles ont été corrigées.
<https://web.archive.org/web/20100409071952/http://www.madness.co.uk/1980.html>

Le paragraphe surjoue l'amateurisme, dans l'esprit punk du groupe. Certes, le clip est visiblement bricolé, assumant une incrustation vidéo en *chroma key* très imprécise, seulement une telle esthétique n'était pas rare à la télévision, notamment dans nombre d'émissions de variétés musicales du moment. L'imprécision du dispositif technique est assurément exagérée par la distance historique. De plus, l'écriture des paroles à l'écran et l'animation d'une *bouncing ball* ont forcément nécessité des opérations techniques de l'ordre de la postproduction. Aussi spontané qu'ait pu être ce tournage, on ne peut donc pas dire que le clip a été totalement improvisé, d'autant que la présence de la *bouncing ball* était déjà prévue dès l'étape du tournage. En effet, avant le démarrage de la musique, un plan d'introduction montre deux des membres du groupe enterrés dans le sable. Seule leur tête est visible, ils portent un fez, des lunettes de soleil, et ont chacun une balle blanche dans la bouche, qu'ils crachent afin de pouvoir prononcer le titre de la chanson : « Night boat to Cairo ». Ces balles blanches reviendront plus tard, sous forme d'une *bouncing ball* animée au rythme des paroles prononcées par le chanteur Graham McPherson, face caméra.



Figure 92. Deux images du clip de la chanson « Night Boat to Cairo » du groupe Madness. Réalisateur non crédité.

Seulement, la *bouncing ball* n'apparaît pas immédiatement après cette introduction comique, et pour cause : le morceau comporte une introduction musicale de plus d'une minute. L'unique couplet de la chanson est par ailleurs très court, de 1min13 à 1min53, soit 40 secondes d'un clip de presque 3min30. Qu'en est-il alors des presque trois minutes restantes ? C'est un déferlement d'énergie des corps. Au rythme rapide du ska, les sept membres ne cessent de se déplacer, dansent, sautillent, grimacent, s'apostrophent, font les pantins, sans jamais se prendre au sérieux. Durant la longue introduction du morceau, ils performant même leur célèbre danse, le

« nutty train », une sorte de queue leu-leu potache. Tout ce mouvement à l'intérieur du plan est d'autant mieux mis en valeur que le décor est manifestement très étroit pour les sept musiciens, qui sortent régulièrement du cadre. Par exemple, pour chanter son couplet, McPherson apparaît en sautant depuis le hors-cadre gauche. L'incrustation en *chroma key* d'une image des pyramides égyptiennes ajoute une fixité qui renforce, par contraste, le mouvement constant des personnages et du cadre. En effet, la caméra n'est pas censée bouger autant lorsque l'incrustation vidéo d'un paysage fixe crée une fausse perspective (cela brise l'illusion de réalisme de cet effet spécial), et pourtant *Night Boat to Cairo* est filmé en caméra portée.

Or, pendant le couplet, les mouvements du groupe comme ceux de la caméra se calment temporairement pour filmer en gros plan le chanteur délivrant le play-back de la chanson. Cette énergie des corps est alors transférée sur la grosse balle blanche qui rebondit frénétiquement au premier plan de l'image. Dans ce contexte, l'usage de la *bouncing ball* est donc très astucieux. Cela permet de conserver à l'écran le mouvement de la danse, tout en observant la convention du play-back, avec gros plan sur l'interprète, dans les parties chantées. Elle incite peut-être le public à chanter, ou au moins à comprendre les paroles de la chanson, mais son rôle est tout autant énergétique : elle figure un corps qui bouge, elle est un danseur de plus à l'écran.

4 De retour chez Disney

Lorsqu'Esther Morgan-Ellis évoque l'héritage de la *bouncing ball* des frères Fleischer, elle mentionne le succès du producteur et chef de chœur états-unien Mitch Miller, et de son émission de télévision *Singalong with Mitch* diffusée sur NBC à partir de 1961 :

Years later, people often recalled that Miller had used the bouncing ball, but he never did, as it was still the legal property of Max Fleischer! Such anecdotes reveal how firmly the ball had become lodged in the collective consciousness of the American public²¹⁶.

Certes, cette anecdote en dit long sur la présence de la *bouncing ball* dans l'imaginaire collectif²¹⁷. Mais la confusion s'explique aussi par le fait que la balle des Fleischer n'a en réalité quitté ni les écrans de télévision ni la série culturelle du cinéma d'animation. En effet, la *bouncing ball* est

²¹⁶ "Follow the Bouncing Ball!"

²¹⁷ Voir aussi Barnier, « "Chantons sous la toile" : pour une socio-histoire des films cultes » ; James Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York : DaCapo Press, 1991).

devenue l'une des marques de fabrique de l'ancien rival des Fleischer, entre-temps devenu le plus important studio d'animation hollywoodien : Walt Disney²¹⁸. La plupart des longs-métrages Disney – et pas seulement les films d'animation – sont des films musicaux. Selon une tradition déjà en usage sous forme de plaques pour lanterne, le *singalong* permet au studio de faire la promotion de ces chansons et, par métonymie, celle des films en entier et de tous leurs produits dérivés. Disney a ainsi édité, en VHS puis sur Laserdisc et sur DVD, des programmes intitulés *Disney Sing Along Songs*, qui sont des compilations de chansons extraites des longs-métrages produits par la firme, avec affichage du texte à l'écran²¹⁹. De courtes séquences animées permettent la transition entre ces chansons. Dans *Disney Sing Along Songs : Be Our Guest*²²⁰ (1992) c'est Jiminy Cricket, personnage tiré du film *Pinocchio*, qui présente les chansons. Il assure par exemple la transition entre la première chanson, « Be our Guest » tirée du film *La Belle et la Bête* (1991) alors tout récent, et la suivante, le standard « A Spoonful of Sugar » tiré du film *Mary Poppins* (1964).

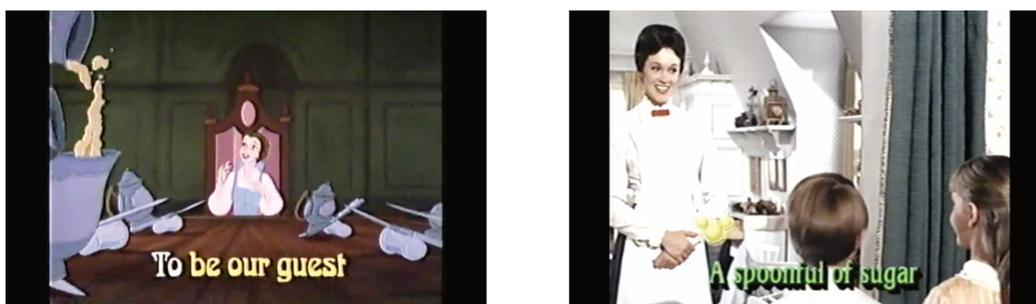


Figure 93. Deux images tirées de la VHS Disney *Sing Along "Be Our Guest"* (1992) : *La Belle et la Bête* et *Mary Poppins*.

Parmi une dizaine de chansons, la VHS en contient d'ailleurs deux tirées de *Mary Poppins*, et deux de *La Belle et la Bête*. « Be our Guest » est également reprise à la fin du programme, sans texte écrit cette fois. L'intention semble claire : permettre aux spectateurs de vérifier s'ils se souviennent des paroles de la chanson. Si ce n'est pas le cas, la version textuelle du *singalong* est facile à retrouver, elle est au début de la cassette. Sous une forme ludique et interactive, les

²¹⁸ J'ignore à ce stade par quel moyen (rachat de brevet, tombée dans le domaine public, ou technicalité juridique) Disney a pu s'approprier le principe de la *bouncing ball* qui, d'après Morgan-Ellis, était protégé.

²¹⁹ Des numérisations de la plupart de ces VHS sont aujourd'hui stockées sur Internet Archive : <https://archive.org/search?query=creator%3A%22Walt+Disney+Home+Video%22>, consulté le 5 juillet 2023.

²²⁰ *Disney's Sing Along Songs Vol. 10: Be Our Guest (Original 1992 VHS)*, 1992, http://archive.org/details/1311_20220910.

Disney Sing Along Songs ont donc une double fonction : par les chansons, ils assurent la patrimonialisation des classiques du studio, et font la promotion de ses films les plus récents. Pas seulement des films d'ailleurs, car certaines cassettes, tournées dans les parcs d'attractions du groupe, prennent pour support les chansons des parcs Disney World et Disneyland Paris, comme « It's a Small World²²¹ ».

Dans un souci de variété, la *bouncing ball* n'est pas la seule manière de figurer l'interprétation des chansons à l'écran de ces programmes, mais aussi le rythme d'apparition des mots, des changements de couleur ou de taille des caractères. Et lorsqu'elle apparaît, c'est sous une forme renouvelée : la balle des Fleischer a été transformée, grâce à l'ajout de deux disques blancs, en une tête de Mickey, schématique et reconnaissable. Les *singalongs* font donc également la promotion des studios Disney au sens large, et de leur image de marque, incarnée par Mickey.

Avec leur forme courte et autonome, les *singalongs* sont une forme de contenu supplémentaire (« additional feature ») qui s'adapte à d'autres médiums. Ils sont ainsi parfois réédités à l'unité comme bonus de certains DVD et Blu-Ray. S'ils sont très courants, la *bouncing ball* n'y est pas systématique (la vidéo de « Heigh Oh » présente dans le double DVD de *Blanche Neige et les sept nains* édité en 2001²²² n'en utilise pas, ni les cinq *singalongs* de l'édition Blu-Ray de 2017 du film *Le roi lion*²²³, par exemple).



Figure 94. Capture d'écran d'un *singalong* officiel de « I Just Can't Wait to Be King » (*Le Roi Lion*).²²⁴

²²¹ *Disney's Sing Along Songs: Let's Go To Disneyland Paris (1996, UK VHS)*, 1996, <http://archive.org/details/sing-along-songs-lets-go-to-disneyland-paris-d-271252-palvhs>.

²²² *Snow White and the seven dwarfs*, Platinum edition (Burbank : Walt Disney Enterprises, 2001).

²²³ *Le roi lion* (Disney Blu-Ray, 2017).

²²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=l8UFnc85-xM>, consulté le 5 juillet 2023.

Cela dit, on observe un retour récent de la *bouncing ball* : elle a trouvé une place nouvelle sur les multiples chaînes YouTube officielles de Disney. La playlist « Disney Sing-Alongs » de la chaîne officielle « DisneyMusicVEVO²²⁵ » contient par exemple plus de 150 chansons avec texte.

Enfin, la plateforme de diffusion par abonnement Disney+ semble désormais le lieu privilégié de diffusion des *singalongs*. Le format n'est plus unitaire, comme sur YouTube : on y trouve ainsi, au sein d'une catégorie dédiée²²⁶, des longs-métrages Disney intégraux dont toutes les chansons sont sous-titrées²²⁷. À la place de la traditionnelle tête de Mickey, une *bouncing ball* spécifique est dessinée pour s'intégrer à l'esthétique et aux thèmes de chaque film : un flocon de neige, par exemple, pour *Frozen (La Reine des neiges)*.



Figure 95. Capture d'écran de la bande-annonce de *Frozen - Sing-along Edition*.

Avec l'insertion de la *bouncing ball* dans un long-métrage de fiction préexistant affleure l'idée du « film pluriel », défendue notamment par François Thomas et Michel Marie : « qu'un même film soit diffusé dans plusieurs versions concurrentes, c'est en effet la règle et non l'exception²²⁸ ». Il n'est pas sans intérêt pour Disney de proposer cette version alternative. Elle s'appuie sur l'habitude du public, notamment enfantin, de visionner plusieurs fois ses dessins animés préférés. Disney leur offre alors une autre version, augmentée d'une interaction basée sur des chansons

²²⁵ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLiNVobckLqLlwlflH3a4bmuqzLkgEjtt>, consulté le 5 juillet 2023.

²²⁶ <https://www.disneyplus.com/fr-ca/editorial/sing-alongs>, consulté le 5 juillet 2023. La catégorie « *sing-along* » est traduite par « tous en chœur » ou par « chantons en chœur » en français.

²²⁷ « Disney+ Announces Sing-Along Versions Of Seven Disney Classics, Including “Moana” And “The Little Mermaid” Launching Friday, July 22 », Disney Plus Press, consulté le 5 juillet 2023, <https://press.disneyplus.com/news/disney-plus-announces-sing-along-versions-of-seven-disney-classics-launching-july-22>.

²²⁸ Michel Marie et François Thomas, dir., *Le mythe du « director's cut »*, *Théorème 11* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008), 7.

que des campagnes publicitaires ont préalablement érigées au rang de tubes (la chanson « Let it go », « Libérée, délivrée » en français, extraite de *La reine des neiges*, est un succès dans les deux langues). La *bouncing ball* propose un engagement fort à ces enfants, et fournit aussi probablement une excuse pédagogique à leurs parents, selon l'idée que la chanson écrite aiderait à apprendre la lecture. Une idée que Disney exploite d'ailleurs sous forme de programmes éducatifs, comme la collection « DVD Read-Along » qui mise sur l'aspect interactif du DVD pour proposer des exercices de lecture basés sur des extraits de films Disney²²⁹. Et parmi ces exercices, on trouve bien sûr des chansons écrites à l'écran, cette fois sous la forme de sous-titres.

Alors que YouTube regorge de vidéos textuelles créées par des fans sur le mode du karaoké, les *singalongs* de Disney s'en distinguent de deux manières. Selon un critère économique, ces vidéos et versions concurrentes sont officielles, car produites directement par Disney. Selon un critère esthétique-symbolique, elles ne servent pas qu'un but utilitaire (faire chanter), elles font œuvre, ancrées non seulement dans le champ du cinéma (il s'agit d'extraits de longs-métrages), mais plus précisément dans l'histoire du cinéma d'animation. La *bouncing ball* est donc une manière de réopérer – si je puis dire – le karaoké, pour mieux s'en distinguer, grâce à l'ancrage dans la série culturelle du cinéma et dans l'histoire médiatique nationale : le *singalong* états-unien du début du XXe siècle plutôt que le karaoké japonais.

Le succès est au rendez-vous : la vidéo textuelle de « Let it go » avec sa *bouncing ball* en flocon de neige, diffusé sur la chaîne officielle de Disney UK cumule plus de 3 milliards de vues²³⁰.

5 Jusqu'à la parodie

Le site web collaboratif tvtropes.org, dédié aux tropes et aux stéréotypes liés aux cultures populaires, consacre une page à la *bouncing ball*²³¹. Des dizaines d'apparitions dans des œuvres de pop culture, principalement humoristiques, y sont répertoriées : chez les Monty Pythons, les Muppets, les Pierrafeu (*The Flintstones*), les Simpsons ou encore dans le DVD de la comédie culte *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Garth Jennings, 2005), pour ne citer que quelques exemples.

²²⁹ https://disney.fandom.com/wiki/DVD_Read-Along, consulté le 13 juillet 2023.

²³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=L0MK7qz13bU>, décompte et consultation le 9 février 2024.

²³¹ <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FollowTheBouncingBall>, consulté le 5 juillet 2023.

Puisque la *bouncing ball* est ancrée dans les imaginaires, son emploi est désormais souvent purement référentiel, et notamment parodique. En terminant ce chapitre, observons un exemple récent : « Top Cops » (2021), l'épisode 2 de la partie 3²³² de la série *Paradise P.D.* contient une brève séquence de *bouncing ball*. *Paradise P.D.* est une série d'animation créée par Waco O'Guin et Roger Black, qui suit l'équipe des policiers de la ville états-unienne fictive de Paradise. Le comique de situation de la série s'appuie souvent sur l'absurde et la grivoiserie, sur des références métatextuelles ainsi que sur la rupture du quatrième mur. Celle-ci est même littérale au début de cet épisode, lorsque Bullet, le chien de l'unité, s'adresse à la caméra pour commenter l'humour de la série, qui se serait dégradé « depuis la rupture du quatrième mur » : un travelling arrière dévoile alors un trou dans le mur du commissariat, effectivement détruit par l'explosion de la ville à la fin de la saison précédente.



Figure 96. Une image de « Top Cops », épisode 2 de la partie 3 de *Paradise P.D.* (Capture d'écran de Netflix).

La *bouncing ball* qui apparaît vers 6 min 30 participe de ces effets de reconnaissance métadiscursive visant à la connivence comique avec le public. Elle est d'ailleurs préparée par plusieurs références à la musique dans les premières minutes de l'épisode : une parodie du Fyre Festival mentionnant les deux documentaires consacrés à ce festival de musique notoirement désastreux, un faux caméo du rappeur Ja Rule, et une blague sur la comédie musicale *Hamilton*. La *bouncing ball* accompagne alors une très brève séquence chantée mettant en scène le personnage de Frank et son fils, mutants mi-hommes mi-dauphins, qui ouvrent ensemble une

²³² Les créateurs de cette série parlent de « parties » plutôt que de « saisons ».

boutique de *donuts*. Le texte absurde de la chanson s'écrit alors en blanc, coloré progressivement en jaune au rythme des mots de la chanson, avec une *bouncing ball* en forme de *donut*.

Le *donut*, pâtisserie typiquement nord-américaine, est un trope associé aux policiers dans la culture populaire, mais aussi à Homer, le personnage principal de la série *Les Simpsons*, à laquelle renvoie d'ailleurs la couleur jaune du texte²³³. Dans une séquence pourtant très courte (une trentaine de secondes), le réseau de références à des médias, à des genres ou à des œuvres est donc foisonnant – j'en manque probablement certaines.

Dans ce cas, la fonction performative de la *bouncing ball* est largement amoindrie, voire totalement absente. Même s'il est tout à fait lisible, le texte écrit ne sert plus à faire chanter la chanson, mais à lui donner une distance comique. Pour parler avec Bolter et Grusin, son emploi relève de l'hypermédiation (*hypermediacy*²³⁴) : la *bouncing ball* est un effet audiovisuel qui souligne ostentatoirement la présence d'une chanson au sein de la série. En effet, dans la mesure où la plupart des films Disney sont musicaux, et où le trope de l'épisode musical est très commun dans les séries télévisées contemporaines²³⁵, l'intégration d'une chanson ne suffit plus vraiment à créer la distance comique voulue ici. D'où le recours à un deuxième niveau de remédiation, par la *bouncing ball*, qui ajoute un recul comique sur la scène, tout en assurant que le texte de la chanson, lui aussi comique, soit bien compris. Sous les auspices de la parodie, la *bouncing ball* perd ici sa fonction première, au profit d'un usage comique presque uniquement référentiel.

*

Au sujet des textes écrits à l'écran, en concluant *L'écrit au cinéma*, Michel Chion pose une question : « et si nous n'avions encore rien vu ? ». Du point de vue des chansons écrites, cette interrogation est particulièrement lucide. Lorsqu'il écrit l'ouvrage, publié en 2013, l'auteur n'a en effet pas encore perçu l'essor d'une forme de clips musicaux textuels qui s'apprêtait pourtant à

²³³ Les personnages de la série *Les Simpsons* ont la peau jaune.

²³⁴ Bolter et Grusin, *Remediation*.

²³⁵ Margot Capespine, « Les 10 meilleurs épisodes musicaux de nos séries américaines préférées », *MusicalAvenue.fr*, 12 octobre 2020, <https://www.musicalavenue.fr/les-10-meilleurs-episodes-musicaux-de-nos-series-americaines-preferees/>.

devenir massive, explorant de fond en comble les possibles de l'écrit à l'écran. Et pourtant, depuis cette date, on n'a jamais autant lu les chansons à l'écran.

Penchons-nous donc enfin sur cette forme de chansons lumineuses écrites : la *lyric video*.

Partie III *Lyric videos* : la chanson lumineuse écrite à l'ère YouTube

Dans la série documentaire canadienne *This is pop*, diffusée initialement en 2021 sur le réseau CTV, le musicien Jay McCarrol révèle avec humour l'un des clichés récurrents concernant la chanson pop contemporaine : l'inanité de ses paroles. À la fin de l'épisode « Stockholm Syndrom » (« La méthode suédoise » en français) consacré à l'influence de musiciens et producteurs suédois sur la musique pop anglophone, il affirme ainsi sur le ton de la blague : « The future of pop music may be unwritten, but you can bet the Swedes are gonna play a big role in writing it, mixing melody and melancholy, penning pop history with their own... unique version of English¹ ». Pour l'analyser avec les termes de la stylistique linguistique, cette boutade s'appuie sur l'emploi d'une figure dérivative (deux termes issus de la même racine, ici « unwritten » et « writing »), qui renforce le double sens comique prêté au verbe *write* (*écrire*) : les Suédois vont continuer à écrire (au sens figuré) l'histoire de la chanson alors même que, puisque l'anglais n'est pas leur langue maternelle, leur manière d'écrire (au sens propre) des paroles de chanson est parfois approximative. S'ensuit d'ailleurs en voix *over* durant le générique de l'épisode une ultime occurrence du *running-gag* de cet épisode : une réflexion amusée sur l'inanité des paroles de la chanson « I want it that way » interprétée par le groupe Backstreet Boys en 1999².

Cela est toujours vrai aujourd'hui : des musiciens d'origine scandinave, comme les Suédois Max Martin, Shellback et Ludwig Göransson ou le duo norvégien Stargate produisent nombre de hits pour des stars de la pop anglophone contemporaine, comme Britney Spears, P!nk, Katy Perry, Rihanna et bien d'autres. Quant au cliché de la futilité des paroles des chansons pop, il dépasse en réalité ce seul critère linguistique. Comme l'a bien montré John Seabrook dans *The Song Machine*³, ces producteurs ont industrialisé une méthode de production par « track and hook »,

¹ « Stockholm Syndrome », *This Is Pop*, 2021.

² « "I want it that way". That still bugs me, I don't... I want what, what way? He's even saying, "Tell me why I never want to hear you say, I want it that way. Cause I want it that way." What? What is "it"? Maybe "it" is something pretty bad. Okay, let's back it up. So they want the same thing, but this, oh, this is a bad relationship... ».

« I want it that way » est effectivement écrite par deux Suédois, Max Martin et Andreas Carlsson, et produite, comme le raconte cet épisode de *This is Pop*, au célèbre studio Cheiron de Stockholm.

³ John Seabrook, *The Song Machine: Inside the Hit Factory* (New York : WW Norton, 2015).

où la musique est produite en premier, puis les lignes mélodiques vocales, les paroles n'arrivant qu'à la fin du processus de création⁴. Les *hooks*, des accroches vocales sous forme d'onomatopées, y conservent alors une place importante : toujours dans *This is Pop*, Shellback raconte par exemple comment un riff de guitare est devenu le *hook* en « na na na » du tube « So what » interprété par la chanteuse P!nk⁵. En somme, dans l'industrie des chansons pop contemporaines, les paroles sont pensées très tard dans la production, elles sont basées sur des onomatopées autant que sur des mots, et sont parfois écrites par des auteurs dont l'anglais n'est pas la langue maternelle, au risque de méprises sémantiques.

Un paradoxe émerge de ces constats, car malgré cela, les chansons pop n'ont jamais été autant écrites qu'en ce début de XXI^e siècle. Prolongeant les réflexions entamées dans les deux premières parties de cette recherche (et le calembour de *This is pop*), le terme « écrites » s'entend bien sûr ici « écrites, en toutes lettres, à l'écran ». En effet, la décennie 2010 a vu l'apparition massive des *lyric videos*, un ensemble très profus de vidéoclips officiels, majoritairement diffusés sur YouTube, ayant pour particularité d'écrire à l'écran les paroles des chansons qu'elles illustrent. À la pointe contemporaine de la série des chansons lumineuses écrites, cette troisième partie s'intéresse donc aux *lyric videos*. Pourquoi le clip textuel s'est-il imposé pour mettre en images les chansons *pop* contemporaines ? Comment définir et approcher ce vaste corpus ? Quels liens entretient-il avec l'histoire et les usages du vidéoclip ? À quoi ressemblent ces vidéos et comment les analyser ? Et qu'en est-il de l'interprétation (tant herméneutique de performancielle) des chansons pop diffusées sous cette forme ? Remarquer l'apparition paradoxale des *lyric videos*, c'est soulever un ensemble de questions où se mêlent des enjeux théoriques, économiques, techniques, et esthétiques notamment.

Les réflexions présentées dans cette partie font suite aux recherches entamées, sur la base de ces questions, dans le mémoire de master 2 que j'ai consacré en 2015 à l'apparition de ces clips textuels contemporains, sous le titre *Devant la recrudescence des lyric videos – L'écriture des*

⁴ « Behind the Music: How the Swedish Hit Factory Took Over Your Playlist », *Knowledge at Wharton* (blog), consulté le 24 novembre 2023, <https://knowledge.wharton.upenn.edu/article/behind-the-music-why-a-few-guys-from-sweden-own-your-playlist/>.

⁵ « Stockholm Syndrome », *This Is Pop*, 2021.

*paroles comme mise en images des chansons*⁶. Ce titre fait référence à l'ouvrage *Devant la recrudescence des vols de sacs à main* de Serge Daney⁷, qui fut l'un des premiers critiques à s'intéresser sérieusement, en France, à la télévision en général et aux vidéoclips en particulier⁸. Lors de la soutenance de ce mémoire, Martin Barnier nota à raison que ce renvoi, en creux, au motif du « vol de sac à main » laissait entendre qu'il y a quelque chose d'un vol avec l'apparition des *lyric videos*. Un vol métaphorique, bien sûr, un emprunt, un héritage. Comme le montrent les deux premières parties de cette thèse, la nouveauté des *lyric videos* n'est en effet que très relative, puisqu'elles actualisent des séries culturelles existant de longue date, et notamment celle des chansons lumineuses écrites. Tout de même, cette actualisation de la série mérite qu'on s'y attarde, d'autant plus qu'avec des centaines de clips concernés, ce retour des chansons écrites à l'écran est bien plus massif qu'il ne l'a probablement jamais été.

En 2015 à ma connaissance, aucune étude n'avait été consacrée aux *lyric videos*⁹, et on n'en trouvait que des mentions dans la presse spécialisée. Par exemple : Virgin Radio annonçait la sortie d'une *lyric video* pour la chanson « Hey Mama » de David Guetta¹⁰ ; le blog de la chaîne de télévision Melody évoquait la *lyric video* de la chanson « Pour une fois », un duo entre Angunn et Vincent Niclo¹¹. Cela restait sous le mode de l'information, même si au détour de l'annonce d'un nouveau clip, quelques journalistes commentaient tout de même la forme de la *lyric video*. C'est le cas d'Erin Strecker qui dès 2011, dans sa critique du clip de « Criminal » de Britney Spears, s'interrogeait : « Lyric videos: Is this a trend now¹²? » En date de ce mémoire, la seule véritable

⁶ Robin Cauche, « Devant la recrudescence des *lyric videos* – L'écriture des paroles comme mise en images des chansons » (Université Lumière Lyon 2, 2015).

⁷ Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information (1988-1991)* (Lyon : Aléas, 1991).

⁸ Serge Daney, « Que demande le clip ? [2 octobre 1985] », dans *Ciné journal. Volume II, 1983-1986* (Paris : Cahiers du cinéma, 1998), 229-31.

⁹ Cette assertion est nuancée plus bas : je n'avais pas accès, en 2015, aux quelques travaux existants sur le sujet.

¹⁰ helene-ccw (chroniqueuse musicale web), « David Guetta : Hey Mama, la lyric vidéo dévoilée », *virginradio.fr*, 26 mars 2015, consulté le 20 juillet 2023. <http://www.virginradio.fr/david-guetta-hey-mama-la-lyric-video-devoilee-a394280.html>

¹¹ Thierry Cadet, « Vincent NICLO en duo avec ANGGUN : la lyric vidéo », *melody.tv*, 03 mars 2015, consulté le 20 juillet 2023. <https://www.melody.tv/actualite/vincent-niclo-en-duo-avec-anggun-la-lyric-video/>.

Je précise à toutes fins utiles que j'avais alors quitté la chaîne depuis plusieurs années, et que je n'ai pas évoqué le sujet des *lyric videos* avec le journaliste Thierry Cadet.

¹² Erin Strecker, « Lyric Videos: Is This a Trend Now? Britney Spears' "Criminal" Joins the YouTube Fray », *Entertainment Weekly*, 4 octobre 2011, <https://ew.com/article/2011/10/14/lyric-videos-is-this-a-trend-now-britney-spears-criminal-joins-the-youtube-fray/>.

production critique à laquelle j'ai eu accès sur ce sujet était une vidéo du youtubeur britannique Tom Scott intitulée *A Brief History of Lyric Videos*, publiée sur sa chaîne YouTube le 6 mars 2013¹³. On le constate, le youtubeur proposait déjà d'observer les *lyric videos* selon une approche historique, certes « brève » (cette « Brief History » ne dure en effet que 2 minutes 22), et il remarquait comme moi leur « recrudescence », avec une comparaison peu flatteuse : « Lyric videos are all over YouTube like a rash ». Une décennie a passé entre l'ébauche de réflexion proposée par cette vidéo et l'achèvement de la présente thèse. Les *lyric videos* sont restées très courantes, elles continuent à être massivement produites et diffusées sur YouTube, et surtout, dans le champ académique, d'autres s'y sont également intéressés. Cela est tout de même resté assez ponctuel, ainsi que l'exprime Mathias Bonde Korsgaard :

Unsurprisingly, though, this particular music video genre has also not yet been heavily scrutinised. I know only of two exceptions: an article in French by Robin Cauche (2018) with a main focus on David Bowie's 'Where Are We Now?' (2013) and a more comprehensive study of the genre by Laura McLaren (2019) with a main focus on Katy Perry as an innovator within this particular genre¹⁴.

En 2019, lorsque ce spécialiste des clips fait la revue de la littérature sur les *lyric videos*, il ne recense que deux articles – dont l'un des miens. Mais tout de même : un élan de recherche commence à se fédérer autour de ces objets qui posent aux études sur le clip de nouvelles questions. Cet élan s'est d'ailleurs prolongé depuis, et il convient d'apporter désormais une mise à jour à ces premiers travaux.

Pour étudier les *lyric videos*, cette troisième et dernière partie est structurée en deux mouvements. En premier lieu, deux chapitres plutôt théoriques s'attacheront à mettre à jour notre l'état de la littérature, en l'élargissant aux vidéoclips à l'ère YouTube (chapitre 1) puis, spécifiquement, aux *lyric videos* (chapitre 2). Dans un second temps, une série d'analyses adoptant plusieurs angles et méthodes permettra d'explorer la diversité du corpus et la variété des approches possibles pour l'analyser. Au chapitre 3, la comparaison entre les deux versions illustrées officielles de la même chanson mettra en valeur l'inventivité audiovisuelle et les possibles herméneutiques de la *lyric video*, pourvu qu'on veuille la prendre au sérieux. Au

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=3P0BKrOIBVM>, consulté le 20 juillet 2023.

¹⁴ Mathias Bonde Korsgaard, « SOPHIE's 'Faceshopping' as (Anti-)Lyric Video », *Music, Sound, and the Moving Image* 13 (2019) : 212.

chapitre 4, on s'interrogera sur les liens entre genre musical et genre audiovisuel en étudiant des *lyric videos* créées pour des chansons issues des genres de la musique électronique. Au chapitre 5, on s'attardera sur deux études de cas selon une approche croisant analyse esthétique et génétique des œuvres, grâce à l'apport d'entretiens menés avec des créateurs.

Chapitre I Le clip : une mise à jour

Ayant remarqué l'apparition récente et massive de clips musicaux textuels, et le recours à l'expression « *lyric video* » pour les désigner, il convient d'établir en premier lieu un état de la littérature scientifique à leur sujet, afin de pouvoir continuer à les étudier. Au chapitre 3 de la partie II, on a introduit le tournant opéré dans l'histoire et l'esthétique des clips par l'apparition de YouTube. Comme il y a eu pour les clips une ère-MTV, l'ère-YouTube constitue, selon les mots de Mathias Bonde Korsgaard, le « deuxième âge d'or¹⁵ » du clip : « Having more or less outplayed its televisual relevance, the music video has become one of the most visible and important forms of online media¹⁶ ». C'est pourquoi on s'attachera d'abord à mettre à jour l'état de la littérature scientifique consacrée au clip à l'ère YouTube, tel qu'annoncé dans ce précédent chapitre. On montrera ainsi en quoi la *lyric video* déjoue un certain nombre des attentes concernant le clip, y compris vis-à-vis des définitions proposées et des tendances relevées par les spécialistes du clip. Dans un second temps, une brève exploration des *YouTube studies* me permettra de penser les spécificités du clip à l'ère des plateformes numériques.

Mais avant de pouvoir opérer cette mise à jour, il faut tout de même poser une définition d'usage de la *lyric video*. L'article « Lyric Videos: Is this a trend now? » d'Erin Strecker, mentionné plus haut, fournit à cet effet un socle de réflexion intéressante, et ce pour deux raisons. La première, c'est qu'il est écrit par une journaliste spécialisée dans les médias et la télévision¹⁷ : un point de vue d'experte, donc, même s'il ne s'agit pas d'un texte universitaire. La deuxième, c'est sa précocité à s'emparer de la question : il a été publié en octobre 2011.

1 *Lyric video* : définition d'usage

Erin Strecker ne définit pas à proprement parler les *lyric videos*, si ce n'est par une reformulation partielle : « lyrics on screen¹⁸ ». Elle semble supposer que son lectorat a une idée de ce dont il est

¹⁵ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 18.

¹⁶ Korsgaard, 3.

¹⁷ Erin Strecker est depuis mars 2022 rédactrice en chef de la section télévision pour le média en ligne *Indiewire* : <https://www.indiewire.com/features/general/erin-strecker-tony-maglio-to-lead-indiewire-tv-and-business-coverage-1234705311/>, consulté le 20 juillet 2023.

¹⁸ Cette citation et les suivantes : Strecker, « Lyric Videos: Is This a Trend Now? Britney Spears' "Criminal" Joins the YouTube Fray ».

question, et cela s'explique doublement. D'une part, l'angle de son article joue sur la connivence avec le public qui aurait pu, comme elle, remarquer la percée récente des *lyric videos*. D'où la question, en partie rhétorique, de son titre : « Is this a trend now? ». D'autre part, même un auditoire ignorant ce phénomène en comprend aisément le principe, parce que l'étiquette générique « *lyric video* » tient lieu de définition minimale, et surtout parce que l'article commente un exemple précis : la *lyric video* de la chanson « Criminal » de Britney Spears, qu'il est possible de visionner grâce à un lecteur YouTube intégré dans l'article. Dans ce contexte, une *lyric video* c'est donc, minimalement, un clip (*music video*) affichant à l'écran les paroles (*lyrics*) de la chanson ainsi illustrée, et dont la diffusion a lieu sur internet, précisément sur la plateforme YouTube. L'équation se pose simplement : *music video* + *lyrics on screen* = *lyric video*. Sur la base de cette évidence teintée de connivence, l'autrice peut aller plus loin. Je tire de cet article six autres éléments définitoires.

Le premier, c'est l'ancrage des *lyric videos* dans les cultures de fans. Un brin méprisante, Strecker débute ainsi l'article : « Lyric videos: They aren't just for your kid sister's Justin Bieber fan clips anymore ». La *lyric video* n'apparaît donc pas *ex nihilo*, certes, parce qu'à long terme elle actualise une série culturelle très ancienne, mais aussi parce qu'à court terme la création de vidéos textuelles synchronisées avec des morceaux musicaux contemporains existe déjà sur YouTube, sous la forme de contenus amateurs. D'où une deuxième remarque importante, que Strecker formule comme une question : « When did lyric videos become an official, publicist-touted release? ». Ainsi, quand on parle de *lyric videos*, on sous-entend désormais *official lyric videos* : des clips publiés par des artistes et/ou des maisons de disques dans le cadre de la promotion publique et officielle de chansons ou d'albums. Troisième point : si les cultures de fans ont habitué à la coexistence, sur YouTube, du clip officiel avec des mises en images amateurs de la même chanson, les *lyric videos* créent spécifiquement une concurrence entre des illustrations officielles¹⁹. Ainsi, la *lyric video* de « Criminal » est publiée dans l'attente d'un autre clip officiel,

¹⁹ Ce principe de concurrence interne n'est pas nouveau dans le contexte du marketing musical. Il rappelle un épisode de la carrière de Lou Pearlman, le producteur du groupe pop Backstreet Boys. Le journaliste John Seabrook raconte : « It had taken longer than expected for the Backstreet Boys to break through in their own country, but Lou Pearlman hadn't been idle while waiting. He figured it was inevitable when the group finally did take off that someone else would come along and piggyback off their success by offering a product that was basically the same but just different

de facture plus traditionnelle : « Spears still plans to be put out a traditional music video—in fact, she's been making headlines across the pond for her *Criminal* video shoot ». La comparaison des deux clips de la même chanson révèle deux spécificités des *lyric videos*. D'une part (quatrième point), il s'agit souvent de vidéos d'animation. Évoquant la *lyric video* de la chanson « F*** You » de Cee-Lo Green, « basic white text over the bright backgrounds », Strecker la qualifie – non sans mauvaise foi – de : « the best PowerPoint presentation I'd ever seen ». D'autre part (cinquième point), les *lyric videos* impliquent non seulement la présence des textes à l'écran, mais aussi, souvent, l'absence des artistes :

Interestingly, most don't even have photos of the artist in question. I could kind of understand this phenomenon if fans were getting a sneak preview of some kind, or behind-the-scenes shots of their favorite singers. But typically, they don't. Are we to think of these as placeholder videos, to be subbed out once the real thing is finished?

L'hypothèse finale de cet extrait est intéressante, elle démontre à quel point les *lyric videos* participent d'un changement de paradigme dans la promotion des chansons. En effet, penser en termes de remplacement (« subbed out »), c'est penser le clip selon une logique de flux, soit la logique de la diffusion télévisée. C'est en somme penser encore le clip de l'ère-MTV. L'exemple de la chanson « One » du groupe U2, analysé plus haut, montre en effet qu'il y a parfois plusieurs clips officiels pour une chanson. Dans le cas de « One », l'un des clips est même partiellement textuel et en l'absence du groupe : le parallèle avec « Criminal » et les *lyric videos* est donc tentant. Seulement, les multiples versions de « One » n'ont pas été produites sous le mode de la coexistence. Au contraire, pour des raisons variées, un clip était toujours créé pour remplacer le précédent. Par contraste, YouTube fonctionne plutôt selon une logique de stock. Ainsi, la *lyric video* de « Criminal » publiée le 12 octobre 2011 n'a pas été retirée de la plateforme, malgré la publication, seulement six jours plus tard, du second clip officiel de la chanson, en présence de Britney Spears à l'écran. Les deux clips coexistent sur YouTube, distingués dans leur titre par une mention entre parenthèses : « (Official Video) » pour l'un, « (Official Lyric Video) » pour l'autre. Si l'on s'en tient à cet exemple, il y a peut-être un remplacement, mais il est uniquement

enough to gain market share. “My feeling was, where there’s McDonald’s, there’s Burger King,” Pearlman says over the phone from prison, “and where there’s Coke there’s Pepsi and where’s there’s Backstreet Boys, there’s going to be someone else. Someone’s going to have it, why not us?” So, without telling the Backstreet Boys, Pearlman had set about creating another boy band, which he eventually named 'N Sync. » Seabrook, *The Song Machine*, 81.

symbolique. En effet, malgré cette coexistence, le clip officiel a tout de même été visionné plus de quinze fois plus souvent que la *lyric video* (215 millions vs 14 millions de vues²⁰). C'est là le sixième et dernier point qu'on peut tirer de l'article d'Erin Strecker. On l'a vu, l'autrice ne cache pas sa circonspection, voire son mépris, pour ces clips textuels : « It will definitely help with your drunk karaoke, but it's not like a lyric video is going to go viral ». En conclusion, elle tâche toutefois de nuancer son propos, en ouvrant les commentaires à son lectorat : « Tell us what you think: [...] do they hold your interest, or just make you want to hold out for the real thing? ». Mais la formulation de sa question trahit encore l'angle de son article. Pour elle la *lyric video* n'est pas « the real thing », pas un « vrai » clip, pas un clip de qualité, et sa raison d'être est avant tout économique : en proposant rapidement une vidéo de la chanson sur YouTube, les *lyric videos* permettent aux maisons de disque d'enranger les bénéfices de l'écoute musicale en ligne, en évitant que les fans n'écoutent la chanson grâce à des mises en images amateurs.

*

Nous voici arrivés à une définition liminaire. La *lyric video* est une forme de clip textuel apparue sur YouTube sous l'influence des cultures de fans. Il s'agit d'un clip officiel, généralement d'animation, dans lequel les artistes apparaissent rarement. La *lyric video* est souvent publiée dans l'attente d'un autre clip officiel à l'esthétique plus traditionnelle, dans le but de générer des profits liés à l'écoute des chansons en ligne. Cette raison d'être économique laisse craindre un faible investissement esthétique des *lyric videos*.

2 La *lyric video* déjoue les attentes du clip

En croisant cette définition liminaire avec notre état de la littérature savante sur le clip – établi au chapitre 3 de la partie précédente – on constate que les *lyric videos* déjouent, voire contredisent, certaines attentes et positionnements de la critique dédiée aux clips de l'ère MTV. Quatre points attirent particulièrement l'attention : la liberté formelle, le rôle accessoire du texte, le risque de l'hyperlittératie et la mise en valeur de la star.

²⁰ Relevé effectué le 15 février 2023.

2.a La liberté formelle

Lorsque Michel Chion qualifie le clip de « n'importe quoi de visuel mis sur une chanson²¹ », la formule n'a rien de péjoratif, au contraire. Il ajoute en effet :

[O]n trouve certes de tout, de tous les budgets et de toutes les qualités, mais parfois des choses superbes de vie et d'invention, dans lesquelles la verve du dessin animé se combine avec la présence charnelle de la prise de vue. Tout un arsenal de procédés s'invente ou se retrouve là, une joyeuse rhétorique de l'image²².

La liberté formelle du clip est une caractéristique constamment remarquée. Plus loin, Michel Chion compare le montage cinématographique à celui des clips pour conclure à une plus grande liberté de ces derniers, en citant l'exemple du *split screen*, plus facile à réaliser en vidéo que sur pellicule. Laurent Jullier et Julien Péquignot confrontent eux aussi clip et cinéma, avec l'exemple des clippeurs passés à la réalisation de films de long-métrage :

À mesure que des réalisateurs de clips s'imposaient sur le grand écran, leurs productions vidéomusicales se trouvaient valorisées *a posteriori* comme des œuvres préparatoires, d'apprentissage, où leur talent, sinon leur génie, avait pu s'affiner. Le clip apparut alors comme un laboratoire potentiel du cinéma, format beaucoup plus vif et libre, permettant de repousser les limites et les codes d'un art bientôt séculaire²³.

L'idée de « laboratoire » est également présente dans les écrits d'Antoine Gaudin²⁴. Pour Amy Herzog, c'est plutôt en comparaison des Scopitone états-uniens que l'inventivité des clips apparaît : « The Scopitone's visualizations are neither as free nor as seamless as the music video, yet they do rely on this same commingling of abstraction and intimacy²⁵ ».

Chion note d'ailleurs dès 1990 que le texte écrit à l'écran est l'une des possibilités visuelles du clip. Dans *L'audio-vision*, il commente en particulier les clips de certains groupes de rap états-

²¹ Chion, *L'audio-vision*, 1990, 140.

²² Chion, 140.

²³ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 77, je souligne.

²⁴ Antoine Gaudin, « Le vidéoclip, "laboratoire expérimental" des industries culturelles : innovations technologiques et expériences esthétiques à l'ère numérique », dans *Expanded Cinema*, sous la direction de Raphaël Jaudon, Dario Marchiori, et Luc Vancheri (Paris : Classiques Garnier, 2015), 163-77.

²⁵ Amy Herzog, « Illustrating Music: The Impossible Embodiments of the Jukebox Film », dans *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, sous la direction de Roger Beebe et Jason Middleton (Durham : Duke University Press, 2007), 54, je souligne.

uniens « qui sont des clips de la parole » où « le mot écrit électroniquement [...] se promène librement de manière vivante entre l'écrit et l'oral²⁶ ».

Seulement, dans le cas des *lyric videos* et de leur émergence massive, la liberté du clip est amoindrie par une contrainte formelle : écrire les paroles à l'écran. Certes, on connaît les vertus stimulantes de la contrainte, dont beaucoup d'auteurs et de créateurs se sont servis – qu'on pense aux expérimentations littéraires de l'OuLiPo, basées sur des contraintes d'écriture. D'ailleurs, malgré – ou grâce à – cette contrainte, bien des *lyric videos* se qualifient effectivement au rang de « choses superbes de vie et d'invention », pour reprendre la formule de Michel Chion. Mais tout de même, avec une contrainte formelle, les possibles esthétiques du clip se réduisent nécessairement. Exit le « n'importe quoi de visuel » : il faut obligatoirement du textuel. L'écriture des paroles de chanson à l'écran n'est plus un outil mobilisable, parmi d'autres, au sein de l'« arsenal de procédés » du clip, elle est un passage obligé de la *lyric video*. Cela peut sembler d'autant plus étonnant que le clip est déjà basé sur une contrainte formelle initiale : la bande-son s'impose au réalisateur, c'est la chanson. La *lyric video* est donc une double contrainte formelle.

2.b Le rôle accessoire du texte

En tant que forme audiovisuelle contrainte, la *lyric video* déjoue une première fois les attentes concernant le clip sur le plan de la liberté formelle. Or, la teneur de cette contrainte entre également en contradiction avec certaines pensées du clip : écrire le texte de la chanson à l'écran, cela remet en cause l'hypothèse de l'inutilisation des paroles dans le clip, qu'on trouve notamment dans certains écrits de Carol Vernallis. Ainsi que le résume Quentin Gille :

Dans *Experiencing Music Video* (2004) qui fait depuis plusieurs années office de référence dans la littérature consacrée aux vidéoclips, Carol Vernallis partage plusieurs postulats avec Andrew Goodwin, dont celui d'accorder la primauté au rôle de la musique dans les vidéoclips²⁷.

Ou encore, selon les termes de l'autrice : « When we watch music videos, lyrics rarely maintain the upper hand ». Anticipant les contre-exemples, elle ajoute même : « Even when at first glance a music video seems to orient itself toward the lyrics, on closer inspection, other relations take

²⁶ Chion, *L'audio-vision*, 1990, 141. Si l'auteur n'en donne pas d'exemple précis, on pense par exemple au clip de « Don't believe the Hype » du groupe Public Enemy (1988) qui est antérieur à la citation, ou à celui de « Without me » d'Eminem (2002), postérieur au texte, mais qui s'inscrit pleinement dans la continuité de cette esthétique.

²⁷ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 31.

precedence²⁸ ». C'est d'ailleurs une objection qu'on peut lui accorder : si les paroles de la chanson sont visibles et lisibles, il reste à démontrer par des analyses que cela leur donne du sens, et que la *lyric video* contribue à l'interprétation (herméneutique) de la chanson.

Mais tout de même, la *lyric video* déplace nécessairement le centre de gravité de la triade audio-лого-visuelle du côté du texte, ce que les clips de l'ère MTV ne font, on l'a vu, que rarement. Pour intéressants qu'ils soient, les clips textuels antérieurs à 2008 restent des épiphénomènes, là où la *lyric video* est devenue une norme. Alors que Carol Vernallis prenait beaucoup de précautions oratoires pour évoquer le rapport des clips aux paroles de chanson (« at first glance », « seems to orient itself toward », « on closer inspection »), il semble inutile de modérer de la sorte notre description des *lyric videos* : la *lyric video* est intrinsèquement, ostensiblement et évidemment textuelle.

2.c Le risque de l'hyperlittératie

À propos du texte écrit à l'écran, on se souvient de la mise en garde de Jullier et Péquignot au sujet de l'hyperlittératie :

Un clip gagné par l'hyperlittératie est un clip où les mots menacent de prendre le dessus sur la musique et les images. Personne, même les « chanteurs à texte », n'apprécie qu'une telle chose se passe, et avant même leur incarnation en clip, les chansons ont en général été conçues pour y résister²⁹.

Or, sur ce point, l'apparition massive des *lyric videos* constitue clairement une victoire³⁰ de l'hyperlittératie, et pourtant, ni les clips ni les chansons n'ont disparu, pas plus que l'industrie musicale dans son ensemble, depuis les popstars jusqu'aux « chanteurs à texte ». La *lyric video* transcende d'ailleurs ce type de répartition symbolique de la chanson³¹. En effet, si cette forme a été employée pour faire la promotion de chansons pop (Erin Strecker cite Britney Spears, Jason Derulo ou P!nk), bien des artistes pouvant relever de l'étiquette « chanson à texte » ont vu leur

²⁸ Vernallis, *Experiencing Music Video*, 138.

²⁹ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 115.

³⁰ Je convoque ici à dessein un lexique de l'opposition introduit par les deux auteurs.

³¹ Je parle ici de « répartition symbolique », car l'étiquette « chanson à texte » ne constitue pas vraiment un genre musical. Elle est d'ailleurs battue en brèche par la cantologie, Stéphane Hirschi en tête (voir Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, 25). Jullier et Péquignot prennent d'ailleurs leur distance avec l'expression, qu'ils notent entre guillemets. On comprend tout de même que certains artistes et certaines chansons mettent plus ou moins en valeur un travail du texte, selon un tour poétique ou politique, par exemple.

texte écrit à l'écran de *lyric videos*. Pour ne citer que quelques exemples : en France, Renaud, Albin de la Simone, Aldebert, Suzane, Christine and the Queens, le slammeur Govrache, ou encore Benjamin Biolay ; au Québec, c'est aussi le cas de Klô Pelgag, Pierre Lapointe ou Félix Dyotte³².

À l'aune du succès des *lyric videos*, la crainte de Jullier et Péquignot paraît infondée : l'hyperlittératie s'y est avérée, mais elle ne menace pas la chanson. On s'intéressera alors à la manière dont, au contraire, les créateurs peuvent tirer profit de ces vidéos textuelles.

2.d La mise en valeur de la star

À propos de la présence des interprètes à l'écran, la pensée du clip est assez unanime. Carol Vernallis se fait même très assurée : « The presence of star performers points to the strictest and most pervasive of music video's conventions: a video must provide a flattering depiction of the singer lip syncing the song³³ ». Plus largement, le thème du corps est au cœur de bien des approches esthétiques du clip : chez Serge Daney qui sacre le réalisateur Jean-Baptiste Mondino « as de la hanche³⁴ », chez Jullier et Péquignot qui consacrent trois sections de leur ouvrage *Le clip aux corps* (« Devenir soi-même en changeant sans cesse », « De la flexibilité à la liquidité » et « Corps mutants »). Pour Kaizer et Spanu :

Le clip participe à la création d'imaginaires médiatiques communs, constamment réactualisés, notamment au travers de performances inscrites dans un contexte socioculturel particulier, dans lequel le corps occupe une place souvent prépondérante³⁵

Quentin Gille fait même de la présence des stars à l'écran l'un des fondements de sa thèse :

[A]u lieu de considérer le vidéoclip (et, dans une plus large mesure les dispositifs phono-cinématographiques) comme des visualisations d'une chanson comme l'ont fait

³² À titre d'exemples, les chansons suivantes ont fait l'objet d'une *lyric video* : « Les mots » de Renaud (2016), « Les cent prochaines années », « Petit petit moi » et « Avenir » d'Albin de la Simone (2023), « La vie douce » de Suzane et Feder (2021), « Full of Life » de Christine and the Queens (2023), « Saigneur en paillettes » (sic) de Govrache (2022), « Six heures d'avion nous séparent » de Pierre Lapointe et Mika, « Station balnéaire » de Félix Dyotte, ainsi que dix-sept chansons d'Aldebert en 2017 et les douze chansons de l'album *Notre-Dame-des-Sept-Douleurs* de Klô Pelgag en 2020. Quant à Benjamin Biolay, il est l'auteur-compositeur de la chanson « Love Song » interprétée par Vanessa Paradis et mise en images sous la forme d'une *lyric video* en 2013.

³³ Vernallis, *Experiencing Music Video*, xii.

³⁴ Serge Daney, « Mondino, l'as de la hanche », dans *Le Salaire du zappeur* (Paris : Ramsay, 1988), 136-40.

³⁵ Kaiser et Spanu, « On n'écoute que des clips ! », 14 ; ils citent à ce sujet Diane Railton et Paul Watson, *Music video and the politics of representation* (Édimbourg : Edinburgh University Press, 2011).

jusqu'à présent de nombreux théoriciens, nous proposons de (dé)centrer notre approche sur cette entité que constitue la vedette³⁶.

Pour ce qui concerne les seuls « dispositifs phono-cinématographiques à l'étude³⁷ » dans sa thèse, il n'a peut-être pas tort. Seulement au moment de terminer cette thèse soutenue en 2014, Gille n'a pas encore perçu, ou a laissé de côté, l'émergence récente des *lyric videos*. Celles-ci remettent pourtant en question son postulat, ainsi que l'assertion de Vernallis : la star est majoritairement absente des *lyric videos*, elle s'y efface, ne serait-ce qu'en partie, au profit du texte de la chanson.

2.e Synthèse : les *lyric videos* sont-elles des clips ?

L'apparition massive des *lyric videos* contredit plusieurs éléments centraux de la pensée du clip parmi lesquels : la liberté formelle, l'inutilisation du texte, le risque de l'hyperlittératie et l'omniprésence de la star. Cela révèle un changement de paradigme, qui nécessite qu'on reconsidère le clip. Une question se fait donc jour : les *lyric videos* sont-elles (encore) des clips ? Reprenons la définition d'usage du clip choisie plus haut, empruntée à Quentin Gille :

Un ensemble d'images, associé à une chanson préenregistrée, produit par une maison de disque et destiné à promouvoir la chanson et son interprète à la télévision en attirant (et en maintenant) l'attention du téléspectateur³⁸.

Cela n'est pas si évident. *Stricto sensu*, les *lyric videos* ne seraient plus des clips, puisque la définition de Gille est exclusivement centrée sur la télévision. La forme de la *lyric video* et les ruptures qu'elle implique avec la théorie traditionnelle du clip seraient donc les symptômes d'une autre rupture initiale, celle de son changement de médium : le passage de l'ère-MTV à l'ère-YouTube, c'est-à-dire plus largement de la télévision aux plateformes numériques.

Autre enjeu : étant donnée l'absence des artistes dans les *lyric videos*, il faudrait supprimer la mention des interprètes dans cette définition. Ce n'est, à mon sens, pas un problème, pour deux raisons. Je l'ai dit, la thèse de Gille met sans doute trop en avant la place des interprètes à l'écran, qui est finalement relative : qu'on pense, dans certains exemples analysés plus haut, à Jean-François Coen ou au groupe Madness, luttant pour conserver leur place à l'écran de leurs propres

³⁶ Gille, « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie », 74.

³⁷ Gille, 74.

³⁸ Gille, 6.

clips. En outre, en raison de la fixation technique des chansons en une version enregistrée, un clip fait toujours la promotion des interprètes, ne serait-ce que par métonymie – si le chanteur n’est pas à l’écran, c’est tout de même sa voix et son interprétation que le clip donne à entendre. D’ailleurs, l’interprète reste mentionné, avec le titre de la chanson, dans le titre des vidéos YouTube officielles.

Une troisième modification est enfin à apporter à la définition de Gille : sa formule « produit par une maison de disque » est désormais trop précise. En effet, toutes les chansons n’émanent plus d’une *major* de l’industrie du disque, ni même d’une maison de disque. Beaucoup d’artistes, notamment émergents, sont désormais autoproduits, parfois sans aucune structure légale (ni association, ni corporation). Pour représenter cette diversité nouvelle de l’industrie musicale, l’observation des *lyric videos* nous a en fait déjà fourni un terme plus adéquat : l’adjectif « officiel » (« *official* » en anglais). Par opposition aux productions amateurs, ce terme englobe à la fois les clips émanant de maisons de disques et ceux d’artistes indépendants.

Moyennant ces trois précautions, on parvient à une nouvelle définition du clip, à peine plus large, mais qui prend en compte son évolution techno-industrielle récente à l’ère YouTube :

Un ensemble d’images, associé à une chanson préenregistrée, destiné à la promotion officielle de la chanson, en attirant (et en maintenant) l’attention du spectateur.

Comme on vient de le faire de notre définition, il convient de mettre à jour notre état de la littérature pour refléter les réflexions sur le clip à l’ère de YouTube et des *YouTube studies*.

3 Le clip à l’ère YouTube

Pour Marc Kaiser et Michaël Spanu, s’intéresser aux clips contemporains nécessite de procéder à une « réactualisation et [un] recadrage du clip en régime numérique³⁹ ». C’est ce que nous proposons de faire ici, en nous intéressant d’abord aux *YouTube studies*, puis aux enjeux de chronologie médiatique, et enfin aux réflexions de Steven Shaviro et Carol Vernallis sur l’esthétique des images numériques contemporaines.

³⁹ Kaiser et Spanu, « On n’écoute que des clips ! », 14.

3.a YouTube studies

Envisageons d'abord l'apport des *YouTube studies*. Des spécialistes en études médiatiques se sont en effet intéressés à YouTube très tôt après sa création en 2005. Dès 2009, Jean Burgess et Joshua Green mettent en valeur la « double fonction » du site : « as both a 'top-down' platform for the distribution of popular culture and a 'bottom-up' platform for vernacular creativity⁴⁰ ». Comme je l'ai résumé dans un article paru en 2019 :

D'une part, des vidéos émanent de sources commerciales (« top-down »), c'est-à-dire d'entités qui produisent des contenus audiovisuels indépendamment de YouTube, et utilisent la plate-forme de diffusion comme support promotionnel. [...] D'autre part, l'autre modèle de diffusion sur YouTube est celui de l'« user-generated content » (UGC), selon une logique participative (« bottom-up »)⁴¹.

En effet, ainsi que l'exprimait déjà Michael Strangelove en 2010 :

Amateur video provides an alternative to content that has been created by professionals for the purpose of segmenting audiences into digestible target markets for the advertising industry and their clients. Mass participation in amateur video production suggests that there is something new within media culture⁴².

Or, la musique tient un rôle important dans les deux logiques.

Du côté des vidéos amateurs, Jullier et Péquignot remarquent que la plateforme facilite quelques opérations de montage simples, notamment « un *montage vertical* : il suffit de coller n'importe quelle chanson sur n'importe quelles images... Les images de sports spectaculaires (mécaniques, alpins, nautiques, etc.) en font très souvent les frais, se retrouvant assorties de morceaux pop-rock rythmés et mélodiques⁴³ ». Ainsi, une bonne partie des contenus amateurs s'apparentent à des formes de clips musicaux non officiels :

Au sein des UGC, les sous-genres se multiplient à grande vitesse, reprenant souvent des techniques issues du cinéma expérimental : détournements, UMG (*unofficial music*

⁴⁰ Jean Burgess et Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Hoboken : John Wiley & Sons, 2013), 6.

⁴¹ Robin Cauche, « Professionnalisation des modes de diffusion sur YouTube : pour une exploration des outils de mise en ligne », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 12 (2019). Dans cet article, j'évoque la présence d'une troisième voie médiane, celle de la professionnalisation des youtubeurs, c'est-à-dire une logique participative (*bottom-up*) mais encouragée par la plateforme (*top-down*). Je laisse cette piste de côté ici, puisqu'elle semble moins pertinente pour parler des chansons illustrées.

⁴² Michael Strangelove, *Watching YouTube - extraordinary videos by ordinary people* (Toronto : University of Toronto Press, 2011), 7.

⁴³ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 82. Le lexique dépréciatif choisi par les deux auteurs (« en faire les frais », « se retrouvent ») mérite d'être nuancé.

videos), AMV (*animated music video*), *fan-vids*, *mash-ups*, *bootlegs* (enregistrements *live pirates*), *found-footage* pullulent⁴⁴

À cette liste, on peut sans hésiter ajouter les *lyric videos*, issues des cultures de fans.

Du côté de la plateforme, Guillaume Heuguet a largement démontré que YouTube, en tant que groupe industriel, avait délibérément misé sur la musique pour développer et consolider son succès économique. Dans son ouvrage *Youtube et les métamorphoses de la musique*⁴⁵, il retrace notamment l'histoire de l'investissement économique et symbolique du site dans les formes de vidéos musicales, à différentes échelles : formatage du paratexte (notamment du titre des vidéos), concours de danse, labellisation officielle des musiciens, partenariats avec des maisons de disques, cérémonies de remise de prix, etc. Parmi les exemples les plus ambitieux et les plus durables, Heuguet évoque la création du service VEVO (pour « video evolution ») :

En 2009, [YouTube] noue un accord avec trois des quatre *majors* du disque qui l'alimentent, dès lors, régulièrement en clips et programmes (Vevo) *via* un réseau de chaînes spécifiques. Travaillées avec soin, elles sont signalées par un logo, qui fonctionne à la manière d'un sceau sur les vignettes et dans les noms des chaînes, marquant le cachet de l'officiel sur un site longtemps défini par une esthétique amateur⁴⁶.

Certes, en concentrant la promotion musicale sur les clips officiels, VEVO a valorisé sur YouTube le luxe économique et la maîtrise technique des productions audiovisuelles professionnelles soutenues par le budget des grandes maisons de disques, sur une plateforme où règne alors plutôt une « esthétique du bricolage⁴⁷ ». Seulement, dans une logique de décroisement entre les deux modes *top-down* et *bottom-up*, l'apparition des *lyric videos* répond, en miroir, à la création de VEVO, en officialisant et en institutionnalisant une forme esthétique issue des pratiques amateurs. Le tout, jusqu'à l'hybridation symbolique totale, puisque certaines *lyric videos* sont désormais publiées sur les chaînes VEVO de leurs artistes (c'est le cas d'artistes majeures de la *pop* états-unienne comme Katy Perry, Demi Lovato ou Ariana Grande, dont

⁴⁴ Jullier et Péquignot, 83.

⁴⁵ Guillaume Heuguet, *YouTube et les métamorphoses de la musique* (Bry-sur-Marne : Institut National de l'Audiovisuel, 2021).

⁴⁶ Heuguet, 68.

⁴⁷ Heuguet, 28.

Heuguet commente brièvement la chaîne VEVO⁴⁸, mais aussi d'artistes françaises comme Vanessa Paradis ou Jenifer).

Les *lyric videos* incarnent donc une partie de l'essence de YouTube (son versant *bottom-up*), et permettent de mettre en valeur ses dynamiques récentes : une plateforme de diffusion de contenus amateurs, rapidement devenus musicaux, réorientée en une vitrine commerciale pour les maisons de disques qui ont su, pour cela, institutionnaliser certains codes issus des pratiques des fans.

3.b Une nouvelle chronologie médiatique

L'intégration de YouTube à la commercialisation des chansons populaires offre de nouvelles manières de faire leur promotion. Comme le remarquent Kaiser et Spanu :

les vidéos musicales ont permis d'annoncer la sortie d'opus (« Quand c'est » de Stromae, « Basique » d'Orelsan), alors même que certains des albums des artistes les plus populaires sortent sans promotion, chaque chanson pouvant malgré tout être accompagnée d'un clip, comme l'illustre le cas emblématique de *Lemonade* de Beyoncé. Aujourd'hui, certains artistes envisagent leur musique comme des œuvres audiovisuelles avant même d'avoir commencé à composer. Et il est bien difficile, en tant que spectateur, de séparer ce qui serait l'œuvre principalement sonore (par exemple l'album) de sa dimension visuelle, comme dans le cas de *Biophilia* de Björk.

Cette liste d'exemples révèle en réalité deux types de changements, l'un horizontal, et l'autre vertical. Sur l'axe vertical de l'agencement audiovisuel, pour exister médiatiquement, et en particulier pour être diffusée par les radios comme un *single*, il est désormais préférable qu'une chanson soit dotée d'une version vidéo. On constate le paradoxe : les radios ne peuvent pourtant, par essence, pas diffuser de clips. Il s'agit aussi d'une mutation médiatique : la chanson serait en quelque sorte devenue par défaut une œuvre audiovisuelle intermédiaire, où un *single* n'existe commercialement que lorsqu'il a fait l'objet d'un clip. Sur l'axe horizontal de la temporalité médiatique, la diffusion du clip n'est plus contrainte par le flux linéaire d'une chaîne de télévision. D'une part, sa durée est moins formatée. Elle peut ainsi facilement se désolidariser de celle de la chanson, pour s'étendre à la manière d'un court-métrage (ajout de scènes externes avant, après, voire pendant la chanson), d'une série (mise en images de tous les morceaux d'un même album rassemblés dans une chaîne YouTube), voire d'un long-métrage de fiction (c'est l'exemple du film-

⁴⁸ Heuguet, 68-69.

album de Beyoncé, *Lemonade*, mentionné par Kaiser et Spanu, qu'a analysé Carol Vernallis⁴⁹). D'autre part, le clip apparaît maintenant à divers moments de la vie commerciale d'une chanson : parfois avant l'album, parfois même en dehors de tout album. De plus, la chronologie de la création des clips peut aussi être bouleversée. Elle reste majoritairement telle que l'explique Mathias Bonde Korsgaard : « The music comes first—the song is produced before the video is conceived—and the director normally designs images with the song as a guide⁵⁰ », mais comme le rappellent Kaiser et Spanu, elle connaît aussi des cas limites, les artistes pouvant penser la mise en images de leurs chansons en amont de leur composition.

Un dernier changement majeur dans la chronologie médiatique du clip est celui de son accessibilité. « We could now watch particular videos at will instead of having to wait for them to come up in the course of MTV's overall rotation⁵¹ » résume Steven Shaviro. Qui plus est, il est possible de visionner une vidéo plusieurs fois de suite – cela est même encouragé par les outils de YouTube, qui propose un bouton « revoir » lorsqu'une vidéo est terminée. C'est tout l'inverse de la logique d'une programmation télévisuelle ou radiophonique, où la répétition est généralement évitée. Le succès d'un clip se mesure désormais en temps réel au nombre de vues de telle ou telle vidéo, et les plus visionnées sur YouTube sont presque exclusivement des chansons⁵², et très majoritairement des chansons *pop*.

La *lyric video* est un parfait révélateur de ces changements médiatiques du clip. Certes, il est impossible de produire une *lyric video* sans disposer au préalable de la chanson à illustrer, et ces clips textuels respectent généralement la chronologie habituelle de création (« the song is produced before the video is conceived⁵³ »). Mais les *lyric videos* répondent surtout au besoin

⁴⁹ Carol Vernallis, « Beyoncé's *Lemonade*, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video: "The Past and the Future Merge to Meet Us Here" », *Film Criticism* 40, n° 3 (2016).

⁵⁰ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 10.

⁵¹ Steven Shaviro, *Digital Music Videos* (New Brunswick : Rutgers University Press, 2017), 6.

⁵² Pour des statistiques détaillées et présentées avec clarté, je conseille de consulter la page Wikipedia :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_vid%C3%A9os_les_plus_visionn%C3%A9es_sur_YouTube

En effet, grâce au fonctionnement participatif de l'encyclopédie en ligne, la page est régulièrement mise à jour.

Une consultation le 26 juillet 2023 présentait les chiffres du 20 juillet 2023. Dans la liste des 30 vidéos les plus visionnées sur YouTube à cette date, seules deux n'y sont pas des chansons mais des dessins animés. Parmi les 28 restantes se trouvent 8 comptines pour enfants, dont *Baby Shark*, la vidéo détenant alors le record de visionnement (plus de 13 000 milliards de vues). 20 vidéos sur les 30 les plus vues sur YouTube sont des chansons pop (dont deux d'Ed Sheeran, deux de Katy Perry et deux de Maroon 5).

⁵³ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 10.

économique de produire une illustration officielle en vidéo pour chaque nouveau *single*, afin de percevoir les revenus publicitaires liés aux visionnements. Ces clips d'animation, plus rapides et moins coûteux à produire, trouvent donc une place nouvelle dans la chronologie promotionnelle des chansons : c'est l'exemple de « Criminal » pour Britney Spears, où un clip traditionnel est publié une semaine après la *lyric video*.

3.c Une nouvelle esthétique audiovisuelle ?

En plus d'enjeux techniques, commerciaux et médiatiques, le passage du clip de MTV à YouTube pose enfin des questions esthétiques. Y a-t-il, en somme, une esthétique du clip en régime numérique ? Et si oui, les *lyric videos* en relèvent-elles ? Explorons deux pistes de réflexion, en nous intéressant brièvement aux travaux de Steven Shaviro, puis en explorant la pensée de Carol Vernallis.

Steven Shaviro

Steven Shaviro, qui soulève dans *Digital Music Videos* la question de l'existence d'une esthétique des clips numériques, y répond par l'affirmative. Pourtant, l'ouvrage peine un peu à le prouver, en raison notamment d'une structure par thématiques, en quatre sections contenant trois exemples chacune : « Superimpositions », « Glitch Aesthetics », « Remediations » et « Limits » (« with three videos that explore extreme physical and emotional conditions⁵⁴ »). On le constate, ces quatre thèmes sont peu spécifiques à l'esthétique contemporaine, et sont déjà largement explorés par les clips de l'ère analogique. Comme je l'ai formulé dans une recension de l'ouvrage :

Le corpus des clips numériques (« *Digital Music Videos* ») choisis peut quant à lui dérouter. On s'étonne ainsi de l'absence de clips en réalité virtuelle, interactifs, sous forme de jeu vidéo ou d'application, et même de toute *lyric video*. En outre, les vidéos choisies semblent déployer des esthétiques assez courantes dans l'histoire du clip, qui plus est déjà documentées, et à tout le moins peu spécifiques au numérique. Les développements sur le montage rapide de « Night Time My Time » sont en droite ligne des réflexions de Philippe Marion sur « Sex Bomb » en 2003 ; les remarques sur le plan-séquence truqué de « Let it be » résonnent de celles de Laurent Jullier et Julien Péquignot sur le travelling ou de Carol Vernallis sur l'espace déployé et les trajectoires du clip ; les « remediations » de Shaviro prolongent les « paradoxes of pastiche » de Roger Beebe en 2007 ou le « royaume de l'allusion » formulé par Fabrice Montal dès 1990. En somme, l'auteur affirme clairement la singularité des clips numériques (« Contemporary digital music videos are quite strikingly different [...] from the earlier,

⁵⁴ Shaviro, *Digital Music Videos*, 18.

predigital music videos of the 1980s and 1990s »), pourtant les tendances qu'il évoque ont déjà été révélées et commentées pour l'ère « prédigitale ». Qu'elles sont exacerbées par le numérique et ses outils, c'est là ce qu'il faudrait montrer plus frontalement⁵⁵.

La seule catégorie purement numérique de ce classement est celle du glitch, un motif également remarqué par Caetlin Benson-Allott, qui a analysé ces (fausses) erreurs techniques visibles à l'écran, notamment dans des clips de Lady Gaga⁵⁶. Encore faut-il nuancer, il s'agit là d'une question de définition : seules les erreurs techniques visibles liées aux médiums numériques sont appelées « glitch », mais on en trouve aussi en régime analogique. Qu'on se souvienne par exemple des séquences de *King of Jazz* et de *Birth of Blues* analysées plus haut, qui mettent en scène une erreur de manipulation de la lanterne magique. Comme l'a montré Hugo Montembault dans le champ du jeu vidéo, le glitch (qu'il francise en « glitche ») a une longue histoire, une archéologie – et même, selon ses termes, une « anarchéologie »⁵⁷. Autre exemple : la catégorie « remediations » de Shaviro s'intéresse au remploi d'esthétiques « high culture » (le *flicker film*, la performance, la photo d'art) dans les clips de l'ère numérique, et pas du tout à la remédiation d'esthétiques liées, précisément, aux médiums numériques.

En somme, ce qui ressort du livre de Shaviro, c'est que ce qui s'invente dans les clips de l'ère YouTube, ce sont moins de nouveaux motifs esthétiques que de nouvelles configurations audiovisuelles. Par exemple, dans le premier chapitre du livre, Shaviro analyse le clip réalisé par Christopher Barrett et Luke Taylor pour la chanson « Let it be » du Britannique Labrinth. Il y montre très bien comment des technologies contemporaines – le montage et le trucage numérique, ainsi que le pilotage automatisé des mouvements de caméra – permettent de créer, dans un vrai-faux plan-séquence numérique, un espace-temps compressé où toutes les scènes semblent se dérouler au même moment et au même endroit. Cet usage du plan-séquence, qui rassemble plusieurs lieux et/ou temporalités, n'est peut-être pas nouveau, mais il est exacerbé par les technologies numériques. L'ubiquité est d'ailleurs, pour Shaviro, l'un des motifs majeurs

⁵⁵ Robin Cauche, « Steven Shaviro, Digital Music Videos », *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (2018) : 181-83.

⁵⁶ Caetlin Benson-Allott, « Going Gaga for Glitch: Digital Failure and Feminist Spectacle in Twenty-First Century Music Video », dans *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, sous la direction de Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson (Oxford : Oxford University Press, 2013), 127-39.

⁵⁷ Hugo Montembault, « Anarchéologie du glitche : de l'erreur ludique aux possibles ludo-politiques » (Université de Montréal, 2020).

des esthétiques contemporaines⁵⁸ et sur ce point, la récurrence contemporaine des multivers⁵⁹ et autres métavers⁶⁰, semble lui donner raison.

La conclusion du *Digital Music Videos* de Steven Shaviro pourrait donc être celle-ci : le clip contemporain emploie en régime numérique des procédés audiovisuels existants, pour les explorer, les exacerber, voire les reconfigurer. De notre point de vue, la *lyric video*, qui s'inscrit dans la série culturelle des chansons lumineuses écrites, est un exemple de ces reconfigurations.

Carol Vernallis

Justement, c'est sous le signe des configurations et des reconfigurations audiovisuelles que Carol Vernallis propose de penser les esthétiques de l'ère numérique. Vernallis est en effet l'une des animatrices les plus actives du champ d'études des clips contemporains⁶¹. De ses réflexions ainsi que de ses nombreuses études de cas résultent deux concepts centraux : « the “media swirl” and the “audiovisual turn”⁶² ».

Le *media swirl* (tourbillon médiatique), c'est un décloisonnement médiatique radical doublé d'une esthétique accélérationniste. Vernallis introduit *Unruly Media* avec ce concept :

I love the media swirl: its accelerating aesthetics. mingled media, and memes that cross to and fro. For a young person today, this swirl, I imagine, suggests never being bored. [...] Many of us traverse from the videogame “Angry Birds” on a cell phone, to a YouTube clip, to a feature film in a big theater or on a desktop computer, to Facebook, and then a music video. It's all scrambled. But we might try to grasp this condition while we still have the chance⁶³.

Dans l'ouvrage, elle s'intéresse spécifiquement aux remédiations et aux influences tous azimuts entre les trois pôles esthétiques du livre (lui-même divisé en trois sections) : là où *Experiencing Music Video* se penchait spécifiquement sur les clips musicaux, *Unruly Media* s'intéresse tout

⁵⁸ Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Winchester Washington : Zero Books, 2010) ; Steven Shaviro, « Accelerationist Aesthetic: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption », *e-flux Journal*, n° 46 (2013).

⁵⁹ Qu'on pense aux *blockbusters* produits par les studios Marvel, ou à la série animée *Rick and Morty*.

⁶⁰ Mark Zuckerberg a nommé « metaverse » le monde virtuel développé au sein de sa société Meta.

⁶¹ Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson, dir., *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (Oxford : Oxford University Press, 2013) ; Vernallis, *Unruly Media* ; Vernallis, Herzog, et Richardson, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* ; Carol Vernallis, *The Media Swirl: Politics, Audiovisuality, and Aesthetics* (Durham : Duke University Press, 2023).

⁶² Vernallis, Herzog, et Richardson, dir., *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, 1. Ces deux concepts centraux de la pensée de Vernallis sont annoncés dès la première phrase de l'introduction à cet ouvrage.

⁶³ Vernallis, *Unruly Media*, 3. Sic.

autant, et à parts égales, aux clips musicaux, au cinéma post-classique, et à l'esthétique des vidéos YouTube.

L'autrice poursuit la réflexion en 2023 avec un ouvrage précisément intitulé *The Media Swirl*⁶⁴ qui assume, dès son sous-titre « Politics, Audiovisuality, and Aesthetics », un tour plus engagé, notamment formulé autour de l'idée de « spectacle » :

What I'm calling "the media swirl" reflects the ways that spectacle saturates everything we experience. We might first think of arena-staged pop concerts and football halftime shows with their skyscraper-like walls of projections, flashpots, and lasers, and drones' bird's-eye sweeps over the concave architecture, a close-up of the star, who winks, and then immersion again within the crowds, a view obscured by hands and arms wielding cellphones, held high. [...] I'd say that music videos—a genre with a nearly unfathomable reach (three billion views is unremarkable)—now give us pocket-sized spectacles, scaled for one viewer and one performer⁶⁵.

Vernallis se montre très consciente des critiques habituellement exprimées envers l'idée de spectacle, notamment du côté de la gauche (où elle semble se positionner) : chez Debord, Adorno ou Marx, le spectacle est suspect, et la « société du spectacle » s'y endort confortablement, en glissant volontiers vers le fascisme. L'autrice répond, avec Stanley Cavell et Elias Canetti, que ce sont plutôt les structures du spectacle qui sont à repenser, et pas le spectacle lui-même qui serait à craindre. Elle avance aussi que puisque tout le monde est aujourd'hui exposé au tourbillon médiatique, et y prend part dans une certaine mesure, mieux vaut chercher à le comprendre et à l'analyser, pour deux raisons qui se complètent : 1) selon une approche constructive, parce que le spectacle est souvent intéressant, y compris esthétiquement, et 2) selon une approche défensive, parce que le comprendre c'est aussi pouvoir lutter contre ceux qui l'instrumentalisent – l'approche de Carol Vernallis est clairement antifasciste. « Spectacle may be progressive⁶⁶ » résume-t-elle ainsi. Cette posture politique sort un peu du cadre de la présente étude. Non que ma démarche soit dépolitisée⁶⁷, mais plutôt parce que les *lyric videos* ont souvent quelque chose d'anti-spectaculaire : puisque les textes écrits prennent la place des figures humaines, on n'y

⁶⁴ Vernallis, *The Media Swirl*.

⁶⁵ Vernallis, 1-2.

⁶⁶ Vernallis, 5.

⁶⁷ Je crois avoir souvent et clairement exprimé mon positionnement politique vis-à-vis de mes travaux en histoire et esthétique des formes audiovisuelles, en particulier dans le podcast *Une invention sans avenir* que j'ai créé avec Raphaël Jaudon Alice Soltysiak en juin 2021. <https://shows.acast.com/une-invention-sans-avenir>, consulté le 15 février 2024.

trouve généralement ni star, ni foule. Mais cette posture nous offre tout de même une base de réflexion. À la question « Pourquoi étudier les *lyric videos* ? », les travaux de Vernallis nous aident à répondre en deux temps : 1) parce qu'on y trouve des créations intéressantes, subtiles et stimulantes, mais aussi 2) parce qu'elles sont massivement visionnées, et qu'il est essentiel, ne serait-ce que politiquement, de s'intéresser aux images et aux sons qui sont les plus consommés de notre contemporanéité médiatique.

Avec le « media swirl », le second pilier théorique de la pensée de Vernallis est son « audiovisual turn », parfois formulé « new audiovisual aesthetics ». On l'a vu, pour Vernallis, qui est musicologue, les études sur le clip ont longtemps été trop centrées sur l'image – c'est l'une des thèses de *Experiencing Music Video*. Selon elle, si on élargit la réflexion au cinéma contemporain ou à YouTube, on fait le même constat. Or cet élargissement de perspective est nécessaire et logique, d'abord en aval, selon une approche pragmatique, en vertu du « media swirl » (où tout finit par se mêler en incessantes remédiations), mais aussi en amont, selon une approche génétique, puisque bien des cinéastes contemporains ont – ou ont eu – une pratique du clip. Vernallis s'y intéresse d'ailleurs dans l'ouvrage *Transmedia Directors* qu'elle co-dirige avec Holly Rogers et Lisa Perrott (2019)⁶⁸. En ce sens, il paraît de plus en plus inadéquat d'étudier l'influence esthétique des clips sur les longs-métrages contemporains ou vice-versa, puisque ceux-ci sont l'œuvre des mêmes créateurs.

« We need to keep the audio in⁶⁹ » : voilà une formule qui pourrait résumer la posture méthodologique de Carol Vernallis. Alors, le tournant audiovisuel dont elle parle, c'est une dynamique, une direction esthétique que le clip aurait durablement apporté au cinéma : « a new sensibility to media-making that's driven by the soundtrack and music video-like aesthetics⁷⁰ ». À ce sujet, elle anticipe habilement les critiques, plutôt conservatrices, qui s'inquiètent régulièrement de l'influence du clip sur le cinéma, en répondant ici encore par la remédiation tous azimuts :

⁶⁸ Carol Vernallis, Holly Rogers, et Lisa Perrott, dir., *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* (New York : Bloomsbury Academic, 2019).

⁶⁹ Vernallis, *The Media Swirl*, 84.

⁷⁰ Vernallis, 15.

Critics have long pointed to a music video style that has infiltrated filmmaking, but I'm identifying a richer back-and-forth across forms and genres. When making a music video a director learns how to bring the soundtrack to the fore, to place images against the music and lyrics, and to create a sense of flow⁷¹.

Enfin, l'autrice n'élude pas de sa réflexion les facteurs socioéconomiques : l'influence des processus de production liés au numérique, à la mondialisation et au capitalisme néo-libéral sur les méthodes de travail et donc, potentiellement, sur l'esthétique des films.

*

On a résumé ici à grands traits la pensée de Carol Vernallis autour de deux concepts qui y semblent centraux : le « media swirl » et le « audiovisual turn ». En se focalisant sur ses travaux, on aborde en fait tout un courant théorique qui prône une pensée à la fois audiovisuelle et intermédiaire du numérique. Le nombre d'ouvrages collectifs co-dirigés par Vernallis et la profusion des collaborateurs qui y ont publié (quarante-quatre auteurs et autrices dans *The Oxford Handbook of Sound and Image*, par exemple) le montrent bien. Vernallis a par ailleurs contribué à un autre manuel, *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis* dirigé par Lori A. Burns et Stan Hawkins (2019)⁷², qui par son caractère collectif se prévaut d'une approche sociologique engagée, encore plus marquée que celle de Vernallis⁷³. Le « audiovisual turn » n'est pas que du côté des œuvres, c'est aussi un tournant théorique et méthodologique du côté des analystes, et en particulier des universitaires.

Une question émerge alors : où sont les *lyric videos* ? Certes, on l'a dit, elles s'intègrent assez mal à une pensée centrée sur la notion de spectacle. Mais tout de même, leur émergence comme une forme remédiée directement des pratiques amateurs de YouTube, s'inscrivant dans une série culturelle longue, et proposant une configuration audio-logo-visuelle spécifique en ferait un bon exemple à la fois du « tourbillon médiatique » et du « tournant audiovisuel » du clip à l'ère

⁷¹ Vernallis, 15, je souligne. À ce sujet, voir aussi Jullier et Péquignot, « L'effet-clip au cinéma », ou pour l'analyse approfondie d'un exemple, voir Robin Cauche, « La trame sonore du film *Baby Driver* : une esthétique de musicalisation intensifiée », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 18 : 1 (2021) : 101-17.

⁷² Lori A. Burns et Stan Hawkins, dir. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis* (New York : Bloomsbury Academic, 2019).

⁷³ « As music videos animate our social and cultural spaces, they shape significant representations of gendered, sexualized, raced, and classed identities. One of our aims is to explore the connections between these representations of cultural identity and the musical genres from which they arise. In this regard, we understand the musical contexts of genre and style to comprise a driving force in the shaping of cultural identities ». Burns et Hawkins, 2-3.

numérique. À ma connaissance, Carol Vernallis n'en a pas analysé. Il faut même attendre 2023 pour qu'elle les mentionne dans *The Media Swirl* (c'est plus de 10 ans après leur apparition), et encore, cela se fait au détour de l'analyse d'un autre type d'objet :

YouTube's prosumer mashups of period romance films. Fans edit up clips with excerpts from *Pride and Prejudice*, *Little Women*, or *Anna Karenina*. The videos are accompanied by contemporary pop stars like Lana Del Rey and Taylor Swift. Some of these are accompanied by Taylor Swift songs with Spanish subtitles⁷⁴.

Puisque ces chansons sont sous-titrées, l'autrice les apparente, génériquement, à des *lyric videos* : « I might call most of them lyric videos, but leaving out those that don't have text on screen seems odd⁷⁵ ». Sans s'attarder sur le sujet, elle poursuit alors avec une redéfinition assez radicale du clip à l'aune du tournant audiovisuel :

It's time for new definitions. I once described music video as sound and image devoted to selling a song, but now I think it's mostly an audiovisual object that draws our attention to the soundtrack. Or better still: it's an object we recognize as simply having audiovisual relations. And if "lyric videos" were originally designed to sell the song before the release of the "official" video, now we might include clips that fold in text (also heard rather than printed). Mashups, through a long chain of connections, bear a connection to text, for they originated as novels⁷⁶.

Trois remarques sur cet extrait. D'abord, c'est le recours – fût-il succinct – aux *lyric videos* qui permet à Vernallis de repenser sa définition des clips sous les auspices des « relations audiovisuelles ». Même si elle n'analyse aucune *lyric video*, elle semble donc considérer la singularité de la configuration audiovisuelle proposée par cette forme de clip. Ensuite, la mention des romans, dont sont adaptés les films employés pour ces *mash-ups*, est intéressante pour relier l'esthétique de la vidéo YouTube à la littérature. Même si la chanson – un art littéraire qui connaît de nombreuses formes écrites – fait déjà ce lien, il est notable que le roman redouble cette remédiation des arts de l'écrit, ici par le biais du sous-titrage. Enfin, on trouve au milieu de cette citation un appel de note qui renvoie à la remarque suivante : « There's not a lot yet on lyric videos. I like Korsgaard's article. See Korsgaard, "SOPHIE's 'Faceshopping' as (Anti-)Lyric Video"⁷⁷ ». Or, les travaux de Mathias Bonde Korsgaard s'inscrivent clairement et explicitement

⁷⁴ Vernallis, *The Media Swirl*, 251.

⁷⁵ Vernallis, 260.

⁷⁶ Vernallis, 260, je souligne.

⁷⁷ Vernallis, *The Media Swirl*, 251.

dans ceux de Carol Vernallis⁷⁸. Son ouvrage *Music Video after MTV* plaide par exemple pour l'émergence d'un champ de recherche des « audiovisual studies » pour délier les clips musicaux du champ des études cinématographiques : « The discipline of audiovisual studies explicitly focuses on audiovisual relations instead of the specifically visual or the specifically aural⁷⁹ ». C'est négliger que les études cinématographiques ont fait depuis longtemps une place à l'étude des sons, de la musique⁸⁰, jusqu'à renommer bien des cursus universitaires en « études cinématographiques et audiovisuelles⁸¹ ». Mais la remarque se comprend à l'aune du « audiovisual turn » de Vernallis, qui, on l'a vu, finit par définir le clip uniquement par ses relations audiovisuelles.

Il est vrai que la littérature scientifique est encore peu profuse sur les *lyric videos*, néanmoins elle est loin d'être absente. À l'invitation de Carol Vernallis, explorons dans le prochain chapitre la littérature savante consacrée aux *lyric videos*.

⁷⁸ « The two people to have most frequently and fruitfully commented on and contributed to my work are Bodil Marie Stavning Thomsen and Carol Vernallis. [...] As one of the few people to have devoted her research to music videos, Carol has always been an academic inspiration, and I would like to thank her for engaging in productive discussions during my time at Stanford University (my thanks also go to Jarek Kapucinski and the people at CCRMA). » Korsgaard, *Music Video after MTV*, ix.

⁷⁹ Korsgaard, 7.

⁸⁰ Qu'on pense à des musicologues également spécialistes des études cinématographiques, comme Dominique Nasta ou Gilles Mouëllic.

⁸¹ Je souligne. C'est par exemple le cas à l'université Lumière Lyon 2.

Chapitre II *Lyric videos* : état de la littérature

Après avoir, au chapitre précédent, mis à jour l'état de la littérature scientifique sur le clip à l'aune de l'apparition des *lyric videos*, l'objectif du présent chapitre est de brosser un état des lieux précisément dédié aux *lyric videos*. On s'intéressera surtout aux approches esthétiques et théoriques de ce corpus développées au sein du champ des études médiatiques, en nous penchant notamment sur l'apport de quatre articles à la réflexion sur ce sujet. On constatera tout de même l'intérêt pour les *lyric videos* au sein d'autres champs disciplinaires, et selon d'autres approches : recherche-crédation, pédagogie ou encore informatique.

1 Approches esthétiques et théoriques : quatre articles

Les années 2018 et 2019 marquent un élan de recherches au sujet des *lyric videos*, avec la parution de quatre articles scientifiques en deux ans, par José Patricio Pérez-Rufí, Laura McLaren, Mathias Bonde Korsgaard et moi-même⁸². On débutera donc cet état de l'art en évoquant ces quatre textes qui s'intéressent aux *lyric videos* avec des approches esthétiques, dans les domaines de la communication (Pérez-Rufí), des *popular music studies* (McLaren, Korsgaard) et des études audiovisuelles (Cauche). En raison d'une littérature alors encore mince sur le sujet et de leur parution quasi simultanée, ces articles questionnent tous, à leur manière, la définition des *lyric videos*. On distingue cependant deux types de réponse à cette question : en positif ou en négatif. Je m'intéresserai d'abord aux travaux de McLaren et Pérez-Rufí, qui proposent des descriptions en positif, cherchant à définir les *lyric videos* selon leurs particularités d'ensemble. Celle de McLaren adopte une approche générique externe : grâce à l'analyse d'un clip de la chanteuse pop Katy Perry, qui est présentée comme une pionnière des *lyric videos*, elle cherche à démontrer que la *lyric video* est un genre de clip à part entière, et partant, à en déceler certains codes. Pérez-Rufí, de son côté, opte pour une approche générique interne : avec l'étude quantitative d'un échantillon, il cherche à dresser une typologie des *lyric videos*. Grâce à ces deux approches,

⁸² José Patricio Pérez-Rufí, « Lyric Videos: El Encuentro Del Videoclip Con El Diseño Gráfico y La Composición Tipográfica / Lyric Videos: The Meeting of the Music Video with Graphic Design and the Typographic Composition », *Vivat Academia*, n° 144 (2018), 1-18 ; Laura McLaren, « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre », dans *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, sous la direction de Lori A. Burns et Stan Hawkins (Bloomsbury Publishing USA, 2019), 163-80 ; Korsgaard, « SOPHIE's 'Faceshopping' as (Anti-)Lyric Video » ; Robin Cauche, « Hybridations et effacement du chanteur : l'emploi des codes de la *lyric video* dans le clip de "Where are we now?" », *Miranda*, n° 17 (2018).

complémentaires sur le plan générique (externe et interne) comme méthodologique (*close-reading* pour l'une, *distant-reading* pour l'autre), on achèvera de préciser notre définition des *lyric videos*. Sur cette base, je montrerai ensuite que Korsgaard et moi proposons plutôt des définitions en creux, en nous intéressant à des cas-limites : un clip qui emploie les codes de la *lyric video* dans mon cas, et un clip présenté par Korsgaard comme une « anti-*lyric video* ». Ces études de cas, en s'intéressant aux marges du corpus, permettent d'en dessiner les contours.

Même s'il n'est pas le premier chronologiquement, l'article de Laura McLaren semble le plus fondateur des quatre, car il synthétise un travail au long cours : sa thèse de doctorat soutenue en 2018. Débutons donc la présente réflexion avec une recension critique de cet article.

1.a Laura McLaren : approche générique externe qualitative

L'article « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre » paru en 2019 dans *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis* émane directement de la thèse qu'elle a soutenue en 2018. L'article est construit en deux temps : une réflexion théorique sur le genre artistique (section adaptée du premier chapitre de sa thèse), et l'étude de cas de la *lyric video* de la chanson « Wide Awake » de Katy Perry. L'article propose d'abord une définition :

Lyric videos by definition offer a visual treatment of a song's lyrics, presented in synchronization with the recorded music. At present, they are typically released in conjunction with their associated single or album release, and are followed shortly thereafter by an official music video. In order to maintain focus on the lyrics, there is little dynamic change in the images or background that accompanies the words, and, although they are still sonically present, the artist is not always visually present, so as not to distract from the lyrics. Lyric videos are typically quick and inexpensive to create in comparison to official music videos, yet, as they have developed and gained popularity, they have become more sophisticated, innovative, and attunes to the mood or style of the tracks they promote⁸³.

Cette définition, basée sur la familiarité de McLaren avec le corpus et sur quelques titres de presse, confirme celle avec laquelle nous travaillons déjà.

Comme la thèse de l'autrice, l'article sert ensuite trois objectifs principaux : 1) démontrer que la *lyric video* est un genre à part entière puis 2) explorer les possibles esthétiques de ce genre grâce à une étude de cas consacrée à Katy Perry, et enfin 3) analyser certains clips à travers les prismes

⁸³ McLaren, « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre », 163.

croisés de la *persona* et du genre musical. Reprenons ces trois objectifs pour les commenter brièvement.

Genre

Afin de démontrer que la *lyric video* est un genre, Laura McLaren a compilé la littérature théorique sur les genres artistiques pour déterminer sept critères définitoires :

- 1 genre is universal, in that every text participates in genre in some way;
- 2 genres have no definitive point of origin or conclusion but rather emerge gradually and develop in complex ways;
- 3 genres are maintained through both repetition and development of convention;
- 4 genres shape fictional worlds;
- 5 genres have both industrial contexts and cultural contexts, based on how they are produced, which is not always the same as how they are received or used;
- 6 genres function as part of a system through which they interact with other genres;
- 7 genres reveal the cultural assumptions and subjectivities of those participating in them⁸⁴.

Sur la base de ces critères et de sa définition des *lyric videos*, l'auteurice conclut :

Although lyric videos have not been discussed in terms of genre nearly as much as other, more established genres, they follow the seven genre elements by having their own codes and conventions, creating fictional worlds, participating in the larger genre system as well as industry and cultural contexts, and contributing to the subjectivities of the artists and the cultural assumptions of the viewers⁸⁵

La démonstration de l'article est convaincante, d'autant que McLaren insiste sur le caractère foisonnant et mouvant des genres, qui sont pour cette raison difficiles à manier. Cependant, il subsiste dans sa réflexion plusieurs zones d'ombre qui m'amènent à relativiser sa conclusion.

La principale limite de la démonstration de McLaren, c'est de se baser uniquement sur la théorie littéraire et musicale. Cela apparaît clairement, par exemple dans cette citation : « The musical genre system is similar to literary genre systems in that, as Brackett argues, musical genres are “not static entities with stable boundaries”⁸⁶ ». Seulement, si la *lyric video* est un genre, ce n'est ni un genre littéraire ni un genre musical, mais un genre du clip. Or, la théorie du cinéma a elle aussi pensé les genres audiovisuels, en un système certes complexe, mais institutionnalisé et

⁸⁴ McLaren, 165-66.

⁸⁵ McLaren, 170.

⁸⁶ McLaren, 169 ; elle cite David Brackett, « Popular Music Genres: Aesthetics, Commerce and Identity », dans *The SAGE Handbook of Popular Music*, sous la direction de Andy Bennett et Steve Waksman (Londres : Sage, 2015), 192.

largement commenté. Si l'on résume avec les mots de Raphaël Jaudon – dont les questionnements sur le « cinéma politique » comme genre peuvent aiguiller la présente réflexion :

[I]l y a deux manières de concevoir le système des genres au cinéma : comme un principe de réunion, ou comme un principe de division. D'un côté, il s'agira de regrouper des films en fonction d'un critère commun (qui peut être scénaristique, thématique, spatiotemporel, technique, poétique, etc.), tout en admettant la possibilité d'un autre découpage, fondé sur d'autres critères, qui aboutirait à une classification différente. De l'autre au contraire, l'enjeu sera d'organiser la production cinématographique autour de catégories relativement stables, en évitant la prolifération des hybrides⁸⁷.

La *lyric video* se distingue bien génériquement par un critère, celui d'une configuration audiovisuelle : l'écriture des paroles de chansons à l'écran. Mais *de quoi* se distingue-t-elle ? De l'ensemble des autres clips, et non d'autres genres au sein d'un système. La *lyric video* pourrait-elle alors être l'unique genre de clip ? Cela ne fonctionne avec aucune des deux conceptions du genre formulées par Jaudon : avec une seule catégorie, il n'y a pas de classification (première conception), et le risque de l'hybridation des genres est absent par défaut (deuxième conception). Il n'y a qu'une seule distinction : *lyric video* vs *non-lyric video*. Sans se confronter à ce problème, McLaren le formule presque, puisqu'elle cherche dans les études sur le clip des manières de catégorisation génériques :

Music videos are often organized into visual or narrative categories, without considering musical genres. This includes Carol Vernallis's sliding scale of non-narrative to narrative videos; Joe Gow's differentiation between conceptual and performance videos; E. Ann Kaplan's categorization of music video into (1) romance, (2) social consciousness, (3) modernism, (4) opposition, and (5) nihilism; and Diane Railton and Paul Watson's discussions of (1) pseudo-documentary, (2) staged performance, (3) art, and (4) narrative videos⁸⁸.

Mais son constat est plutôt à l'échec de ces catégories, ce pour quoi elle écarte rapidement ces classements. Et pour cause : l'hybridité du clip lui est essentielle. La typologie de Railton et Watson, par exemple, rappelle celle que nous avons déjà établie, avec Roger Chamberland et Antoine Gaudin, entre modes narratif, performatif et expérimental. Seulement, ces catégories

⁸⁷ Raphaël Jaudon, « Politiques du cinéma : pour une lecture esthétique de l'engagement des films » (Université de Lyon, 2017), 35.

⁸⁸ Laura McLaren, « The Lyric Video as Genre: Definition, History, and Katy Perry's Contribution » (Université d'Ottawa, 2018), 19-20.

sont des modes d'images, qui sont presque toujours mélangés au sein du clip par le montage, et pas des genres de clips distincts. Ou alors il faut considérer que le genre majoritaire du clip consiste en l'hybridation de tous ses sous-genres : un système gigogne et autotélique qui n'est pas très convaincant. Y a-t-il des genres de clip organisés en système, comme c'est le cas en littérature, en musique ou au cinéma ? À l'heure actuelle, ce n'est pas le cas. Mais alors, répondra-t-on, n'est-ce pas aux critiques de faire émerger des sous-ensembles au sein du clip ? Selon cette conception, les genres seraient présents, en puissance, dans le corpus des clips, mais n'auraient simplement pas encore été révélés. L'article de McLaren répond en fait déjà à cette objection, en citant une nouvelle fois David Brackett :

Brackett makes an important contribution to the discussion of codes and conventions in genre with his idea of "legibility", meaning that, even if a song follows all the conventions of a genre, it may not be accepted as participating in that genre because the audience does not understand that it does so⁸⁹.

Autrement dit, le genre n'est pas qu'une étiquette posée sur un ensemble médiatique aggloméré autour de tel ou tel critère formel, c'est aussi une convention partagée, négociée et renégociée constamment à tous les niveaux, y compris celui de la réception. En pensant le genre de cette manière, la *lyric video* demeure à ce stade la seule étiquette générique qui, dans le champ du clip, met d'accord les trois pôles de la production (artistes et maisons de disques), de la réception (fans) et de la critique (journalistes et universitaires) autour d'une étiquette générique. En outre, il s'avèrerait très difficile de faire émerger d'autres genres, car il ne suffit pas de révéler une catégorie générique, il faut encore qu'elle soit employée, discutée, négociée et acceptée par ces trois communautés.

En somme, je ne suis pas sûr que la *lyric video* soit un genre. Ou plutôt : je suis prêt à accorder à McLaren que la *lyric video* est un genre (sa démonstration en sept points définitoires est vraiment convaincante). Mais en l'absence de système générique du clip, c'est-à-dire dans la mesure où la *lyric video* demeure pour l'instant le seul genre au sein de l'ensemble des clips musicaux, je ne pense pas que ce concept soit efficace pour étudier la *lyric video*. À mon sens, négliger

⁸⁹ McLaren, « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre », 167.

complètement l'apport potentiel d'une théorie des genres ancrée dans les études cinématographiques est une importante limite de son article et de sa thèse.

Nuançons tout de même : il y a peut-être aussi un enjeu de traduction (« *genre* » et « *subgenre* » sont fréquemment employés en anglais pour désigner le clip et/ou les *lyric videos*), ainsi qu'un double sens lexical autour du mot « *genre* », dont le sens courant est moins précis que le sens conceptuel. Seulement dans cet article et dans sa thèse, McLaren se place précisément et explicitement sur le plan conceptuel, en ancrant sa réflexion dans la théorie générique, et cela l'amène, je crois, à une conclusion discutable sur ce point. Il s'agit peut-être là d'un enjeu disciplinaire : Laura McLaren est musicologue, et pas nécessairement une spécialiste des études audiovisuelles, ce qui l'a peut-être amenée à négliger l'apport de ce champ disciplinaire à la théorie des genres. À sa décharge, elle ne néglige pas du tout les enjeux esthétiques, et notamment audiovisuels, dans l'analyse des *lyric videos* de son corpus.

Esthétique

Sur le plan esthétique, McLaren confirme que les *lyric videos* ont deux influences majeures : « (1) official music videos that included the lyrics; and (2) prosumer lyric videos⁹⁰ ». Elle propose aussi un classement des *lyric videos* en fonction de la modalité d'écriture de leur texte :

The two most common conventions for lyrical presentation in this genre are as follows: (1) "kinetic typography," which is defined as "the art of integrating movement with text... it attempts to engage a viewer's attention by forcing them to visually track words which move across, up or down the page. It also uses color, size and font selection to highlight particular words", and (2) the placement of the lyrics as a line of text at the bottom of the video, to allow for more action in the rest of the video⁹¹.

Il manque à cette typologie une troisième modalité, qui existait déjà dans le clip : quand le texte est filmé (ou est supposé l'être, dans le cas de l'animation), catégorie que Jullier et Péquignot divisent encore en deux : « les mots écrits dans le monde filmé (sur une feuille, sur un mur...), [et] les mots formés par des objets filmés (objets disposés d'une certaine façon, langage des gestes...)⁹² »

⁹⁰ McLaren, 164. Le terme « prosumer » contracte « producer » et « consumer » pour désigner la dynamique *bottom-up* de YouTube, et l'ensemble des *user generated contents* (UGC).

⁹¹ McLaren, 171.

⁹² Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, 117.

En termes de méthode d'analyse esthétique, McLaren a développé dans sa thèse une grille d'observation très utile, qu'elle éprouve avec quelques études de cas. Elle pose d'abord que la *lyric video* s'organise selon trois domaines discursifs, la musique, les paroles et les images. À ces trois domaines, elle pose trois questions esthétiques : 1) mouvement et temporalité, 2) narration et histoire, 3) corps (sujet, objet, décor). Soit une grille en neuf critères, à laquelle elle ajoute une dernière ligne pour repérer les interactions et les moments de synchronie entre ces critères. C'est une grille d'analyse intéressante qui, grâce à des catégories vastes (en particulier « bodies », qui est ici très polysémique) permet des descriptions efficaces des clips. La méthode fonctionne parce que les *lyric videos* sont formellement plutôt simples, et que McLaren l'emploie surtout à des fins résomptives (en fin de ses analyses).

Enfin, par de nombreuses études de cas, mais aussi par l'affirmation d'un certain enthousiasme vis-à-vis des clips analysés, McLaren démontre l'intérêt esthétique de ces *lyric videos* où s'inventent des formes, où se déploient des remédiations, et où se crée du sens. Elle note d'ailleurs un mouvement de l'industrie musicale, qui assumerait de plus en plus ces clips comme des créations à part entière, et en particulier comme des œuvres signées :

As a tool to advertise a single, the lyric video is part of the song's promotional rollout, whether it appears before, on the day, or after the release of the single. Additionally, as the genre has developed, the industry's attention to lyric videos has heightened, and, while earlier lyric videos did not list credits, it is common now to see a credited director, editor, and producer, with multiple other possibilities including graphic designers and animators⁹³.

À ce titre, l'autrice semble dessiner une certaine auteurisation des *lyric videos*, et son travail sur Katy Perry y participe d'ailleurs pleinement.

Persona

Malgré une grille d'analyse esthétique très large, les études de cas de McLaren adoptent un angle précis et explicite : celui de l'étude de la *persona*, selon une approche ancrée dans les *performance studies*, les *popular music studies* et les *star studies*⁹⁴. Le choix de la *lyric video* de la

⁹³ McLaren, « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre », 171-72.

⁹⁴ L'autrice s'appuie notamment sur : Simon Frith, *Performing rites: on the value of popular music* (Cambridge : Harvard University Press, 1998) ; Philip Auslander, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review* 14, n° 1 (2004) : 1-13.

chanson « Wide Awake » de Katy Perry comme seule étude de cas de l'article de 2019 est en ce sens très révélateur, puisque ce clip entrelace à l'écran les paroles écrites de la chanson avec de vraies publications Facebook tirées du compte officiel de la chanteuse. L'analyse en est assez fine, et laisse une grande place à la question du sens donné par le clip aux paroles de la chanson :

This innovative juxtaposition mobilizes the lyric video genre to explore a storyworld in which the line between private and public is blurred. The video requires the viewer to absorb the meaning of both the lyrics and the social media posts simultaneously as the timeline continuously "scrolls" up, imitating the never-ending social media loop that many people look at every day.⁹⁵

C'est l'une des questions qui animent la présente recherche : comment l'écriture des paroles à l'écran guide-t-elle l'interprétation (herméneutique) des chansons illustrées ? L'étude de « Wide Awake » montre que cette approche est fertile. Mais le choix de ce clip, et son analyse circonstancielle très centrée sur la star et son actualité, ont tout de même quelque chose de paradoxal, dans la mesure où McLaren reconnaît elle-même, dans sa définition des *lyric videos*, que les interprètes en sont souvent absents. Cela n'est pas anodin, et il faut garder cela en tête : en vertu de la simplicité formelle des *lyric videos*, les plus intéressantes à étudier ne sont peut-être pas les plus représentatives de l'ensemble.

Justement, l'approche quantitative de Pérez Rufí pourrait être un moyen de contrer ce défaut.

1.b José Patricio Pérez Rufí : approche générique interne quantitative

Paru à l'automne 2018 dans *Vivat Academia*, une revue espagnole traitant d'études sur la communication, l'article « Lyric Videos: the Meeting of the Music Video with Graphic Design and the Typographic Composition » de José Patricio Pérez Rufí se situe explicitement comme une première approche des *lyric videos*. Il sert deux objectifs : 1) définir et explorer le corpus pour prendre acte des possibles esthétiques de cette forme, et 2) dessiner des tendances internes au corpus en plusieurs catégories grâce à une méthodologie d'analyse quantitative.

On s'intéressera ici particulièrement au second objectif, qui constitue un véritable apport de l'article à la recherche sur le sujet, mais il faut constater que dans la première partie du texte, Pérez Rufí confirme tous les éléments de définition de la *lyric video* auxquels nous sommes

⁹⁵ McLaren, « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre », 173.

parvenus jusqu'alors : configuration formelle (« [t]he lyric video is a subgenre within the music video that represents, through textual codes, the entire verbal content of a song, usually synchronized with that one⁹⁶ »), origine amateur (« The truth is that the phenomenon is born with the fan before it is the record companies that produce the lyric videos⁹⁷ »), raison d'être économique (« [t]he production seems to be very economical, without great means or a creative or formal development⁹⁸ »), tournant médiatique du clip (« a content widely disseminated in recent years, from its consumption in the online video content platform YouTube and [...] Vevo⁹⁹ »). Comme McLaren, il avance l'idée d'une progression qualitative des *lyric videos* dans le temps : « the lyric videos are taken more and more seriously and the interest that the record industry deposits in it translates into pieces of a perfect technical finish and great creativity, leading to greater acceptance and dissemination¹⁰⁰ ».

Afin d'appréhender l'ensemble des *lyric videos*, déjà très vaste en 2018, l'auteur propose une approche quantitative, sur un corpus constitué des dix vidéos les plus vues sur YouTube au moment de la recherche, en février 2017. L'étude s'attache ainsi à décrire les vidéos les plus massivement consommées, choisies selon ce critère objectif. En comparaison, McLaren avait beau affirmer que Katy Perry est une pionnière et un parangon du genre, aucun de ses clips ne fait partie du corpus de Pérez Rufí.

Pour appliquer à ces clips une grille d'analyse, il formule aussi un postulat d'ordre technico-esthétique, qui guide sa méthodologie : « [o]n the creative level, the lyric video has given greater prominence to digital graphics and its multiple options, exploiting the relationship between graphic design and music video¹⁰¹ ». À chaque clip, il pose ainsi cinq questions : quelle est la nature de l'image (prises de vues, animation ou les deux) ? Quel est le statut narratif du texte écrit (diégétique, extradiégétique ou les deux) ? Le texte écrit est-il en mouvement ? Combien y a-t-il de typographies différentes à l'écran (1, 2-3, ou plus de 3) ? De quel type de typographie s'agit-il ? De cette analyse, Pérez-Rufí tire plusieurs conclusions. Quant à la nature des images, les

⁹⁶ Pérez-Rufí, « Lyric Videos », 3.

⁹⁷ Pérez-Rufí, 6.

⁹⁸ Pérez-Rufí, 12.

⁹⁹ Pérez-Rufí, 3.

¹⁰⁰ Pérez-Rufí, 3-4.

¹⁰¹ Pérez-Rufí, 4.

lyric videos contenant des prises de vues réelles sont rares : « We could thus say that the lyric video was born as an audiovisual format of eminently digital nature from the use of computer tools of graphic or audiovisual design¹⁰² ». La profusion d'images générées par ordinateur produirait alors une très grande liberté formelle. Quant au statut narratif des textes écrits, l'auteur conclut qu'il s'agit quasi exclusivement de textes extradiégétiques, mais il commet à mon avis ici une erreur de définition. Il explique ainsi (je souligne) :

[A]ll the texts would be extradiegetic, that is, not pertaining to the staging or the filmed image being added (digitally) through editing programs. [...] The reason why the texts are extradiegetic can be due to a mere question of production and economy of the media: the integration of the texts in the filmed image would require a very precise planning and in many cases practically a detailed articulation as a choreography of all the components of the staging¹⁰³.

Pour l'auteur, la nature technique et le statut narratif des images se confondent quasiment, ce qui réduit considérablement la portée de son étude, puisque ses deux premières questions sont alors presque identiques. Certes, des raisons techniques et économiques expliquent sans doute qu'il y ait peu de textes diégétiques dans les *lyric videos* contenant des prises de vues réelles. Mais l'étude vient de démontrer que ce type de vidéo est en fait très rare, et l'auteur ne commente pas davantage les clips animés. Or, cela est évident du point de vue des études cinématographiques : les images animées et/ou générées par ordinateur construisent elles aussi des récits, des énonciations, des mondes, et en somme, des diégèses.

L'étude montre également que les textes écrits sont presque toujours en mouvement, ce qui altère leur lisibilité. Inversement, quatre des dix vidéos du corpus utilisent une seule typographie ce qui, pour l'auteur, renforce plutôt la lisibilité. Surtout, il analyse cette simplicité visuelle comme un moyen de déplacer l'emphase ailleurs que sur le texte écrit, qui n'est, de cette manière, pas au centre de l'attention. Certains textes sont donc peu lisibles, et lorsque le texte est très lisible, c'est pour mettre l'accent sur d'autres éléments de l'image : de ces deux remarques, l'auteur conclut que le but des *lyric videos* n'est majoritairement pas fonctionnel (*functional*).

En outre, les exemples observés montrent le recours à un certain nombre de clichés visuels, spécifiquement dans le choix des polices de caractère : le choix d'écritures manuscrites, ou

¹⁰² Pérez-Rufí, 11.

¹⁰³ Pérez-Rufí, 12.

l'emploi de deux typographies pour distinguer les deux interprètes d'une chanson, par exemple. Selon un principe de simplicité formelle, la *lyric video* cultive donc une efficacité basée sur des stéréotypes graphiques.

En terminant l'article, Pérez-Rufí fait émerger deux manières de classification. Il propose d'abord une typologie formelle en quatre catégories : « 1) Lyric video based on filming or scene photography », « 2) Lyric video completely edited digitally », « 3) Functional Lyric video » (« fonctionnelles », au sens ici de « performanciennes »), et « 4) The lyric mixed video¹⁰⁴ ». Ce classement semble utile pour décrire les clips analysés, même si on peut craindre que la dernière catégorie, à dessein très ouverte, regroupe en réalité la majorité des *lyric videos*. Enfin dans la conclusion du texte, il opère aussi une autre distinction du corpus, cette fois en termes de finalité :

[W]e find pieces in which the main objective is to transmit the textual message in the most effective way [...] compared to another lyric video model in which the objective is not the most effective communication of the text message, but the application of creative and artistic techniques in which the text is a graphic resource¹⁰⁵.

C'est, en somme, la fonction esthétique du texte écrit que relève l'auteur – fonction dont nous avons vu l'essor au XXe siècle dans la série culturelle des chansons lumineuses écrites.

L'approche quantitative de cet article est précieuse en ce qu'elle s'intéresse avant tout à des enjeux formels, appliqués à un corpus objectivement rassemblé selon un critère de succès. Il s'agit de décrire avec rigueur à quoi ressemblent les *lyric videos* les plus vues – j'ai insisté plus haut sur l'importance de s'intéresser aux objets médiatiques massivement consommés. Ce que Pérez-Rufí met surtout en valeur, c'est que malgré une contrainte forte, la *lyric video* conserve la variété et l'inventivité du clip. C'est ce que montrent très clairement les deux classements qui concluent l'article : même si la finalité initiale des *lyric videos* était fonctionnelle, des créateurs se sont emparés de cette forme pour explorer ses possibles formels, « the lyric mixed video », « in which the text is a graphic resource¹⁰⁶ ».

*

¹⁰⁴ Les quatre citations : Pérez-Rufí, 15.

¹⁰⁵ Pérez-Rufí, 16.

¹⁰⁶ Pérez-Rufí, 17.

Dans le cadre d'une approche esthétique des *lyric videos*, ce sont à l'évidence les cas hybrides, mixtes, voire limites, qui vont intéresser en premier lieu les critiques et les chercheurs : en raison de leur richesse formelle, ils se prêtent particulièrement bien à des analyses approfondies. C'est le cas des clips étudiés par les deux derniers articles étudiés dans cette section. Dans un article consacré au clip d'une chanson de David Bowie, je me suis intéressé à l'hybridation de la *lyric video* avec d'autres références formelles. Dans un article consacré au clip d'une chanson de SOPHIE, Mathias Bonde Korsgaard s'est demandé si certaines *lyric videos* n'étaient pas en train de reconfigurer le genre. Ici encore, les deux approches sont complémentaires, qui s'intéressent à l'hybridation générique interne (mon article) et externe (celui de Korsgaard). On les traitera dans cet ordre chronologique, car l'article de Korsgaard fait plusieurs fois référence au mien.

1.c David Bowie et Tony Oursler : hybridation générique externe

Si j'ai reproché à Laura McLaren une approche analytique trop centrée sur la persona de Katy Perry, je reconnais avoir adopté une telle approche dans l'article que j'ai consacré en 2018 au clip réalisé par Tony Oursler pour la chanson « Where are we now ? » de David Bowie (2013). C'est que le numéro de la revue *Miranda* dans lequel l'article est publié, de même que le colloque auquel ce numéro fait suite, étaient spécifiquement consacrés à David Bowie. Dans ce contexte, mon questionnement générique sur la *lyric video* n'est que secondaire à l'approche monographique centrée sur Bowie, sa persona et ses avatars. Néanmoins, c'est autour d'un même thème, celui de l'hybridation, que j'ai tâché d'articuler l'analyse de ce clip avec une attention pour la mise en scène de l'artiste par lui-même (Shelton Waldrep parle, pour Bowie, d'une « esthétique de l'invention de soi¹⁰⁷ »). Tel est l'objectif de l'article :

[J]e montrerai comment Bowie et Oursler mettent l'hybridation générique du clip de « Where are we now? » au service d'un effacement du chanteur. Il s'agira d'observer en particulier comment le recours aux codes du genre de la *lyric video* tend à effacer l'artiste au profit du texte. Dans cette chaîne d'effets se révèle un recours à l'hybridation du chanteur lui-même, ainsi qu'à de multiples figures de dédoublement et d'équivoques, au niveau du texte comme de l'image, et en écho aux dédoublements dont la carrière de Bowie est émaillée¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Shelton Waldrep, *The Aesthetics of Self Invention: Oscar Wilde to David Bowie* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004).

¹⁰⁸ Cauche, « Hybridations et effacement du chanteur », 2. Notons que je n'avais pas encore formulé, au moment de la publication de cet article, ma critique de l'emploi du terme de « genre » pour qualifier la *lyric video*.

Cette hybridation générique se traduit par un emploi des codes de la *lyric video* (paroles à l'écran, avec apparition progressive et synchrone) mêlé à une esthétique de l'installation vidéo où le visage de Bowie est vidéoprojeté sur la tête d'une étrange marionnette bicéphale. À cela s'ajoutent deux motifs tirés de l'histoire de la peinture : celui de l'atelier d'artiste, et celui de la vanité. Je montre dans l'article comment Bowie orchestre la mise en scène de son propre effacement, qui passe certes par une représentation hybride et médiatisée de son corps (sous les traits d'une marionnette au visage projeté), par le montage (plusieurs plans montrent le « vrai » Bowie regardant de loin l'installation vidéo), mais aussi par l'écriture du texte de la chanson à l'écran. L'interprétation (performancielle) est alors partiellement transférée, du corps vers le texte écrit à l'écran, et ainsi, vers les spectateurs-lecteurs du clip :

Ainsi, la présence de Bowie dans le clip est mise en scène sous le mode de l'effacement, du refus, de la suspension de présence, voire de la disparition. Cela est sensible dans l'installation, dans des jeux de cadrage, mais est également figuré par cet envahissement des mots sur l'écran propre à la *lyric video*.

Lors des différents refrains apparaît à plusieurs reprises l'image de la marionnette par dessus laquelle s'écrivent les mots « Where are we now? ». Ainsi mise en forme, cette question aux accents métaphysiques résonne aussi au premier degré. « Où sommes-nous ? » demandent les deux têtes de la marionnette : derrière le texte ! David Bowie, en un jeu de cache-cache figural, semble affirmer qu'en tant que chanteur, il est désormais en deçà de ses textes. La référence aux miroirs, projecteurs, écrans, prismes, ombres et reflets qui peuplent ce clip-vanité se charge alors d'un sens nouveau, puisqu'on peut ici voir la *lyric video* comme un dispositif en miroir. La chanson, mise en voix dans l'espace profond et stratifié du studio d'artiste, se traduit en mots via la planéité d'un écran pour être projetée vers les spectateurs/trices, symétriques du chanteur, invité.es à s'emparer de la chanson pour l'interpréter. Si Bowie joue à disparaître, c'est bien pour projeter avec force l'interprétation de la chanson vers l'audio-spectateur/trice du clip¹⁰⁹.

Ce qui m'a particulièrement intéressé avec ce cas, c'est que l'idée de cette hybridation générique provient de Bowie lui-même, ainsi que le rapporte Tony Oursler :

David avait une idée très précise du clip qui devait prendre tout le monde de court. Il voulait une « lyric video ». Ce genre vidéo est né sur internet. Il emprunte au karaoké le déroulement des paroles sur l'écran et à la littérature, l'évanescence et la scansion de la poésie¹¹⁰.

¹⁰⁹ Cauche, 9.

¹¹⁰ Valérie Duponchelle, « David Bowie : les secrets du clip surprise de Tony Oursler », *lefigaro.fr*, 10 janvier 2013, <https://www.lefigaro.fr/musique/2013/01/10/03006-20130110ARTFIG00447-david-bowie-les-secrets-du-clip-surprise-de-tony-oursler.php>.

Bowie pensait donc à la *lyric video* comme un moyen, parmi de nombreux autres, de mettre en scène dans ce clip son propre effacement, et de réfléchir, en somme, à sa propre postérité¹¹¹.

En publiant cet article, je me suis refusé à qualifier *Where are we now?* de *lyric video*. Il est vrai que la vidéo n'est pas libellée comme telle sur YouTube, et qu'elle constitue le seul clip officiel de cette chanson – là où, on l'a vu, une *lyric video* est souvent suivie de la parution d'un clip en présence de l'artiste. Je m'inscrivais ainsi dans la tradition critique qui fait du clip un lieu de remédiation par excellence : j'ai alors traité ce clip comme un hybride de formes existantes, parmi lesquelles la *lyric video*. Mais comme un clip seulement. Pourtant Tony Oursler est très clair, lorsqu'il rapporte que Bowie « voulait une *lyric video* » : il n'exprime pas que *Where are we now?* est inspiré par les codes du genre, mais il considère explicitement que ce clip est, bel et bien, une *lyric video*.

Je regrette aujourd'hui cette timidité terminologique, mais je constate avec le recul que cela était probablement contextuel : lorsque je me suis penché sur ce clip, l'industrie musicale et ses créateurs étaient encore en train d'établir les codes génériques de la *lyric video*, et l'originalité de celle-ci semblait l'en exclure. D'ailleurs, c'est avec le même type de précaution terminologique que Mathias Bonde Korsgaard a abordé en 2019 un clip qu'il présente également comme en marge du corpus des *lyric videos*.

1.d Mathias Bonde Korsgaard : hybridation générique interne

En employant l'expression « (anti-)lyric video » dans le titre d'un article consacré au clip réalisé par la musicienne écossaise SOPHIE pour sa chanson « Faceshopping », Mathias Bonde Korsgaard annonce l'une des questions qui animent alors sa réflexion : comment qualifier et comment analyser les clips qui semblent des cas-limites de *lyric videos* ? En l'occurrence, cinq éléments lui font avancer que *Faceshopping* n'est pas une *lyric video* classique. 1) Elle n'est pas libellée comme telle sur YouTube, et elle est le seul clip officiel de la chanson. 2) Son texte est parfois illisible, soit à cause d'une trop brève apparition à l'écran, soit à cause d'une disposition étonnante (à la

¹¹¹ À celui-ci se sont ensuite ajoutés les clips imaginés par David Bowie avec le réalisateur Johan Renck pour illustrer les chansons de son album *Blackstar* (2016). Dans *Lazarus* notamment, Bowie est montré sur un lit de mort, mettant ainsi en scène sa propre disparition prochaine – Bowie se savait alors malade. Ces clips ont confirmé la pertinence de considérer *Where are we now?* comme une réflexion sur la postérité.

verticale, par exemple). Le clip dans son ensemble est d'ailleurs difficile à regarder, en raison notamment d'effets de *flicker* qui peuvent être agressants. 3) Le morceau musical n'appelle pas particulièrement un traitement textuel, dans la mesure où il contient peu de paroles, une rythmique étonnante, et que beaucoup d'effets distordent la voix de la chanteuse. Paradoxe : certains mots écrits permettent d'ailleurs de comprendre des portions des paroles que des effets de distorsion sonore rendent, dans les faits, presque inaudibles. 4) La vidéo n'est pas composée que d'un texte écrit, mais aussi de nombreuses images, et même d'hybrides de textes et d'images. Par exemple, lorsque le mot « Real » est écrit avec la police de caractère de la marque Coca-Cola, la référence culturelle ajoute une couche de sens – ici, une ironie critique – au seul mot écrit. 5) Parmi ces nombreuses images, il y a très souvent le visage de SOPHIE, ce qui contrevient à l'usage selon lequel, dans les *lyric videos*, l'artiste est souvent « absent ou discret¹¹² ». Il y a tout de même un pas de côté dans la représentation de la star, puisque ces plans montrent en fait une modélisation 3D du visage de SOPHIE, dont l'hyperréalisme est contrebalancé par des transformations nettement irréalistes : le visage est gonflé comme un ballon, fond comme de la cire, est étiré, tordu, coupé en rondelles, etc. Et pourtant, avec son texte écrit à l'écran, *Faceshopping* n'en est pas moins *stricto sensu* une *lyric video*.

La première conclusion de l'auteur concerne alors la finalité du texte écrit : « It would appear, then, that choosing to show the lyrics as text in the video is not necessarily meant as an invitation to sing along – as a call to Cauche's 'performative interpretation'¹¹³. » Reprenant ma distinction entre interprétations herméneutique et performative, Korsgaard avance que ce clip incite davantage son public à penser et à donner du sens à la chanson, plutôt qu'à chanter. Pour cela, il fait des paroles écrites une matière à réflexion privilégiée. Je passe ici sur l'analyse qui est alors déployée, très centrée sur la persona de l'artiste (en l'occurrence, la transidentité de SOPHIE et les modifications chirurgicales qu'elle avait fait apporter à son visage sont des clés de lecture fertiles pour toute son œuvre, et pour ce clip en particulier). Car cet exemple permet aussi à Korsgaard de développer quelques réflexions plus générales sur les *lyric videos*.

¹¹² Une hypothèse que j'ai avancée et que Korsgaard commente – en y adhérant – dans son article. Voir Cauche, « Hybridations et effacement du chanteur ».

¹¹³ Korsgaard, « SOPHIE's 'Faceshopping' as (Anti-)Lyric Video », 221.

En plus des cinq éléments mentionnés, ce qui semble faire la singularité de ce clip, c'est sa structure audio-logo-visuelle (Korsgaard cite volontiers Michel Chion). En s'appuyant sur une distinction proposée par Andrew Goodwin, l'auteur explique (je souligne) :

Firstly, the images can serve merely to illustrate the lyrics – occurring when the visual narrative retells the story of the song lyrics. Secondly, the images can serve to amplify the lyrics – introducing new elements that do not conflict with the lyrics but instead add further layers. And finally, music videos might involve a disjuncture between lyrics and images, either by having the two go their separate ways or alternatively by having the images directly contradict the lyrics. [...] SOPHIE's 'Faceshopping', clearly pursues this third option, thereby defying the genre of the lyric video and deconstructing it from within¹¹⁴.

Ainsi, là où le principe même des *lyric videos* est une convergence entre le texte écrit à l'écran et celui entendu dans la chanson, *Faceshopping* redonne un intérêt herméneutique au clip en créant une disjonction entre les paroles et les images. Pour cela, le texte écrit est employé comme une stimulation qui, ajoutée à tous les événements visuels et sonores, sature nos perceptions et perturbe la création d'un sens univoque :

The video thus thematises information overload while simultaneously immersing the viewer–listener into an overload of information – too much coming at us all at once. In this respect, the experience of watching the video is partially comparable to listening to music – we can choose to follow one track or another, but we can only rarely process everything all at once¹¹⁵.

En somme, SOPHIE parvient à une concurrence des significations (pour reprendre l'expression de Jullier et Péquignot) dans une forme paradoxalement basée sur l'homologie texte-musique-images. En cela, elle déjoue en partie les attentes d'une *lyric video* classique. En outre, une fois que l'auteur a conclu que SOPHIE subvertit ces attentes génériques, il ne s'arrête pas à cet exemple. Au contraire, dans un paragraphe de conclusion très ouvert, il cite une vingtaine de clips qui, selon lui, se glissent dans l'espace interstitiel entre la *lyric video* et le clip :

Even as all of these lyric videos place different emphasis on words in relation to music and image, they all perform a third function in addition to making the lyrics readable and singable – namely making them enter complexly into the audiovisual dance¹¹⁶.

¹¹⁴ Korsgaard, 211-12.

¹¹⁵ Korsgaard, 222-23.

¹¹⁶ Korsgaard, 227.

Avec cet article, Korsgaard démontre que les *lyric videos* ont un intérêt herméneutique, esthétique, parfois même politique, et qu'elles méritent qu'on les analyse avec sérieux et en profondeur. La présente thèse s'inscrit bien sûr dans cette lignée.

*

Au moment d'écrire son article, Korsgaard n'avait pas pu lire celui de Pérez-Rufí, sorti peu avant. Avec le recul qui est le nôtre, il est tout de même intéressant de mettre en parallèle ces deux textes, qui s'avèrent complémentaires. En effet, si l'on suit l'analyse de Pérez-Rufí, il paraît délicat de qualifier *Faceshopper* d'(anti-)lyric video. Certes, cet exemple radical dans sa forme cumule beaucoup d'éléments qui l'éloignent des attendus classiques, ce qui révèle par contraste une logique de standardisation des *lyric videos* : une norme vs des marges. Mais ce que Pérez-Rufí a montré, c'est que même en analysant les dix vidéos les plus visionnées du moment, on conclut déjà qu'une partie des *lyric videos* a pour objectif premier la recherche formelle : « the application of creative and artistic techniques in which the text is a graphic resource ». *Faceshopping* entre pleinement dans cette catégorie. En ce sens, la *lyric video* de « Faceshopper » n'est peut-être pas aussi marginale que l'auteur le présente. Pour les réalisateurs de clips, subvertir les attentes génériques est presque un attendu en soi, et la *lyric video* n'y échappe pas. Des approches esthétiques de la *lyric video* présentées dans cette section, on peut conclure l'intérêt esthétique de ces clips, l'inventivité de certains de ses créateurs, qui investissent avec force ses possibles formels, et donc la pertinence d'intégrer les *lyric videos* aux études sur le clip.

2 Dans l'espace hispanophone et sud-américain

Les quatre articles étudiés à l'instant montrent qu'un élan de recherches au sujet des *lyric videos* a débuté vers 2018-2019 entre l'Europe (France, Espagne, Suède) et les États-Unis, et ce majoritairement en anglais – mon texte, publié en français, fait exception sur ce point, mais puisqu'il a été lu par Mathias Bonde Korsgaard, certaines de mes idées ont été en partie importées dans le champ anglophone via son article. Il convient de réduire ce biais linguistique et géographique, en soulignant aussi la vigueur des études sur les *lyric videos* dans l'espace linguistique hispanophone et lusophone, en Europe et surtout en Amérique du Sud. D'ailleurs,

même si José Patricio Pérez Rufí a publié en anglais l'article évoqué plus haut, il enseigne à l'Université de Málaga en Espagne, et publie la plupart de ses travaux en espagnol¹¹⁷.

N'ayant étudié ni l'espagnol ni le portugais, il me semble délicat de faire de ces textes le cœur de l'état de la littérature qui fonde ici mon étude des *lyric videos*. Je les comprends néanmoins suffisamment pour discerner la pertinence de certains, et constater qu'ils corroborent nos définitions et nos hypothèses. Il faut en particulier reconnaître l'antériorité du travail de Rafael Pinto de Jesus, souvent cité par les textes en espagnol et en portugais : son bref mémoire de fin d'études intitulé « Lyric video: a reconfiguração da divulgação da música » date en effet de 2013, et il y expose, certes succinctement, un certain nombre de bases de réflexion avec lesquelles nous travaillons encore : l'intuition du sujet, la place de YouTube dans l'émergence du genre, la reconfiguration de la promotion musicale officielle, les jalons historiques (Bob Dylan, Prince et George Michael sont cités) et la place de Katy Perry comme pionnière (il analyse six de ses *lyric videos*). Le paradoxe de cette contribution est sans doute qu'elle se penche quasi exclusivement sur des exemples anglophones, et même états-uniens, à l'exception d'un exemple (la *lyric video* de la chanson « Gringo » du groupe pop brésilien Banda Uó) qui montre tout de même, dès l'introduction du texte, que la *lyric video* existe aussi dans la culture nationale et la langue de l'auteur.

Le mémoire de maîtrise de William Takenobu Akamine intitulé *As práticas discursivas intertextuais do lyric video: uma (re)leitura audiovisual performática* (2019, Universidade Predbitariana MacKenzie de São Paulo) est sur ce plan plus équilibré. Il analyse en effet deux exemples, l'un européen, l'autre brésilien : la *lyric video* réalisée par l'illustratrice, VJ et réalisatrice française Dalkhafine pour la chanson « Makeba » de l'autrice-compositrice-interprète française Jain (dont les paroles sont toutefois en anglais) ; et la *lyric video* réalisée par Lucas Paixão pour la chanson « Orgulho E Preconceito » du chanteur brésilien Lulu Santos.

¹¹⁷ Le choix de publier en anglais cet article sur les *lyric videos* est d'ailleurs notable, puisqu'il permet sans aucun doute à ce texte de dialoguer plus directement avec les recherches anglophones contemporaines sur le clip. Je ne surinterpréterai toutefois pas ce détail, dans la mesure où la traduction d'un article scientifique est souvent davantage liée à des contraintes et à des contingences externes (langue de publication de la revue, disponibilité ou non d'un financement pour la traduction, etc.) qu'à la seule volonté de l'auteur du texte.

En mettant ces deux exemples au cœur de son travail, Akamine ancre les *lyric videos* dans la série culturelle très vaste du cinéma d'animation. Dans son chapitre introductif, il évoque ainsi les cartons de texte et les génériques cinématographiques, le film *Les voyages de Gulliver* de Dave Fleischer (1939), ou encore quelques clips de l'ère MTV, comme celui réalisé par Steve Barron pour la chanson « Take on me » du groupe A-ha. On constate ici les limites d'un tel choix. Considérer la série du cinéma d'animation, c'est négliger la spécificité textuelle des *lyric videos*, ce qui mène par exemple Akamine à évoquer un film d'animation des Fleischer (*Les voyages de Gulliver*) sans mentionner leurs films à *bouncing balls*. De même, « Take on me » est en effet un clip intéressant, où s'hybrident des images en prises de vues réelles et des images animées. Il aurait pu permettre à l'auteur d'introduire l'hybridité des types d'images régnant au sein des *lyric videos*, et dont parle Pérez-Rufí. Au lieu de cela, les deux clips analysés dans ce mémoire sont intégralement animés, et Akamine laisse de côté ces clips hybrides – qui sont pourtant courants. Tout de même, il faut reconnaître à ce travail l'intérêt de sa grille d'analyse, principalement esthétique, particulièrement adaptée à l'étude de clips animés (texte, sonorités, typographie, formes, textures). La limite de son application, c'est une analyse visant principalement l'élucidation. Selon une approche explicitement intertextuelle, l'auteur s'intéresse davantage aux causes qu'aux effets, et ses réponses sont alors plus génétiques qu'esthétiques : en référence à quoi ces couleurs, ces textures, ces motifs, ces typographies ont-elles été choisies ? Ce sont bien sûr des questions pertinentes pour l'étude d'une forme aussi référentielle que le vidéoclip, mais l'analyse n'est là que très partielle.

Parmi d'autres articles¹¹⁸ ou travaux de fin d'études¹¹⁹ consacrés aux *lyric videos*, mentionnons en terminant le bref mémoire de Carolina Llosa Rios¹²⁰ (2021, Université de Lima). Selon une approche de recherche-création, cette étudiante en licence de communication y développe quelques réflexions sur les *lyric videos* basées sur son propre travail de réalisation d'un clip pour la chanson « Amiguitos » du groupe de chanson pop péruvien Dejavú Lat. Elle y détaille ainsi ses

¹¹⁸ Jadson Amorim Santos et Talita de Azevedo Déda, « Música e semiótica: um estudo greimasiano no lyric video », *Caderno de Graduação - Ciências Humanas e Sociais - UNIT - SERGIPE* 3, n° 1 (2015) : 243-56.

¹¹⁹ Emilio Pérez Carrasco, « El género lyric video: inicios, evolución y análisis » (Universidad Miguel Hernández de Elche, 2021).

¹²⁰ Carolina Llosa Rios, « Dejavú Lat – amiguitos (Lyric video): conceptualización, dirección y animación » (Lima, Universidad de Lima, 2021).

inspirations et son processus créatif, et plusieurs éléments qu'elle développe sont particulièrement intéressants. La réalisatrice a notamment choisi pour ce clip un format vidéo vertical, c'est-à-dire spécifiquement pensé pour le visionnage sur l'écran des téléphones cellulaires, bien plus que pour celui des ordinateurs ou des télévisions. Ce choix permet une précision importante : parler des clips de l'ère numérique comme des clips de « l'ère YouTube » ne doit pas nous faire oublier que l'hétérogénéité technologique de cette période : la diffusion contemporaine des clips n'a pas seulement lieu sur YouTube ni même sur ordinateur, mais aussi sur l'écran de téléphones ou de tablettes. YouTube, c'est certes un site web, mais c'est aussi une application mobile, et en outre, beaucoup d'autres sites et applications permettent le visionnement de vidéos en ligne – comme les réseaux sociaux Facebook ou TikTok.

C'est d'ailleurs précisément cet usage des applications mobiles qui est mis en scène dans le clip par Carolina Llosa Rios, sous le mode de la remédiation. Cette *lyric video* navigue en effet entre les différentes applications d'un téléphone mobile (Spotify, Instagram, Facebook, Snapchat, etc.), et les paroles de la chanson s'écrivent à l'écran selon le format textuel habituel de ces applications : titres de chansons dans Spotify, commentaires sur Instagram, notifications et messages instantanés pour WhatsApp, par exemple. Par un tableau de synthèse, son mémoire montre bien la recherche préparatoire effectuée pour répertorier tous les types de textes écrits dans ces applications courantes, et choisir ceux qui pourraient être pertinents, lisibles et reconnaissables dans un clip sous forme de *lyric video*.

Pour le dire avec des termes introduits plus tôt : ce clip basé sur la remédiation des applications mobiles courantes met en lumière leur hyperlittératie. Cette vidéo joue ainsi d'un effet de connivence amusant pour l'auditoire, qui reconnaît ces applications et, dans le même temps, le détournement de leur usage premier. Ce faisant, le clip ancre les *lyric videos*, en tant que forme audiovisuelle textuelle, dans une contemporanéité médiatique elle-même très textuelle. Comme le résume par exemple le collectif des linguistes atterrées :

Depuis l'apparition des réseaux sociaux en ligne, à la fin du siècle dernier, on n'a jamais autant communiqué par écrit. Des milliards de messages sont échangés

quotidiennement sur téléphone, tablette ou ordinateur, y compris par des personnes qui, autrefois, auraient pratiquement cessé d'écrire après avoir quitté l'école¹²¹.

Sous ses airs de rapport de projet professionnel, le bref mémoire de Carolina Llosa Rios soulève des questions très pertinentes sur la diversité des supports de visionnage et des formats vidéo, sur l'hyperlittérature médiatique contemporaine, et sur ce que celle-ci peut apporter à une forme comme le clip où les références et remédiations sont traditionnellement courantes.

3 Autres approches

3.a Approche pédagogique

L'usage pédagogique des chansons n'est plus à démontrer, il est notamment très documenté dans le domaine de l'apprentissage des langues secondes¹²². Dans ce cadre, Kristin Lems, qui a déjà étudié les liens entre chanson et didactique des langues¹²³, s'est intéressée aux *lyric videos* dans un article paru en 2021¹²⁴. Elle y rappelle que le karaoké est déjà un type de vidéo musicale textuelle très prisé des enseignants en langue, et s'interroge alors sur les possibles usages pédagogiques des *lyric videos*, qui sont selon elle des « cousines » du karaoké. Disant cela, l'autrice ne tient pas compte des différences qui existent pourtant entre ces deux formes présumées parentes. Or, les *lyric videos* diffèrent des karaokés au moins sur deux points : on y entend la chanson originale (avec ses paroles) alors que le karaoké ne propose qu'une piste instrumentale sans voix chantée ; et le texte s'y affiche sous la forme d'une typographie dynamique (*kinetic typography*), là où le texte d'un karaoké est normalement fixe sur l'écran, avec un effet de coloration progressive des paroles au rythme de la chanson. Ces différences génériques pourraient tout de même impliquer une distinction en termes d'usage pédagogique.

¹²¹ Les Linguistes atterrées, *Le français va très bien, merci* (Paris : Gallimard, 2023), 38.

¹²² Franziska Degé et Gudrun Schwarzer, « The Effect of a Music Program on Phonological Awareness in Preschoolers », *Frontiers in Psychology* 2 (2011) ; Norwati Roslim, Aini Faridah Azizul, et Mazira Mohd Zain, « Using Songs in Enhancing the Teaching of Grammar », *Advances in Language and Literary Studies* 2, n° 2 (2011) : 118-28 ; Shannon R. Becker, « Metacognitive Instruction in L2 French: An Analysis of Listening Performance and Automaticity », *Foreign Language Annals* 54, n° 1 (2021) : 9-26.

¹²³ Kristin Lems, « Learning English through Music in the Digital Age », *TESOL Video News : Teachers of English to Speakers of Other Languages*, 2016 ; Kristin Lems, « New Ideas for Teaching English Using Songs and Music », *English Teaching Forum* 56, n° 1 (2018) : 14-21.

¹²⁴ Kristin Lems, « Lyric Videos: Sound, Image, and Meaning for English Language Learners », *English Teaching Forum* 59 (2021) : 1-10.

Néanmoins, selon l'auteurice, les *lyric videos* demeurent un support d'enseignement pertinent, car grâce à l'alliance d'une chanson et d'une vidéo, elles constituent une forme motivante basée en partie sur le partage d'émotions. Elle conseille donc de les intégrer à l'arsenal des ressources d'enseignement des langues, en rappelant l'intérêt de varier les supports et les méthodes. Elle propose enfin quatre plans de leçons basées sur des *lyric videos*, à destination de différentes classes d'âge, et poursuivant des objectifs linguistiques adaptés : vocabulaire (lexique, expressions idiomatiques, registres de langue), syntaxe, phonologie, compréhension, expression orale et écrite notamment. Si les objectifs pédagogiques et didactiques de cet article paraissent loin des considérations historiques, théoriques et esthétiques du présent chapitre, il fait tout de même naître plusieurs réflexions.

D'une part, cette approche confirme le double objectif d'interprétation des *lyric videos* (herméneutique et performative). Mieux, l'article met en lumière que la majorité de ces clips, en raison de leur typographie dynamique, proposent en fait une voie médiane : elles aident à apprendre la chanson, mais au contraire du karaoké, elles ne permettent pas de la lire, de la comprendre ni de la chanter entièrement – du moins pas au premier visionnage. On comprend donc leur intérêt en contexte pédagogique : les élèves ne pourront probablement pas tout comprendre du premier coup, d'ailleurs les leçons proposées par Lems sont toujours basées sur un visionnage multiple des clips. En extrapolant, on comprend l'intérêt commercial de ce principe : certes l'écriture du texte à l'écran engage et stimule la participation de l'auditoire (pour lire, pour comprendre, pour chanter), seulement en un mouvement inverse, par son incomplétude interprétative, la *lyric video* demande à être revisionnée (pour mieux lire, pour mieux comprendre, voire pour mieux chanter). Les maisons de disques, les plateformes de diffusion et leurs annonceurs publicitaires ont donc tout à gagner à cette forme qui, par essence, donne à la chanson un goût de « reviens-y ».

D'autre part, dans le choix des quatre exemples de l'article, on constate deux types de gradation : dans le mouvement des textes (fixité vs typographie dynamique) et dans leur découpage rythmique (apparition progressive du texte écrit, depuis des phrases entières jusqu'à un découpage par syllabes). À la leçon 1, élaborée pour des élèves très jeunes (« early childhood »), Lems choisit la *lyric video* avec *bouncing-ball* de la chanson « Let it Go » extraite du film *Frozen*,

évoquée plus haut¹²⁵ : des phrases entières s'affichent fixement à l'écran, toujours au même endroit (au bas de l'écran), et le texte en lui-même ne bouge pas, car c'est un flocon *bouncing ball* qui rebondit sur les syllabes à chanter. À l'opposé, pour les apprenants adultes, elle appuie sa leçon 4 sur la *lyric video* de « Look What You Made Me Do » de Taylor Swift, où le texte est intégré à un film d'animation très rythmé. Dans ce clip, les paroles apparaissent une syllabe à la fois en synchronie avec la chanson, à n'importe quel endroit de l'écran, parfois dans le désordre, avec plusieurs typographies, dans des sens de lecture différents, il se déforme, se démultiplie, clignote : il est en somme beaucoup plus difficile à lire. Entre ces deux extrêmes, la leçon 2 destinée aux élèves de niveau élémentaire propose une configuration médiane, avec le choix d'une *lyric video* explicitement éducative, produite par la maison d'édition Macmillan Education : la chanson « Give Me Your CO2 » qui incite à la protection des forêts. Ici les paroles apparaissent phrase par phrase dans un fondu enchaîné au flou. Un très léger mouvement est appliqué aux mots écrits, comme s'ils flottaient sur l'image, en revanche le texte n'est pas animé en lui-même, mais entouré d'animations simples (flèches, gouttes d'eau, étincelles, éclairs). Derrière le texte blanc, des photos illustrant le thème de la chanson (un sentier, des arbres, une forêt, un cerf, un tronc découpé à la tronçonneuse) apparaissent en fondu, et un léger mouvement de zoom avant ou arrière leur est appliqué. Dans cette vidéo, tout est donc en mouvement, mais très peu, et surtout, la lisibilité du texte est préservée.

Ces exemples incitent à réfléchir au lien entre les choix esthétiques d'écriture des paroles à l'écran (mouvement et découpage du texte) et le public visé par la vidéo. De la même manière que Laura McLaren s'interrogeait sur les liens entre genres musicaux et sous-genres du clip, l'article de Kristin Lems invite à penser la catégorisation des sous-genres de *lyric videos* en fonction du public cible de ces vidéos. Du point de vue didactique, un texte fixe à l'écran est plus adapté à un auditoire très jeune. Cela ne signifie bien sûr pas que toutes les *lyric videos* dont le texte est fixe sont destinées aux jeunes enfants, mais l'exemple des *lyric videos* produites par Disney montre bien que les stratégies d'écriture des textes peuvent être adaptées à l'âge du public visé, et donc à ses capacités de lecture et de concentration.

¹²⁵ Voir Partie II, Chapitre IV, 4.

3.b Approche musicologique

En 2016, un bref débat a eu lieu dans la revue *Empirical Musicology Review* autour des *lyric videos* amateurs postées sur YouTube. Résumons brièvement cette discussion, car même si elle se situe aux limites du champ de la présente thèse, elle montre que la *lyric video* est un critère de pertinence pour d'autres approches au sein des études sur YouTube.

Publié en 2016, le premier numéro du onzième volume de la revue *Empirical Musicology Review* débute une série de deux numéros consacrés aux études musicologiques de corpus (approches quantitatives). Ce numéro contient cinq articles et sept « commentaries », des textes plus courts qui critiquent ou prolongent les réflexions des cinq articles principaux. C'est dans ce cadre que l'article « Transpositions Within User-Posted YouTube Lyric Videos: A Corpus Study » de Joseph Plazak est adjoint de deux commentaires par Kris Shaffer et Gary K. Yim, qui discutent principalement des limites méthodologiques et des conclusions de l'article original. Dans cette étude, Plazak s'intéresse à la différence de tempo et de hauteur (*pitch*) existant entre la version officielle d'une chanson et les versions entendues dans les *lyric videos* amateurs postées sur YouTube. Sur deux corpus de 100 vidéos (l'un prélevé en 2011 et l'autre en 2015), il observe qu'une grande partie des vidéos amateurs altèrent la version originale de la chanson en termes de hauteur et/ou de tempo – même si les proportions et les valeurs diffèrent entre 2011 et 2015. De la mesure de ce phénomène en 2011, Plazak avait tiré deux hypothèses. Soit ces altérations étaient réalisées à dessein par les utilisateurs pour éviter les algorithmes de reconnaissance automatique de YouTube (qui peuvent bannir automatiquement les contenus protégés par le droit d'auteur), soit les utilisateurs n'avaient même pas conscience de l'altération, qui avait pu se produire par erreur dans l'un des transcodages de la chaîne de production de la vidéo. Seulement, constatant la persistance de ce phénomène en 2015, il élargit sa réflexion sur le plan théorique :

this corpus may highlight an important evolutionary branching of the “listener.” In many musical communication models, such as Kendall and Carterette's (1990) Composer-Listener-Performer model, the listener is often considered the simple endpoint of the musical communication chain. However, user-posted YouTube videos reveal that end users in fact perform alterations of standard musical features, such as key and tempo, that were once only manipulated by composers and performers¹²⁶.

¹²⁶ Joseph Plazak, « Transpositions Within User-Posted YouTube Lyric Videos: A Corpus Study », *Empirical Musicology Review* 11, n° 1 (2016) : 94.

En somme, cette étude de corpus démontre la place nouvelle et paradoxale des usagers des plateformes numériques comme YouTube. D'une part, la plateforme encourage ses utilisateurs à créer et partager du contenu (logique *bottom-up*), d'autre part elle contraint aussi cette créativité, notamment pour des raisons légales – ici, elle protège les contenus officiels d'éventuelles réutilisations amateurs. S'inventent alors des manières de résistance, dont les phénomènes d'altération observés par Plazak font partie. L'une des critiques de Gary K. Yim au sujet des conclusions de Plazak, c'est qu'il ne considère pas suffisamment la part intentionnelle, voire créative de ces altérations. Il cite alors plusieurs sous-genres de vidéos YouTube qui assument ces déformations comme des actes délibérés (par exemple des vidéos qui ralentissent ou accélèrent à l'extrême le son de chansons populaires). Shaffer, quant à lui, questionne plutôt la représentativité du corpus (deux fois cent vidéos) et la précision des outils techniques de mesure des altérations sonores.

En plus de ces critiques apportées par deux musicologues, il me semble, d'un point de vue audiovisuel, que Plazak oublie aussi deux éléments. Le premier, c'est le genre des vidéos considérées : il ne s'agit pas n'importe quelles vidéos YouTube remédiant des morceaux existants, mais de *lyric videos* amateurs. Dans sa méthodologie, Plazak occulte totalement ce point, en extrayant l'audio des vidéos pour l'analyser dans des logiciels de traitement sonore. Mais il y a peut-être quelque chose à tirer, du point de vue musicologique, de cette remarque : qu'elles soient altérées consciemment ou inconsciemment, ces vidéos sont considérées par leurs auteurs comme propices à la performance chantée, à laquelle l'altération ne semble pas un obstacle. Le deuxième oubli de Plazak, c'est qu'entre ses deux observations (2011 et 2015) a eu lieu l'officialisation des *lyric videos*. Ce genre d'abord effectivement typique des UGC a été intégré, on l'a vu, à la promotion officielle des chansons. Cette reprise en main par les maisons de disques d'une forme d'illustration amateur n'est peut-être que l'un des effets de la structuration marchande de YouTube. Si en 2015, les vidéos altérant la musique ne représentent plus qu'une faible part du corpus observé, c'est peut-être en raison de cette professionnalisation de la production des contenus audiovisuels sur YouTube¹²⁷ (logique *top-down*) : même les contenus

¹²⁷ Cauche, « Professionnalisation des modes de diffusion sur YouTube ».

amateurs se sont professionnalisés, ce qui serait sensible et mesurable ici selon un critère technique.

Je serais donc particulièrement curieux de lire les résultats d'une telle analyse en 2024, alors que YouTube a accru son contrôle automatique des contenus protégés par des droits d'auteurs, et que la *lyric video* a été extraite du domaine amateur et imposée comme une forme canonique d'illustration officielle des chansons.

3.c Approche informatique

En 2020 et 2022, une équipe de chercheurs japonais en informatique a publié deux articles¹²⁸ résumant l'état de leurs travaux concernant la reconnaissance automatique des caractères écrits dans les *lyric videos*.

The targets of document analysis systems are expanding because of the diversity of recent document modalities. Scanned paper documents only with texts printed in ordinary fonts were traditional targets of the systems. [...] In fact, we can consider videos as a promising target of document analysis systems. There have already been many attempts to analyze videos as documents. The most typical attempt is caption detection and recognition in video frames. [...] In this paper, we use lyric videos as a new target of document analysis.¹²⁹

En somme, l'équipe considère que l'entraînement sur des *lyric videos* est un bon moyen de perfectionner les outils et les méthodes de reconnaissance algorithmique des caractères écrits. Ce type de vidéo présente en effet plusieurs défis : le mouvement des caractères, la présence de plusieurs polices d'écriture dans la même image, la disposition des mots dans l'espace, la répétition de certains mots et structures, l'apparition à l'écran de mots qui ne font pas partie de la chanson, par exemple. Si les analyses et les solutions proposées par cette équipe de recherche dépassent largement le champ disciplinaire de la présente thèse – et les limites de mes propres compétences en mathématiques et en informatique – ces travaux permettent de rappeler à quel point notre contemporanéité médiatique est textuelle. On l'a remarqué plus haut du point de vue de la création, en évoquant l'hyperlittératie des plateformes numériques et des réseaux sociaux

¹²⁸ Shota Sakaguchi et al., « Lyric Video Analysis Using Text Detection and Tracking », dans *Document Analysis Systems*, sous la direction de Xiang Bai, Dimosthenis Karatzas, et Daniel Lopresti (Cham : Springer International Publishing, 2020), 426-40 ; Daichi Haraguchi et al., « Fonts That Fit the Music: A Multimodal Design Trend Analysis of Lyric Videos », *IEEE Access* 10 (2022) : 65414-25.

¹²⁹ Sakaguchi et al., « Lyric Video Analysis Using Text Detection and Tracking », 426-27.

remédiés dans la *lyric video* réalisée par Carolina Llosa Rios. Mais les travaux sur la reconnaissance de caractères dans les *lyric videos* rappellent aussi que puisque les réseaux et plateformes numériques sont logocentrés, les outils d'analyse algorithmiques développés en amont pour les faire fonctionner, et en aval pour les analyser, le sont aussi.

Qu'on pense par exemple à la reconnaissance vocale, qui est désormais intégrée au lecteur de YouTube, capable de sous-titrer automatiquement n'importe quelle vidéo. Les intelligences artificielles pourront peut-être bientôt, elles aussi, chanter grâce aux *lyric videos*.

Chapitre III Approche comparative : les deux clips de « Shape of You »

À quoi ressemblent les *lyric videos* ? À quoi peuvent ressembler les *lyric videos* ?

En deux questions, voici formulé l'axe de recherche des trois derniers chapitres de cette troisième partie : la tension entre la norme et ses marges. Si l'on veut broser le tableau d'un ensemble aussi profus et varié que les *lyric videos*, il faut considérer sa double logique générique, interne et externe, que j'ai introduite grâce aux articles de McLaren et de Pérez Rufí. C'est s'intéresser d'une part à ce qui fait la spécificité des *lyric videos*, c'est-à-dire aux codes esthétiques qui émergent du corpus – et qui convainquent McLaren d'en faire un genre à part entière. Les *lyric videos* vs les autres clips, c'est-à-dire : une norme. Ceci fait, c'est aussi considérer qu'une fois ces codes établis, les créateurs peuvent jouer avec eux, et s'en affranchir en tout ou en partie. Les *lyric videos* dans leur diversité : la norme vs ses marges.

Le présent chapitre creuse d'abord le premier de ces deux sillons, en s'intéressant à la *lyric video* d'une chanson extrêmement populaire : « Shape of You », par Ed Sheeran.

Une semaine après sa sortie internationale le 5 janvier 2017, la chanson « Shape of You » interprétée par l'auteur-compositeur-interprète pop britannique Ed Sheeran était déjà en bonne place de nombreux palmarès. À titre d'exemple, elle est la chanson la plus téléchargée et la plus écoutée en France dès le 13 janvier 2017, soit la première semaine de son exploitation¹³⁰. Elle est classée au top des ventes dans de très nombreux pays, atteignant immédiatement ou progressivement la première place dans la plupart des pays européens, ainsi que dans une majorité des classements canadiens et états-uniens¹³¹. Aucun doute, « Shape of You » est donc un tube, une chanson au succès international indéniable – qui plus est particulièrement durable¹³². Le clip cumule plus de 6 milliards de vues sur YouTube (relevé effectué le 8 septembre

¹³⁰ Johann Ruelle, « “Shape of You” : Ed Sheeran brise des records historiques aux Etats-Unis et au Royaume-Uni », *Charts in France*, 18 janvier 2017, <https://www.chartsinfrance.net/Ed-Sheeran/news-103425.html>. Consulté le 8 septembre 2023.

¹³¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Shape_of_You#Charts

¹³² Selon les chiffres du SNEP, la chanson n'a quitté le top 200 des *singles* en France que la semaine du 4 septembre 2020, après 189 semaines de classement. <https://snepmusique.com/les-tops/le-top-de-la-semaine/top-albums/?categorie=Top%20Singles&annee=2020&semaine=35>. Consulté le 25 février 2024.

2023, à cette date, il est la cinquième vidéo la plus vue de la plateforme). La *lyric video* compte quant à elle plus de 900 millions de visionnements¹³³.

Dans la lignée des travaux de Pérez-Rufí, je postule en choisissant cet exemple que la *lyric video* d'une chanson ayant bénéficié d'un succès planétaire colossal se situe plutôt du côté de la norme que dans les marges : sa diffusion est de toute façon si massive qu'il a forcément participé à fixer les codes et attendus esthétiques de la *lyric video*. De toute façon, il correspond assez, on le verra, au portrait générique brossé par Erin Strecker ou par Laura McLaren. En outre, puisque la chanson a également fait l'objet d'un clip paru après la *lyric video*, une étude comparative permettra de mettre en regard l'esthétique de ces deux clips, pour faire ressortir les codes spécifiques à la première. Cette étude esthétique, employant les outils descriptifs canoniques de l'analyse audiovisuelle, est aussi teintée d'une approche herméneutique. L'étude de la *lyric video* de « Shape of You » montrera les possibles interprétatifs de la mise en image textuelle des chansons : non seulement la *lyric video* donne du sens à la chanson, mais elle propose d'autres directions d'interprétations que celles du clip. Pour cette raison l'étude sera menée en trois temps : une analyse surtout textuelle de la chanson, suivie d'une analyse audiovisuelle de la *lyric video*, puis du clip.

1 Approche cantologique : le texte d'un tube

« Shape of You » est une chanson écrite et composée par Steve Mac, John McDaid et Ed Sheeran pour l'album ÷ (*Divide*) de ce dernier. Elle est qualifiée par plusieurs critiques musicaux de pop électronique, mâtinée de *dancehall*¹³⁴ et de *tropical house*¹³⁵. La chanson emprunte aussi au R'n'B des années 1990, au point d'être reconnue comme un plagiat du tube « No Scrubs » du groupe TLC (1999), dont les auteurs et autrices (Kandy Burruss, Kevin Briggs et Tameka Cottle) ont été crédités a posteriori comme ayant-droits de « Shape of You »¹³⁶. Sur le plan thématique, « Shape

¹³³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_vid%C3%A9os_les_plus_visionn%C3%A9es_sur_YouTube, consulté le 8 septembre 2023.

¹³⁴ Leah Kardos, « Brits 2018: Why Everyone Loves Ed Sheeran's Shape of You », *The Conversation*, 21 février 2018, <http://theconversation.com/brits-2018-why-everyone-loves-ed-sheerans-shape-of-you-92150>.

¹³⁵ Patricia Meschino, « 'Tropical House Cruises to Jamaica' Comp Ft. Ed Sheeran, Sean Paul, Damian & Stephen Marley: Exclusive First Listen », *Billboard*, 21 décembre 2017, <https://www.billboard.com/music/pop/tropical-house-cruises-to-jamaica-comp-ed-sheeran-8077790/>.

¹³⁶ Lauren Nostro, « Ed Sheeran Finally Admits That "Shape Of You" Uses TLC's "No Scrubs" Melody », *Genius*, 20 mars 2017, <https://genius.com/a/ed-sheeran-finally-admits-that-shape-of-you-uses-tlc-s-no-scrubs-melody>.

of You » est une chanson d'amour, explicitement mais discrètement érotique. Elle est composée de deux couplets, d'un long refrain et d'un pont répété à deux reprises¹³⁷. Elle met en scène deux personnages genrés, un homme qui parle (« I » / « Boy ») et une femme (« You » / « Girl ») à qui il s'adresse et dont il rapporte quelques paroles (« Say Boy, let's not talk too much »). Par plusieurs références, le chanteur de « Shape of You » est volontiers rabattu sur la *persona* d'Ed Sheeran lui-même : le genre masculin de ce chanteur est clairement défini ; les deux couplets se terminent par la même formule, « I'm singing like », opérant une mise en abyme de la pratique du chant (Sheeran-interprète prend en charge le récit d'un chanteur qui explique, en chantant, s'être mis à chanter). Une référence au chanteur irlandais Van Morrison (« Van the Man ») est d'ailleurs explicitement pensée par Ed Sheeran comme un marqueur de ce trouble énonciatif qui le rapproche du chanteur de « Shape of You ». Dans une entrevue où il relate que la chanson a d'abord été écrite pour la chanteuse Rihanna, il explique : « we were writing this song, and I was like, 'This would really work for Rihanna.' But then I started singing lyrics like putting 'Van The Man on the jukebox,' and I was like 'She's not really going to sing that, is she '¹³⁸ ». (Ed Sheeran est britannique, ce qui le rapproche davantage de Van Morrison – géographiquement comme symboliquement – que la chanteuse Rihanna, originaire de La Barbade).

La chanson narre à la première personne et majoritairement au présent l'histoire d'amour naissante de ses deux personnages (« me » / « you » / « we »). Tous deux se rencontrent dans un bar où l'homme boit avec des amis. Une discussion s'engage, puis le texte joue d'équivoques pour mêler les motifs de la danse, de la séduction et d'un rapport sexuel (« Come on now follow my lead », par exemple). Les équivoques se trouvent résolues par le vers « Last night you were in my room », et après cette révélation la chanson est, de fait, plus explicite. Le deuxième refrain, répétition exacte du premier, conserve son double sens, mais se lit désormais sans les équivoques de la première lecture. Avec le second couplet s'entrelacent le récit d'une relation amoureuse (premier rendez-vous) avec les plaisirs d'une liaison charnelle naissante. Le chanteur chante son obsession pour le corps de sa partenaire, s'inscrivant ainsi dans le motif littéraire somme toute

¹³⁷ Les paroles de la chanson figurent à la fin du chapitre.

¹³⁸ Propos extraits d'une entrevue donnée au « Breakfast Show » de BBC Radio 1, repris dans Taylor Weatherby, « Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song 'Shape of You' », *Billboard*, 6 janvier 2017, <https://www.billboard.com/music/pop/ed-sheeran-new-song-shape-of-you-rihanna-interview-7647615/>.

traditionnel du blason (« Although my heart is falling too / I'm in love with your body »). On peut même postuler que Sheeran investit de manière assez habile le *hook*, cette accroche vocale typique de la pop contemporaine : ici l'onomatopée « Oh – I – Oh – I – Oh – I – Oh – I » semble figurer l'extase sexuelle.

Ainsi, la mise en images de la chanson est nécessairement aux prises avec plusieurs types de questions. Structurellement, elle est très répétitive, son refrain est long, elle ne comporte que deux couplets, et des vers sont repris tout au long de la chanson (le *hook* en « Oh – I », ou la phrase « Come on, be my baby, come on » prononcée quatorze fois dans la chanson). En outre, la chanson mêle des tonalités opposées, alternant de manière marquée la trivialité des couplets et la passion des refrains. Thématiquement, il faut tenir compte du registre érotique de la chanson, qui est claire sans être tout à fait explicite¹³⁹. De même, des enjeux énonciatifs (l'adresse, les deux personnages, le récit rétrospectif) ou formels (le *hook*) sont également à considérer. Observons alors d'abord la *lyric video*.

2 Sur la *lyric video* de « Shape of You »

La *lyric video* de « Shape of You » est attribuée au studio britannique Adult Art Club, qui crédite la réalisatrice Charlotte Audrey, assistée de Johnny Costello et Matt Clugston pour l'animation (*lead animators*). D'après le compte Instagram de la société, c'est d'ailleurs Adult Art Club qui a assuré la direction artistique de l'album *Divide*¹⁴⁰.

2.a Style général de la *lyric video*

Cette *lyric video* est un clip d'animation investissant une esthétique du dessin, voire du croquis. Ce choix est sans doute adapté de la métaphore de l'artisanat et de la main, présentes dans le refrain de la chanson (« Your love was handmade for somebody like me », je souligne). Associant cette métaphore à l'authenticité de l'histoire d'amour des personnages de la chanson, Charlotte Audrey et ses animateurs optent pour des traits dessinés volontairement déformés (dans l'espace) et tremblants (dans le temps). La palette de couleurs est restreinte : noir, blanc et

¹³⁹ La chanson ne tombe par exemple pas sous le coup de la mention « Explicit Content » de la Recording Industry Association of America.

¹⁴⁰ <https://www.instagram.com/p/BPKsfdeDvVW>, consulté le 8 septembre 2023.

quelques gris, deux bleus (un bleu ciel qui rappelle la pochette de l'album, un bleu marine), un vert, un orange, un rose, et un rouge très fréquent. Le tout est dessiné par à-plats de couleur, sans aucun dégradé, et avec très peu d'effets d'ombrage.

Bien que l'esthétique soit globalement celle de l'animation numérique en 2D, des effets miment les défauts d'une pellicule argentique. On trouve ainsi des croquis de soleils et d'étoiles dessinés en gris clair, ainsi que des lignes courbes, en trait plein ou en pointillés, qui apparaissent et disparaissent de manière presque subliminale. Les animateurs et la réalisatrice du clip ont donc imaginé un équivalent aux défauts propres à la pellicule (poussières, rayures) au sein de leur esthétique du croquis numérique animé. Cette référence à un médium du passé semble chercher à accentuer la logique d'authenticité du clip (« handmade »), et renforcer par-là celle de l'histoire d'amour des personnages.

Basé sur un style épuré (lignes claires, à-plats, palette limitée de couleurs vives), le clip est toutefois très dynamique. Les traits vibrent, les défauts factices de l'image la rendent grouillante. Le rythme rapide de la musique est souligné par de nombreux mouvements de et dans l'image : des objets se déplacent dans le cadre, la caméra (virtuelle) est en mouvement, des éléments graphiques se métamorphosent en d'autres figures, certaines transitions prennent la forme de raccords-volets, etc. Qui plus est, la prosodie du chant est également prise en compte, et la quasi-intégralité des mots apparaît à l'écran en suivant le rythme rapide de la chanson.

2.b Premières images : un message avant tout texte

Avant même les premiers mots de la chanson, le clip commence par trois images qu'il convient de commenter. La première est le signe ÷ ; la deuxième image est une série de trois flèches pointant vers la droite ; la troisième image affiche le mot « OPEN », sous la forme d'une enseigne lumineuse¹⁴¹. Ce signe met d'ailleurs en valeur que les deux premières images empruntent également l'esthétique du néon. Avant que la partie chantée du morceau ne commence, ces trois images se donnent comme un rébus à destination des fans. Il s'agit en effet d'une promesse de type publicitaire, que renforce l'effet néon : au moment de sa sortie, « Shape of You » annonce

¹⁴¹ L'enseigne en néon « OPEN » est un motif populaire particulièrement reconnaissable, comme le montre par exemple son emploi dans l'œuvre *OPEN WALL* de Pascale Marthine Tayou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cBAGqbK>, consulté le 8 septembre 2023.

la parution prochaine d'un nouvel album d'Ed Sheeran, intitulé *Divide*. Les fans n'ont pas eu de mal à le comprendre, puisque les deux premiers albums du chanteur étaient nommés + (*plus*) et × (*multiply*). Toutefois, cette analyse très ancrée dans le contexte de première diffusion du morceau est à élargir. Les néons se colorent au rythme du *beat* principal du morceau, et c'est donc aussi la dynamique de tout le clip qui est lancée par ces trois images. De plus, le motif du néon fait le lien entre le caractère publicitaire du clip et la thématique du bar, lieu dans lequel se déroule le premier couplet de la chanson. En plus de l'annonce d'un album à paraître, ces premières images ont donc aussi valeur d'une scène d'ouverture (*OPEN*) de la chanson.

2.c Premier couplet

L'écriture des mots de la première phrase prolonge le motif du néon, et l'ensemble du premier couplet est illustré de figures très littérales. Par exemple, le mot « lover » de la première phrase n'est pas écrit à l'écran, mais illustré par le motif canonique d'un cœur transpercé d'une flèche. Cette image est toutefois l'unique occurrence d'une illustration des paroles par un signe à valeur de pictogramme – et non par un mot écrit. Cela permet d'introduire le motif du cœur, confinant ici au cliché, mais qui se trouve décliné à de nombreuses reprises dans la suite du clip. Selon une logique tout aussi littérale, mais mêlant cette fois mots écrits et principe du pictogramme, les mots « drinking fast » apparaissent aux abords d'une bouteille de bière, remplacée par un verre qui, en plongée totale, dessine la lettre « O » du mot « SLOW ». La phrase résumant ensuite la première conversation des deux personnages est illustrée par des phylactères provenant des deux côtés du cadre. Le récit de la rencontre (« You come over and start up a conversation with just me » etc.) est alors reconfiguré à l'écran en un dialogue, grâce au jeu connoté des bulles de la bande dessinée. Notons que l'illustration très littérale du texte a parfois une valeur d'élucidation (c'est-à-dire déjà une portée herméneutique). C'est le cas par exemple lorsque s'écrivent les mots « Put Van the Man on the Jukebox » sur le dessin d'un disque vinyle et de sa pochette affichant le célèbre chapeau melon noir du chanteur.

2.d Vers le refrain : lectures érotiques

La transition vers le refrain est assez habile, puisque les mots « and now I'm singing like » sont écrits avec des caractères manuscrits liés, tracés d'un seul trait bleu ciel. Ce trait unique devient

alors le câble d'un micro qui apparaît à l'écran, lui aussi majoritairement bleu ciel. La phrase suivante (« Girl you know [...] somebody like me ») apparaît alors, s'illuminant en orange au fur et à mesure que les mots sont prononcés. C'est donc la pratique du karaoké qui est convoquée, alors que la situation d'énonciation et la mise en abyme (chanson dans la chanson) sont aussi explicitement figurées par ce micro à l'écran. La suite confirme cette prise en charge de l'énonciation de la chanson par sa mise en images, puisque la conversation des personnages est montrée via le dessin de deux téléphones portables échangeant des messages. Ce choix permet à la réalisatrice de varier la manière d'écrire les textes à l'écran, en une modalité – la littéracie des téléphones portables – plus contemporaine que celle des phylactères précédents. En cela, le clip ancre la chanson, l'artiste et la forme de la *lyric video* dans sa contemporanéité médiatique, particulièrement textuelle. Mais cette proposition d'interprétation peut sembler étonnante, puisqu'elle ne respecte pas la temporalité du texte de la chanson. Les paroles induisent en effet un enchaînement rapide des événements du premier couplet et du premier refrain en une seule soirée (rencontre, séduction, relation sexuelle) et son lendemain (« last night you were in my room »). En choisissant d'afficher la conversation des personnages sur un téléphone portable, la réalisatrice étire le temps du récit, en créant notamment une ellipse entre le premier couplet et le premier refrain. Sans contredire absolument les paroles de la chanson, ce choix ne correspond pas à leur interprétation la plus évidente. En effet, cet effet de dilution temporelle atténuée (sans doute à dessein) la relative crudité du texte, dont la réalisatrice semble avoir tout à fait conscience : par la suite, et en particulier dans le refrain, d'autres effets – pas toujours subtils – montrent que la relation charnelle, évidente mais non explicite, des deux personnages est postulée par la réalisatrice, qui s'attelle à la figurer, afin d'aiguiller l'interprétation des paroles. C'est par exemple le parallèle employé entre le trou de serrure, motif érotique classique¹⁴² suggéré par la mention de la chambre à coucher dans le texte (« you were in my room »), et un sexe féminin dans lequel, en outre, le mouvement de caméra invite à entrer. De même avec la bouche rouge qui prend en charge le *hook*, dans laquelle le mouvement de caméra fait également entrer. C'est aussi, de manière plus intéressante, l'apparition d'une feuille de papier blanche

¹⁴² Le cinéma des premiers temps en donne déjà des occurrences, comme le film *Par le trou de serrure* tourné par Ferdinand Zecca pour Pathé en 1901.

lignée de bleu sur laquelle s'écrivent, comme une note manuscrite, les mots « I'm in love with your body ». Là encore, il s'agit d'un retournement complet de l'énonciation de la chanson, car cela attribue cette phrase non pas au chanteur, mais au personnage féminin, sous forme d'un message écrit laissé après que les deux personnages ont passé la nuit ensemble (dans sa chambre à lui : « last night you were in my room »). Au contraire du déplacement énonciatif créé par les téléphones portables, celui de la note manuscrite ne cherche pas à édulcorer la relation des deux personnages, mais il détourne tout de même l'attention de la teneur érotique des paroles en situant l'énonciation au lendemain du rapport sexuel. Ce procédé ouvre par ailleurs l'interprétation, pour laisser penser que certaines phrases prononcées par le chanteur sont potentiellement, aussi, les paroles rapportées du personnage féminin – ce qui, dans ce cas, est assez convaincant.

Au rang des figures qui appuient la tonalité érotique de la chanson, on trouve aussi l'emploi d'un néon en forme de femme assise de profil, une jambe pliée, poitrine abondante, illustrant le terme « Body ». Cette fois, la référence à la marchandisation des corps féminins (et au moins aux spectacles de strip-tease) par cette enseigne lumineuse très connotée étonne un peu, étant donné que rien dans les paroles ne pousse à une telle lecture, aux limites du sexisme.

2.e Second couplet, refrain et répétition

Le second couplet reprend en grande partie des pistes d'illustration employées dans la première partie de la chanson, en particulier l'esthétique du néon qui permet d'en écrire la plupart des mots. Le début du couplet mérite cependant un commentaire, puisqu'il commence par l'image d'un livre ouvert duquel sort un nouveau phylactère indiquant « One week in we let the story begin... ». Au premier degré, le recours à ce symbole du livre est sans doute simplement en référence au terme « story », selon une métaphore basée sur la polysémie du terme : l'*histoire* d'amour s'écrivant à la manière d'un récit, d'un livre d'*histoires*. Il est aussi assez pertinent qu'une bulle sorte à ce moment d'un livre, alors que le texte met en valeur l'ellipse (« one week in »), et donc le caractère narratif de cette chanson : discours et récit se mêlent à l'écran.

La séquence du taxi est elle aussi intéressante, pour l'économie de ses moyens figuratifs, basée sur la métonymie : un sapin orange accroché à un double rectangle aux coins arrondis suffit à

dessiner le rétroviseur intérieur d'une voiture et donc, en complément du texte chanté et écrit, à figurer un espace typique de la scène romantique : l'arrière de taxi. L'utilisation du miroir du rétroviseur permet ensuite à l'espace de se retourner, avec le simple mouvement d'un travelling avant, pour se focaliser sur le profil des deux amoureux.

Par la suite, la réalisatrice n'hésite pas à remployer des images du début du clip, et à ce titre, les images illustrant le second refrain sont identiques à celles du premier. Cela s'explique si l'on se place du point de vue de la structure de la chanson, effectivement répétitive. De même que l'affichage des textes est le redoublement à l'écran d'une strate signifiante déjà présente dans la chanson (ses paroles), la reprise à l'identique de ce refrain illustré s'appuie sur la structure récursive du refrain pop, comme pour mieux l'asséner de nouveau, et sans doute, l'ancrer dans les esprits des spectateurs. Néanmoins, du point de vue de l'histoire des clips, ce copier-coller paraît relativement inédit. Il semble en effet assez rare que des créateurs de clip, forme brève par essence, se privent – si l'on peut dire – d'un tel espace de créativité, en illustrant à l'identique deux refrains. Ceci s'explique peut-être par des enjeux économico-médiatiques : les *lyric video* seraient produites plus rapidement et avec relativement peu de moyens (ici par exemple, trois personnes seulement, sous forme d'un clip d'animation ne nécessitant aucun tournage). Ce remploi serait donc une question d'efficacité, qui évite de travailler sur la création de nouvelles séquences : dans *Shape of You*, ce sont ainsi plusieurs dizaines de secondes de vidéo qui sont dupliquées. En outre, des enjeux esthético-médiatiques sont sans doute aussi à l'œuvre, comme l'habitude des formes de boucles animées (icônes, gifs, vidéos) liées aux médias numériques récents. En revanche, du point de vue cantologique, cela se justifie pleinement : pourquoi ne pas figurer dans son clip la structure récursive d'une chanson ? Puisque le refrain d'une chanson est répété à l'identique (ou presque), pourquoi sa mise en images ne pourrait-elle pas être répétée, elle aussi ? En somme, cette solution fait sens si on considère que la *lyric video* est une mise en images plus logo-centrée que les clips traditionnels. Le montage du clip est alors calqué sur la structure récursive de la chanson, et répète le refrain illustré.

En soi, cette configuration entre dans la typologie des modes de « musicalisation de la vision » proposée par Korsgaard, au titre de la neuvième catégorie : « structure musicale comme structure du clip » :

9) *Musical structure as video structure* In many videos, the different parts of the song take place in different settings or spaces, and the shift from verse to chorus also implies a visual shift from one location or one kind of imagery to another. As shown by Carol Vernallis, the images for the different sections of a song are often the same from video to video: the chorus often shows the musicians playing, the beginning of a verse shows the singer on his/her own, and the bridge displays a place that is “outside” the video¹⁴³.

En lisant cette description, on se rend compte que le cas de *Shape of You* n’est pas particulièrement anticipé. Que la structure d’un clip s’appuie sur celle de la chanson est une chose, mais qu’un clip le fasse en répétant à l’identique les images des refrains, cela paraît bien plus nouveau. Voilà une invention formelle assez forte de la *lyric video*, qu’on rencontrera d’ailleurs plus tard dans d’autres exemples – qu’on se rappelle le postulat de ce chapitre : observer *Shape of You*, c’est s’intéresser à l’esthétique *mainstream* des *lyric videos*.

*

J’ai tâché de mettre en valeur, par l’analyse de cette *lyric video*, que la plupart des décisions d’illustration y sont motivées par une prise en compte du texte de la chanson. Cela est vrai à plusieurs échelles, depuis l’esthétique générale de l’animation dessinée (« handmade ») jusqu’aux diverses stratégies d’interprétation du texte : l’élucidation de certaines références, l’emploi de signes connotés pour donner guider une lecture érotique de la chanson, voire des propositions herméneutiques moins attendues – répartition de certaines répliques entre les personnages, dilution artificielle de la chronologie des événements, mise en valeur tantôt du discours, tantôt du récit, par exemple. Enfin, le remploi d’images à l’identique pour tous les refrains de la chanson distingue la *lyric videos* des choix habituels d’illustration par le clip. Cela invite à comparer la *lyric video* avec le second clip de la chanson, qui adopte une esthétique plus traditionnelle (prise de vues réelles et présence du chanteur à l’écran notamment).

3 Sur le clip de « Shape of You »

Le second clip diffusé dans le cadre de la promotion de « Shape of You » est l’œuvre de Jason Koenig, photographe et réalisateur basé à Seattle. Il a alors déjà réalisé de nombreux clips, fort notamment d’une collaboration régulière avec les rappeurs Macklemore et Ryan Lewis pour des

¹⁴³ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 67.

clips à grand succès¹⁴⁴. *Shape of You* est le premier d'une série de trois clips réalisés en 2017 par Koenig pour l'album *Divide* (il est suivi par *Galway Girl* et *Perfect*).

À la différence de la vidéo d'animation proposée par Adult Art Club, le clip de Koenig est tourné en *prises de vues réelles*¹⁴⁵. Il déploie un récit librement inspiré des paroles de la chanson, mais qui ne les rejoint en fait que de manière tardive et ponctuelle. Les deux personnages centraux sont un homme (Ed Sheeran) et une femme (Jennie Pegouskie) qui fréquentent le même club de boxe. Lui est débutant, elle est confirmée, ce que montrent de courtes scènes de leurs entraînements respectifs. Leur rencontre a lieu parce que leurs casiers sont contigus, et que par accident, elle le bouscule. On les voit ensuite marcher ensemble dans la rue, rire, entrer dans un restaurant et manger. C'est lors de cette séquence que le récit chanté et le récit visuel sont donc le plus synchrones : la scène du restaurant illustre le début du second couplet. Pendant un temps, le récit déployé à l'image suit encore plus littéralement celui des paroles, puisque le couple entre dans un taxi où il finit par s'embrasser. Les deux trames narratives s'éloignent alors de nouveau. Quelques séquences, montées comme un sommaire, mettent en scène l'idylle naissante des personnages, notamment dans des plans où elle supervise son entraînement physique. Au cours du deuxième refrain, la femme dépose dans le casier de l'homme un protège-dents et la photo d'un lieu qui s'avère une arène de combats clandestins. Tandis qu'elle s'éloigne sur un bateau, il poursuit seul un entraînement de plus en plus intense, figuré par des plans brefs en un montage rapide. On retrouve enfin le personnage masculin dans cette arène clandestine, prêt à se battre, sortant des vestiaires puis fendant la foule : il s'avance face à un sumotori (Yamamotoyama Ryūta). Le clip prend alors un tour comique, puisqu'à la faveur d'un champ-contrechamp, Ed Sheeran, dans l'ellipse d'un *cut*, se trouve affublé d'un grotesque costume de sumo. Le combat, tourné au ridicule, est perdu par l'homme, qui avant d'abandonner, aperçoit la femme dans le public. Les deux derniers plans, dont le dernier est ralenti à l'extrême, montrent la femme porter un coup de pied sauté au sumo – le plan est coupé avant l'impact.

¹⁴⁴ Le clip de leur chanson « Can't hold us » dépasse le milliard de vues sur YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2zNSgSzhBfM>, consulté le 20 octobre 2023.

¹⁴⁵ Cette expression utilisée couramment permet de désigner facilement les tournages « traditionnels », avec capture d'une image via une caméra. Elle est évidemment à nuancer à l'ère numérique, comme l'ont par exemple exprimé André Gaudreault et Philippe Marion théorisant le régime de l'*animage* dans *La fin du cinéma ?*

Avec ce récit, Koenig met en pratique le procédé de « concurrence des significations » mis en valeur par Jullier et Péquignot¹⁴⁶, et évoqué plus haut. Dans cette déliaison s'opère alors une tension, volontiers dialectique, qui est souvent plus productive de sens qu'une illustration trop littérale. En l'occurrence, *Shape of You* met en scène une romance mêlée aux codes du film de boxe qui se termine sous un mode comique, là où les paroles suggèrent, on l'a vu, une tonalité romantique volontiers érotique. Thématiquement, cette proposition est donc un déplacement symbolique de l'érotisme, et pour ce faire, Koenig exploite la polysémie des paroles, et en particulier du titre, « Shape of You » : là où la *lyric video* illustre « je suis amoureux de tes formes », le clip fait davantage allusion à « ta forme » (au sens de « condition physique »). Certes, l'érotisme n'est pas nié : la séduction est mise en scène, le couple s'embrasse, s'enlace, et surtout, le clip affiche un culte du corps sportif désirable stéréotypé, en particulier dans la figuration de l'entraînement du personnage féminin. On est toutefois loin du « Last night you were in my room » des paroles, ou des symboles sexuels de la *lyric video*.

Qui plus est, l'autonomisation des images vis-à-vis des paroles propose une trame narrative beaucoup plus complexe que celle de la chanson : les personnages sont davantage caractérisés, leur relation évolue sur un temps plus long, une situation est créée de toute pièce (l'entraînement physique), et un obstacle à surmonter est placé (le combat). Par ailleurs, le clip profite de la chanson dans toute sa durée pour développer ce récit complexe, là où la *lyric video* reproduit des séquences entières d'un refrain à l'autre. En outre – et ce point est sans doute plus étonnant – le clip est totalement muet, au sens où aucune situation performancielle (*play-back*) n'est représentée. Alors même qu'Ed Sheeran n'y apparaît pas, la *lyric video* semble prendre bien plus frontalement en charge les dimensions énonciatives de la chanson (elle contient par exemple des dialogues rapportés et des prises de parole). À l'inverse, le clip propose un récit « concurrent » des paroles de la chanson, qui semble ignorer qu'elle est une chanson. Le clip fonctionne comme un film muet en grande partie autonome, mais dont l'accompagnement sonore par une chanson informe toutefois l'interprétation (comme on le voit avec la scène du taxi, la polysémie du terme « shape » ou le déplacement symbolique de l'érotisme vers le sport). Là où un grand nombre de

¹⁴⁶ Jullier et Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*.

clips adoptent la « visualisation filmée de la performance musicale¹⁴⁷ », celui-ci est à ce titre assez exceptionnel, puisqu'il évacue toute performance musicale – déplacée, peut-être, vers la performance sportive qui y est mise en scène.

*

En analysant la *lyric video* produite pour illustrer la chanson « Shape of You » d'Ed Sheeran, on a tâché de montrer que cette forme d'illustration n'était pas qu'un pis-aller utilitaire, répondant à l'intérêt économique des maisons de disques. Si on accepte de considérer avec sérieux son analyse, on constate que cette forme est investie par des vidéastes comme un espace fertile pour la création audiovisuelle. En l'occurrence, la mise en images de « Shape of You » montre un réel travail herméneutique de ses créateurs, qui proposent une lecture de la chanson et des directions d'interprétation qui informent notre compréhension de ses paroles. Deux exemples parmi les plus évidents dans cette étude : 1) la *lyric video* choisit une lecture érotique de la chanson, basée sur les doubles sens lexicaux du texte, qu'elle exacerbe par la mise en images ; 2) la *lyric video* redistribue l'énonciation de la chanson de manière signifiante, en attribuant certaines paroles du chanteur original au second personnage de la chanson. La *lyric video* exploite aussi un mode de musicalisation de la vision assez inédit, en répétant à l'identique la mise en images du refrain.

Mentionnons enfin un élément de détail qui n'est toutefois pas sans importance pour cette analyse des deux versions illustrées de la chanson : dans le clip officiel, le protège-dents que la femme laisse à l'homme, en guise de défi et de rendez-vous, est de couleur bleu ciel, et un gros plan montre qu'un signe « ÷ » y est dessiné d'une couleur argentée. Ainsi, de même que dans le premier plan de la *lyric video*, la présence de ce symbole au sein du clip rappelle que cette seconde illustration en vidéo est pensée, au sein d'une direction artistique et d'une chronologie marketing, en cohérence avec les autres supports de promotion de la chanson et de l'album. Par ce clin d'œil, le clip assume la multiplication des illustrations officielles de « shape of You » (*lyric video* puis clip), en les inscrivant dans un tout qui se veut, si ce n'est cohérent, au moins maîtrisé, dans le temps long, et sous le mode de la direction artistique.

¹⁴⁷ Gaudin, « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques », 169.

Paroles de « Shape of You »

John McDaid / Steve Mac / Edward Christopher Sheeran, Kandi L. Burruss / Kevin Jerome Briggs / Tameka D. Cottle

<p>The club isn't the best place to find a lover So the bar is where I go Me and my friends at the table doing shots Drinking fast and then we talk slow Come over and start up a conversation with just me And trust me I'll give it a chance now Take my hand, stop, put Van the Man on the jukebox And then we start to dance, and now I'm singing like</p> <p>Girl, you know I want your love Your love was handmade for somebody like me Come on now, follow my lead I may be crazy, don't mind me Say, boy, let's not talk too much Grab on my waist and put that body on me Come on now, follow my lead Come, come on now, follow my lead</p> <p>I'm in love with the shape of you We push and pull like a magnet do Although my heart is falling too I'm in love with your body And last night you were in my room And now my bedsheets smell like you Every day discovering something brand new I'm in love with your body Oh—I—oh—I—oh—I—oh—I I'm in love with your body Every day discovering something brand new I'm in love with the shape of you</p> <p>One week in we let the story begin We're going out on our first date You and me are thrifty, so go all you can eat Fill up your bag and I fill up a plate We talk for hours and hours about the sweet and the sour And how your family is doing okay Leave and get in a taxi, then kiss in the backseat Tell the driver make the radio play, and I'm singing like</p> <p>Girl, you know I want your love Your love was handmade for somebody like me Come on now, follow my lead I may be crazy, don't mind me</p>	<p>Come on now, follow my lead Come, come on now, follow my lead</p> <p>I'm in love with the shape of you We push and pull like a magnet do Although my heart is falling too I'm in love with your body And last night you were in my room And now my bedsheets smell like you Every day discovering something brand new I'm in love with your body Oh—I—oh—I—oh—I—oh—I I'm in love with your body Every day discovering something brand new I'm in love with the shape of you</p> <p>Come on, be my baby, come on Come on, be my baby, come on</p> <p>I'm in love with the shape of you We push and pull like a magnet do Although my heart is falling too I'm in love with your body Last night you were in my room And now my bedsheets smell like you Every day discovering something brand new I'm in love with your body</p> <p>Come on, be my baby, come on Come on, be my baby, come on I'm in love with your body Come on, be my baby, come on Come on, be my baby, come on I'm in love with your body Come on, be my baby, come on Come on, be my baby, come on I'm in love with your body</p>
--	---

<p>Say, boy, let's not talk too much Grab on my waist and put that body on me</p>	<p>Every day discovering something brand new I'm in love with the shape of you</p>
---	--

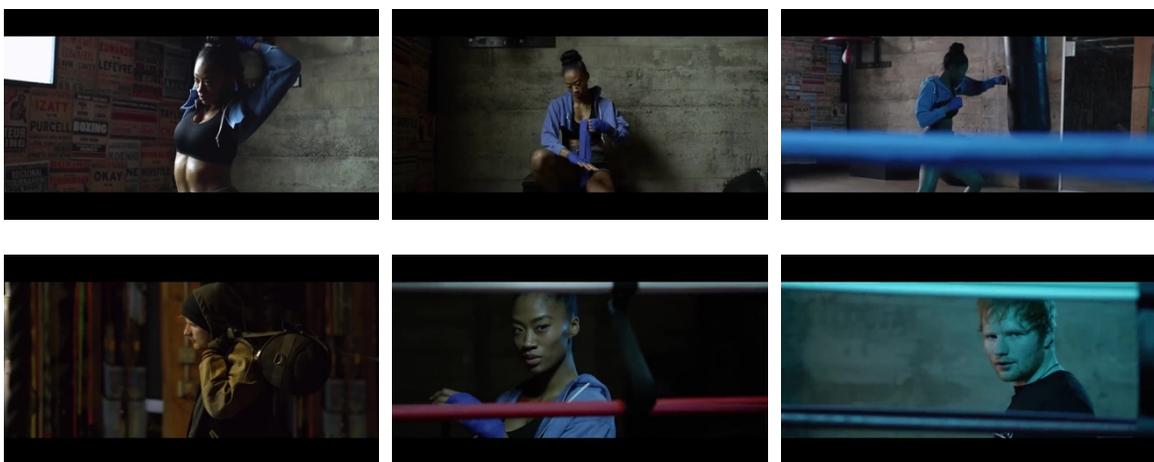
Captures d'écran de la lyric video de « Shape of You¹⁴⁸ »



¹⁴⁸ « Ed Sheeran - Shape Of You [Official Lyric Video] », publié le 5 janvier 2017, consulté le 17 février 2024 : https://www.youtube.com/watch?v=_dK2tDK9grQ.



Captures d'écran du clip de « Shape of You¹⁴⁹ »



¹⁴⁹ « Ed Sheeran - Shape of You (Official Music Video) », publié le 30 janvier 2017, consulté le 17 février 2024: <https://www.youtube.com/watch?v=JGwWNGJdvx8>.



Chapitre IV Approche générique : *lyric videos* et musiques électroniques

L'objectif de ce chapitre est de suivre une direction de recherche et d'analyse mise en lumière par Laura McLaren, en interrogeant le lien entre genres musicaux et genres audiovisuels dans le cas des clips musicaux en général et des *lyric videos* en particulier. McLaren pose le problème de cette manière :

Railton and Watson acknowledge that very little work has been done to connect musical genre to music video, maintaining that a video's visual genre cannot easily match the song's musical genre. Instead, they focus solely on visual styles, as listed above, that are used to promote the artist rather than the song. With the exception of Strachan, what none of these authors state is that, while these categories may be helpful, videos from some musical genres will be more likely to use certain visual styles over others as they are also constrained by genre conventions and ideologies¹⁵⁰.

McLaren affirme clairement l'existence d'un lien entre le genre d'un morceau musical et le style visuel adopté pour l'illustrer sous la forme d'un clip, même si ce lien n'est pas impératif, et qu'il reste relatif à la liberté créative des réalisateurs au sein des codes du genre. D'où l'emploi par McLaren de la formule « visual styles », moins précise que le concept de « genre » – qu'elle a, on l'a vu, précisément défini au préalable.

On peut accorder à l'autrice, qui s'appuie sur Railton et Watson, que ce lien n'a été que peu exploré, même si on peut regretter qu'elle ne s'y intéresse pas non plus dans cet article, où l'approche générique demeure externe : elle définit la *lyric video* comme un genre du clip, mais ne considère pas l'existence potentielle de sous-genres de la *lyric video*, et ne lie pas non plus l'emploi générique de la *lyric video* à tel ou tel genre musical. On peut cependant lui reconnaître que la littérature scientifique a assez bien démontré le lien entre genre musical et style visuel, par exemple dans le cas du clip de rap états-unien, évoqué par Michel Chion dès 1990, et largement analysé depuis pour ses représentations féministes et décoloniales souvent intersectionnelles¹⁵¹.

¹⁵⁰ McLaren, « The Lyric Video as Genre », 170.

¹⁵¹ Murali Balaji, « Vixen Resistin': Redefining Black Womanhood in Hip-Hop Music Videos », *Journal of Black Studies* 41, n° 1 (2010) : 5-20 ; Sheng Kuan Chung, « Media/visual literacy art education: Sexism in hip-hop music videos », *Art Education* 60, n° 3 (2007) : 33-38 ; Jennifer Stevens Aubrey et Cynthia M. Frisby, « Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre », *Mass Communication and Society* 14, n° 4 (2011) : 475-501 ; Cynthia M. Frisby et Jennifer Stevens Aubrey, « Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists' Music Videos », *Howard Journal of Communications* 23, n° 1 (2012) : 66-87.

Comment un genre musical peut-il s'emparer des possibles interprétatifs audio-logo-visuels de la *lyric video* ? C'est la question que nous posons dans ce chapitre, en nous penchant sur quelques cas tirés des genres populaires de la musique électronique contemporaine, house ou électro notamment. Antoine Gaudin a déjà analysé « l'impact [considérable] des musiques électroniques sur les évolutions stylistiques du vidéoclip¹⁵² ». Selon lui :

L'exemple le plus net concerne la « culture de l'anonymat », très présente chez les compositeurs d'électro, qui a contribué à dégager les réalisateurs de clips d'une contrainte particulièrement lourde dans les autres genres musicaux : celle de la représentation « promotionnelle » de l'artiste musical en situation d'interprétation. La disparition (ou l'effacement) de la « star » à l'écran ouvre en effet la voie à des dispositifs musico-visuels originaux, qui reposent sur l'exploitation intensive d'une « idée esthétique » singulière¹⁵³.

Or, grâce à l'exemple du clip de « Where are we now? » de David Bowie, nous savons déjà que l'effacement de la star à l'écran peut justement se produire derrière le texte écrit des paroles d'une chanson. Selon ce principe, la *lyric video*, dont les interprètes sont souvent « absents ou discrets¹⁵⁴ », trouverait logiquement sa place parmi les « dispositifs musico-visuels originaux » exploités par les clips électro dans le cadre de cette « culture de l'anonymat ». Mais cette hypothèse soulève un paradoxe : la mise en valeur des textes sous la forme d'une chanson écrite semble plutôt contre-intuitive pour un genre musical où la place des paroles semble plutôt mineure. Les musiques électroniques semblent en effet plutôt basées sur des sons (synthétiques et électroniques) et sur des rythmes (le *beat*), et créées avant tout dans le but de danser bien plus que de chanter. Pourtant, elles ont été largement illustrées sous la forme de *lyric videos*. Cette contradiction apparente rend l'étude de ce genre d'autant plus intéressante.

1 Sur les *lyric videos* de David Guetta

Le DJ David Guetta est-il l'un des auteurs français les plus lus dans le monde ? Cette question – délibérément facétieuse – résume le paradoxe et l'étonnement qui poussent à cette approche générique.

¹⁵² Gaudin, « Le vidéoclip, “laboratoire expérimental” des industries culturelles », 171.

¹⁵³ Gaudin, 171-72.

¹⁵⁴ Cauche, « Hybridations et effacement du chanteur ».

Pour mener cette étude générique, je propose en effet de nous appuyer sur un exemple : la carrière musicale et vidéographique du DJ et producteur de musique français David Guetta¹⁵⁵. Plusieurs raisons président à ce choix. D’abord, parce que même s’il est français, le succès de sa musique est massif et international, ce qui réduit un biais national dans l’analyse (son œuvre est représentative des musiques électroniques populaires contemporaines, occidentales à tout le moins). David Guetta était par exemple cité par la presse dès 2013 comme l’artiste français ayant vendu le plus de disques à l’étranger¹⁵⁶. Ce rayonnement se traduit aussi par des prix décernés à l’étranger (notamment plusieurs Grammy Awards) et des collaborations avec des artistes majeurs du rap et de la pop (Sia, Rihanna, Chris Brown, Usher, Lil Wayne, par exemple). C’est d’ailleurs là une deuxième raison du choix de cet artiste : même s’il est reconnu comme DJ et producteur dans le genre de la musique électro, David Guetta œuvre surtout dans la musique *house*, c’est-à-dire dans un sous-genre chanté. Ses morceaux contiennent toujours des paroles et des interprètes, souvent sous la forme de collaborations prestigieuses, ce qui permet tout de même d’investir la forme logocentrée de la *lyric video*. La troisième raison, c’est justement ce recours marqué de l’artiste à la plateforme YouTube et à la *lyric video* pour diffuser ses morceaux. David Guetta était ainsi en 2019 le français le plus suivi sur YouTube¹⁵⁷. Sa chaîne¹⁵⁸ comporte d’ailleurs une playlist rassemblant toutes les *lyric videos* de sa longue carrière vidéographique¹⁵⁹, publiées depuis 2011. Si la littérature scientifique a érigé Katy Perry comme pionnière des *lyric videos* pour son usage récurrent de cette forme dès 2010¹⁶⁰, on peut en dire autant de David Guetta, qui jouit d’une

¹⁵⁵ Les réflexions de ce chapitre ont pris forme grâce à ma participation au colloque « Musiques électriques, électricité et musique » (9 et 10 mai 2017) organisé par Guillaume Gilles, Philippe Michel et Guillaume Loizillon au sein du laboratoire MUSIDANSE de l’Université Paris 8. Je remercie les organisateurs du colloque, ainsi que Michaël Spanu et toutes les personnes ayant participé à la discussion consécutive à ma communication, pour leur intérêt envers ce sujet et pour leurs remarques constructives.

¹⁵⁶ Gaudin, « Le vidéoclip, “laboratoire expérimental” des industries culturelles », 171-72.

¹⁵⁷ Théau Berthelot, « David Guetta est le Français le plus suivi sur YouTube devant Cyprien et Squeezie », *Pure Charts*, 6 juillet 2019, <https://www.chartsinfrance.net/David-Guetta/news-110682.html>.

¹⁵⁸ <https://www.youtube.com/channel/UC117wYrva1qCH-wgqcHaaRg>, consulté le 15 septembre 2023.

¹⁵⁹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLz1iM8YfFbTdS7sIHPr3TktOLNLNu7sP0>, consulté le 16 février 2024. À cette date, la playlist contient trente-neuf *lyric videos* dont neuf ont moins d’un an. Je précise que l’une de ces vidéos ne m’est pas accessible, peut-être en raison de ma situation géographique (il est possible de bloquer la diffusion d’une vidéo YouTube dans certaines aires géographiques, notamment pour des enjeux liés aux droits d’auteur). Pour cette recherche, je consulte YouTube depuis le Canada.

¹⁶⁰ McLaren, « The Lyric Video as Genre »; Rafael Pinto de Jesus, « Lyric video: a reconfiguração da divulgação da música » (Santa Maria, Brésil : Centro Universitário Franciscano, 2013).

notoriété comparable – d’ailleurs antérieure – à celle de la chanteuse, et qui a lui aussi investi très tôt et abondamment la forme de la *lyric video*.

On observera donc ici quelques *lyric videos* illustrant des morceaux de David Guetta, en nous intéressant particulièrement aux plus précoces, pour mettre en valeur les codes et les motifs qu’elles introduisent. En évoquant, sous le titre de « prolongements », des exemples tirés de la vidéographie d’autres artistes, on étudiera aussi comment ces codes se sont souvent trouvés confirmés et réemployés dans d’autres *lyric videos* postérieures, avec une prédilection pour des artistes et des clips eux aussi très populaires.

1.a Imaginaire du matériel de sonorisation

Comme le rappelle avec ironie le DJ français Martin Solveig en montrant, à la manière de Bob Dylan, un carton de texte écrit dans le clip de sa chanson « Rejection » (2006) : « I am not the real singer ». En effet, dans la plupart des genres électroniques chantés, les morceaux sont signés par un producteur, qui crée le morceau, mais fait pour cela chanter d’autres artistes. Dans le titre de ses *lyric videos*, les interprètes de David Guetta sont d’ailleurs toujours cités. On aurait pu penser que, dans cette configuration, l’affichage de texte propre à la *lyric video* favorise la « culture de l’anonymat » évoquée par Gaudin en occultant le producteur au profit de l’interprète, mais cela ne semble pas être tout à fait le cas. Seulement, si le DJ assume dans des *lyric videos* sa place de créateur, c’est souvent par le détour de la métonymie, grâce à des signes tirés de l’imaginaire musical électronique, chargés de le représenter à l’écran.

Les platines du DJ pour « Turn me on »

Dans la *lyric video* de son morceau « Turn me on » interprété par Nikki Minaj, c’est le matériel du DJ (deux platines vinyles et une console de mixage) qui ramène le producteur au cœur du clip. Ce choix de mise en image est très stéréotypé, et l’usage même des appareils est figuré de manière schématique et exagérée. On trouve par exemple sur cette platine fictive un nombre irréaliste de potentiomètres, utilisés autant pour leur caractère référentiel (l’imaginaire des machines électroniques, avec leurs boutons à tourner pour augmenter le volume du son au maximum) que comme purs objets graphiques (des cercles noirs sur fond blanc qui tournent en suivant le mouvement de la caméra virtuelle et l’affichage, de gauche à droite, des mots écrits à l’écran).

De même par la suite, lorsque le diamant de la platine est posé sur le disque, c'est directement de la tête de lecture que sortent les lettres qui figurent les mots de la chanson. Ici encore, la mise en images est irréaliste et même illogique, puisque dans la réalité, le son de la platine vinyle doit être électriquement amplifié, et ne sort évidemment pas de la tête de lecture mais de haut-parleurs. Cependant, la vidéo emploie ce principe de manière habile. En effet, le premier mot à être ainsi animé, c'est le *hook* en « oh » de la chanson (écrit « ooooooooooooooh »), dont les « O » alignés évoquent aussi la diffusion d'une onde sonore dans l'espace. Par analogie, alors qu'un effet de compression sonore vient distordre la voix de la chanteuse, les caractères écrits subissent un effet de pixellisation qui finit par les rendre illisibles : un cas classique de « musicalisation de la vision » où un effet visuel traduit en images un effet sonore (il s'agit du 12^e cas de la typologie de Mathias Bonde Korsgaard : « sound effects and visual effects¹⁶¹ »).



Figure 97. L'imaginaire de la platine du DJ dans *Turn me on* : deux captures d'écran du clip.

Autre élément typique de l'imaginaire du matériel électronique : la « vue en éclaté ». En dessin technique, ce principe de représentation sépare dans un espace en trois dimensions toutes les pièces d'un mécanisme, pour permettre d'en comprendre l'assemblage. C'est cet imaginaire du dessin technique qui est convoqué, pendant les refrains, lorsque tous les éléments de la platine du DJ se démontent et se remontent. Cette vue éclatée figure concrètement la technicité de la machine, qui se sépare sous nos yeux comme pour nous faire part de toute sa complexité. Ainsi le genre musical électronique est assumé, à l'image, dans la mise en scène de son matériel technique. Mais comme pour les potentiomètres animés plus tôt dans le clip, cette dislocation de la platine a aussi une valeur purement graphique, l'appareil semblant un instant danser au rythme de la chanson. Un effet comparable est également employé lors du dernier couplet de la chanson,

¹⁶¹ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 68.

rappé par Nikki Minaj. Le disque vinyle tourne sur la platine, les mots écrits apparaissent sur le disque, de manière circulaire, tournant autour du même axe. La caméra virtuelle tourne également, et un effet de flou de bougé est appliqué à l'image : la caméra, la platine et les mots semblent alors danser à l'écran. C'est tout l'objectif performanciel des musiques électro qui se trouve représenté ici : de la musique et des mots qui font danser.

De plus, en termes d'interprétation herméneutique cette fois, *Turn me on* vérifie pleinement l'hypothèse de Peter Szendy qui, dans son essai *Tubes*, explique : « Les tubes [...] parlent donc des tubes. Ils parlent d'eux-mêmes, de leur économie et de leur banalité, voire des fantasmes ou fantasmagories identificatoires qu'ils suscitent en tant que marchandises¹⁶² ». Pour le philosophe, les tubes sont donc par essence repliés sur eux-mêmes, autotéliques et autoréférentiels. Dans le cas de « Turn me on », les paroles du refrain peuvent effectivement être comprises de cette manière : « Make me come alive / Come on turn me on / Touch me, save my life / Come on and turn me on / I'm too young to die / Come on and turn me on ». Le texte déploie ainsi un double sens lexical autour de l'expression anglaise « Turn on » qui, avec un objet inanimé, signifie « mettre en marche un appareil » (« turn the radio on »), mais qui appliquée à une personne humaine, prend le sens de « exciter sexuellement¹⁶³ ». Bien sûr au premier degré, c'est la cantrice de la chanson qui semble s'adresser à un autre personnage, en une chanson à thématique amoureuse voire érotique. Mais on peut tout à fait l'entendre selon la lecture autoréférentielle avancée par Szendy : c'est la chanson elle-même qui demande à son auditoire de la déclencher, c'est la platine qui supplie le DJ de l'allumer (« make me come alive », « turn me on », « touch me »). Or, l'interprétation de ces deux sens coexistants s'appuie, dans le même temps, d'une part sur les choix d'illustration du clip, qui fait par exemple apparaître une platine de DJ et ses potentiomètres (ce qu'on y « touche »), et d'autre part sur la forme textuelle de la *lyric video*, qui en écrivant les paroles à l'écran, aide à les comprendre et à leur donner du sens. En somme, le choix de la *lyric video* pointe un travail poétique, fût-il minimal (si l'on suit Szendy, ce double sens est assez classique, il est comparable par exemple à celui de la chanson « Poupée de cire, poupée

¹⁶² Peter Szendy, *Tubes : la philosophie dans le juke-box* (Paris : Éditions de Minuit, 2008), 24.

¹⁶³ Il s'agit des définitions 1 et 3b du dictionnaire *Unabridged* de Merriam-Webster, consulté le 20 septembre 2023 : <https://unabridged.merriam-webster.com/unabridged/turn%20on>.

de son » de Gainsbourg). Et mettre ainsi en avant la poéticité, la littérarité du texte de cette chanson, va à rebours des clichés sur la faiblesse textuelle des chansons pop et électro.

Prolongement : le sound system pour « Roll the Bass » de Major Lazer

Au rang des pionniers de la *lyric video*, le groupe jamaïcain-américain de musique électronique Major Lazer peut également être cité. Comme David Guetta et Katy Perry, ce trio a misé très tôt sur la *lyric video*, en illustrant sous cette forme plusieurs morceaux de l'album *Free the Universe* dès 2013, mais surtout en commandant au motion-designer John Hwang d'illustrer la quasi-intégralité des 14 morceaux de l'album *Peace is the mission* (2015)¹⁶⁴.

Notons d'emblée que le nom choisi par le groupe réunit déjà deux éléments qui font tout l'intérêt de l'exemple précédent : imaginaire électrique et double sens métadiscursif. « Lazer » fait en effet référence au laser servant à lire les disques CD. Le « Major Lazer » est le personnage fictif servant d'emblème au groupe : un paramilitaire body-buildé, portant une ceinture de cartouches remplie de microphones en lieu et place des munitions, en charge de pacifier le monde par la musique (« *Peace is the mission* »). Enfin si l'on entend « lazer » par métonymie, au sens de « disque laser » et donc de « musique », le mot « major » devient un adjectif (« majeur »), qui traduit l'ambition du groupe à créer une musique pop métissée pour un succès planétaire, en créant un « disque laser majeur ». (L'hyperbole assumée du titre de l'album « *Free the Universe* » guide également notre interprétation dans cette direction).

Parmi le vaste corpus des *lyric videos* du groupe, celle créée par John Hwang pour le morceau « Roll the Bass » déploie de manière très évidente un imaginaire visuel du matériel de sonorisation. « Roll the bass » est un morceau aux arrangements dancehall, dont le texte chanté en anglais jamaïcain (écrit tel quel) contient certains mots de patois rasta, notamment liés à la musique reggae (« riddim » et « dancehall », par exemple). Pour l'illustrer, John Hwang choisit d'exploiter un motif typique de l'histoire des musiques jamaïcaines récentes : le *sound system*, système de sonorisation mobile et souvent bricolé, constitué d'un volumineux empilement de

¹⁶⁴ D'après la playlist regroupant les *lyric videos* sur la chaîne YouTube officielle du groupe, les 11 premières chansons de l'album auraient été ainsi illustrées par John Hwang. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLMx-0j8tIII1NIap3hezTABq37Eqhtjgv>, consulté le 15 septembre 2023.

haut-parleurs¹⁶⁵. Ainsi les toutes premières secondes du clip sont un long travelling avant (12 secondes) qui survole plusieurs rangées de haut-parleurs, en jouant par un effet de profondeur de champ sur la révélation surprenante de l'ampleur du dispositif, selon une surenchère par accumulation. Le travelling se termine à l'intérieur de la membrane d'un des haut-parleurs, l'image passant alors sur fond noir, barrée par quelques éclairs. C'est donc bien sous le signe de la puissance électrique de la musique, de l'électricité génératrice d'une démesure de sons qu'est placé le clip, avant même toute parole.



Figure 98. Une représentation du *sound system* dans *Roll the Bass*.

D'ailleurs le premier texte de la vidéo n'est pas la première phrase des paroles, mais bien le titre de la chanson, « Roll the bass », qui a autant valeur de générique que de programme esthétique (faire sonner les basses). Toutefois, le haut-parleur du *sound system* est schématisé et mythifié, d'abord par cette accumulation des haut-parleurs dans l'écran, exagérée par un jeu de dévoilements permis par le mouvement de caméra, mais aussi parce que le haut-parleur est figuré comme le lieu même de la chanson, et pas seulement comme le simple vecteur technique qu'il est en réalité. Dans ce clip, en entrant littéralement dans la membrane d'un haut-parleur, on peut voir la chanson s'animer, et même lire ses paroles à l'écran. Le parallèle avec le diamant de la platine dans *Turn me on* est évident.

D'ailleurs, John Hwang emploie de la même manière la forme circulaire de la lettre « o », ici au sein du mot « Roll », comme un objet graphique : lors d'un pont musical répétant ce mot, Hwang duplique le mot écrit, auquel il applique un mouvement rapide vers le fond du cadre et un effet

¹⁶⁵ Norman C. Stolzoff, « Birth of the Sound System », dans *The Jamaica Reader*, sous la direction de Diana Paton et Matthew J. Smith (Durham : Duke University Press, 2021), 317-20.

de surimpression, créant une sorte de tunnel visuel dans lequel la caméra – et avec elle notre regard – s'enfonce progressivement. Par la répétition du mot et par ces choix d'animation, le texte de la chanson perd progressivement sa charge sémantique pour devenir purement énergétique : un son, une rythmique, un mouvement, une onde. En outre, l'insistance sur la forme circulaire du « o » crée un parallèle visuel avec les cercles, multiples à l'écran, de la membrane des haut-parleurs du *sound system*. La parole et la musique se confondent audiovisuellement.



Figure 99. Trois captures d'écran de la *lyric video* de « Roll the Bass » : le cercle de la lettre « o » du mot « ROLL » utilisé comme élément graphique, et repris sous la forme des membranes des haut-parleurs du *sound system*.

Quand bien même cette *lyric video* ni celle de « Turn me on » ne montrent de figure humaine, les producteurs resurgissent et s'affirment à l'écran grâce à la mise en scène du matériel électrique de diffusion de la musique. Ce sont eux les créateurs de la chanson, eux qui lui donnent son rythme, sa puissance, son énergétique, mais aussi eux qui opèrent les machines de diffusion des sons. Voilà une manière intéressante d'investir la forme de la *lyric video*, avec ses possibles spécifiques, en court-circuitant son présupposé logocentré (l'emploi graphique de la lettre « o » dans ces deux clips le montre bien) mais sans annuler sa portée interprétative (comme le montre le double sens lexical de « Turn me on », par exemple).

1.b Imaginaire de la visualisation sonore

MAO, jeux vidéo et technique sonore pour « Little Bad Girl »

Parmi les premières *lyric videos* produites pour David Guetta, celle de la chanson « Little Bad Girl » propose une visualisation des sons électronique qui convoque, là encore, un imaginaire visuel lié aux musiques électroniques. Au tout début de ce clip, cela prend la forme de barres horizontales roses aux extrémités arrondies, dont l'apparition est synchrone avec les notes de synthétiseur de l'introduction du morceau. La position de ces barres dans l'espace et leur longueur figurent la

hauteur et la durée des notes de musique. Certes, il ne s'agit pas de la notation classique de la musique à l'écrit (des notes de musique sur une portée) mais cette manière de faire est typique de la visualisation musicale contemporaine, et en premier lieu des logiciels de création musicale assistée par ordinateur (MAO) comme Pro Tools, ou Ableton Live – qu'utilise David Guetta¹⁶⁶.



Figure 100. Barres verticales roses figurant les sons entendus, dans la *lyric video* de « Little Bad Girl ».

Ici encore, c'est l'un des outils professionnels quotidiens du producteur musical qui est convoqué à l'écran, sous la forme d'une visualisation musicale très simple, mais riche en termes de musicalisation de la vision (il s'agit en effet des cas 2, 3 et 4 de la typologie de Korsgaard¹⁶⁷, puisque ces barres colorées figurent à la fois le rythme, la durée et la mélodie). D'ailleurs, en ce début du clip, cette modélisation graphique des sons synthétiques n'est pas corrélée à des paroles de la chanson, mais à des mots écrits à valeur de générique : le nom du producteur, le titre de la chanson, et le nom des deux interprètes (« featuring »).

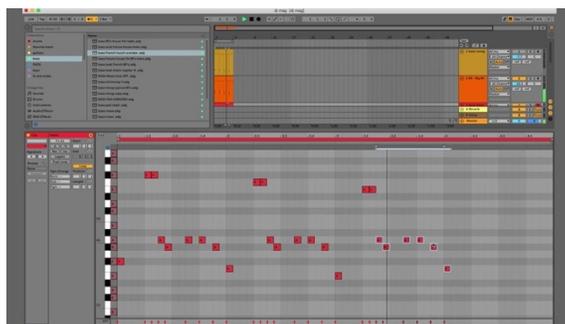


Figure 101. Capture d'écran d'un projet créé par David Guetta dans le logiciel Ableton Live.

Ce mode de visualisation des sons à l'écran est certes commun dans les logiciels de production sonore professionnels, mais il a aussi été largement popularisé sous d'autres formes, notamment dans des jeux vidéo musicaux où il figure la partition de chant à reproduire, comme dans *Singstar*

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LywPo1auPWA>, consulté le 20 septembre 2023. Dans cette vidéo, David Guetta crée un morceau inédit avec le logiciel Ableton Live, un synthétiseur Yamaha DX100 et un talkbox Electrospit.

¹⁶⁷ Korsgaard, *Music Video after MTV*, 66.

ou dans *Guitar Hero*. Cette habitude de voir ainsi les sons visualisés à l'écran sous forme de barres horizontales fournit un trait d'union parfait entre MAO et *lyric video* : leur présence dans « Little Bad Girl » n'est pas qu'une remédiation nichée pour les fans de musique électronique ayant déjà utilisé des logiciels professionnels, il s'agit aussi d'une référence, déjà largement partagée, à la pratique du chant devant l'écran. D'une part, avec leur référence aux logiciels de MAO, ces premières secondes du clip associent un motif visuel (des barres colorées roses) à la présence créatrice de David Guetta, dès les premières images du clip et pour toute sa durée, malgré l'absence totale de l'artiste à l'écran ; d'autre part, avec leur référence à la pratique vidéoludique, elles incitent le public à chanter avec la *lyric video*.

Dans la suite du clip, ces barres horizontales sont remployées verticalement, pour dessiner désormais l'écran d'un égaliseur audio à bande. Ce mode de visualisation du signal sonore, où une barre verticale correspond au niveau sonore d'une tranche de fréquences du spectre audio, est certes lui aussi issu du monde de la technique audio, mais il a été popularisé sous des formes simplifiées grâce à des appareils grand public comme les chaînes hi-fi, les autoradios ou certains logiciels de lecture audio. Ces barres qui bougent au rythme exact de la musique sont associées, à l'écran, à des silhouettes féminines, certes fixes, mais dans des postures de danse. On peut bien sûr y voir le personnage féminin, évoqué par les paroles (« when she moves on the dancefloor » etc.), mais également une figuration de la foule dansant au rythme de la musique. Les barres horizontales invitaient à chanter, les barres verticales invitent désormais à danser : l'invitation à la performance est complète.

Du côté de la création graphique, le logiciel d'animation Adobe After Effects propose un effet vidéo nommé « audio spectrum » capable de générer automatiquement une telle visualisation graphique sur la base d'un fichier audio¹⁶⁸. Pour les usagers les plus avancés, le logiciel permet aussi de lier l'évolution de n'importe quel paramètre (la longueur d'un trait, par exemple) au niveau sonore d'un fichier audio¹⁶⁹. Dans le cas des *lyric videos* d'animation, créées avec ce type de logiciel, la « musicalisation de la vision » théorisée par Korsgaard est plus qu'une métaphore :

¹⁶⁸ Voir la page <https://www.blog.motionisland.com/create-an-after-effects-audio-spectrum-visualizer/>, consultée le 20 septembre 2023, qui propose plusieurs tutoriels utilisant cet effet dans Adobe After Effects.

¹⁶⁹ Dans After Effects, l'outil employé pour cela se nomme « Convert audio to Keyframes ». Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=p8hTnqNlCJs>, consulté le 20 septembre 2023.

elle est intégrée techniquement et objectivement à l’outil de production audiovisuel. Les *lyric videos* semblent donc un parfait terrain pour observer les évolutions du clip en régime de production numérique, et les musiques électroniques, puisqu’elles emploient des imaginaires audiovisuels liés à la technique audiovisuelle, en sont de bons exemples.

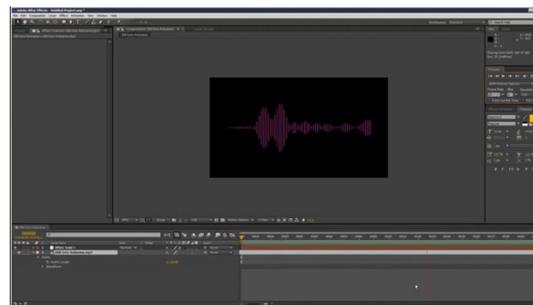
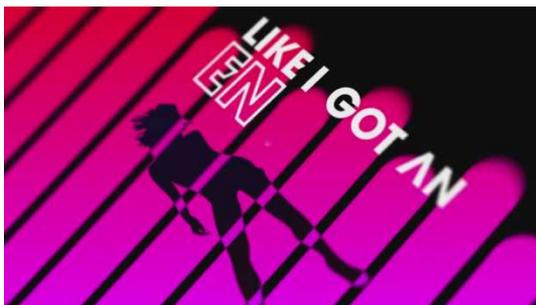


Figure 102. À gauche, les barres verticales contiguës du clip de « Little Bad Girl ». À droite, capture d’écran d’un projet utilisant l’outil « audio spectrum » dans Adobe After Effects.

Prolongement : le bégaiement dans « Madness » de Muse

Dans une veine similaire, observons la *lyric video* publiée en août 2012 (un an après « Little Bad Girl ») pour illustrer la chanson « Madness », *single* de l’album *The 2nd Law* du groupe britannique Muse. Bien qu’il s’agisse d’une formation rock (un power-trio guitare-basse-batterie), l’album *The 2nd Law* est reconnu par les critiques comme une incursion du côté des musiques électroniques¹⁷⁰, avec l’ajout de synthétiseurs, et surtout avec des sonorités dubstep influencées notamment par le succès alors récent du musicien Skrillex¹⁷¹.

Les mots écrits dans ce clip sont alors formés par une série de courbes verticales parallèles ressemblant à des oscillogrammes : une autre manière de figurer visuellement un signal électrique audio. Ces courbes modulent plus ou moins en fonction des sons de la chanson, et la surface des mots semble toujours trembler au son de la basse synthétique ronflante du morceau, comme la surface d’un liquide est perturbée par une modulation sonore. Le clip emploie donc lui aussi une synchronisation extrême – et vraisemblablement automatisée – de ses formes et de ses

¹⁷⁰ Alexis Petridis, « Muse: The 2nd Law – Review », *The Guardian*, 27 septembre 2012, sect. Music, <https://www.theguardian.com/music/2012/sep/27/muse-the-2nd-law-review> ; Jon Dolan, « The 2nd Law », *Rolling Stone*, 2 octobre 2012, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-2nd-law-249242/>.

¹⁷¹ Lewis Corner, « Muse: “The 2nd Law” Review », *Digital Spy*, 28 septembre 2012, <https://www.digitalspy.com/music/album-reviews/a408743/muse-the-2nd-law-album-review/>. Le sous-titre de l’article est même : « The band manage to pull off their dabble into dubstep ».

effets visuels avec les sonorités de la chanson, selon plusieurs modes de musicalisation de la vision : rythmes, durées, textures et intensité notamment. Comme pour plusieurs morceaux évoqués dans ce chapitre, cela est très visible lors de la mise en images du *hook* de la chanson, qui a la particularité d'être basé non sur une voyelle, mais cette fois sur une consonne : le « M » liminaire du mot-titre « Madness », répété comme un bégaiement par le chanteur Matt Bellamy. Sur fond noir, l'apparition du « M » majuscule se fait en synchronie avec le balbutiement du chanteur, qui dans le contexte électronique de cette chanson et de l'album, semble mimer la pratique du *sampling* (échantillonnage) : les logiciels de création sonore numériques permettent de couper, dupliquer et modifier n'importe quel son, y compris des fragments de voix.

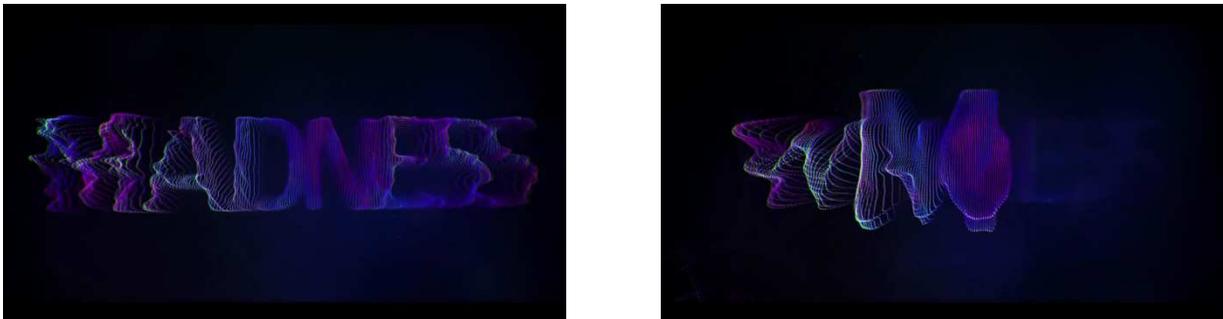


Figure 103. Deux captures d'écran du clip de la chanson « Madness » du groupe Muse.

L'effacement du chanteur est total dans ce clip. D'une part, selon l'hypothèse de Peter Szendy, le refrain de « Madness » se lit effectivement de manière autoréférentielle. « I have finally seen the light / I have finally realized / I need your love » : c'est la chanson qui constate sa propre naissance, et se rend compte qu'elle n'est rien si personne ne l'écoute. D'autre part, en vertu de la synchronèse, la *lyric video* figure ici bien plus qu'une chanson qui se chante elle-même : c'est le signal qui chante, c'est de l'électricité, de l'énergie, de la lumière (« seen the light ») qui font naître la chanson, et plus seulement un interprète humain. Par cet effacement, la *lyric video* de « Madness » affirme et assume le tournant stylistique du groupe, vers des sonorités plus frontalement électroniques qu'auparavant.

Cet effacement du chanteur n'est souvent que provisoire : dans le cas de « Madness », publié sous forme de *lyric video* le 20 août 2012, un clip en prises de vues réelles, avec le groupe à l'écran, a également été publié le 5 septembre. Cela n'enlève rien à la radicalité esthétique de cette proposition – par contraste entre les deux versions, cela la mettrait même plutôt en valeur.

1.c La persistance de quelques corps (dansants)

Par un recours à des images, des formes, des modélisations issues des imaginaires de l'électricité, de l'électronique ou de la création numérique, les *lyric videos* observées jusqu'ici mettent en scène et affirment le geste artistique de composition à l'ère de la musique électronique. Mais tout à la fois, en faisant disparaître les interprètes et en insistant sur l'aspect autoréférentiel des paroles de chansons, elles nous refusent, en quelque sorte, de chercher la source des sons (paroles et musique) hors de la vidéo elle-même. Cela n'est pas forcément étonnant dans la mesure où l'un des enjeux de la *lyric video* est un transfert interprétatif : en se donnant à lire, à entendre, et donc à chanter par le plus grand nombre, à des fins de diffusion commerciale, la *lyric video* autonomise la performance de son interprète initial. Mais si l'artiste est absent, ou présent seulement par métonymie, que reste-t-il des corps à l'écran ?

Silhouettes dansantes et profils féminins

Dans l'ensemble du corpus des *lyric videos* produites pour les chansons de David Guetta, les figures humaines sont la plupart du temps figurées à l'état de simples silhouettes, généralement noires sur des fonds colorés. On en trouve dans au moins neuf vidéos du corpus, et ce entre 2011 et 2023. À l'anonymat de l'artiste électro qu'évoque Antoine Gaudin répondent en fait deux autres formes d'anonymat. C'est d'une part l'anonymat du public, au sein de la foule dansante, des corps sans identité et relativement interchangeables dans la mesure où tous bougent de manière similaire, synchronisés avec le rythme de la musique. C'est d'autre part l'anonymat des personnages de chanson. Si les textes de David Guetta se laissent si souvent interpréter au prisme de l'hypothèse des « tubes » autoréférentiels de Peter Szendy, c'est parce que leurs personnages sont très peu caractérisés, ce qui facilite toute lecture à double sens. Dans ces pronoms (« Without You », « Like I do »), « What I did for love »), dans ces termes génériques (« Little Bad Girl », « Where them Girls at » « Who's that chick ? »), dans ces thèmes généraux (en résumé : l'amour et la danse), c'est un maximum de la foule dansante qui doit pouvoir se reconnaître. Cela ne va pas évidemment sans un grand nombre de stéréotypes : ces silhouettes sont presque exclusivement des corps féminins, normés, et sexualisés. Quant à la posture des personnages, le profil est généralement de mise. Lorsqu'il n'y a deux personnages à l'écran, cela permet de figurer facilement une relation de l'ordre du désir amoureux ou sexuel. Mais cela permet aussi de

conserver une part de performance chantée, car de profil, on voit la bouche des personnages bouger, et certaines *lyric videos* gardent ainsi une synchronisation labiale.

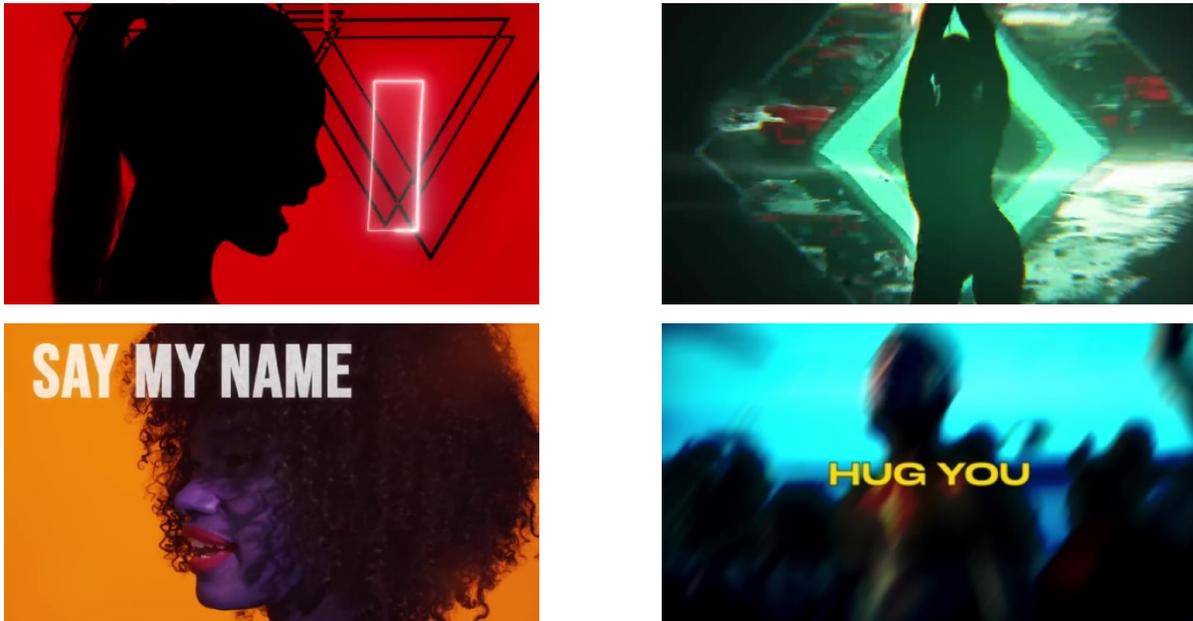


Figure 104. Quatre captures d'écran issues des *lyric videos* des chansons « Like I Do » (en haut), « Say My Name » (en bas à gauche) et « All Night Long » (en bas à droite).

En effet, certaines des silhouettes de ces *lyric videos* sont manifestement des prises de vues réelles, des images tournées en studio et stylisées en postproduction. Cela nécessite une équipe de production, une équipe technique, et un budget plus important qu'une vidéo d'animation qui peut être réalisée par une seule personne ou une équipe très réduite. Dans ces cas, filmer une silhouette sur fond coloré est un choix conscient qui nécessite de poser des gestes techniques précis et délibérés, sur le plan du décor, de l'éclairage, du casting ou de la chorégraphie, en particulier. Il s'agit bien là, je crois, d'un de ces liens formels que postule Laura McLaren entre genre musical et style visuel : le triple anonymat des musiques électroniques incite à représenter à l'écran des figures impersonnelles, et particulièrement sous la forme déjà impersonnelle de *lyric videos*. D'ailleurs, dans le cas des vidéos ne comportant aucune synchronisation labiale, les prises de vue utilisées lors de la création du clip peuvent tout à fait être des images de stock achetées sur des bases de données spécialisées – pour un prix bien moindre que celui d'un tournage : une hypothèse de l'ordre de la génétique qui renforce encore le caractère impersonnel de ces images.

Dans ce cadre, le transfert performanciel des *lyric videos* fonctionne à plein, selon le postulat que les audiospectateurs des clips se projettent d'autant plus sur des silhouettes que sur des personnages clairement définis. Bien sûr, cette logique a des limites, notamment parce que les silhouettes, pour impersonnelles qu'elles soient, n'en demeurent pas moins des corps stéréotypés. Mais c'est une raison supplémentaire qui peut expliquer l'attrait des musiques électroniques pour la forme des *lyric videos*.

Prolongement : AVICII, le DJ, la foule, l'interprète.

Un autre exemple met très bien en scène ce jeu de miroir entre l'anonymat du DJ et celui de la foule dansante : la *lyric video* réalisée en 2013 pour la chanson « Wake me up » du DJ et producteur suédois AVICII – avec la contribution vocale du chanteur états-unien Aloe Blacc.

Suivant le neuvième type de musicalisation de la vision de Korsgaard (« musical structure as video structure¹⁷² ») la structure de la chanson est soulignée par celle de son illustration. D'une part, les sections chantées (deux couplets et deux refrains) sont mises en images sous la forme d'une *lyric video*. On y voit trois paysages naturels (une prairie, une chaîne de montagnes et un lever de soleil sur l'horizon) aux couleurs saturées, filmés en accéléré : il y a ici remédiation d'un sous-genre populaire sur YouTube, le *timelapse*. Par-dessus ces images, le texte de la chanson apparaît fixement, en caractères majuscules blancs, sous forme de longues phrases et par de lents fondus enchaînés (environ une seconde). Cette section prend la forme d'une ballade, soutenue par une guitare acoustique, et le rythme de la chanson est ainsi lui aussi traduit en images par les choix rythmiques de montage et d'animation du clip. D'autre part, lors des deux ponts musicaux de la chanson, c'est-à-dire des deux seules sections non chantées et véritablement électroniques du morceau (le synthétiseur remplace la guitare, en un rythme beaucoup plus rapide), la modalité d'illustration change au profit d'un clip performatif. Le DJ est alors montré en concert, aux platines, sur une scène au décor gigantesque, avec projections vidéo, *light show*, feux d'artifice, et surtout une immense foule dansante. Certains gros plans s'intéressent à des individus dans la foule, mais l'extrême rapidité d'un montage synchronisé avec celle des notes de synthétiseur ne suffit pas vraiment à les individualiser. Dans le deuxième pont du morceau, on trouve aussi

¹⁷² Korsgaard, *Music Video after MTV*, 67.

quelques images de type documentaire, filmées en coulisses, et montrant le processus créatif du DJ (un gros plan montre notamment les pistes audio d'un logiciel de traitement sonore : l'imaginaire technique est également présent).



Figure 105. Quatre captures d'écran de la *lyric video* de la chanson « Wake me up! » d'AVIICI.

De manière intéressante, même sous le mode de la performance, le DJ est en réalité très peu montré, et souvent, ici encore, sous la forme d'une silhouette : de dos ou de profil, à contre-jour, découpé sur fond des lumières aveuglantes ou de la fumée du spectacle. Filmé sous cette forme, sa casquette et son casque audio font de lui un personnage stylisé, précisément reconnaissable à ces attributs – idem pour le logo qui le représente, deux triangles figurant les lettres A et V, qu'on voit plusieurs fois à l'écran. Cette fois, AVIICI est présent à l'écran, il est même reconnaissable. Ce n'est donc pas tant l'anonymat du DJ qui est mis en scène, mais plutôt un jeu sur sa reconnaissance malgré son effacement relatif derrière la musique. D'ailleurs, contrairement à celles de David Guetta, la vidéo d'AVIICI ne mentionne pas l'interprète Aloe Blacc, ni à l'écran, ni dans son paratexte sur YouTube. Lui n'est pas du tout présent, puisque sous la forme de la *lyric video*, c'est l'écriture du texte à l'écran qui prend en charge sa performance. On comprend alors que l'anonymat du DJ évoqué par Antoine Gaudin est tout relatif dans le cas des genres électroniques chantés, où l'interprète est plus effacé encore que le producteur. Le choix d'alterner *lyric video* et performances musicales filmées, qui reflète le statut symbolique accordé à chacun des deux artistes, le montre tout à fait.

Souffrant de dépression, et épuisé par les tournées internationales, AVIICI s'est donné la mort en avril 2018. Si la plupart des chansons électro évoquées dans ce chapitre se prêtaient à des interprétations autoréférentielles (sous le mode du « tube »), celle-ci admet plutôt, rétrospectivement, une lecture autobiographique : les phrases « All this time I was finding myself and I didn't know I was lost » (qui s'écrit à l'écran sur fond d'un coucher de soleil) ou « Life will pass me by if I don't open my eyes, but that's fine by me » (sur fond d'un ciel qui s'obscurcit en

timelapse) résonnent en effet de la maladie et du suicide de la star, à l'apogée de sa carrière. Certes, on a vu avec l'exemple de David Guetta que les textes des chansons électro sont souvent très ouverts, et celui-ci ne déroge pas à l'usage : l'énonciation, marquée par le pronom « I » et par des adresses sous forme d'impératifs (« Wake me up »), ne dessine que des personnages très imprécis. Cette ouverture herméneutique nous pousse donc peut-être à une surinterprétation autobiographique. Mais l'effacement, la spectralité peut-être, est à l'œuvre dans la mise en scène de l'artiste au sein de cette *lyric video*. Cela semble d'autant plus convaincant que dans le clip officiel de la chanson, les seules images du DJ sont les mêmes que dans la *lyric video* publiée un mois plus tôt : on reconnaît le décor du même concert, et certains plans identiques, intégrés cette fois à clip sous forme de court-métrage narratif.

*

L'exemple de « Wake me up » et tous ceux étudiés dans ce chapitre montrent donc comment la *lyric video* a pu être mise à profit au sein des genres de la musique électronique chantée, en raison notamment de la co-présence de deux artistes aux statuts différents : le producteur et l'interprète. Ces études de cas ont suivi l'hypothèse de Laura McLaren en montrant le lien entre un genre musical et une manière de faire les clips. Ce faisant, elles ont aussi battu en brèche un certain nombre de stéréotypes génériques concernant les chansons pop électro : la mise en valeur des textes de chansons par leur écriture à l'écran n'est pas l'apanage des auteurs-compositeurs-interprètes, et certaines paroles de tubes *house* se prêtent au jeu de l'interprétation multiple, parfois guidée par les clips eux-mêmes. Par la *lyric video* se joue bel et bien un transfert d'interprétation, tant sur le plan performancier (faire chanter et même, dans le cas des musiques électro, faire danser) qu'herméneutique (guider, ne serait-ce que minimalement, certaines lectures des paroles).

2 Ouverture : *Shambhala 2014*

Pour une raison évidente, dans le but d'étudier le lien entre musiques électroniques et *lyric videos*, nous nous sommes attardés sur le cas de sous-genres chantés. En guise d'ouverture et de prolongement à ces réflexions, évoquons tout de même un dernier cas de figure, où les possibles de la *lyric video* sont mis à profit pour illustrer un genre de musique électronique où les paroles

sont plus rares, et parfois absentes : le dubstep. Qu'on observe ainsi le mix intitulé « Shambhala 2014 » produit par le DJ et compositeur canadien Excision, et illustrés sous la forme de *lyric videos*. La vidéo est signée « DubStepLyrics », un compte YouTube très suivi qui se spécialise dans la production de *lyric videos* d'animation illustrant des morceaux de musiques électroniques¹⁷³. Il s'agit donc d'un créateur diffusant habituellement des clips non officiels sur YouTube (domaine des *UGC* et diffusion *bottom-up*), qui réalise cette fois un clip officiel (diffusion *top-down*), mais pour un musicien indépendant des grandes maisons de disques : l'hybridation du statut des œuvres et des créateurs, propre à YouTube, est particulièrement à l'œuvre ici, d'autant que la forme de *lyric video* est, on le sait, caractéristique du passage des genres et des formes audiovisuelles entre les domaines amateurs et professionnels, officiels et non officiels. En outre la *lyric video* est ici appliquée à un mix (ici, une heure trente de musique enchaînée), un format typique des musiques électroniques mais peu usité dans le champ des musiques populaires, plutôt centré sur la forme brève de la chanson comme unité minimale.

Le principe de cette vidéo est particulièrement surprenant : des mots sont employés pour transcrire les sons électroniques. Principalement en blanc sur fond noir, ces vidéos écrivent ainsi à l'écran non seulement les paroles de ces morceaux – il y en a parfois – mais aussi l'intégralité des sons entendus. On assiste alors à une étonnante transcription textuelle des sons électroniques, d'autant plus déroutante que le dubstep se caractérise par des sons oscillants, tremblants et robotiques qui semblent d'emblée difficiles à transcrire, ainsi que par un tempo très rapide (autour de 140 battements par minute). Voici par exemple la transcription d'un extrait situé à 2 minutes 05 : « VEEEEERRW / DERRR / WUUUHH / PEEEEHW / WEEEW / GRAH / GRAH / GRAH / GRAH / PEEEEHW / WEEEW / GAW / GAW / GAW / GAW / GRRR / GAW / GAW ».

En plus de cette transcription écrite de la musique, la disposition du texte à l'écran et un ensemble d'effets visuels s'attachent à transcrire les propriétés de chaque son : durée, intensité sonore, timbre, effets sonores notamment. Ainsi, les sons ronflants sont signifiés à l'écran par une vibration des caractères, les fondus audio ou les réverbérations par des fondus enchaînés ou des

¹⁷³ <https://www.youtube.com/@DubstepLyrics>, consulté le 22 septembre 2023. Depuis la création de « Shambhala 2014 », le compte a été renommé « EDMLyrics » : « EDM » pour « Electronic Dance Music », un terme parapluie qui regroupe divers sous-genres des musiques électroniques spécifiquement créées pour danser.

flous, les crescendos voient augmenter la taille du texte. Ce jeu de correspondance textuelle et graphique crée une expérience de musicalisation extrême du clip, aux limites de la typologie proposée par Mathias Bonde Korsgaard¹⁷⁴, qui provoque une expérience sensorielle intense.



Figure 106. Quatre captures d'écran de la *lyric video* du mix « Shambhala 2014 » par le DJ Excision.

En effet, par sa pulsation hyper rapide, son rythme syncopé et sa base basse/batterie, la musique de « Shambhala » a des effets physiques sur ses auditeurs : non seulement elle invite à danser, mais un tempo et des basses aussi soutenus peuvent par exemple accélérer le rythme cardiaque. Avec ses apparitions extrêmement rapides de textes blancs sur des fonds noirs, ses inversions des couleurs de l'image, ses textes subliminaux et ses flashes lumineux, la vidéo n'est pas non plus sans effets physiologiques. Ces scintillements stroboscopiques (*flicker*) peuvent provoquer une épilepsie photosensible chez les personnes qui y sont sujettes, et donnent quoi qu'il en soit une impression de vertige et de perte des repères, surtout dans l'obscurité. Quasi psychotrope, la *lyric video* décuple donc l'expérience physique que propose le genre musical. « Shambhala » consiste en une véritable transe de poche, accessible à chacun sur YouTube, facile à diffuser (les vidéoprojecteurs sont par exemple désormais très courants dans les foyers), qui propose de vivre intensément une expérience audiovisuelle.

Mais qu'en est-il du transfert interprétatif propre aux *lyric videos* ? Autrement dit : ces *lyric videos* invitent-elles à chanter ? Il est évident que ces mots, dont certains n'apparaissent qu'une fraction de seconde à l'écran, ne sont pas lisibles à la manière d'un karaoké. Mais on peut formuler l'hypothèse qu'en affichant des mots pour traduire la musique, elles invitent tout de même le spectateur à ne pas rester muet face à la musique, à répondre vocalement aux stimuli sonores du morceau, comme il y répond déjà sans doute physiquement, consciemment – en dansant – et/ou

¹⁷⁴ Ce cas de figure n'entre ni vraiment dans la catégorie « Lyrics and images » qui consiste à représenter à l'écran les éléments évoqués dans les paroles de la chanson, ni vraiment dans « Lyrics represented as text » puisque précisément, ce qui est représenté sous forme de texte, ce ne sont pas des paroles de chanson. Korsgaard, *Music Video after MTV*, 68-69.

inconsciemment – par un vertige et une perte de repères. Bien que synthétiques, les bruits du dubstep sont aussi très répétitifs, et il n'est pas rare que les danseurs cherchent aussi à vocaliser ces sons par des onomatopées. Chanter, ce n'est pas toujours chanter des paroles de chanson, et les *lyric videos* des mix « Shambhala » le montrent bien, par un réagencement total des codes du genre : un solfège amusant et naïf qui propose à son spectateur une expérience sensorielle inédite et puissante, proche de la synesthésie, aux confins de l'épilepsie et de la transe, repoussant les limites formelles et reconfigurant les possibles esthétiques des *lyric videos*.

Chapitre V Approche génético-auteuriste : études de cas par entretiens

Jusqu'à présent, la littérature scientifique consacrée aux *lyric videos* s'est majoritairement centrée sur les interprètes, en minorant le rôle des réalisateurs. Par exemple dans sa thèse, Laura McLaren ne relève pas que trois des *lyric videos* qu'elle étudie, produites pour la chanteuse Katy Perry, ont été créées par la même personne : la réalisatrice nippono-australienne Aya Tanimura. Cela pose tout de même quelques questions concernant le style de cette réalisatrice, son habitude des enjeux spécifiques à la *lyric video* et la collaboration entre les deux artistes, jugée suffisamment fructueuse pour être reconduite. En classant les *lyric videos*, José Patricio Pérez Ruffi évacue lui aussi les créateurs pour s'intéresser à une échelle plus large, celle du sous-genre. Quant à Mathias Bonde Korsgaard, il court-circuite en partie cette question en s'intéressant à une *lyric video* dont la réalisatrice n'est autre que l'interprète de la chanson.

Cette relative invisibilisation des créateurs s'explique néanmoins. Les clips viennent la plupart du temps sans signature ni générique, et restent ainsi anonymes lors de leurs diffusions tant en télévision que sur YouTube : la star, c'est plutôt l'interprète. Quant aux *lyric videos*, elles subissent en plus une triple dévalorisation symbolique, en raison de l'absence des interprètes à l'écran, parce que la plupart du temps un autre clip vient rapidement illustrer la même chanson, et enfin parce qu'il s'agit fréquemment de vidéos d'animation, parfois très simples. D'où, peut-être, un relatif oubli des réalisateurs, tant du côté des producteurs que des analystes.

C'est probablement aussi un biais de la présente thèse, même si j'ai tâché de le contrer ponctuellement : en mettant en lumière l'intérêt du mémoire de recherche-crédation de Carolina Llosa Rios¹⁷⁵, en m'intéressant à la collaboration entre des musiciens et des réalisateurs comme le tandem David Bowie et Tony Oursler¹⁷⁶ ou la collaboration entre John Hwang et Major Lazer¹⁷⁷. Dans l'optique de recueillir tout de même la parole de créateurs et créatrices, j'ai réalisé au cours de mes recherches doctorales dix entretiens avec des artistes de la chanson et de l'audiovisuel ayant produit des *lyric videos*. Croisant des approches génétiques et auteuristes, ce chapitre prend appui sur cinq d'entre eux pour présenter les réflexions de ces créateurs et les enjeux

¹⁷⁵ Voir Partie II, Chapitre II, 2.

¹⁷⁶ Cauche, « Hybridations et effacement du chanteur ».

¹⁷⁷ Voir Partie II, Chapitre IV, 1a.

techniques, économiques, esthétiques voire théoriques de deux études de cas : la collaboration entre la coopérative Collaboration Spéciale et l'autrice-compositrice-interprète Mademoiselle Philippe (1), puis la *lyric video* réalisée par Fred Delisle pour la chanson « Mille visages » du duo Vice E Roi (2).

1 Les *lyric videos* de Janick Blanchet au sein de Collaboration spéciale

En décembre 2020 et janvier 2021, j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec trois professionnelles de la musique travaillant au Québec pour parler de plusieurs *lyric videos* produites au sein de Collaboration spéciale, une agence de marketing dédiée à la musique établie sous la forme d'une coopérative¹⁷⁸. J'ai recueilli les témoignages de Shanti Loïselle, stratège en marketing numérique spécialiste de l'industrie musicale et fondatrice de la coopérative, de Janick Blanchet, illustratrice et *motion designer* membre de la coopérative, et de Mademoiselle Philippe, autrice-compositrice-interprète ayant fait appel à Collaboration spéciale pour le marketing de son projet musical, et notamment pour la création d'une *lyric video*. Dans cette section, on s'intéressera aux enjeux techniques, esthétiques et économiques soulevés par ces trois entretiens, en évoquant à la création de plusieurs *lyric videos* réalisées par Janick Blanchet.

1.a « Ça s'est mis à devenir une pratique » : considérations générales avec Shanti Loïselle.

Shanti Loïselle est stratège en communication spécialisée dans le marketing de la musique. Elle a notamment travaillé pour la maison de disques L.A.B.E. Au moment de notre entrevue, elle travaillait au sein de la coopérative Collaboration spéciale, qu'elle a fondée, puis quittée en novembre 2021.

Si la littérature scientifique explique l'arrivée des *lyric videos* par des enjeux économiques liés notamment à la concurrence avec les productions de fans, Shanti Loïselle évoque quant à elle une autre raison : les *lyric videos* auraient permis de contrer les *art tracks*. Ces vidéos musicales composées d'une image fixe – souvent la pochette officielle de l'album ou du *single* sur fond coloré uni – sont générées automatiquement par YouTube et hébergées sur des chaînes non officielles, repérées par le sous-titre « Topic ». Le statut de ces chaînes est donc hybride : il ne

¹⁷⁸ Collaboration Spéciale a entre-temps fusionné avec la coopérative Bon Karma sous le nom de Bonne compagnie.

correspond pas au modèle *bottom-up* des contenus générés par des fans, mais pas non plus au modèle *top-down* des vidéos officielles créées par les maisons de disques. C'est YouTube, soit la plateforme elle-même, qui fabrique son propre contenu vidéo pour générer du profit par la remédiation du catalogue musical des maisons de disques. D'après Shanti Loiselle, les acteurs de l'industrie musicale ont alors progressivement cherché à remplacer ces *art tracks* automatisées, pour des raisons d'abord économiques :

Quand c'est arrivé – là je ne sais pas à 100% si c'est vrai ou non, mais ça me semble logique que ça soit vrai – les revenus générés par [ces *art tracks*] sont vraiment au même titre que du streaming. Alors que quand c'est un clip uploadé par l'artiste, c'est via « content ID », donc il y a les droits musicaux, mais aussi les droits sur l'image et des revenus publicitaires. Il semblerait que le 0,00-et-quelques-cents soit un peu moins pire dans la version où c'est l'artiste qui a uploadé. Ça n'est peut-être plus vrai aujourd'hui, mais ç'a dû l'être à l'époque parce que les distributeurs recommandaient ça, c'étaient des rumeurs qui circulaient.

On constate une extrême prudence dans la formulation (« je ne sais pas à 100% si c'est vrai ou non », « il semblerait que », « ç'a dû l'être », « des rumeurs qui circulaient »). Pour parler avec Taina Bucher, on se trouve ici dans le domaine de l'imaginaire algorithmique : « The algorithmic imaginary is not to be understood as a false belief or fetish of sorts but, rather, as the way in which people imagine, perceive and experience algorithms and what these imaginations make possible¹⁷⁹ ». Dans le cas présent, la manière dont la communauté du marketing musical a perçu l'effet – réel ou supposé – des algorithmes de YouTube sur la rémunération des artistes a modifié leurs comportements. Un autre enjeu économique, plus concret, est celui de la découvrabilité, car les comptes estampillés « Topic » ne renvoient pas aux chaînes officielles des artistes :

[I]l n'y avait pas d'information, pas de lien, c'étaient des comptes vides. Souvent, même les artistes ne comprenaient pas ce que c'était. [...] Ça vraiment créé une grosse confusion. Beaucoup de gens se sont mis à faire des *art tracks* d'abord. Puis après ça, tu dis « tant qu'à prendre le trouble de faire un *art track*, je pourrais mettre les paroles, ça serait plus sympa ». Ça s'est mis à devenir une pratique.

On comprend que des considérations avant tout économiques ont eu des conséquences esthétiques, favorisant alors l'essor des *lyric videos*. En outre, les contenus générés par les fans

¹⁷⁹ Taina Bucher, « The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms », *Information, Communication & Society* 20, n° 1 (2017) : 30-44.

s'ajoutent tout de même à l'équation, car ceux-ci ne génèrent aucun revenu pour les artistes et labels. Shanti Loïselle le résume avec humour :

[S]i on ne mettait pas quelque chose en ligne rapidement, un fan allait le faire, et ça pouvait être des chatons avec des fleurs et des *glitters*. Donc le mieux c'était de le faire nous même le plus rapidement possible. Et quand il n'y avait pas de clips pour la pièce en question, on s'était mis à en faire vraiment vite, sur le volet, avec la pochette, puis à écrire les paroles. C'était vraiment simple – des fois je faisais faire ça à la stagiaire – mais juste pour ne pas avoir la surprise que quelqu'un nous ait mis un chaton.

Au-delà de l'anecdote, si Shanti Loïselle évoque le caractère purement utilitaire de certaines *lyric videos*, cela ne l'empêche pas de prendre cette forme au sérieux, y compris sur le plan esthétique, et d'en conseiller l'usage aux artistes qui la consultent. La *lyric video* est pour elle un vrai atout marketing :

[C]'est plus difficile de vendre une pièce qui n'a pas de clip, pas de visuel. Des fois on a des demandes en ce sens-là, d'avoir des vidéos à petit budget mais qui sont quand même jolies. Dans ces cas-là, tu fais des *lyrics* qui sont un peu plus que la pochette avec le texte. On essaye de faire des trucs plus sympa.

D'autant qu'une *lyric video* peut être produite « avec un budget médian qui permet quand même de faire de la promotion sans vider les poches d'un artiste indépendant ». Pour illustrer cela parmi les réalisations de Collaboration spéciale, Shanti Loïselle évoque par exemple le clip réalisé pour le morceau « Fille / Garçon », une collaboration entre la musicienne électro Game Genie Sokolov et le groupe Le Couleur : « une *lyric video* assez développée, plus chère qu'une *lyrics* normale mais beaucoup moins chère qu'un clip ». Justement, en m'entretenant avec Janick Blanchet, j'ai pu en savoir plus sur le financement et la création des *lyric videos* au sein de Collaboration spéciale.

1.b « Il y a plusieurs degrés de *lyric video* » : entretien avec Janick Blanchet

Janick Blanchet est une infographiste et vidéaste ayant notamment œuvré dans le domaine des effets spéciaux pour le cinéma et la télévision. Au moment de notre entrevue, elle travaillait avec Shanti Loïselle au sein de la coopérative Collaboration spéciale. Les lyric videos faisaient alors partie de ses réalisations les plus courantes.

Janick Blanchet explique que la *lyric video* est particulièrement facile à adapter à tous les artistes, des autoproduits aux grands labels : « il y a plusieurs degrés de *lyric video* », résume-t-elle, « il y

en a pour tous les budgets ». Sans dévoiler les tarifs pratiqués par la coopérative, elle m’a ainsi expliqué sa manière de proposer aux artistes des devis multiples pour chaque projet : « quand je leur fais une offre de service, je leur dis “voilà un exemple de ce que tu peux avoir, ça coûterait tant.” Je fais trois menus, trois options. ». Elle ajoute : « J’ai toujours des références, dans le sens où je leur dis : “quelle sorte de *lyric video* veux-tu, est-ce que tu veux un *loop* qui va se répéter, ou est-ce que tu veux un vidéoclip ?” ». Avec cette classification empirique et intuitive d’un spectre des *lyric videos* allant du plus simple (une boucle animée) au plus élaboré (« un vidéoclip »), Janick Blanchet exprime deux choses : d’une part, que l’étiquette *lyric video* peut recouvrir une multitude de formes, tant qu’elles affichent du texte à l’écran ; d’autre part, que des sous-genres émergent, qui correspondent en partie au temps et au budget alloués pour la création. Ainsi une boucle animée est rapide à réaliser et peu chère, mais une *lyric video* peut aussi être produite avec la même attention et le même budget qu’un vidéoclip classique :

[J]’ai fait un *lyric vidéo* [pour la chanson « Toi » de] Mademoiselle Philippe : c’était de l’animation, c’est assez poussé. C’est presque un vidéoclip qu’elle m’a demandé au final. Elle aurait pu mettre quasiment le même budget sur un vidéoclip tourné. Tandis que d’autres me disent « J’ai 200\$ je veux quelque chose ».

Pour réduire les coûts de production, la coopérative peut en outre moduler ses services. Ainsi, alors que Collaboration Spéciale dispose d’une directrice artistique, Alice Picard, qui peut créer du contenu graphique à animer, Janick Blanchet ne fait pas toujours appel à ses services. Cela retire au projet quelques heures de travail, et économise donc sur les honoraires. Pour compenser, elle a alors recours à des images de stock et à des animations préfabriquées (*templates*), notamment des animations de texte. Achetés sur des sites spécialisés¹⁸⁰, ces *templates* sont retravaillés avec le logiciel de postproduction Adobe After Effects. Même si cette pratique semble enlever une part de création et d’inédit à l’œuvre finale, elle est courante et semble tout à fait acceptée. Janick Blanchet a ainsi acheté du contenu vidéo pour deux des trois exemples évoqués dans l’entretien. Pour la *lyric video* de la reprise de « 100 000 raisons » du groupe Harmonium par la chanteuse Gaële : « j’ai pris des backgrounds animés qui existaient déjà, puis je les ai modifiés ». Quant au clip du morceau « Fille / Garçon » pour Game Genie

¹⁸⁰ Au moment de notre entretien, Janick Blanchet utilisait la plateforme <https://motionarray.com/> dont elle détenait un abonnement payant lui offrant l’accès à un stock d’images fixes et vidéo, ainsi qu’à des animations After Effects.

Sokolov et Le Couleur, « ç'a été fait à 100% à partir de *templates*, j'ai juste downloadé plein de *templates*, je les ai changés, j'ai mis les paroles et c'est tout ». Bien sûr, une double maîtrise technique et artistique se cache derrière ce modeste « et c'est tout » :

[C]e que je n'avais pas calculé, c'est que les *templates* sont tous différents, et que toutes les fois où j'ouvrais un nouveau *template*, il fallait que je trouve où aller [pour le modifier]. Souvent, c'est assez simple, ils font un « Edit Here ». Mais ça reste que selon la longueur des paroles insérées, ça ne rentre pas toujours graphiquement. Souvent je modifiais aussi les couleurs. Ça m'a pris presque deux semaines complètes de travail.

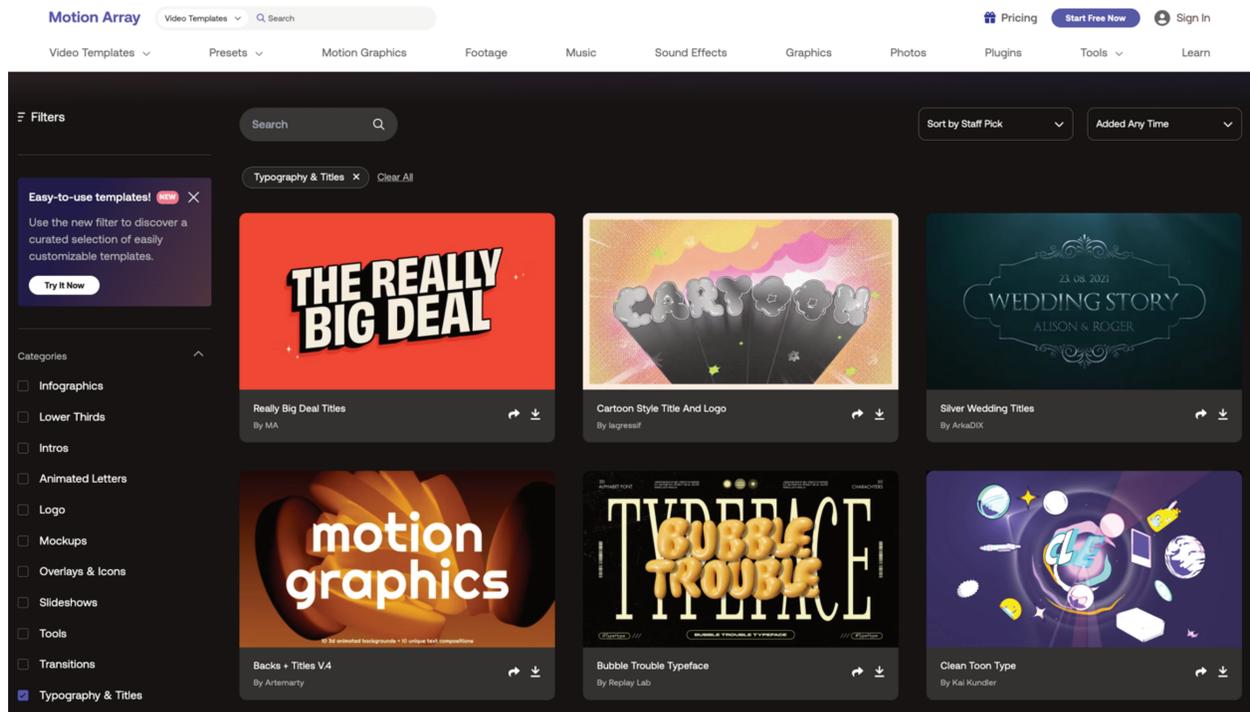


Figure 107. Capture d'écran du site motionarray.com à la section « After Effects » et la catégorie « Typography & Titles », le 30 novembre 2023.

En comparaison des vidéoclips traditionnels, la création des *lyric videos* consisterait surtout à agencer, organiser et retravailler du matériel audiovisuel existant. D'ailleurs, la *lyric video* n'est souvent qu'un item parmi d'autres dans la direction artistique générale de promotion d'une chanson ou d'un album, à laquelle la réalisatrice doit se plier. Dans le cas du clip de Gaële, c'est la chanteuse qui a imposé les couleurs du clip ainsi que l'image d'une tortue, pour rappeler la pochette de l'album dont la chanson est extraite. Dans le cas du clip de Game Genie Sokolov, c'est le visuel créé par le graphiste Corey Meyers pour la pochette de l'album *Trans//Mission* qui a inspiré la réalisatrice :

[J'ai] vu sa pochette d'album, dans le genre rétro eighties électro [...]. C'est quelque chose qu'on a quand même vu beaucoup dans les dernières années. Je me disais « tant qu'à faire un vidéo dans ce thème-là, je trouve qu'on pourrait faire un mashup des différents styles qu'il y a là-dedans ».



Figure 108. À gauche et à droite, deux captures d'écran du clip de la chanson « Fille / Garçon » donnent une idée du style « rétro eighties électro » adopté par Janick Blanchet, inspiré de la pochette du disque créée par Corey Meyers (au centre).

Aux dires de la réalisatrice, sa *lyric video* s'inscrit donc aussi dans un air du temps, un *zeitgeist* audiovisuel dont elle a conscience, mais qui reste nébuleux et difficile à exprimer clairement (un « style [...] qu'on a quand même vu beaucoup dans les dernières années »). La *lyric video* s'ancre alors dans un triple réseau de remédiations : 1) la direction artistique de la promotion d'un album ou d'un artiste, qui contraint et/ou inspire les réalisateurs, 2) la mode des esthétiques audiovisuelles du moment, qui se diffusent d'autant plus vite que les créateurs peuvent acheter sur des plateformes des animations prêtes à être adaptées et 3) le réinvestissement d'une esthétique rétro qui puise ici notamment dans l'histoire des titres et génériques de jeu vidéo¹⁸¹. Le tout s'appuyant sur la remédiation originelle des *lyric videos* : l'écriture des paroles de chanson à l'écran.

*

Ces deux premiers entretiens confirment que la *lyric video* est appropriée aux contraintes économiques de l'industrie musicale contemporaine. Elle peut être créée par une très petite équipe, voire par une seule personne, et avec un budget très réduit, adapté aux artistes et aux structures de production. Le choix de l'animation, ou au moins d'esthétiques très simples, permet aussi d'ancrer facilement la *lyric video* dans le cadre plus vaste d'une direction artistique d'album.

¹⁸¹ Du point de vue de l'histoire du clip, la parenté semble également évidente avec le clip réalisé en 2008 par Yorgo Tloupas pour la chanson « DVNO » du groupe électro français Justice, qui fait partie des clips textuels préalables à l'institutionnalisation des *lyric videos*. L'esthétique et les références sont très proches – même si plutôt influencée par des logos de marques commerciales et des titrages télévisuels que par le jeu vidéo. Pourtant, Janick Blanchet m'a indiqué qu'elle ne connaissait tout simplement pas ce clip. S'il a contribué à l'essor d'une esthétique rétro inspirée du graphisme textuel des années 1980, cette influence s'est diluée depuis dans l'air du temps.

1.c « Dans un monde idéal, je ferais un clip par chanson » : entretien avec Mademoiselle Philippe.

Mademoiselle Philippe est autrice-compositrice-interprète, ainsi que musicienne pigiste pour d'autres projets, notamment comme bassiste, guitariste ou choriste. Elle a fait appel à Collaboration spéciale pour la promotion de son album Aimant paru en mai 2020. À cette occasion, elle a reçu les conseils en marketing de Shanti Loïselle, et travaillé avec Janick Blanchet et Alice Picard pour la réalisation du clip de la chanson « Toi ».

Le contexte de création du clip de la chanson « Toi » est évidemment particulier, puisque l'album *Aimant* est sorti au début de la pandémie de covid-19. Les salles de spectacle québécoises étaient donc fermées, et la majeure partie de la promotion de l'album a dû avoir lieu en ligne. Pour cela, Mademoiselle Philippe a misé sur le vidéoclip : « Quand la pandémie a commencé, aux mois de mars-avril, le premier réflexe que j'ai eu, c'est de me dire "vu qu'il n'y a plus de spectacle, je vais essayer de mettre en images le plus de chansons possible, puis on verra dans quel ordre et quand ça va sortir" ». Au moment de notre entretien, quatre clips étaient déjà produits, dont trois publiés.

Pour « Aimant », c'est vraiment conventionnel, je me suis péti le trip de la popstar : des danseurs, le studio, la grosse équipe. Pour « Toi », j'ai voulu essayer le *lyric video*, pour la chanson « Rien » qui est sortie dernièrement, ce sont des formes en animation qui bougent. [...] Et j'en ai un en banque pour la chanson « Corbeau », qui est à moitié de l'animation. En fait c'est du dessin sur image : il y a des extraits de vraies vidéos, mais c'est vraiment un traitement d'animation.

Au contraire d'artistes étudiés plus haut, comme Katy Perry ou David Guetta, le recours à la *lyric video* n'est donc pas systématique pour Mademoiselle Philippe, mais délibérément ponctuel, au sein d'un ensemble de clips dont les modalités d'illustration sont variées. Une direction artistique les rassemble néanmoins visuellement :

[J]'essaie que les couleurs mauve et orange reviennent, qu'on me voie – que ce soit en avatar ou en vrai – donc qu'on reconnaisse le veston, la basse électrique, qu'il y ait une espèce de personnage qui revienne¹⁸², pour que tranquillement dans les cerveaux des

¹⁸² Si la présence de l'artiste à l'écran est un des éléments qui tire cette *lyric video* vers l'esthétique du vidéoclip traditionnel (« c'est presque un vidéoclip », dit Janick Blanchet), la schématisation de Mademoiselle Philippe en personnage animé, représentée par un instrument (la basse), un vêtement (le veston) et un code couleur (orange et mauve) n'est pas sans rappeler la présence symbolique des artistes dans les *lyric videos* électro. Voir Partie III, Chapitre IV, 1c.

gens, ça s'incruste. Il y avait une volonté d'être cohérents dans les couleurs et l'esthétique de ce clip et des autres.



Figure 109. Captures d'écran de deux clips de Mademoiselle Philippe : à gauche, pour la chanson « Aimant » (réal : Raph North), à droite pour la chanson « Toi » (réal : Janick Blanchet).

La distribution des quatre *singles* en quatre modalités d'illustration différentes est également pensée en amont. Mademoiselle Philippe justifie par exemple son choix d'utiliser la *lyric video* pour la chanson « Toi » :

[J]'ai choisi la chanson en fonction de ça. Je trouve que cette chanson-là mérite que le texte soit mis de l'avant. Spécifiquement, par son sujet, par la manière dont il est écrit, par la force du refrain. [...] Je voulais encore plus mettre l'emphase sur le texte, sur les paroles, pour que, même si à la base ça t'accroche, tu n'aies pas le choix de porter une attention à ce que ça raconte. Même si ça n'est pas dans ta nature, même si d'avance tu écoutes plus la musique ou la mélodie. C'était important pour moi de mettre de l'avant ce sujet-là, et puis les mots du texte de cette chanson-là.



Figure 110. Trois captures d'écran du clip de la chanson « Toi » de Mademoiselle Philippe.

En d'autres termes, l'artiste explique son choix d'une *lyric video* par le potentiel herméneutique du texte écrit à l'écran. Cela est d'autant plus intéressant que, pour des raisons de restrictions budgétaires, le clip final est moins étoffé que les créatrices l'avaient imaginé initialement. En effet, si « le texte de la chanson parle de n'importe quelle situation d'abus de pouvoir », Mademoiselle Philippe précise :

[P]our le clip, on a choisi une mise en situation qui est la violence conjugale, une ambiance familiale nocive. [...] Au départ, il y avait trois mises en situation, une par couplet environ. En cours de route, on a réalisé que le nombre d'illustrations, le temps

et l'argent que ça coûterait, tout cela était trop pour mes critères, pour ce qu'il était réaliste de faire. On a finalement décidé d'épurer à une situation, et c'est moi qui ai choisi celle-là.

En somme, en choisissant la *lyric video*, Mademoiselle Philippe postule deux dynamiques d'interprétation qui sont complémentaires. La première est une concentration du sens : par juxtaposition à l'écran, les illustrations informent notre compréhension des paroles. Le clip dirige alors l'interprétation de ces paroles très ouvertes (« n'importe quelle situation d'abus de pouvoir ») vers l'une de ses lectures particulières – le cas des violences conjugales. Cette dynamique est typique du vidéoclip, dont la mise en images informe toujours le sens des paroles entendues. Toutefois, la seconde dynamique consiste au contraire en une ouverture du sens : en écrivant les textes à l'écran, le clip met aussi en valeur les paroles de la chanson dans l'absolu, ce qui permet d'envisager leurs autres lectures possibles. Dans le cas de « Toi », l'équipe de création avait imaginé deux autres axes d'interprétation, abandonnés pour des raisons de budget : les abus de pouvoir dans la sphère politique et dans un contexte religieux voire sectaire. Or, ces deux lectures de la chanson ne disparaissent pas du texte de la chanson, pas plus que toutes les autres interprétations potentielles de ce texte. Dans ce contexte, Mademoiselle Philippe semble postuler qu'en écrivant le texte de la chanson à l'écran, elle garantit que la chanson reste ouverte à ces autres interprétations, malgré la lecture spécifiquement proposée par la mise en images. Puisqu'elle se base sur la double présence des paroles dans le clip, tant en sons qu'en images, cette dynamique d'interprétation serait spécifique aux *lyric videos*.

2 Mille visages, une *lyric video* de Fred Delisle pour le groupe Vice E Roi

En décembre 2020, je me suis entretenu avec les trois créateurs de la *lyric video* illustrant la chanson « Mille visages » du duo québécois Vice E Roi, extraite de leur premier album *L'enfer chez les autres*, publié en mars 2020. La vidéo est parue en septembre 2020, et à sa sortie, elle est estampillée « lyric video » sur YouTube. L'intérêt de cet exemple est qu'au contraire de la majorité des exemples mentionnés jusqu'ici, il ne prend pas la forme d'une vidéo d'animation. Il s'agit d'un clip filmé, où les paroles sont écrites en jaune au bas de l'écran à la manière d'un sous-titrage. De plus, ce clip est sorti alors que des mesures sanitaires liées à la covid-19 étaient en vigueur sur les tournages audiovisuels. Dans ce contexte, le choix d'une *lyric video* filmée interroge d'autant plus. Pour connaître l'origine de ces décisions, et en apprendre sur la création

de cette *lyric video*, j'ai mené une première entrevue avec Jayana Auger et Guillaume Lessard, les deux membres du duo Vice E Roi, puis une seconde avec Frédéric Delisle, le réalisateur de cette vidéo.

*Jayana Auger et Guillaume Lessard ont fait des études collégiales en Arts et Techniques des Médias. Ils sont auteurs-compositeurs-interprètes à plein temps, en duo, sous le nom de Vice E Roi. Depuis notre entrevue, ils ont également lancé une chaîne YouTube de divertissement*¹⁸³.

Frédéric Delisle est vidéaste indépendant. Il a commencé la vidéo comme autodidacte, et s'est perfectionné en 2017 grâce à une formation à l'Institut Grasset de Montréal. Au moment de notre entrevue, sa pratique audiovisuelle lui permettait de financer des études en aviation, dans le but de devenir pilote de ligne. Son statut professionnel est donc hybride : il a une formation technique et une pratique professionnelle de l'audiovisuel, mais considère tout de même cela comme un « plan B ». Mille visages était sa première collaboration avec Vice E Roi, et le deuxième vidéoclip de sa jeune carrière.

2.a Genèse et création : le choix d'une *lyric video* et d'un réalisateur

La genèse du clip de la chanson « Mille visages » confirme les hypothèses formulées jusqu'ici et les explications fournies par les précédentes entrevues : produire une *lyric video* permet de soutenir la promotion des chansons sur les réseaux sociaux et les plateformes de diffusion de vidéo, YouTube en premier lieu. Dans le cas présent, c'est Uniforce, le label du groupe, qui leur a commandé un vidéoclip :

Jayana Auger

Quand on met une chanson à la radio, la plupart du temps, il faut avoir quelque chose de visuel. Ils nous ont dit « on veut faire du *tracking radio*¹⁸⁴ avec "Mille visages", est-ce que vous avez un support visuel ? »

C'est aussi l'équipe d'Uniforce qui suggère l'idée d'une *lyric video* : une solution qui s'accorde autant à leurs contraintes temporelles que financières.

Guillaume Lessard

C'est eux qui nous l'ont proposé, puisqu'on n'avait pas un gros budget pour ça. Si tu n'as pas un gros budget et que tu ne peux pas faire un clip – en bas de 2000\$, tu ne

¹⁸³ <https://www.youtube.com/@ViceEroi/videos>, consulté le 14 décembre 2023.

¹⁸⁴ Le *tracking radio* consiste à faire la promotion d'une chanson auprès des stations radios pour tenter de l'y faire diffuser.

peux pas vraiment faire un clip – la solution qui s’imposait, c’était vraiment un *lyric video*. Parce que tu peux faire autant du *motion design* sur l’ordi qu’aller tourner. Les possibilités sont plus grandes.

Jayana Auger

On avait aussi un court laps de temps. Il fallait le sortir pour septembre, et je pense qu’ils nous ont donné l’idée un mois avant, même pas.

Tous les deux sont familiers des *lyrics video*, qu’ils consomment sur YouTube. « Moi je vois ça depuis toujours sur internet » indique même Jayana Auger. Il est alors très clair pour eux, dès la préproduction, que leur *lyric video* ne doit pas être une simple *art track* avec paroles, contrairement d’ailleurs à ce que leur équipe leur suggère :

Jayana Auger

Des fois les *lyrics video*, c’est juste une seule image en boucle. C’est plus pour que les gens apprennent les paroles.

Guillaume Lessard

On voulait vraiment faire quelque chose de plus élaboré. Notre équipe nous avait dit « Faites quelque chose de simple, une image ». Ils nous avaient envoyé des idées. Mais nous on n’aime pas ça, on veut quelque chose d’un peu plus élaboré.

C’est dans cette optique que le duo fait appel à Frédéric Delisle, dont ils ont vu le clip *Crying* pour la chanteuse Laurence Brooks¹⁸⁵, plutôt que de solliciter leur équipe de tournage habituelle.

Jayana Auger

Notre équipe de vidéoclip, ils ont vraiment un style à eux, cinématographique. Ils sont vraiment bons là-dedans. On ne savait même pas s’ils avaient l’habitude de faire des vidéoclips *lyrics*. Tandis que Fred, on voyait qu’il faisait des trucs simples et efficaces, avec des transitions et des textes.

Pour le duo, deux éléments semblent essentiels à une *lyric video* réussie. D’une part, le réalisateur doit maîtriser les effets vidéo textuels. D’autre part, le concept doit être simple. C’est précisément ce qui leur plait dans le style de Fred Delisle, qualifié de « simple » et « efficace » à quatre reprises pendant l’entrevue, mais aussi d’« accrocheur », avec des clips « comme des publicités ».

C’est Jayana et Guillaume qui proposent le concept : deux fantômes stéréotypés, drap blanc et yeux noirs, inspirés du film *A ghost Story* (David Lowery, 2017), dans des décors extérieurs urbains vides et souvent défraîchis. Ils fabriquent les costumes, repèrent des lieux dans leur quartier, et envoient un *mood board* au réalisateur pour clarifier leurs intentions. Celui-ci choisit alors une

¹⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=yIrmWi0kaLU>, consulté le 25 février 2024.

lumière naturelle matinale, un cadrage quasi unique (les deux fantômes, côte à côte, filmés de face en plan large), puis c'est lui qui monte le film (sélection des plans, ajout d'un léger zoom avant, d'effets imitant la pellicule 16 mm, et des sous-titres).



Figure 111. Mood board envoyé par Vice E Roi à Fred Delisle, en préproduction de *Mille visages*.

Quant aux effets visuels, il emploie des techniques qu'il a déjà utilisées par le passé, tant sur le plateau qu'en postproduction. Dans l'entretien, il en donne deux exemples. Premièrement, l'effet optique de kaléidoscope appliqué à certaines images du clip est réalisé au tournage, en passant devant l'objectif le couvercle transparent d'une boîte de chocolats Ferrero Rocher. Le réalisateur explique, amusé :

Fred Delisle

Avec Laurence [Brooks], je l'avais utilisé aussi. J'avais filmé en janvier, puis ça, je l'avais reçu à Noël, c'est vraiment ça l'histoire. C'est un truc que j'ai toujours utilisé à date, et les gens trippent, mais *on set* ça n'a vraiment pas l'air professionnel : j'arrive avec mon truc de plastique Ferrero Rocher, les gens disent "Ah ouais, c'est quoi ça là ?". Je dis "C'est pour faire un effet. - Ah, ok". Et quand ils le voient dans la vidéo, ils disent "Ah, c'est ça le truc de Ferrero Rocher !". C'est devenu un outil.



Figure 112. Trois captures d'écran du clip de la chanson « Mille visages ». À droite, l'effet de « kaléidoscope » évoqué dans l'entrevue.

Au-delà de l'anecdote, cette technique reflète l'état d'esprit de la production de ce clip « simple et efficace » (pour reprendre les termes de Jayana et Guillaume), esthétiquement ambitieux, mais dont les moyens – humains, financiers et techniques – sont limités. Et surtout, elle a déjà été éprouvée. Il en est de même des effets numériques imitant la pellicule 16 mm. Il s'agit de plugins que le réalisateur avait déjà testés dans le logiciel Première, et d'un effet qu'il avait créé auparavant :

Fred Delisle

C'est un *color matte* gris, et j'ai fait *wiggle* l'opacité entre 30 et 70%, je le mets en *overlay* au-dessus, ça fait comme un *flickering* au niveau de l'exposition. Beaucoup de gens qui veulent recréer l'effet 16 mm m'écrivent. Ils ne comprennent pas que c'est bien beau de mettre une texture de grain, mais il faut aussi mettre un petit *flickering* au niveau de ton exposition, ça cerne un petit peu plus l'effet.

Robin Cauche

C'est un effet que tu as créé avec After Effects que tu avais déjà utilisé ?

Fred Delisle

Oui, je l'utilise quelquefois. C'est dans mes *assets*.

Le remploi de techniques déjà utilisées par le réalisateur, au point qu'elles fassent partie intégrante de son style (« C'est devenu un outil », « C'est dans mes *assets* »), poursuit deux visées. D'une part, cela lui permet de coller au plus près au style que Jayana et Guillaume avaient aimé dans ses précédentes vidéos. D'autre part, cela accélère grandement le temps de production et diminue le budget. De la même manière que Janick Blanchet achète des animations prédéfinies pour ses clips, Fred Delisle remploie au montage et au tournage des effets qu'il a déjà développés auparavant, ce qui élimine du temps de production des heures de tests techniques et de recherche visuelle.

Cela est très intéressant dans une optique d'histoire esthétique du clip. En effet, s'il est vrai que certains clips adoptent une esthétique maximaliste, par exemple en termes de décors¹⁸⁶, les clips simples déployant un concept unique sont également fréquents, sous le mode du « laboratoire » dont parle Antoine Gaudin¹⁸⁷. Le parangon de ce style est sans doute Michel Gondry, qui dans ce contexte s'est d'ailleurs essayé au clip textuel – on l'a vu avec *La tour de Pise*¹⁸⁸. La différence, c'est qu'avec cette *lyric video*, Fred Delisle n'est plus dans l'expérimentation, il applique et réagence au contraire des effets de style qu'il maîtrise déjà, qui ont fait leurs preuves par ailleurs, et qui forgent son style propre. Cela n'enlève rien à sa créativité, ni à la singularité de son style (que reconnaissent clairement Jayana et Guillaume), mais cela sort tout de même cette *lyric video* du champ de l'expérimentation, alors même qu'elle est sans aucun doute un clip à concept.

Grâce notamment à ce principe de remploi stylistique, le clip est produit – selon les mots du réalisateur – « en un temps record » : le tournage a lieu le 12 septembre 2020, le premier montage, quasi définitif, est rendu le 20 septembre (« on n'y a apporté que deux corrections » précise-t-il), et la vidéo est publiée sur YouTube le 28 septembre.

Fred Delisle

On a commencé à cinq heures du matin, on a fait un shoot de quatre heures dans leur quartier, ils avaient déjà ciblé quelques endroits dont ils m'avaient envoyé des photos. [...] Je mentirais de dire que [le montage] a été pensé en préproduction. Non, en préproduction, c'était juste : sortir le concept, trouver les lieux, s'arranger un quatre heures de tournage. On savait qu'on allait avoir le *golden hour*, une belle lumière naturelle, on voulait faire ça rapidement.

Le délai de production très court empêche toute demande de subvention, et impose un budget réduit. Fred Delisle détaille :

J'ai facturé 550\$: quatre heures de tournage, mon déplacement à trente sous du kilomètre, et je pense que j'avais mis huit heures de post-prod. [...] Je ne pense pas que ça soit cher, mais vu qu'ils s'occupaient des costumes, qu'ils ont amené le concept, trouvé les locations, je me sentrais mal de demander beaucoup plus que ça. Au final, pour moi, c'est mon déplacement, quatre heures de *shoot* à avoir du fun avec eux, faire notre petit truc, et puis cinq ou six heures de postprod. Je ne suis pas perdant, même à ce montant-là.

¹⁸⁶ Voir les remarques et les descriptions de Steven Shaviro concernant les nombreux décors du clip de la chanson « Disturbia » de Rihanna. Shaviro, *Digital Music Videos*, 27 et suiv.

¹⁸⁷ Gaudin, « Le vidéoclip, “laboratoire expérimental” des industries culturelles ».

¹⁸⁸ Voir Partie II, Chapitre III, 2b.

Quant au choix d'une *lyric video*, explicitement lié au faible budget du clip, le réalisateur ajoute : « Si un jour je fais un *music video* avec eux, je suis sûr qu'ils s'attendent à avoir 1500, 2000\$ de budget, et à aller dans quelque chose d'un peu plus classique, avec une petite histoire ». Cette remarque met en évidence la distinction, établie en creux tout au long de la production du clip, entre *lyric video* et vidéoclip. Or, de manière étonnante, les entretiens révèlent que les trois artistes n'ont pas le même point de vue sur cette question. Attardons-nous sur leurs réponses, pour tenter de cerner comment les artistes perçoivent les *lyric videos*.

2.b Clip vs *lyric video*

Les citations précédentes révèlent que pour Jayana et Guillaume, il existe une distinction entre vidéoclips et *lyric videos*. On peut résumer en disant que pour eux, la *lyric video* suppose un investissement moindre, tant financier que symbolique. C'est pourquoi ils ont choisi cette forme pour répondre à leurs contraintes de temps et de budget. « On peut se permettre d'être plus redondant dans un *lyric video* » dit Guillaume Lessard. Dans cette optique de simplicité, ils qualifient leur *lyric video* de « photographique », là où le style de l'équipe qui tourne habituellement leurs vidéoclips est dit « cinématographique ». En somme, un clip est selon eux « souvent plus élaboré » qu'une *lyric video*. Cela n'empêche pas une gradation interne à cette forme. Ainsi, employant les mêmes termes que lorsqu'ils comparent clip et *lyric videos*, ils considèrent leur propre *lyric video* comme « quelque chose de plus élaboré » (je souligne) que la plupart des autres : « pas un plus petit projet, mais pas un clip complet ». *Mille visages* se situerait donc dans une sorte d'entre-deux esthétique, où l'étiquette *lyric video* sert au groupe à négocier symboliquement (avec leur maison de disque, avec leurs fans, et peut-être aussi pour eux-mêmes) la création d'un clip de moindre envergure qu'ils en ont l'habitude :

Robin Cauche

Ce que vous dites c'est que s'il n'y avait pas les paroles, si vous aviez publié le même clip mais sans les paroles, ç'aurait été un clip un peu plate, alors qu'en mettant les paroles, c'est comme une très bonne *lyric video*.

Jayana Auger

Exactement.

De son côté, Fred Delisle semble avoir parfaitement saisi le positionnement du duo, mais il semble le regretter en partie – en tout cas, il s'en détache. Sur le principe, cela se comprend : en rejetant

la hiérarchisation symbolique supposée par le duo entre clip et *lyric video*, il défend à la fois son métier (il est un vidéaste polyvalent) et la qualité de son travail sur ce projet (qu'il n'a pas bâclé même s'il s'agissait d'une *lyric video*). Toutefois, son propos est suffisamment générique pour convaincre qu'au-delà d'une défense personnelle, Delisle déploie une vraie réflexion générique sur sa pratique :

Fred Delisle.

[J]e pense – en tout cas c'est comme ça que je l'ai senti quand ils m'ont approché – que le fait de l'aborder comme un *lyrics video*, ça dégage un peu du genre de notoriété d'une *official music video* : on peut faire quelque chose d'un peu plus simple, un concept simple, rapide, et on appose les lyrics. Je trouve ça dommage, parce que je trouve qu'on pourrait donner un peu plus de poids et de puissance aux *lyric videos*. En tout cas moi, en le faisant, je me suis rendu compte que ça n'a pas besoin d'être poussé, d'avoir une histoire, des personnages. Il n'y a pas nécessairement de trame narrative dans ce qu'on a fait, mais il y en a quand même une. Je pense qu'il ne faut pas sous-estimer le pouvoir du *lyric video*. Quand ils m'ont approché, je l'ai vraiment senti comme : « on peut le faire plus rapidement, on peut le faire pour moins cher, on peut garder un concept simple parce que c'est un *lyrics video* ». Mais je pense que c'est quand même plus puissant que ça.

Sa réflexion se cristallise notamment sur le fait que la vidéo a été libellée « lyric video » sur YouTube à sa sortie.

Fred Delisle

Moi je n'en avais pas fait avant, mais j'ai trouvé que le résultat était tout aussi intéressant que si, au lieu d'écrire *lyric video*, on avait écrit *official music video*. Je sais que la différence c'est que les paroles sont apposées, mais même là, elles ne sont pas apposées au centre, en gros. Elles sont là, tu peux les lire tranquillement, mais les images sont belles, le *feel* est là, il y a une petite trame narrative de fond. Pour moi, le *lyrics video* c'est une façon de dire « on fait quelque chose de plus rapide, simple, puis après ça on sort le gros vidéo ». Mais je pense que souvent les gens préfèrent le *lyrics video* au clip officiel.

Justement, dans le cas présent, la *lyric video* de « Mille visages » est restée la seule mise en images de cette chanson. Pour parler avec le réalisateur : le groupe n'a pas « sort[i] le gros vidéo ». Ainsi, la différence entre leurs deux points de vue réside en partie ici : pour le groupe, une *lyric video* est toujours quelque chose de moins qu'un clip, là où pour Fred Delisle, la *lyric video* peut tout à fait être « le gros vidéo », car l'écriture des paroles à l'écran ne présume pas de la qualité du clip. Si le clip est simple, c'est parce que le budget était faible, mais dans le temps qui lui était imparti, il considère avoir donné le meilleur de lui-même : « Au final, je ne pense pas que le résultat donne

l'impression que c'est quatre heures de *shoot*, et qu'on a fait ça en même pas une semaine » résume-t-il.

Au sujet de la différence entre clips et *lyric videos*, une anecdote est apparue dans les deux conversations. Moins d'un mois après la parution de *Mille visages*, un autre groupe de musique québécois, Renard Blanc, a publié sur YouTube un clip exploitant exactement le même concept, pour illustrer sa chanson « Valhalla¹⁸⁹ » :

Jayana Auger

[I]l a fallu que je leur écrive, parce que c'était pareil. Pareil, pareil, pareil. Presque les mêmes plans, le même panier de basket... On a discuté avec l'autre groupe, et c'est correct, c'est juste un hasard, parce qu'eux ont une subvention, donc ça fait longtemps que l'idée était sur la map. Mais je n'y croyais pas. On était : « c'est impossible qu'ils n'aient pas vu notre clip avant ».

La mention d'une subvention n'est pas anodine ici. Elle est un gage de la sincérité de Renard Blanc : monter un dossier pour obtenir une subvention, cela implique un temps de production beaucoup plus long que celui de *Mille visages*. C'est pourquoi, si l'idée originale de Renard Blanc est antérieure, c'est tout de même le clip de Vice E Roi, produit en quelques jours seulement, qui est paru le premier. Il n'est donc pas question de plagiat, les deux clips puisant en somme dans le même *zeitgeist* (voir le *mood board* réalisé par Vice E Roi, ou la référence à *A Ghost Story*). Mais affleure tout de même, avec la référence au budget des deux clips, l'idée d'une hiérarchie : celui de Renard Blanc a bénéficié d'une subvention, donc d'un budget plus important, et surtout, il n'est pas présenté comme une *lyric video*. Cela excuserait, en quelque sorte, la coexistence de ces deux vidéos pourtant très similaires. Cependant, Fred Delisle rejette catégoriquement cet argument. Pour lui, la distinction symbolique entre clip et *lyric video* ne tient tout bonnement pas.

Fred Delisle

Eux [Renard Blanc], leur argumentaire a été : « Ah oui, on l'avait vu quand vous l'avez sorti, on était en montage dans ce temps-là, mais on a vu que c'était un *lyric video*, et nous c'est un *music video* donc on a décidé qu'on allait le lancer quand même ». Mais tu sais, c'est la même affaire. Pour moi, c'est pas différent. Mais leur argumentaire c'était : « c'est une *lyric video*, c'est pas grave ». [Vice E Roi] auraient appelé ça *official music video*, là, probablement qu'ils auraient fait « Oh shit ! Ok, peut-être qu'on ne devrait pas le sortir ». Je trouve ça niaisieux! (rires)

¹⁸⁹ Réalisé par Marc-André Dupaul, *Valhalla* est sorti sur le compte YouTube de Renard Blanc le 27 octobre 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=HZ7PkktiORU>, consulté le 16 février 2024. Le clip *Mille visages* est quant à lui paru le 28 septembre 2020.

Toujours est-il que depuis ces entrevues, le clip de « Mille visages » a été renommé sur YouTube, pour faire disparaître « *lyric video* » au profit de la mention « [CLIP OFFICIEL] »¹⁹⁰. Les deux points de vue semblent s'être accordés au profit de celui du réalisateur¹⁹¹ : la *lyric video* n'est pas nécessairement un clip dévalué, et il est inutile d'avertir le public qu'il va voir une *lyric video* – surtout lorsque le clip est bien produit. D'autres éléments entrent sûrement en ligne de compte dans ce changement *a posteriori*, comme l'habitude des publics, qui reconnaissent désormais les *lyric videos* comme telles, l'absence d'un second clip illustrant la chanson, ou encore le mode particulier d'affichage du texte à l'écran : le sous-titrage.

2.c Sous-titrage

Reconnaître le clip de « Mille visages » comme une *lyric video*, y compris dans le titre donné (ne serait-ce que provisoirement) à la vidéo sur YouTube, cela n'est pas anodin, dans la mesure où il est composé de prises de vues réelles sur lesquelles la chanson est sous-titrée : « les paroles sont apposées », dit Fred Delisle. Or, les *lyric videos* ont surtout été décrites et étudiées comme des vidéos d'animation. Cela n'empêche pas José Patricio Pérez Rufí de réserver une catégorie de sa typologie des *lyric videos* aux clips employant des prises de vues réelles (« 1) Lyric video based on filming or scene photography¹⁹² »). Mais celles-ci sont rares dans son corpus : trois sur dix, dont deux du même réalisateur, Rory Kramer, pour deux chansons du groupe The Chainsmokers, ce qui fausse un peu la statistique. En outre, au sein de son corpus, la typographie dynamique animée y est quasi exclusive (90%) et le sous-titrage en est totalement absent.

Ainsi, l'exemple de *Mille visages* met en valeur deux éléments : la persistance des *lyric videos* basées sur la prise de vues réelles, et l'apparition du sous-titrage comme modalité de présence des paroles écrites à l'écran dans les *lyric videos*. Ce deuxième point est peut-être particulièrement vrai au Québec. Deux des exemples cités comme références par Vice E Roi lors de l'entrevue emploient massivement et systématiquement le clip sous-titré : les douze clips

¹⁹⁰ J'ignore à quelle date ce changement a été effectué. La plus ancienne sauvegarde de cette page sur Internet archive est en date du 23 août 2022, et la modification avait déjà été apportée.

https://web.archive.org/web/20220823031808/https://www.youtube.com/watch?v=cipwxBtyx_M, consulté le 5 janvier 2024.

¹⁹¹ Ce sont peut-être nos entrevues qui ont amené les trois artistes à réfléchir, à discuter ensemble et/ou avec la maison de disques – je l'ignore – mais ces entretiens montrent que cette réflexion était de toute façon déjà en cours.

¹⁹² Pérez-Rufí, « Lyric Videos », 15.

estampillés « Lyric vidéo officiel » illustrant l'ensemble des chansons de l'album *Notre-Dame-des-Sept-Douleurs* de Klô Pelgag (2020)¹⁹³, et les neuf clips sous-titrés illustrant l'intégralité des chansons de l'album *Premier juin* de Lydia Kepinski (2018)¹⁹⁴. La parenté, y compris esthétique, est explicite : « Un exemple qu'on a regardé, c'est Klô Pelgag. Elle en a fait dernièrement pour son dernier album, et c'est juste une image » (comprendre : ce ne sont que des plans fixes), indique Jayana Auger. Dans une autre entrevue, Klô Pelgag a aussi été citée par Shanti Loiselle, comme modèle d'une esthétique simple mais originale et surprenante, qui plus est peu coûteuse. Elle rapproche ces clips de ceux produits par un autre artiste francophone canadien, P'tit Belliveau, et en particulier des chansons de l'album *Greatest Hits vol.1*¹⁹⁵ dont les dix clips sous forme de collages numériques volontairement amateurs emploient notamment une esthétique du sous-titrage, avec des textes fixes jaunes.



Figure 113. Sous-titrage dans trois *lyric videos* francophones canadiennes : à gauche, le clip d'« Income Tax » de P'tit Belliveau (2020), au centre celui de la chanson « 360 jours » de Lydia Kepinski (2018), à droite celui de la chanson « J'aurai les cheveux longs » de Klô Pelgag (2020).

À eux trois, ces artistes dessinent un certain paysage de la jeune chanson indépendante francophone québécoise et canadienne¹⁹⁶, et leur influence esthétique sur la jeune scène québécoise semble s'étendre jusqu'aux clips. En tout cas, tous les trois ont participé à populariser et installer au Québec la *lyric video* sous forme de clip sous-titré, ce qui prouve la vivacité des *lyric videos*, et confirme qu'il reste des voies d'exploration esthétiques à leurs créateurs. Bien sûr, d'autres raisons expliquent sans doute l'émergence de cette configuration audio-logo-visuelle : l'influence des vidéos de fans, celle des plateformes numériques comme Netflix ou YouTube, qui

¹⁹³ https://www.youtube.com/playlist?list=PLnBc7QMERRBTJsLTmTmyWRZmXnNxzviw_, consulté le 5 janvier 2024.

¹⁹⁴ https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kDhfuNnA7eKZ_XATolXVZoGAtgaafGs80, consulté le 5 janvier 2024.

¹⁹⁵ Ce titre est ironique : il s'agit bien du premier album du chanteur, et non d'un album *best of*.

¹⁹⁶ P'tit Belliveau est un acadien de Baie-Sainte-Marie en Nouvelle-Écosse, mais puisqu'il chante en français, il est très diffusé au Québec. Il a notamment été finaliste du concours des Francouvertes en 2019, et est régulièrement nommé et même récompensé par des prix musicaux du Québec, comme le gala de l'ADISQ ou le GAMIQ.

ont démocratisé l'usage et le contrôle du sous-titrage, ou encore le développement de logiciels de sous-titrage automatisé, y compris grâce aux intelligences artificielles. On comprend d'autant mieux cet essor que le sous-titrage, par sa nécessaire lisibilité, sert parfaitement les visées interprétatives de la *lyric video*.

*

Ces trois derniers exemples, ainsi que ceux évoqués tout au long de ce chapitre, montrent la fortune esthétique des *lyric videos* au Québec et dans la francophonie canadienne, en particulier parmi les artistes indépendants. De nos discussions avec des créateurs, nombre d'informations ont émergé, concernant la production des *lyric videos* dans le contexte de l'industrie musicale contemporaine : la conscience générique de la plupart des créateurs de *lyric videos*, les contraintes financières qui pèsent sur les créateurs et leur influence sur les choix d'illustration des chansons, la confiance esthétique accordée par certains dans les puissances de la *lyric video*, et en particulier dans ses possibles interprétatifs. Quant à la réalité des pratiques des artistes interrogés, d'autres détails concrets ont aussi été révélés, comme l'utilisation devenue courante d'images de stock et d'animations prédéfinies, ou encore la réduction des durées de production et la diminution des équipes – parfois réduites à une seule personne. En plus d'expliquer le recours toujours plus fréquent à la *lyric videos*, tous ces éléments montrent que celles-ci sont une porte d'entrée convaincante et efficace pour observer les mutations techno-économiques de l'industrie musicale à l'ère des plateformes numériques. Notre corpus d'étude méritera donc d'être élargi, à l'avenir, à d'autres aires géographiques et linguistiques, et à d'autres structures de productions musicales, par d'autres entretiens et d'autres études de cas. En cela, on continuera d'affiner les connaissances sur le sujet, et d'explorer les exemples que de nouvelles générations d'artistes ne manqueront pas de fournir, exploitant les possibles, repoussant les limites de cette singulière manière de mettre les chansons en images, et continuant d'actualiser à l'aune des pratiques contemporaines la longue série culturelle des chansons lumineuses écrites.

Conclusion

Revenons au point de départ de notre réflexion : dans l'introduction à la présente thèse, nous avons postulé, pour l'étudier, la série culturelle des chansons lumineuses écrites. Faisant cela, nous avons ouvert deux pistes de recherche. Notre objectif principal a été de documenter, sur le plan de l'histoire des formes, des techniques et des usages, les actualisations de cette série culturelle, du milieu du XIXe siècle à nos jours – le premier quart du XXIe siècle. Notre objectif secondaire, un méta-objectif – un objectif d'ordre à la fois théorique et méthodologique, qui transcende et englobe le premier – a été d'appliquer le concept de « série culturelle » à un exemple précis, et en cela, d'éprouver le concept et d'expérimenter ses possibles heuristiques. Concluons – ne serait-ce que provisoirement – cette étude des chansons lumineuses écrites, approchées sous les auspices théoriques de la « série culturelle », en dressant d'abord le bilan de ces deux objectifs, puis en cartographiant les nombreuses perspectives ouvertes par cette première exploration.

Sur les chansons lumineuses écrites

Pour mener à bien cette étude, on a choisi de tendre notre série culturelle entre deux ensembles médiatiques profus, les plaques pour lanterne magique Lapierre d'une part, et les *lyric videos* d'autre part, d'où une structure en trois parties chronologiques centrées, *grosso modo*, sur trois siècles distincts.

Première partie

Dans une première partie consacrée aux lanternes magiques, on s'est intéressé à des chansons illustrées sous forme de plaques de verre, les « vues sur verre en bande » commercialisées par la maison française Lapierre dans la deuxième moitié du XIXe siècle (1848-1908). Après avoir défini la lanterne magique sous la forme d'un modèle, schématique et ouvert, permettant de repérer les paramètres mobilisables pour une analyse des plaques, on a établi un état de la littérature qui a révélé la spécificité des chansons illustrées dans le corpus Lapierre, et partant, l'intérêt d'une approche esthétique de ces plaques. L'un des apports scientifiques de cette première partie est méthodologique : on y a posé les bases d'une analyse esthétique rigoureuse des plaques pour

lanterne magique en général, et des vues sur verre en bande Lapierre en particulier. Cette méthode, résolument ancrée dans l'archéologie des médias, est informée par une connaissance technique et pragmatique des plaques et des lanternes de projection, qui s'appuie à la fois sur mon expérience concrète, matérielle et sensible des objets observés, et sur une prise en compte de témoignages d'époque, notamment celui de Marcel Proust : deux manières de réduire notre extranéité face aux artefacts à l'étude. Ayant établi cette méthode d'analyse, pertinente pour étudier toutes les plaques de lanterne magique, on l'a spécifiquement appliquée au corpus des chansons illustrées Lapierre, préalablement délimité au sein de l'ensemble de la production de ce fabricant. Pour cela, il a fallu se pencher extensivement sur le statut des textes écrits sur les plaques, y compris de ceux qui n'ont pas vocation à être projetés, pour comprendre les fonctions générales du texte écrit sur ces plaques, et les fonctions spécifiques des paroles projetées à l'écran. De l'observation des textes projetés se dégage un paradoxe : si les paroles des chansons illustrées sont presque toujours écrites à l'écran, leur lisibilité reste très relative. Ainsi, les paroles sont abrégées, tronquées, approximatives, et leur disposition sur les plaques rend la plupart du temps leur projection facultative. De ce paradoxe, on a tiré deux conclusions. D'une part, que le texte écrit sur les plaques garantit leur fonction performative même lorsque les paroles ne sont pas projetées et/ou pas fonctionnelles, par exemple en soulignant la structure des chansons, ou en aidant les projectionnistes à faire chanter l'auditoire. D'autre part, que l'écriture des paroles sur les plaques et/ou à l'écran joue également un rôle herméneutique, ce que des études de cas ont largement démontré, par excès (lorsque l'illustration ajoute du sens à la chanson) comme par défaut (lorsque l'illustration détourne ou minimise le sens de la chanson). Suivant ces dynamiques herméneutiques, on a enfin posé sur ces plaques un regard stylistique, en observant les procédés audiovisuels qui y sont mis en œuvre. À ce titre, les plaques Lapierre sont particulièrement remarquables pour leur recours au mouvement des plaques dans la lanterne, que la composition des images suggère voire programme souvent, pour leurs jeux avec le cadre et le hors-cadre, et pour leurs effets structurels de montage, qui créent des gradations, de l'attente et des surprises, au service d'émotions variées. On a aussi noté une attention évidente pour le public, ses réactions et même son interaction : l'exemple des rondes enfantines a ainsi renforcé l'hypothèse de la fonction performative des plaques, ajoutant la performance de la danse à celle du chant.

Dans cette première partie, nous avons donc posé des bases solides, notamment sur le plan méthodologique, pour mener à bien l'étude esthétique d'autres corpus de plaques de lanterne magique – ce que nous n'avons pas fait ici – ainsi que pour poursuivre l'exploration de la série culturelle des chansons lumineuses écrites.

Deuxième partie

Dans une deuxième partie consacrée au XXe siècle (de 1910 environ à 2010 environ), on a cherché à révéler qu'une série culturelle comme la chanson lumineuse écrite transcende effectivement les ruptures technologiques. Pour cela, on s'est intéressé dans les trois premiers chapitres aux actualisations de cette série par trois types de médiums : la lanterne de projection, la pellicule cinématographique et la vidéo. Si la chanson lumineuse écrite conserve des fonctions liées tantôt à l'interprétation comme performance (comme dans les *illustrated songs*), tantôt à l'herméneutique (comme dans certains clips), le XXe siècle voit surtout l'émergence d'une nouvelle fonction, esthétique celle-là, des paroles de chansons écrites à l'écran. Le texte écrit peut en effet être employé comme une matière visuelle, avec ses caractéristiques plastiques propres (forme, couleur, disposition à l'écran, etc.) et ses connotations culturelles (typographies reconnaissables, écritures manuscrites, etc.), qui deviennent mobilisables au sein du vocabulaire audiovisuel – y compris, bien sûr, avec des visées performatives comme herméneutiques, cela ne s'annule pas.

En outre, si l'on considère non plus les médiums mais les médias, on constate aussi que le statut et la perception des paroles de chanson à l'écran dépendent des conventions audiovisuelles construites et adoptées – ou non – au sein de tel ou tel média au cours du temps. L'écriture des paroles de chanson est par exemple quasi indispensable aux *illustrated songs*, un média institutionnalisé qui n'a pas de raison d'être sans la *chorus slide* : on a d'ailleurs émis l'hypothèse que la dégradation esthétique des *chorus slides* avait participé au déclin des *illustrated songs*. Lorsque la chanson écrite est ensuite actualisée au cinéma, c'est toujours avec distance, soit sous la forme d'une remédiation parodique (dans *King of Jazz* par exemple), soit sous la forme d'une subversion ostentatoire des codes du cinéma classique, qui revendique une modernité esthétique (c'est le cas chez Truffaut comme chez Pennebaker). Et si l'écriture des paroles de chanson n'a

pas intégré le vocabulaire canonique du cinéma, elle est devenue courante dans le clip, un média qui se définit justement par son inventivité formelle.

Au quatrième et dernier chapitre de cette deuxième partie, on a cherché à confirmer l'existence d'une continuité formelle dans la série des chansons lumineuses écrites en changeant d'échelle. Pour cela, on s'est penché sur une série dans la série, avec l'exemple de la *bouncing ball*. Dans l'histoire de cette pratique, ses emplois performatifs et promotionnels initiaux (faire chanter une chanson pour la faire connaître) ont été dépassés : sans avoir disparu (la *bouncing ball* reste par exemple très investie, au premier degré, par les studios Disney), ils coexistent alors avec des emplois nettement distancés, qui réinventent ses possibles expressifs ou l'emploient comme un trope volontiers comique. Sur le plan théorique, le mérite de ce chapitre est d'opérer délibérément une déliaison entre la série culturelle et le médium, en évitant totalement tout découpage par un critère technique (une distinction qui, par pure commodité de chronologie, subsiste entre les trois autres chapitres de cette partie : lanterne, pellicule, vidéo). En envisageant bel et bien la *bouncing ball* comme une pratique culturelle distincte de tout médium, on s'est rapproché au plus près de la définition adoptée de la « série culturelle » (une pratique culturelle étudiée en diachronie), achevant ainsi de convaincre à la fois de l'existence d'une telle série, et de l'intérêt de l'approche sérielle.

Troisième partie

Dans une troisième et dernière partie située dans l'extrême contemporain, on s'est penché sur le corpus des *lyric videos*, ces clips officiels, souvent d'animation, écrivant à l'écran les paroles de la chanson qu'ils illustrent. Depuis 2010, ces clips ont progressivement trouvé une place nouvelle dans la chronologie de la promotion des chansons, rebattant les cartes théoriques, esthétiques, techniques et économiques du vidéoclip au sein de l'industrie musicale contemporaine.

Pour étudier ce vaste corpus, nous avons structuré notre approche en deux mouvements. Grâce d'abord à deux chapitres théoriques, on a mis à jour l'état de la littérature scientifique sur le clip établi au troisième chapitre de la deuxième partie, à l'aune d'une part du changement de médium du clip, de la télévision vers YouTube, d'autre part de l'apparition massive des *lyric videos*. Du premier chapitre, il ressort que les *lyric videos* forcent à repenser les structures théoriques

établies pour penser et analyser les clips, puisqu'elles témoignent de mutations récentes des industries culturelles à l'ère du numérique et des plateformes, et qu'elles n'entrent que difficilement dans les typologies proposées pour étudier le clip. De la recension extensive des quelques travaux scientifiques dédiés aux *lyric videos* présentée au deuxième chapitre, il ressort que les *lyric videos* sont justement une entrée fertile pour interroger notre contemporanéité médiatique, et observer le tournant esthétique du clip sous l'influence de l'économie numérique. Aussi dans un second temps, face à l'ampleur du corpus et des enjeux qu'il charrie, nous avons choisi trois manières d'approcher les *lyric videos*, par des études de cas dont l'angle et la méthodologie diffèrent d'un chapitre à l'autre. Ainsi dans le troisième chapitre, par une approche comparative mettant en regard les deux clips officiels de la chanson « Shape of You » d'Ed Sheeran, on a dressé le portrait d'une *lyric video* prototypique, et montré qu'au-delà des clichés, s'y déploient des dynamiques herméneutiques qui guident notre interprétation de la chanson. Par contraste, la *lyric video* de « Shape of You » semble d'ailleurs plus subtile que le clip de la même chanson : en tout cas, elle propose plus frontalement des directions d'interprétation de ses paroles – là où le clip joue, jusqu'à l'absurde, sur la déliaison et la concurrence des significations. Ce premier exemple souligne aussi déjà l'idée d'une direction artistique, qui fait de la *lyric video* le maillon d'une chaîne promotionnelle – et esthétique – au long cours. Le quatrième chapitre déploie ensuite une approche générique des *lyric videos*. On a en effet remarqué que, déjouant un certain nombre d'attentes, la *lyric video* est très investie pour mettre en images des morceaux issus des genres de la musique électronique. Analyser ce lien entre un genre musical et la chanson lumineuse écrite nous a permis de souligner l'émergence de quelques motifs récurrents de la *lyric video*, et par là, de révéler sa codification progressive. Mais en montrant que des récurrences audiovisuelles s'établissent comme des codes génériques, on dévoile aussi, en creux, les marges esthétiques du corpus. Pour cette raison, ce chapitre met particulièrement en valeur les possibles esthétiques de la *lyric video* qui, malgré l'établissement indiscutable d'attentes génériques, ne semble pas avoir délaissé l'inventivité ontologique du clip. Dans un cinquième et dernier chapitre, on a abordé les *lyric videos* sous un angle génético-auteuriste, grâce à deux études de cas basées sur cinq entrevues avec des créateurs et créatrices de musique et de clips. Ces témoignages jettent un éclairage nouveau et concret sur nos réflexions préalables.

Qu'on pense, par exemple, aux explications fournies par Shanti Loïsselle concernant l'apparition des *lyric videos*, conséquence d'une concurrence nouvelle entre maisons de disques, vidéos amateurs et contenus automatiques générés par la plateforme YouTube ; ou à l'achat d'images de stock ou d'animations préfabriquées, une pratique désormais intégrée à la chaîne de production audiovisuelle normale des clips musicaux. Ces études de cas achèvent de nous convaincre non seulement que les *lyric videos* sont un formidable révélateur des pratiques contemporaines de la production audiovisuelle en général, et de la promotion des chansons en particulier, mais aussi que sur les bases que nous avons posées dans cette thèse, la série culturelle des chansons lumineuses écrites mérite qu'on s'attarde encore sur elle à l'avenir.

Sur la notion de série culturelle

Justement, le deuxième objectif, plus théorique – et donc plus diffus – de cette thèse a trait au concept même de « série culturelle ». On l'a vu, l'une des forces de ce concept est la diachronie. En considérant les pratiques audiovisuelles sur le temps long, on met au jour des dynamiques au long cours qui dessinent des trajectoires, connaissent des ruptures, et prennent parfois des tours inattendus. Mais cette vertu heuristique comporte aussi un risque méthodologique : pour qui veut observer à la fois des objets singuliers et des dynamiques historiques se posent de complexes enjeux d'échelle.

Qu'on me permette ici une analogie géométrique : si la série culturelle est une droite, dont nos deux corpus extrêmes sont des segments (Lapierre d'un côté, *lyric videos* de l'autre), il n'en reste pas moins possible de définir sur la droite une infinité d'autres segments, eux-mêmes composés d'une infinité de points – soit un très grand nombre d'études de cas en puissance. En somme, si j'ai tâché de choisir des actualisations significatives de la série, celle-ci n'en reste pas moins ouverte à l'exploration, non seulement au-delà des bornes chronologiques établies ici (avant le XIXe siècle, dans le futur), mais aussi à l'intérieur de ses bornes chronologiques (XIXe – XXIe), voire au sein même des deux corpus les plus précisément étudiés (Lapierre et *lyric videos*). Et encore, on peut douter que la série culturelle soit, de toute façon, comparable à une droite : arborescences, généalogies, rhizomes, les métaphores ne manquent pas pour qualifier le foisonnement des approches médiatiques qui adoptent une perspective diachronique.

Revenons à notre cas : démontrer l'existence, puis l'intérêt, d'une série culturelle qui passe par les plaques Lapierre et les *lyric videos*, cela nécessite de connaître d'abord ces deux corpus pour eux-mêmes, séparément, en dehors de toute série. C'est ce qui explique la structure de cette thèse en trois parties : la première défriche un corpus initial (les plaques Lapierre), la deuxième l'établit comme le point de départ véritable d'une série culturelle, la troisième explore un dernier corpus (les *lyric videos*) qui parachève, provisoirement, la série. Ainsi, les réflexions de la troisième partie sont informées par les connaissances acquises dans les deux premières, et rétrospectivement, la première partie peut être relue à la lumière des deux suivantes. Mais faudrait-il alors, pour faire réellement série, consacrer une quatrième partie à cette relecture rétrospective des plaques Lapierre à l'aune de l'avènement des *lyric videos*, bouclant ainsi la boucle de rétroaction heuristique de la mise en série ? Ce n'est certes pas forcément nécessaire, cela dit, j'aimerais tout de même conclure ces trois parties en formulant certaines des dynamiques médiatiques (trajectoires et ruptures) révélées par le vaste parcours chronologique de cette thèse, afin d'insister sur l'intérêt de la mise en série culturelle. En guise de synthèse, observons donc notre série culturelle, dans son ensemble, au prisme de quelques critères.

Médium

Plaques de verre, pellicule, vidéo analogique puis numérique : la chanson lumineuse écrite a globalement suivi l'évolution des techniques audiovisuelles de son temps, avec toutefois quelques écarts intéressants. Le plus notable est sans doute que les chansons lumineuses écrites ont provoqué la persistance tardive de la lanterne de projection dans les salles de spectacle, et ce bien après l'institutionnalisation du cinéma narratif : l'histoire des *picture palaces* et de leurs programmes montre l'importance, tant quantitative que symbolique, de la projection lanterniste pendant les années 1930, en particulier aux États-Unis – et ce, alors même que face au cinéma, la lanterne de projection faisait déjà figure de médium résiduel (pour parler une fois encore avec Charles Acland¹). Quant au changement de médium du clip, qui passe au XXI^e siècle de la télévision à YouTube, il se fait en réintégrant les paroles écrites au giron de l'esthétique canonique du clip, c'est-à-dire en réactivant la série culturelle ancienne des chansons lumineuses écrites.

¹ Acland, *Residual media*.

L'apparition massive des *lyric videos* est à la fois le signe et le symptôme des mutations de l'industrie de la musique face à l'économie des plateformes numériques. Ces mutations pourraient d'ailleurs s'inscrire dans la durée, puisque les *lyric videos*, même si elles restent courantes, ne sont plus systématiquement libellées comme telles : cette dynamique de normalisation générique n'étonne pas, si on se souvient que la série culturelle des chansons lumineuses écrites a déjà plus de 150 ans.

Lieu

Dans quel lieu sont consommées les chansons lumineuses écrites ? L'historiographie a réservé une large place aux projections dans des lieux spectaculaires publics : vaudevilles, nickelodéons, *picture palaces*. Mais une observation de la série sur le temps long révèle que les chansons écrites ont au moins autant leur place dans les foyers. En ce sens, avec l'avènement de MTV et des clips vidéo, les chansons illustrées ont retrouvé le cadre domestique qu'elles avaient en fait largement investi, plus d'un siècle auparavant, sous la forme de plaques de verre à projeter à la lanterne magique. Et avec l'avènement des *lyric videos*, ce retour des chansons illustrées au contexte domestique se fait notamment par la série des chansons lumineuses écrites. Enfin, avec la mobilité absolue permise par les plateformes numériques, accessibles désormais depuis les terminaux portables des téléphones intelligents ou des tablettes, s'opère un retour à la portabilité des lanternes magiques, autrefois transportées sur le dos des Savoyards. Cette mobilité médiatique fait d'autant plus de sens dans le cas de la chanson qui, en tant que forme orale, peut se passer tout à fait de lieu, pour exister uniquement dans les esprits, les mémoires, dans l'air du temps – pour parler une fois de plus avec Stéphane Hirschi².

Temporalité

Quant à la temporalité des chansons lumineuses écrites, la tendance est double.

Il y a d'une part un mouvement d'homochronisation de la chanson lumineuse écrite. Par son rythme et sa durée propres, la chanson apporte une certaine dose d'homochronie au médium hétérochrone qu'est la lanterne magique. Actualisées par des médiums homochrones, les

² Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*.

chansons lumineuses écrites ont acquis une durée fixe, souvent identique à la chanson elle-même, telle qu'elle est diffusée et commercialisée sur d'autres supports.

D'autre part, on constate aussi l'autonomisation temporelle de la chanson écrite : d'abord insérée dans des séances variées de projections lanternistes domestiques (contes, récits, chanson, diableries, caricatures, etc.), elle devient progressivement le seul type de spectacle projeté à la lanterne, tout en intégrant les programmes intermédiaires des salles de spectacles (vaudevilles, nickelodéons, et *picture palaces*). Paradoxalement, lorsque la chanson illustrée trouve son indépendance, dans les bars avec les machines Scopitone, et surtout avec le vidéoclip et la chaîne MTV, les quelques chansons écrites se trouvent noyées dans le flot de la diffusion massive de clips. Avec la lanterne de projection, la chanson écrite avait été le mode principal d'illustration des chansons à l'écran, avec le clip, elle n'en est plus qu'une portion très congrue. La *lyric video*, devenue presque systématique pour faire la promotion des chansons *pop*, inverse une nouvelle fois la tendance : la chanson lumineuse écrite redevient une forme autonome et consommée à l'unité, même si d'autres usages médiatiques liés aux plateformes numériques (répétition, suggestion, playlist) continuent de l'inscrire dans la logique du programme long.

Enfin, la chanson écrite est parfois intégrée à des films de longs-métrages, souvent musicaux. Dans ce cas, cette configuration audiovisuelle fait généralement événement dans le film, donnant à ces scènes chantées une singularité esthétique, notamment temporelle (pause dans le récit, prolepse, ellipse, sommaire, etc.).

Interprétation

La chanson écrite aide-t-elle à chanter ? Faire l'histoire des chansons lumineuses écrites, c'est battre très vite en brèche l'idée que celles-ci sont faites pour être chantées en chœur. L'évolution du volume de texte à l'écran, depuis la *chorus slide* jusqu'à des vidéoclips intégralement écrits, invite à une conclusion plutôt contre-intuitive : plus il y a de texte à l'écran, moins celui-ci est fait pour être chanté en chœur. Certaines *illustrated songs* étaient ainsi projetées sans que l'accompagnateur n'invite le public à chanter. Lorsqu'il le faisait, il était plus facile de provoquer cette interaction sur le refrain seulement, soit une portion limitée et répétée de la chanson. L'analyse de plusieurs clips nous a montré qu'écrire l'intégralité d'une chanson à l'écran permet

surtout de donner le texte à lire au public dans un souci herméneutique : écrire le texte à l'écran met en valeur son style, dirige notre lecture et aide à donner du sens à la chanson.

Finalité commerciale

La chanson lumineuse écrite est-elle une manière de promotion des chansons ? Selon ce critère, la série est faite de ruptures. Les Lapierre, par exemple, faisaient commerce de plaques et de lanterne, et n'illustraient que des chansons déjà connues du public : de la popularité préalable des chansons dépendait le succès commercial de leurs plaques. Au début du XXe siècle, la production des chansons écrites a ensuite émané des éditeurs de musique, comme support commercial à la vente de partitions. Trop peu rentable, cette pratique est abandonnée à l'ère des nickelodéons, mais reprend au temps des *picture palaces*, sous l'influence du cinéma sonore synchrone, du succès commercial des grands films musicaux, et d'un *star system* qui érige certains interprètes de chanson en vedettes de cinéma. Lorsque la chanson écrite est aussi un spectacle de scène, la diffusion se joue d'ailleurs à deux échelles. Les studios de cinéma, également éditeurs de musique, cherchent à faire la promotion de leurs nouvelles chansons, y compris des hits de certains films musicaux, à l'échelle nationale. Mais cela passe par des actualisations ponctuelles, menées par des vedettes locales : chefs d'orchestre et organistes notamment.

Avec le clip, la finalité promotionnelle ne fait aucun doute, il faut vendre la chanson, et pour cela, diffuser simultanément la version commercialisée d'une chanson sur plusieurs supports médiatiques. Cette logique atteint désormais un paradoxal paroxysme : pour promouvoir un *single* en radio, il faut absolument l'accompagner d'un vidéoclip. Cela a forcé l'ensemble de l'industrie musicale à adopter des formes de chansons illustrées plus simples, plus rapides et moins coûteuses à produire, dont la *lyric video* est le parangon. En retour, le clip textuel insiste spécifiquement sur les paroles de la chanson, souligne leur poéticité, et encourage leur interprétation. À l'ère YouTube, la chanson lumineuse écrite signe ainsi l'étonnante revanche des auteurs, là où les têtes de gondole de la chanson pop mainstream sont pourtant plutôt – et depuis longtemps – les interprètes. D'où, peut-être, la fortune de la *lyric video* chez de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes – la tendance semble, en tout cas, se dessiner au Québec.

Investissement esthétique

En suivant la série des chansons lumineuses écrites au cours du XXe siècle, la deuxième partie de cette thèse a démontré l'émergence d'une fonction esthétique des paroles écrites à l'écran. Cette nouvelle fonction apparaît avec évidence pour qui observe cette pratique médiatique au long cours, avec la distance heuristique qu'apporte la série culturelle. Cela explique peut-être, à l'inverse, que l'approche esthétique ait été quelque peu négligée par les chercheurs qui ont, jusqu'à présent, fait séparément l'histoire des ensembles médiatiques que nous avons étudiés dans cette partie : par exemple, les *illustrated songs* ont été peu commentées sous l'angle esthétique, la scène chantée de *Tirez sur le pianiste* a surtout été traitée sous l'angle génétique de l'anecdote de production, et l'écriture des paroles de chanson à l'écran sort de la plupart des modèles théoriques décrivant l'esthétique des clips.

Pourtant la question de l'investissement esthétique des chansons lumineuses écrites semble être constamment en débat, comme si écrire les paroles à l'écran affaiblissait symboliquement la velléité esthétique de la chanson illustrée. Qu'on pense aux éditeurs de plaques pour *illustrated songs*, qui n'ont pas déployé leur expertise du collage photographique sur leurs *chorus slides* – un facteur qui a participé au déclin des *illustrated songs*. Du côté des *lyric videos*, la relative controverse sur l'ajout ou non d'une mention générique (« *lyric video* ») dans le titre du clip de la chanson « Mille visages » sur YouTube dévoile les questionnements symboliques intenses et permanents des artistes quant à la réception du statut de leurs productions. Certes, on a tranché ici sans équivoque que, sur le plan théorique, les *lyric videos* sont bel et bien des clips. Il n'en reste pas moins que du côté de la production comme de la réception, la réponse n'est pas si nette. Le public perçoit-il les *lyric videos* comme des clips ? Les artistes veulent-ils seulement que les *lyric videos* soient perçues comme des clips – au risque, peut-être, de dévaloriser l'esthétique traditionnelle de clip, avec ses productions ambitieuses et coûteuses ? Et encore, sur ce point, même en synchronie, les réponses ne sont pas homogènes – on a vu la différence de discours entre le groupe de musique Vice E Roi et le réalisateur de leur *lyric video*.

Quoi qu'il en soit, les nombreuses études de cas de cette thèse ont montré l'intérêt esthétique de ces chansons lumineuses écrites, que nous aurions bien tort, en tant qu'analystes, de minorer.

Perspectives

Justement, alors que nous refermons cette thèse, de nombreuses voies s'ouvrent au contraire à la réflexion, pour de futurs travaux et projets de recherche. En établissant la série culturelle des « chansons lumineuses écrites », je ne vise pas l'établissement d'une discipline de recherche qui leur serait dédiée, mais j'espère que mes travaux et leurs perspectives résonneront tout de même avec les intérêts et les enjeux qui traversent nombre de domaines académiques.

Approfondir la série

On l'a dit, puisqu'elle est foisonnante et se déploie sur le temps long, la série culturelle pourra, en elle-même, être approfondie. En l'espèce, j'ai par exemple volontairement laissé de côté toute approche quantitative des *lyric videos*. L'ébauche d'étude quantitative que j'ai menée, à titre d'expérience, dans le cadre du forum doctoral auquel j'ai participé à l'automne 2020 à l'Université de Montréal, m'a convaincu de la pertinence d'une telle approche, mais aussi que celle-ci excédait largement le cadre de ma thèse. Pour établir une méthodologie, réunir, traiter et analyser les données, il m'aurait fallu (il me faudra !) plus de temps et de ressources, mais aussi plus d'espace pour présenter mes conclusions que le bref chapitre que j'aurais pu consacrer à cela ici. Le succès de projets de recherche récents, comme le HACS (Historical-Analytical Comparative System) dirigé par Carl Therrien et consacré à l'histoire des jeux vidéo³, achève de me convaincre de l'intérêt d'un ambitieux projet de recherche quantitative et transhistorique sur les *lyric videos* prolongeant les présents travaux.

L'approche générique des *lyric videos* ayant fait ses preuves pour étudier les musiques électroniques, elle pourrait être appliquée à d'autres genres musicaux. En l'espèce, une étude de cas sur le recours fréquent à la *lyric videos* dans les sous-genres de la musique métal s'avèrerait féconde, en raison de certaines spécificités vocales du métal (variété des langues employées, techniques de chant singulières parfois aux limites de l'intelligible, mixage ne mettant pas forcément la voix en valeur, etc.). Peu spécialiste de ce genre musical, je ne saurais mener cette recherche seul, mais je reconnais qu'elle jetterait un éclairage nouveau sur mes propres réflexions.

³ <https://www.ludov.ca/fr/observation/histoire-internationale-du-jeu-video--shac->, consulté le 23 février 2024.

Les études de cas menées dans le dernier chapitre de la troisième partie encouragent également à poursuivre notre approche qualitative par entrevues, en l'élargissant à d'autres types de productions (notamment pour des artistes plus installés, et des budgets de production plus importants). La présence accrue des *lyric videos* au Québec incite aussi à rester attentif à l'actualité de la vidéo musicale, et en particulier pour la chanson francophone canadienne. Comme nous avons, au sein du laboratoire Cinémédias de l'Université de Montréal, un Observatoire du Cinéma au Québec (OCQ)⁴, cette thèse me convainc fermement de l'intérêt analogue d'un Observatoire du Clip au Québec (et même au-delà). Le Gala Alternatif des Musiques Indépendantes du Québec (GAMIQ) recense chaque année des dizaines de clips stimulants et inventifs, qui démontrent l'effervescence de la scène musicale et audiovisuelle québécoise. En 2023, les nominations à ce gala dans la catégorie « Clip » ont même été séparées selon des critères surtout économiques (auto-production, production sur un budget de 5000\$ et moins, production professionnelle, animation)⁵, signe de l'investissement de tous les types de structures de production musicale dans la forme du clip. Il y a là un champ d'expérimentation et d'étude particulièrement fertile, qui permettrait en outre de mettre en valeur les mutations concrètes de la production audiovisuelle à l'ère des plateformes numériques.

Par ailleurs, nos entretiens avec des réalisateurs se spécialisant, ne serait-ce qu'en partie, dans la création de *lyric videos*, laissent penser qu'une approche auteuriste monographique s'avèrerait également pertinente. Je pense par exemple à la réalisatrice Aya Tanimura⁶, qui a créé plusieurs *lyric videos* particulièrement intéressantes pour la chanteuse Katy Perry, mais a aussi réalisé des publicités, des courts-métrages de fiction, des épisodes de séries télévisées, et prépare son premier long-métrage. Le travail de John Hwang⁷, cité plus haut pour sa collaboration avec Major Lazer, se prêterait à une étude de ce type, de même, au Québec, que celui de l'artiste numérique Katherine DM⁸, qui a notamment collaboré avec P'tit Belliveau.

⁴ <https://labocinemedias.ca/ocq-observatoire-du-cinema-au-quebec>, consulté le 23 février 2024.

⁵ <https://lecanalauditif.ca/actualites/nominations-gamiq-2023>, consulté le 23 février 2024.

⁶ <https://www.ayatanimura.com/about-5>, consulté le 23 février 2024.

⁷ <http://johnhwang.work>, consulté le 23 février 2024.

⁸ <https://www.katerinedm.xyz>, consulté le 23 février 2024.

À l'autre bout du spectre temporel de notre série, on a construit et expérimenté une méthodologie d'analyse des plaques de lanterne magique qui s'avère particulièrement efficace pour les vues sur verre en bande et pour les plaques contenant du texte. Cette méthode d'analyse mérite d'être éprouvée en élargissant le corpus d'étude, d'abord aux plaques Lapierre procédant à la remédiation d'autres genres oraux et/ou narratifs comme le conte, la fable, le théâtre musical ou le roman. Il faudrait s'intéresser également aux chansons illustrées d'autres fabricants et dans d'autres pays, surtout si leurs plaques contiennent du texte écrit.

On pourra aussi élargir le corpus cinématographique à d'autres films, et notamment en dehors de la période visée par notre deuxième partie. À titre d'exemple, dans un article publié en 2021 par la revue *Volume !*, j'ai commenté l'« expérience de musicalisation intensifiée » proposée par la configuration audiovisuelle du film *Baby Driver* d'Edgar Wright (2017)⁹. Or, parmi les procédés employés pour « musicaliser » ce film, on trouve une scène qui emprunte aux codes de la *lyric video*, dans laquelle les paroles de la chanson « Harlem Shuffle » du duo Bob and Earl s'écrivent à l'écran, sous forme de graffitis ou d'affiches, au sein du décor arpenté en plan-séquence par Baby, le personnage principal (Ansel Elgort). Si l'écriture des paroles de chanson à l'écran n'a pas intégré le vocabulaire du cinéma classique, l'avènement des *lyric videos* offre tout de même une référence esthétique mainstream, largement partagée par l'auditoire, qui permet à ce cinéaste plutôt formaliste de repousser les codes du cinéma sans dérouter totalement ses spectateurs.

Il en est de même pour le corpus des clips textuels antérieurs à l'avènement des *lyric videos*, qui pourrait être davantage exploré. J'ai analysé, dans le troisième chapitre de la deuxième partie, quelques clips permettant de dresser une typologie des usages du texte écrit à l'écran des clips : celle-ci ne pourra qu'être améliorée par l'ajout d'exemples et d'analyses supplémentaires.

On pourrait aussi interroger la pratique du sous-titrage des chansons, au cinéma comme dans les séries télévisées. Si j'ai écarté cette question selon un critère génétique (ce ne sont généralement pas les réalisateurs qui supervisent le sous-titrage des films, et donc, qui décident si les chansons de tel film ou série seront sous-titrées et/ou traduites), elle demeure un prolongement intéressant à nos réflexions sur la chanson écrite.

⁹ Cauche, « La trame sonore du film *Baby Driver* ».

Élargir la série

Enfin, on a aussi montré que les *lyric videos* sont un exemple utile pour comprendre le renouveau des pratiques audiovisuelles de l'industrie musicale à l'ère numérique. En élargissant à peine la définition de notre série culturelle, on pourrait faire des *lyric videos* un point de départ à deux types d'études : celle des textes lumineux écrits, et celle des chansons écrites (tous médiums confondus).

D'abord, les mots écrits sont omniprésents en régime médiatique numérique, et c'est donc toute la textualité du cyberspace qui pourrait être interrogée au prisme des chansons écrites. Les *lyric videos* s'ancrent en effet dans un contexte médiatique qui dépasse l'industrie musicale ou la plateforme YouTube. Dans *L'analyse du discours numérique*, Marie-Anne Paveau a nommé « *technographisme* une production sémiotique associant texte et image dans un composite natif d'internet¹⁰ », et *technogénre* « un genre de discours doté d'une dimension composite, issue d'une coconstitution du langagier et du technologique¹¹ ». J'ai discuté plus haut l'intérêt de considérer, avec Laura McLaren, la *lyric video* comme un « genre », en raison de l'absence d'un véritable système générique du clip. En revanche, son établissement comme un *technogénre* paraît plus évident : sur internet, la *lyric video* est effectivement un genre audiovisuel de l'écrit parmi beaucoup d'autres. À ce titre, le titrage, le sur-titrage ou le sous-titrage sont désormais systématiques de certains genres audiovisuels, notamment les formats vidéo courts de réseaux sociaux comme Instagram (*stories*), Facebook (*reels*) ou Tik Tok. Si les *lyric videos* ont contribué à ancrer les technographismes dans les usages médiatiques quotidiens, la chanson lumineuse écrite est désormais face à un paradoxe : l'une des raisons de l'hypertitrage de vidéos sur les réseaux sociaux, c'est de leur garantir une pertinence et une attractivité même en l'absence de son. Mais quelle est la pertinence d'une *lyric video* qui serait consommée sans son, c'est-à-dire sans la chanson dont elle est censée faire la promotion ?

Cette question n'est pas ridicule si on place cette fois les *lyric videos* dans le contexte de la chanson écrite tout court, tous médiums confondus. À l'ère des plateformes de diffusion musicale

¹⁰ Marie-Anne Paveau, *L'analyse du discours numérique : dictionnaire des formes et des pratiques* (Paris : Hermann, 2017), 305.

¹¹ Paveau, 300.

par abonnement, si le retour du disque vinyle est abondamment commenté¹², je remarque également une recrudescence des livres, livrets, recueils et autres carnets de chansons, particulièrement au Québec. En raison notamment du déclin des ventes de CD, qui contient habituellement un livret illustré réunissant les paroles des chansons du disque, nombre d'artistes publient désormais des recueils de leurs textes de chansons, souvent à l'occasion de la parution d'un album, vendu séparément ou sous forme de livre-album – la logique du CD est alors inversée : c'est le disque qui est inséré dans le livret, et plus le livret dans le boîtier du disque. Ces ouvrages prennent des formes diverses, puisant dans des traditions génériques et esthétiques variées : livre d'art (*Depuis*, de Lydia Képinski¹³), fanzine (le « zine de paroles » *Préfontaine* de Maude Evelyne¹⁴), anthologie (*Les films, les desserts, les chaises [...] de Navet Confit*¹⁵). Ils mettent ainsi les moyens esthétiques du médium papier (typographie, mise en page, collage, illustration, etc.) au service de la diffusion écrite des chansons, sous une forme médiatique non musicale. Cette publication écrite adopte même parfois des modalités inventives : l'auteur-compositeur-interprète indépendant Laurent Corbec a non seulement auto-édité un livret des chansons de son album *Quatre saisons en hiver*¹⁶, il a également publié les paroles de sa chanson « Vente de déménagement » sur le site internet Kijiji.ca¹⁷. Ce texte prend la forme d'une liste d'objets vendus par son chanteur suite à une séparation amoureuse : à la manière d'un *happening*, il trouvait donc une place à la fois logique et intempestive sur ce site web habituellement destiné au partage de petites annonces – le contenu de la page a toutefois rapidement été supprimé. Ainsi, c'est une fascinante constellation de textes de chansons écrits qui émerge ici, signant un retour à la tradition – et, assurément, à la série culturelle – des chansons écrites, dont les chansons lumineuses ne sont au fond qu'un cas particulier. Ces recueils sont même parfois augmentés de

¹² Frederic Vandecasserie, « Le bon vieux disque vinyle, un “revival” parti pour durer... à 5 conditions ! », *rtbf.be*, 31 janvier 2024, <https://www.rtb.be/article/le-bon-vieux-disque-vinyle-un-revival-parti-pour-durer-a-5-conditions-11321595> ; Lise Tremblay, « Drummondville, plaque tournante de la production de vinyles », *L'Express*, 14 février 2024, <https://www.journalexpress.ca/2024/02/14/drummondville-plaque-tournante-de-la-production-de-vinyles/>.

¹³ Lydia Képinski, *Depuis* (Montréal : Chivi chivi, 2022).

¹⁴ Maude Evelyne, *Préfontaine, zine de chansons* (Montréal : Maude Evelyne, 2023).

¹⁵ Navet confit, *Les films, les desserts, les chaises, les souvenirs, les voyages, la radio, les vedettes, le journal, les rêves, les fantômes, les monsieurs, les animaux, les insectes, les médicaments, les voitures, les énumérations, la répétition et les énumérations* (Montréal : Somme toute, 2019).

¹⁶ Laurent Corbec, *Quatre saisons en hiver* (Montréal : Laurent Corbec, 2023).

¹⁷ <https://www.kijiji.ca/v-autre-article-maison/ville-de-montreal/vente-de-demenagement/1662077549>, consulté le 18 juin 2023. Le contenu de la page a rapidement été supprimé.

documents de travail ou d'archives, d'entretiens avec les artistes, voire de textes à valeur théorique¹⁸, à l'instar de deux livres-albums parus en 2023 : *Une paillette dans l'engrenage* de l'artiste Samuele¹⁹, contenant notamment un glossaire des notions *queer* qui y sont employées, et *Les paroles s'envolent* de l'auteur-compositeur-interprète domlebo, explicitement sous-titré « chansons et réflexions » (je souligne)²⁰.

Comme le formule l'adage populaire convoqué par le titre de ce recueil : « Les paroles s'envolent, les écrits restent ». Certes, mais la sagesse populaire ne dit pas que l'équation est bien plus complexe lorsque ce sont des paroles *de chansons* qui sont ainsi couchées à l'écrit. C'est cette passionnante complexité que nous avons commencé à explorer dans cette thèse.

De la page à l'écran – en passant par nos oreilles ! : les chansons n'ont pas fini de nous donner à penser.

¹⁸ Marianne Di Benedetto a d'ailleurs offert une excellente assise historique à l'étude future de ces recueils contemporains, avec sa thèse soutenue en 2023 : Marianne Di Benedetto, « La chanson par les livres en France (1945-1972). Exercices de légitimation d'un "art populaire" qui décentre la poésie. » (Université Rennes 2, Université Sorbonne Nouvelle, 2023).

¹⁹ Samuele, *Une paillette dans l'engrenage* (Montréal : Nœuds Éditions, 2023).

²⁰ domlebo, *Les paroles s'envolent : chansons et réflexions* (Saint-Lambert : domlebo, 2023). Je souligne.

Références bibliographiques

Ouvrages théoriques et de référence

- Acland, Charles R., dir. *Residual media*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007.
- Albera, François, Alain Boillat, Alain Carou, et Laurent Le Forestier. « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault ». *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57 (2009) : 9-16.
- Aquien, Michèle, et Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie générale française, 1996.
- Askari, Kaveh, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams, et Joshua Yumibe, dir. *Performing New Media, 1890-1915*. New Barnet : John Libbey Publishing Ltd, 2014.
- Aumont, Jacques. *L'image*. 3e édition. Paris : Armand Colin, 2011.
- Aumont, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris : Vrin, 2013.
- Aumont, Jacques, et Michel Marie. *L'analyse des films*. 3e édition. Paris : Armand Colin, 2015.
- Baetens, Jan, Heidi Peeters, Johan Callens, Bertrand Gervais, Myriam Watthee-Delmotte, Robyn Warhol, et Michel Delville. « Transformations médiatiques : quelques réflexions sur la notion de "série culturelle" chez André Gaudreault et Philippe Marion ». *Recherches en Communication*, n° 41 (2014) : 221-32.
- Bardini, Thierry. « Entre archéologie et écologie ». *Multitudes*, n° 62 (2016) : 159-68.
- Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.
- . « L'effet de réel ». Dans *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, 179-87. Paris : Seuil, 1984.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*, traduit par Jean Torrent. Paris : Gallimard, 2004 [2001].
- Berton, Mireille, et Anne-Katrin Weber, dir. *La télévision du téléphonoscope à Youtube : pour une archéologie de l'audiovision*. Lausanne : Antipodes, 2009.
- Beylot, Pierre, Isabelle Le Corff, et Michel Marie. *Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2011.
- Bolter, Jay David, et Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press, 2003.
- Bucher, Taina. « The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms ». *Information, Communication & Society* 20, n° 1 (2017) : 30-44.
- Chevaldonné, Yves, et Jean-Paul Lafrance. « BD, dessins animés et jeux vidéo, même combat ! » *Hermès, La Revue* 54, n° 2 (2009) : 107-15.

- Chion, Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990.
- . *L'audio-vision : son et image au cinéma*. 2e édition. Paris : Armand Colin, 2005.
- . *L'audio-vision : son et image au cinéma*. 3e édition. Paris : Armand Colin, 2013.
- . *L'audio-vision : son et image au cinéma*. 5e édition revue et augmentée. Malakoff : Armand Colin, 2021.
- . *Le son au cinéma*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Seuil, 1985.
- . *L'écrit au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2013.
- Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris : Éditions Amsterdam, 2007.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- Demanze, Laurent. *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*. Paris : Éditions José Corti, 2015.
- Di Bello, Patrizia. « From the Album Page to the Computer Screen: Collecting Photographs at Home ». Dans *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*, sous la direction de James Lyons et John Plunkett, 57-71. Exeter : University of Exeter, 2015.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean Baptiste Marcellesi, et Jean-Pierre Mével. *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse dictionnaires, 2018.
- Elsaesser, Thomas. « The New Film History as Media Archaeology ». *Cinémas* 14, n° 2-3 (4 mai 2005) : 75-117.
- Gardes-Tamine, Joëlle, et Marie-Claude Hubert. *Dictionnaire de critique littéraire*. 4e édition revue et augmentée. Paris : Armand Colin, 2011.
- Gaudreault, André. *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS, 2008.
- . « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ou Le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions ». In *La nascita dei generi cinematografici*, sous la direction de Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, et Laura Vichi, 87-97. Udine : Università degli Studi di Udine, 1999.
- . « Réponses à 1895 ». *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57 (2009) : 17-30.
- Gaudreault, André, et Laurent Le Forestier. *De l'assemblage au montage cinématographique : instauration et standardisation d'une pratique*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. « Défense et illustration de la notion de série culturelle ». Dans *A History of Cinema without Names. A Research Project*, sous la direction de Diego Cavalotti, Federico Giordano, et Leonardo Quaresima, 59-71. Udine : Mimesis, 2016.
- . *La fin du cinéma ? : un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin, 2013.

- . « The Unfinished Business of History: Defense and Illustration of the Concept “Cultural Series” ». In *The Oxford Handbook of Silent Cinema*, sous la direction de Rob King et Charlie Keil, 95-115. Oxford : Oxford University Press, 2024.
- . « Un média naît toujours deux fois... » *Sociétés & Représentations* 2, n° 9 (2000).
- Guffey, Elizabeth. *Retro: The Culture of Revival*. Londres : Reaktion Books, 2011.
- Habib, André, Suzanne Paquet, et Carl Therrien, dir. « retourner (la nostalgie) ». *Revue Intermédialités*, n° 39 (2022).
- Huhtamo, Erkki, et Jussi Parikka. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley : University of California Press, 2011.
- Jaudon, Raphaël. « Politiques du cinéma : pour une lecture esthétique de l’engagement des films ». Université de Lyon, 2017.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Traduit par Frédérique Vargoz. Dijon : Les Presses du réel, 2018.
- Larrue, Jean-Marc. « Du média à la médiation ». Dans *Théâtre et intermédialité*, sous la direction de Jean-Marc Larrue, 27-56. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016.
- , dir. *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016.
- Larrue, Jean-Marc, et Giusy Pisano, dir. *Le triomphe de la scène intermédiaire : théâtre et médias à l’ère électrique*. Montréal : Presses de l’Université de Montréal, 2018.
- Les Linguistes atterrées. *Le français va très bien, merci*. Paris : Gallimard, 2023.
- Lyons, James, et John Plunkett, dir. *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*. Exeter : University of Exeter, 2015.
- Marion, Philippe. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits ». *Recherches en communication* 7 (1997): 61-87.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York : Harper Perennial, 1994.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Toronto : McGraw-Hill, 1965.
- Montembeault, Hugo. « Anarchéologie du glitche : de l’erreur ludique aux possibles ludopolitiques », Université de Montréal, 2020.
- Natale, Simone. « The Historian and the Antiquarian: Erkki Huhtamo’s Media Archaeology / Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press (Leonardo Book Series), 2013, 456 Pp. » *Cinemas : Revue d’études Cinématographiques* 25, n° 2-3 (2015) : 185-94.
- Neveu, Franck. *Dictionnaire des sciences du langage*. 2e édition revue et Augmentée. Paris : Armand Colin, 2011.
- Odin, Roger. « Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004, 295 p. / Dominique Nasta et Didier Huvelle (dir.), *Le son en perspective. Nouvelles recherches/New*

- Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2004, 264 p. / Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004, 462 p. » *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 17, n° 1 (2006) : 169-85.
- . *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011.
- Parikka, Jussi. *What is media archaeology?* Cambridge : Polity Press, 2012.
- Patar, Benoît. *Dictionnaire actuel de l'art d'écrire*. Saint-Laurent : Fides, 1995.
- Paveau, Marie-Anne. « Discours et cognition : les prédiscours entre cadres internes et environnement extérieur ». *Corela. Cognition, représentation, langage*, n° HS-6 (2007).
- . *L'analyse du discours numérique : dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris : Hermann, 2017.
- . « Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte ». *Corela. Cognition, représentation, langage*, n° HS-28 (2019).
- Perriault, Jacques. *Éléments pour un dialogue avec l'informaticien*. Paris : Mouton, 1971.
- Pisano, Giusy. *Une archéologie du cinéma sonore*. Paris : CNRS, 2004.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 2011.
- Roberts, Phillip. « Building media history from fragments: a material history of Philip Carpenter's manufacturing practice ». *Early Popular Visual Culture* 14, n° 4 (2016) : 319-39.
- Shaviro, Steven. « Accelerationist Aesthetic: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption ». *e-flux Journal*, n° 46 (2013) : n.p.
- . *Post-Cinematic Affect*. Winchester, Washington : Zero Books, 2010.
- Soulez, Guillaume. « En guise de conclusion provisoire – Du cinéma éclaté ... au levain des médias : rapports de formes ». Dans *Le levain des médias : forme, format, média*, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou, 239-60. *Revue MEI* 39. Paris : L'Harmattan, 2015.
- Soulez, Guillaume, et Kira Kitsopanidou. *Le levain des médias : forme, format, média*. *Revue MEI* 39. Paris : L'Harmattan, 2015.
- Suchet, Myriam. *Indiscipline! : tentatives d'univercité à l'usage des littégraphistes, artistotechniciens et autres philopraticiens*. Montréal : Nota Bene, 2016.
- Vernallis, Carol. *The Media Swirl: Politics, Audiovisuality, and Aesthetics*. Durham : Duke University Press, 2023.
- Vernallis, Carol, Amy Herzog, et John Richardson. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- Vernallis, Carol, Holly Rogers, et Lisa Perrott, dir. *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics*. New York : Bloomsbury Academic, 2019.

Zenetti, Marie-Jeanne. « Théorie, réflexivité et savoirs situés : la question de la scientificité en études littéraires ». *Fabula-LHT*, 2021.

Zielinski, Siegfried. *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Traduit par Gloria Custance. Cambridge : MIT, 2006.

———. *Variations on media thinking*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2019.

Lanternes magiques et histoire des projections

Abel, Richard. « Illustrated Songs ». Dans *Encyclopedia of Early Cinema*, sous la direction de Richard Abel, 441. Abingdon, Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd., 2005.

———. « That most American of Attractions, the Illustrated Song ». Dans *The Sounds of early cinema*, sous la direction de Rick Altman et Richard Abel, 143-53. Bloomington : Indiana University Press, 2001.

———. *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. Berkeley : University of California Press, 1999.

Abel, Richard, et Rick Altman, dir. *The Sounds of early cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 2001.

Alain-Fournier. *Le grand Meaulnes*. Paris : Émile-Paul Frères, 1948.

Albera, François. « La tectonique des plaques / Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma / Dominique Willoughby, Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma* » *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 60 (2010) : 166-70.

Altman, Rick. « Musical Accompaniment ». Dans *Encyclopedia of Early Cinema*, sous la direction de Richard Abel, 640. Abingdon, Oxfordshire : Taylor & Francis Ltd., 2005.

———. *Silent Film Sound*. New York : Columbia University Press, 2004.

Aronson, Michael. *Nickelodeon City: Pittsburgh at the Movies, 1905-1929*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2008.

Barnier, Martin. *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

———. « “Chantons sous la toile” : pour une socio-histoire des films cultes ». Dans *Les cultes médiatiques : Culture fan et œuvres cultes*, sous la direction de Philippe Le Guern, 67-85. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

———. *En route vers le parlant : histoire d’une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*. Liège : CEFAL, 2002.

———. « Que le public chante avec des cartoons ! » *Cinéma & Cie*, n° 1-2 (2010) : 49-54.

———. « Une histoire technologique : l’exemple du son avant le “parlant” ». *Revue d’histoire moderne contemporaine* n° 51-4, n° 4 (2004) : 10-20.

- Barnier, Martin, et Jean-Pierre Esquenazi, dir. *Les spectateurs et les écrans*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Barnier, Martin, et Laurent Jullier. *Une brève histoire du cinéma*. Paris : Fayard, 2017.
- Baudelaire, Charles. « Quelques caricaturistes français ». Dans *Curiosités esthétiques*, dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II*. Paris : Michel Lévy frères, 1868.
- Boulouch, Nathalie. « Figurez-vous un écran... : la photographie projetée autour de 1900 ». Dans *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, sous la direction de Nathalie Boulouch, Anne Lacoste, Olivier Lugon et Carole Sandrin. Lausanne : Musée de l'Élysée ; Noir sur blanc, 2017.
- Calderone, Amélie. « *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté, xviiie-xixe siècles*, anthologie établie, présentée et annotée par Delphine Gleizes et Denis Reynaud ». *Studi Francesi*, n° 186 (LXII | III) (2018) : 497-99.
- Cauche, Robin. « Rereading the Decline of the Illustrated Song: Three Crisis Discourses in Moving Picture World, 1908 ». Traduit par Timothy Barnard. *Film History* 32, n° 1 (2020) : 106-26.
- Cinémathèque française. « Laterna magica - Life Models ». Consulté le 24 mai 2023. <http://www.laternamagica.fr/collection.php?collection=Life+Models>.
- Crangle, Richard, Mervyn Heard, et Ine Van Dooren, dir. *Realms of Light: Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*. Londres : The Magic Lantern Society, 2005.
- Crompton, Dennis, Richard Franklin, et Stephen Herbert, dir. *Servants of Light: The Book of the Lantern*. Londres : The Magic Lantern Society, 1997.
- Dellmann, Sarah. « Analogue objects online. Epistemological reflections on digital reproductions of lantern slides ». *Early Popular Visual Culture* 17, n° 3-4 (2019) : 322-40.
- Dellmann, Sarah, et Frank Kessler. *A million pictures: magic lantern slides in the history of learning*. New Barnet : John Libbey Publishing, 2020.
- Diderot, Denis, et Jean Le Rond D'Alembert, dir. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome neuvième, Ju-Mam / par une société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, 1751.
- Dillaye, Frédéric. *Les jeux de la jeunesse : leur origine, leur histoire et l'indication des règles qui les régissent*. Paris : Hachette, 1885.
- Ferragut, Jean-Noël. « Entretien avec Laurent Mannoni ». *La Lettre AFC*, 3 octobre 2009. <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Laurent-Mannoni.html>.
- Fevry, Sébastien. « Fondre les vues avec la double lanterne ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 41 (2022).
- “Follow the Bouncing Ball!”: *Sing-Alongs in Film and Television by Esther Morgan-Ellis*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=aAwW9IPDtKk>.

- Gaudreault, André, et Solène Secq de Campos Velho. « La stochastique des cristaux d'halogénure d'argent : l'histoire mouvementée des procédés cinématographiques de restitution du mouvement ». *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 82, n° 2 (2017) : 34-51.
- Gleizes, Delphine, et Denis Reynaud. *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2017.
- Gourdet-Marès, Anne. « Le spectacle de lanterne magique comme performance lumineuse. Retour d'expérience auprès d'une lanterniste ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 41 (2022).
- Guérin, Patrice. *Du soleil au xénon. Les techniques d'éclairage à travers deux siècles de projection*. Paris : Éditions Prodiex, 1995.
- . « Les grandes nouveautés de l'âge industriel. » *Revue d'histoire du théâtre*, Dossier « L'éclairage au théâtre », n° 273 (2017) : 19-28.
- . *Projections Molteni. Tome 1 Appareils et accessoires*. Ecully : Club Niépce Lumière, 2019.
- . *Projections Molteni. Tome 2 Vues et conférences*. Ecully : Club Niépce Lumière, 2021.
- Hidalgo, Santiago, et Louis Pelletier. « Le mystère du "grand tableau gris" : l'animation des images fixes dans les premières projections cinématographiques ». *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 82 (2017) : 86-105.
- Houillère, Jérémy. « Du lecteur au spectateur. Spectacles de boxe et pratiques de montage dans la presse illustrée et le cinéma en France au début du XXe siècle ». Dans *Écrans n° 17, Aux marges de l'idée de montage : pensées et pratiques*, sous la direction de Robin Cauche et Raphaël Jaudon, 11-22. Paris : Classiques Garnier, 2022.
- Kember, Joe, et Richard Crangle. « Gente como nosotros: la corriente emocional transmitida en la pantalla a través de las series británicas de placas de linterna mágica denominadas 'Life Models', 1880-1910 ». *Fonseca, Journal of Communication*, n° 16 (2018) : 115-33.
- Koolen, Marijn, Jasmijn Van Gorp, et Jacco Van Ossenbruggen. « Toward a model for digital tool criticism: Reflection as integrative practice ». *Digital Scholarship in the Humanities* 34, n° 2 (2019) : 368-85.
- Lagarde, Luc. *Proust à l'orée du cinéma*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2016.
- Lange, Eric. « Lapière ». Consulté le 9 mai 2023.
<http://cinematographes.free.fr/lapiere.html>.
- Leclerc, Marie-Dominique. « Geneviève de Brabant : de l'image opaque à l'image transparente ». Dans *La lanterne magique : pratiques et mise en écriture*, sous la direction de Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 2 (1997).
- Lefebvre, Thierry. « Lanternes éblouissantes, entretien avec Laurent Mannoni ». *Sociétés & Représentations* 31, n° 1 (2011) : 199-207.
- Mannoni, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*. Paris : Nathan, 1994.

- . *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe : collections de la Cinémathèque française*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1995.
- Mannoni, Laurent, et Donata Pesanti Compagnoni. *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*. Paris : Éditions de La Martinière / Cinémathèque française, 2009.
- Mazo, Élie. *E. Mazo Catalogue No 46*. Paris : E. Mazo, 1910.
- Moens, Bart G. « Composing ‘the artistic projection of the future’: the religious life model slide sets of Maison de la Bonne Presse ». *Early Popular Visual Culture* 18, n° 3 (2020) : 255-82.
- Mooney, Matthew J. « “All Join in the Chorus:” Sheet Music, Vaudeville, and the Formation of American Cinema, 1904-1914 ». University of California, 2006.
- Moore, Dick. « The Lapierre circus magic lantern slides ». *Early Popular Visual Culture* 16, n° 3 (2018) : 317-27.
- Morgan-Ellis, Esther M. *Everybody Sing!: Community Singing in the American Picture Palace*. Athens : University of Georgia Press, 2018.
- Moss, Howard. *Magic Lantern of Marcel Proust*. New York : Macmillan, 1962.
- Pélissier, Jean-Pierre, et Danièle Rébaudo. « Une approche de l'illettrisme en France ». *Histoire & mesure* XIX, n° 1/2 (2004) : 161-202.
- Pérez-Rincón, Héctor. « La lanterne magique : illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez Sœur Juana Inès de la Cruz ». *Marcel Proust Aujourd'hui* 2 (2004) : 65-82.
- Perriault, Jacques. *Dialogues autour d'une lanterne : une brève histoire de la projection animée*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- . *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*. Paris : Flammarion, 1981.
- Prieur, Jérôme. *Séance de lanterne magique*. Paris : Gallimard, 1985.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1946 [1913].
- Queneau, Raymond. *Les fleurs bleues*. Folio. Paris : Gallimard, 1978.
- Quillien, Anne. *Lumineuses Projections ! La projection fixe éducative*. Chamalieres : Réseau Canopé, 2016.
- Remise, Jac, Pascale Remise, et Regis Van de Walle. *Magie lumineuse : du théâtre d'ombres à la lanterne magique*. Paris : Balland, 1979.
- « Review of A Christmas Service of Song ». *The Musical Times and Singing Class Circular* 34, n° 610 (1893) : 747.
- Reynaud, Elisabeth. *Le Petit Trianon et Marie-Antoinette*. Paris : SW Télémaque, 2010.
- Riffaterre, Michael. « On Narrative Subtexts: Proust's Magic Lantern ». *Style* 22, n° 3 (1988) : 450-66.
- Robinson, David, Stephen Herbert, et Richard Crangle, dir. *Encyclopaedia of the magic lantern*. London : The Magic Lantern Society, 2001.

- Selmeci Castioni, Barbara. « *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*. Anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017 ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 54 (2019) : 360-64.
- Tebra, Willem. « Book review: *Magie lumineuse* ». *The new magic lantern journal* 2, n° 2 (1982) : 12-14.
- Vimenet, Pascal. *Un abécédaire de la fantasmagorie : textes de 1985 à 2015 : prélude*. Paris : L'Harmattan, 2015.
- . *Un abécédaire de la fantasmagorie : textes de 1985 à 2016 : suite*. Paris : L'Harmattan, 2016.
- . *Un abécédaire de la fantasmagorie : textes de 1985 à 2017 : Variations*. Paris : L'Harmattan, 2017.
- . *Un abécédaire de la fantasmagorie : textes de 1985 à 2018 : tempo ritardando*. Paris : L'Harmattan, 2018.
- Vivié, Jean. *Prélude au cinéma : de la préhistoire à l'invention*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Welling, David, et Jack Valenti. *Cinema Houston: From Nickelodeon to Megaplex*. Austin : University of Texas Press, 2007.
- Werry, Adeline. « La narration dans les plaques de verre pour les lanternes magiques jouets : de l'initiation d'un récit sur la plaque à sa projection ». *Cahiers de Narratologie.*, n° 41 (12 mai 2022).
- Wild, Jennifer. « Sur le déclin d'un dispositif culturel : la chanson illustrée ». Traduit par Romaric Vinet-Kammerer et Jennifer Wild. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 47 (2005) : 8-37.
- Willis, Artemis. « Performing Pictures: The Magic Lantern c. 1900 ». The University of Chicago, 2020.
- Wiseman, Boris. « *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté* ». *French Studies* 72, n° 4 (2018) : 606.
- Zants, Emily. « Proust's Magic Lantern ». *Modern Fiction Studies* 19, n° 2 (1973) : 211-16.

Cinéma et musique : sur les films étudiés

- Beattie, Keith. *D.A. Pennebaker*. Urbana : University of Illinois Press, 2011.
- Berrett, Joshua. *Louis Armstrong & Paul Whiteman: two kings of jazz*. New Haven : Yale University Press, 2004.
- Beverly, D. « *D. A. Pennebaker*, by Keith Beattie ». *Journal of Film and Video* 66, n° 2 (2014) : 45-46.
- Cabarga, Leslie. *L'histoire des Fleischer*. Traduit par Jeanine Landré. Montreuil : Artefact, 1980.
- . *The Fleischer Story*. New York : Nostalgia Press, 1976.
- Cahoreau, Gilles. *Francois Truffaut : 1932-1984*. Paris : Julliard, 1989.

- Cauche, Robin. « La trame sonore du film *Baby Driver* : une esthétique de musicalisation intensifiée ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 18, n° 1 (2021) : 101-17.
- Chion, Michel. *La comédie musicale*. Paris : Cahiers du cinéma, 2002.
- Collet, Jean. *Francois Truffaut*. Paris : P. Lherminier, 1985.
- Collet, Jean, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe, et Bertrand Tavernier. « François Truffaut ». *Les Cahiers du cinéma*, décembre 1962.
- Disney's Sing Along Songs: Let's Go To Disneyland Paris (1996, UK VHS)*, 1996.
<http://archive.org/details/sing-along-songs-lets-go-to-disneyland-paris-d-271252-palvhs>.
- Disney's Sing Along Songs Vol. 10: Be Our Guest (Original 1992 VHS)*, 1992.
http://archive.org/details/1311_20220910.
- Fairlamb, Brian. « Tough Guys and Fairy-Tales: a case study of the influence of the films of Nicholas Ray upon Truffaut's *Tirez sur le Pianiste* ». *French Cultural Studies* 7, n° 19 (1996) : 49-62.
- Fawzi, Ahmed. « Les dessins animés égyptiens : des débuts prometteurs aux défis actuels ». *Takam Tikou*, 16 mars 2016. <https://takamtikou.bnf.fr/vie-du-livre/2016-03-16/les-dessins-animes-egyptiens-des-debuts-prometteurs-aux-defis-actuels>.
- Giddins, Gary. *Bing Crosby: A Pocketful of Dreams – the Early Years, 1903-1940*. Boston : Back Bay Books, 2002.
- Gillain, Anne. *Le cinéma selon Francois Truffaut*. Paris : Flammarion, 1988.
- Guérif, François. *François Truffaut*. Paris : Edilig, 1988.
- Guigue, Arnaud. *François Truffaut : la culture et la vie*. Paris : Harmattan, 2002.
- Herzog, Amy. « Illustrating Music: The Impossible Embodiments of the Jukebox Film ». Dans *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, sous la direction de Roger Beebe et Jason Middleton, 30-58. Durham : Duke University Press, 2007.
- Heymann, Danièle, « Janvier 1968 : le show Bardot », *L'Express*. 29 décembre 2017. https://www.lexpress.fr/culture/daniele-heyman-janvier-1968-le-show-bardot_1972370.html.
- Hoberman, James, et Jonathan Rosenbaum. *Midnight Movies*. New York : DaCapo Press, 1991.
- Horguelin, Thierry. « *Tirez sur le pianiste* ». *Ciné-Bulles : le cinéma d'auteur avant tout* 5, n° 2 (1985) : 40.
- Karlin, Fred. *Listening to movies: the film lover's guide to film music*. Belmont : Schirmer Cengage Learning, 2000.
- King of jazz*. Irvington : The Criterion Collection, 2018 [1930].
- Knowles, Kim, dir. « Dossier #Vintage ». *Revue NECSUS* 2 (2015) : 73-207.
- Le roi lion*. Disney Blu-Ray, 2017 [1994].

Marie, Michel, et François Thomas, dir. *Le mythe du « director's cut »*. *Théorème 11*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

Motion Picture Herald. « Crosby Croons a Hit ». 6 septembre 1941.

Mundy, John. *Popular music on screen: from the Hollywood musical to music video*. Manchester : Manchester University Press, 1999.

Neyrat, Cyril. *François Truffaut*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.

« Now you has "King of Jazz" ». Dans *King of jazz*, DVD edition. Two-DVD special edition, np. Irvington : The Criterion Collection, 2018.

Robinson, David. *Musique et cinéma muet : 19 septembre 1995-7 janvier 1996*, Musée d'Orsay. Paris : Réunion des musées nationaux, 1995.

Rothman, William. *Documentary film classics*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Sammond, Nicholas. « A Space Apart: Animation and the Spatial Politics of Conversion ». *Film History* 23, n° 3 (2011) : 268-84.

———. *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. New York : Duke University Press, 2015.

Smith, Jeff. *The sounds of commerce: marketing popular film music*. New York : Columbia University Press, 1998.

Snow White and the seven dwarfs. Platinum edition. Burbank : Walt Disney Enterprises, 2001 [1937].

Teichner, Noah. « Le "canned" vaudeville et la mise en conserve médiatique aux États-Unis, du phonographe au film sonore : étude média-archéologique des courts métrages Vitaphone au format son-sur-disque (1926-1930) ». Université Paris 8, 2021.

Tirez sur le pianiste Shoot the piano player. *Collection François Truffaut*. Montréal : Alliance Atlantis Vivafilm, 2005.

Tremblay, Michel. *Les vues animées : récits*. Montréal : Leméac, 2002.

Truffaut, François. « Bobby Lapointe, le chanteur sous-titré ». Préface à Huguette Long-Lapointe, *Bobby Lapointe*. Paris : Encre éditions, 1980.

Truffaut, François. *Le plaisir des yeux*. Paris : Cahiers du cinéma, 1987.

Truffaut, François, et Dominique Rabourdin. *Truffaut par Truffaut*. Paris : Editions du Chêne, 1985.

Chanson et musique : histoire, théorie et esthétique

Béranger, Pierre Jean de. *Musique des chansons de Béranger : airs notés anciens et modernes ; augmentée de la musique des nouvelles chansons et de trois airs avec accompagnement de piano par Halévy et Mme Mainvielle-Fodor*. Sous la direction de Jacques François Fromental Élie Halévy et Joséphine Mainvielle-Fodor. Paris : Perrotin, 1858.

Béranger, Pierre Jean de, et Stéphane Strowski. *P.-J. de Béranger ; textes choisis et commentés par S. Strowski*. Paris : Plon-Nourrit, 1913.

- Bizzoni, Lise. « La chanson, à quoi ça rime ? / *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, "Cantologie", 298 p. / *Esthétique de la chanson française contemporaine* de Joël July. L'Harmattan, "Univers Musical", 187 p. » *Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines*, n° 224 (2009) : 18-19.
- Brackett, David. « Popular Music Genres: Aesthetics, Commerce and Identity ». Dans *The SAGE Handbook of Popular Music*, sous la direction de Andy Bennett et Steve Waksman. London : Sage, 2015.
- Brunschwig, Chantal, Louis-Jean Calvet, et Jean-Claude Klein. *Cent ans de chanson française*. Paris : Seuil, 1981.
- Buch, Esteban. « Peter Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box* ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 7, n° 1 (2010) : 281-85.
- Bureau, André, et Paul Giraudias. « Meunier, tu dors, chanson sur 5 notes. Paroles nouvelles de Paul Giraudias. Musique de André Bureau », 1912.
- « Cadet Rousselle. No 26 », 1891. Dans *Images d'Epinal de la Maison Pellerin. Tome 11, 1890-1899*.
- « Cadet Rousselle. No 146 », 1863. Dans *Images d'Epinal de la Maison Pellerin. Tome 7, 1861-1864*.
- Calvet, Louis-Jean. *Chanson et société*. Paris : Payot, 1981.
- Capelle, Pierre. *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers des amateurs, auteurs, acteurs, chefs d'orchestre*. Paris, 1848.
- Cauche, Robin. « L'adaptation comme stratégie herméneutique : Alexis HK chante Brassens (au présent) ». Dans *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet, 149-69. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021.
- Chamberland, Roger, et André Gaulin. *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui : anthologie*. Québec : Nuit Blanche, 1994.
- Chion, Michel. *La musique électroacoustique*. Paris : Presses universitaires de France, 1982.
- . *Pierre Henry*. Paris : Fayard, 1980.
- Corbec, Laurent. *Quatre saisons en hiver*. Montréal : Laurent Corbec, 2023.
- Degé, Franziska, et Gudrun Schwarzer. « The Effect of a Music Program on Phonological Awareness in Preschoolers ». *Frontiers in Psychology* 2 (2011).
- Di Benedetto, Marianne. « La chanson par les livres en France (1945-1972). Exercices de légitimation d'un « art populaire » qui décentre la poésie ». Université Rennes 2, Université Sorbonne Nouvelle, 2023.
- domlebo. *Les paroles s'envolent : chansons et réflexions*. Saint-Lambert : Domlebo, 2023.

- Dupont, Pierre. *Chants et chansons (poésie et musique) - Tome premier*. Paris : Lécivain et Toubon, 1851.
- Encyclopédie enfantine. Série 5. Cadet-Rousselle*. Paris : Maison Quantin, 1885.
- Evelyne, Maude. *Préfontaine, zine de chansons*. Montréal : Maude Evelyne, 2023.
- Frith, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge : Harvard University Press, 1998.
- Gauthier, Marie-Véronique. *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*. Paris : Aubier, 1992.
- Hirschi, Stéphane. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Paris : Les Belles lettres, 2008.
- . *Jacques Brel : chant contre silence*. Paris : A.-G. Nizet, 1995.
- . *La chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae, entre vinyles et mp3*. Paris : Les Belles Lettres, 2016.
- , dir. *Les Frontières improbables de la chanson*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.
- Hogarty, Jean. *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. Londres : Routledge, 2016.
- Joubrel, Bruno. « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone ». Dans *Les Frontières improbables de la chanson*, sous la direction de Stéphane Hirschi. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.
- July, Joël, dir. *Chanson : du collectif à l'intime*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2016.
- July, Joël, et Céline Chabot-Canet, dir. *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021.
- Képinski, Lydia. *Depuis*. Montréal : Chivi chivi, 2022.
- Knowledge at Wharton. « Behind the Music: How the Swedish Hit Factory Took Over Your Playlist », 13 janvier 2016. <https://knowledge.wharton.upenn.edu/article/behind-the-music-why-a-few-guys-from-sweden-own-your-playlist/>.
- Lespy, Vastin. *Notes pour l'histoire de la chanson*. Paris : Librairie de J.-B. Dumoulin, 1861.
- Leterrier, Sophie-Anne. « La Chanson de Malbrouck, de l'archive au signe ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 2, n° 2 (2003) : 9-26.
- « Malborough s'en va-t-en guerre », 1855. Dans *Images d'Epinal de la Maison Pellerin. Tome 5, 1855-1857*.
- Navet confit. *Les films, les desserts, les chaises, les souvenirs, les voyages, la radio, les vedettes, le journal, les rêves, les fantômes, les monsieurs, les animaux, les insectes, les médicaments, les voitures, les énumérations, la répétition et les énumérations*. Montréal : Somme toute, 2019.

Normandy, Georges, dir. *Les chansons gaillardes : Anthologie de chansons légères du XVe siècle à nos jours*. Paris : Louis-Michaud, 1910.

— — —. *Les poètes libertins : anthologie de poésies légères du XVe siècle à nos jours*. Paris : Louis-Michaud, 1915.

Normandy, Georges, et Mafféo-Charles Poinot. *Les poètes sociaux : anthologie de poésies sociales / morceaux choisis accompagnés d'une préf. et de notes par Georges Normandy et M.-C. Poinot*, 1909.

Pénet, Martin. *Mémoire de la chanson : 1200 chansons du Moyen-Âge à 1919*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Omnibus, 2001.

Poinot, Mafféo-Charles, et Georges Normandy. *Les poètes patriotiques : anthologie de poésies patriotiques. Morceaux choisis*. Paris : Louis-Michaud, 1915.

Roslim, Norwati, Aini Faridah Azizul, et Mazira Mohd Zain. « Using Songs in Enhancing the Teaching of Grammar ». *Advances in Language and Literary Studies* 2, n° 2 (2011) : 118-28.

Samuele. *Une paillette dans l'engrenage*. Montréal : Nœuds Éditions, 2023.

Seabrook, John. *The Song Machine: Inside the Hit Factory*. New York : WW Norton, 2015.

Siraudin, Paul, et William Busnach. *Malbrough s'en va-t-en guerre : opéra-bouffon en 4 actes / par MM. Siraudin et William Busnach...*, 1867.

Sohn, Anne-Marie. « Marie-Véronique Gauthier : Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle, Paris, Aubier, 1992, 311 p. » *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 40, n° 2 (1993) : 335-36.

« Stockholm Syndrome ». *This Is Pop*, 2021.

Stolzoff, Norman C. « Birth of the Sound System ». Dans *The Jamaica Reader*, sous la direction de Diana Paton et Matthew J. Smith, 317-20. Durham : Duke University Press, 2021.

Szendy, Peter. *Tubes : la philosophie dans le juke-box*. Paris : Éditions de Minuit, 2008.

Taschereau, Jules-Antoine. *De l'origine de la chanson de « Cadet Rousselle », et de son auteur*. Paris, 1850.

Tournès, Ludovic. *Du phonographe au MP3, XIXe-XXIe siècle*. Paris : Autrement, 2008.

Verlant, Gilles. *L'Intégrale Gainsbourg. L'histoire de toutes ses chansons*. Paris : Fetjaine, 2009.

Waldrep, Shelton. *The Aesthetics of Self Invention: Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004.

Zhou, Xun, et Francesca Tarocco. *Karaoke: The Global Phenomenon*. Londres : Reaktion Books, 2013.

Clip : histoire, théorie et esthétique

Arnold, Gina, Daniel Cookney, Kirsty Fairclough-Isaacs, et Michael Goddard, dir. *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*. New York : Bloomsbury Academic, 2017.

- Aubrey, Jennifer Stevens, et Cynthia M. Frisby. « Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre ». *Mass Communication and Society* 14, n° 4 (2011) : 475-501.
- Auslander, Philip. « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto ». *Contemporary Theatre Review* 14, n° 1 (2004) : 1-13.
- Balaji, Murali. « Vixen Resistin': Redefining Black Womanhood in Hip-Hop Music Videos ». *Journal of Black Studies* 41, n° 1 (2010) : 5-20.
- Beebe, Roger, et Jason Middleton, dir. *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham : Duke University Press, 2007.
- Benson-Allott, Caetlin. « Going Gaga for Glitch: Digital Failure and Feminist Spectacle in Twenty-First Century Music Video ». Dans *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, sous la direction de Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson, 127-39. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- Berg, Charles M. *Visualizing Music: The Archaeology of Music-Video*. Washington : ERIC Clearinghouse, 1984.
- Burns, Lori A., et Stan Hawkins, dir. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*. New York : Bloomsbury Academic, 2019.
- Cauche, Robin. « Steven Shaviro, *Digital Music Videos* ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (2018) : 181-83.
- Chamberland, Roger. « L'art du vidéoclip ou la chanson en images ». *Québec français*, n° 82 (1991) : 52-54.
- Chung, Sheng Kuan. « Media/visual literacy art education: Sexism in hip-hop music videos ». *Art Education* 60, n° 3 (2007) : 33-38.
- Clark, Joshua, Kamaria Glover, D. McClain, Morgan Steele, Desira Jemison, Ahmad Brantley, Malcolm Brockton, Jade Goins, Austin Flanigan, et T'Ana Mitchell. « An analysis of violent and sexual content in hip hop music videos ». *Journal of Undergraduate Ethnic Minority Psychology* 1, n° 7 (2016).
- Daney, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information (1988-1991)*. Lyon : Aléas, 1991.
- . *Le Salaire du zappeur*. Paris : Ramsay, 1988.
- . « Mondino, l'as de la hanche ». Dans *Le Salaire du zappeur*, 136-40. Paris : Ramsay, 1988.
- . « Que demande le clip ? », *Libération*, 2 octobre 1985. Dans *Ciné journal. Volume II, 1983-1986*, 229-31. Paris : Cahiers du cinéma, 1998.
- Drew, Rob. *Karaoke Nights: An Ethnographic Rhapsody*. Walnut Creek : AltaMira Press, 2001.
- Flanagan, Bill. *U2: At the End of the World*. New York : Delta, 1996.

- Frisby, Cynthia M., et Jennifer Stevens Aubrey. « Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists' Music Videos ». *Howard Journal of Communications* 23, n° 1 (2012) : 66-87.
- Frith, Simon, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, dir. *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London ; New York : Routledge, 1993.
- Gaudin, Antoine. « Esthétique du vidéoclip : prolégomènes à l'étude d'un "mauvais objet" universitaire ». Dans *Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, sous la direction de Pierre Beylot, Isabelle Le Corff, et Michel Marie, 305-18. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2011.
- . « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (2018) : 97-110.
- . « Le vidéoclip. De la forme brève cinématographique au médium autonome ». Dans *Les formes brèves audiovisuelles : des interludes aux productions brèves*, sous la direction de Sylvie Périneau, 169-85. Paris : CNRS, 2013.
- . « Le vidéoclip, "laboratoire expérimental" des industries culturelles : innovations technologiques et expériences esthétiques à l'ère numérique ». Dans *Expanded Cinema*, sous la direction de Raphaël Jaudon, Dario Marchiori, et Luc Vancheri, 163-77. Paris : Classiques Garnier, 2015.
- . « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques ». Dans *Le levain des médias : forme, format, média*, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou, 167-77. *Revue MEI* 39. Paris : L'Harmattan, 2015.
- . « Lori A. Burns & Stan Hawkins, *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis* ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 18, n° 2 (2021) : 187-93.
- Gille, Quentin. « Propositions pour un paradigme culturel de la phono-cinématographie. Des phono-scènes aux vidéoclips (et au-delà) ». Université de Montréal / Université Libre de Bruxelles, 2014.
- Gow, Joe. « Making Sense of Music Video: Research During the Inaugural Decade ». *Journal of American Culture* 14, n° 3 (1992) : 34-43.
- Groccia, Martine. « Charlotte Gainsbourg chanteuse ? *Rest*, l'album de l'éthos négocié ». Dans *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet, 451-68. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021.
- Herzog, Amy. « Illustrating Music: The Impossible Embodiments of the Jukebox Film ». Dans *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, sous la direction de Roger Beebe et Jason Middleton, 30-58. Durham : Duke University Press, 2007.
- Jaudon, Raphaël, Dario Marchiori, et Luc Vancheri, dir. *Expanded Cinéma*. Paris : Classiques Garnier, 2015, 2015.

- Jullier, Laurent. « Numérique et postmoderne : l'ère des flux ». Version française inédite de « *Digitale e postmodernità : l'era dei flussi* », *Close Up. Storie della visione*, XII n° 24-25 : « Dal post-moderno al post-cinema », Turin : Kaplan, 2009, 9-19.
https://www.academia.edu/34030000/Num%C3%A9rique_et_postmoderne_l%C3%A8re_des_flux.
- Jullier, Laurent, et Julien Péquignot. *Le clip. Histoire et esthétique*. Paris : Armand Colin, 2013.
- . « L'effet-clip au cinéma ». *Kinéphanos* 4, n° 1 (2013) : 64-80.
- Kaiser, Marc, dir. *Watching music : cultures du clip musical. Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2. Guichen : Éditions Mélanie Seteun, 2018.
- Kaiser, Marc, et Michaël Spanu. « On n'écoute que des clips ! », *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (2018) : 7-20.
- Kaplan, E. Ann. *Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture*. New York : Routledge, 1987.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. New York : Routledge, 2017.
- Lems, Kristin. « Learning English through Music in the Digital Age ». TESOL Video News : Teachers of English to Speakers of Other Languages, 2016.
- . « New Ideas for Teaching English Using Songs and Music ». *English Teaching Forum* 56, n° 1 (2018) : 14-21.
- Montal, Fabrice. « Le clip dans la chaîne des images : tout est consommé ». *24 images*, n° 48 (1990) : 48-50.
- Parks, Lisa, et Melissa McCartney. « Elvis Goes Global: Aloha! Elvis Live via Satellite and Music/Tourisme/Television ». Dans *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*, sous la direction de Roger Beebe et Jason Middleton, 252-68. Durham : Duke University Press, 2007.
- Péquignot, Julien. « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (2018) : 111-24.
- . « Le clip musical comme processus d'incarnation de la médiation audiovisuelle ». Dans *Le levain des médias : forme, format, média*, sous la direction de Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou, 179-91. *Revue MEI*. L'Harmattan, 2015.
- Picard, Yves. « Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le "star-système" ». *Communication Information* 9, n° 1 (1987) : 68-77.
- Pruvost, Céline. « Les chansons mal entendues d'Orelsan : quand l'image devient indispensable à la compréhension ». Dans *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet, 469-86. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021.
- Railton, Diane, et Paul Watson. *Music video and the politics of representation*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2011.

Scagnetti, Jean-Charles. *L'aventure scopitone, 1957-1983 : histoire des précurseurs du vidéoclip*. Paris : Autrement, 2010.

Shaviro, Steven. *Digital Music Videos*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2017.

The Story of One. Island Records, 2002.

The work of director Michel Gondry: a collection of music videos, short films, documentaries and stories. Directors label ; v. 3. New York : WEA, 2003.

U2 - The Best Of 1990-2000. Island Records, 2002.

Vernallis, Carol. « Beyoncé's Lemonade, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video: "The Past and the Future Merge to Meet Us Here" ». *Film Criticism* 40, n° 3 (2016).

———. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York : Columbia University Press, 2004.

———. « L'œuvre débordante de Beyoncé ; ou l'histoire et l'avenir du clip musical ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 14, n° 2 (2018) : 55-82.

———. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. New York : Oxford University Press, 2014.

Vernallis, Carol, Amy Herzog, et John Richardson, dir. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Lyric videos

Cauche, Robin. « Devant la recrudescence des *lyric videos* – L'écriture des paroles comme mise en images des chansons ». Université Lumière Lyon 2, 2015.

———. « Hybridations et effacement du chanteur : l'emploi des codes de la *lyric video* dans le clip de "Where are we now?" » *Miranda*, n° 17 (2018).

Haraguchi, Daichi, Shota Sakaguchi, Jun Kato, Masataka Goto, et Seiichi Uchida. « Fonts That Fit the Music: A Multimodal Design Trend Analysis of Lyric Videos ». *IEEE Access* 10 (2022) : 65414-25.

Korsgaard, Mathias Bonde. « SOPHIE's 'Faceshopping' as (Anti-)Lyric Video ». *Music, Sound, and the Moving Image* 13 (2019) : 209-30.

Lems, Kristin. « Lyric Videos: Sound, Image, and Meaning for English Language Learners ». *English Teaching Forum* 59 (2021) : 1-10.

Llosa Rios, Carolina. « Dejavú Lat – amiguitos (Lyric video): conceptualización, dirección y animación ». Universidad de Lima, 2021.

McLaren, Laura. « Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre ». Dans *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, sous la direction de Lori A. Burns et Stan Hawkins, 163-80. New York : Bloomsbury Publishing, 2019.

———. « The Lyric Video as Genre : Definition, History, and Katy Perry's Contribution ». Université d'Ottawa, 2018.

- Pérez Carrasco, Emilio. « El género lyric video: inicios, evolución y análisis ». Universidad Miguel Hernández de Elche, 2021.
- Pérez-Rufí, José Patricio. « Lyric Vídeos: El Encuentro Del Videoclip Con El Diseño Gráfico y La Composición Tipográfica / Lyric Videos: The Meeting of the Music Video with Graphic Design and the Typographic Composition ». *Vivat Academia*, n° 144 (2018) : 01-18.
- Pinto de Jesus, Rafael. « Lyric video: a reconfiguração da divulgação da música ». Centro Universitário Franciscano, 2013.
- Plazak, Joseph. « Transpositions Within User-Posted YouTube Lyric Videos: A Corpus Study ». *Empirical Musicology Review* 11, n° 1 (2016) : 88-96.
- Sakaguchi, Shota, Jun Kato, Masataka Goto, et Seiichi Uchida. « Lyric Video Analysis Using Text Detection and Tracking ». Dans *Document Analysis Systems*, sous la direction de Xiang Bai, Dimosthenis Karatzas, et Daniel Lopresti, 426-40. Cham : Springer International Publishing, 2020.
- Santos, Jadson Amorim, et Talita de Azevedo Déda. « Música e semiótica: um estudo greimasiano no lyric video ». *Caderno de Graduação - Ciências Humanas e Sociais - UNIT - SERGIPE* 3, n° 1 (2015) : 243-56.
- Shaffer, Kris. « Statistical Variance and Transpositional Analysis: A Commentary on Plazak (2016) ». *Empirical Musicology Review* 11, n° 1 (2016) : 97-98.
- Yim, Gary K. « Commentary on “Transpositions within User-Posted YouTube Lyric Videos: A Corpus Study” ». *Empirical Musicology Review* 11, n° 1 (2016) : 99-102.

YouTube

- Burgess, Jean, et Joshua Green. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Hoboken : John Wiley & Sons, 2013.
- Canet, Marie. « Jean Burgess et Joshua Green (2018), *YouTube, Online Video and Participatory Culture*. Cambridge, Polity Press ». *Communication. Information médias théories pratiques* 37, n° 2 (2020).
- Cauche, Robin. « Professionnalisation des modes de diffusion sur YouTube : pour une exploration des outils de mise en ligne ». *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 12 (2019).
- Heuguet, Guillaume. « Vues vérifiées, écoute évacuée : la valorisation publicitaire de la musique sur YouTube ». *tic&société* 14, n° 1-2 (2020) : 95-129.
- . *YouTube et les métamorphoses de la musique*. Bry-sur-Marne : Institut National de l'Audiovisuel, 2021.
- Ribac, François. « Guillaume Heuguet, *YouTube et les métamorphoses de la musique* ». *Questions de communication*, n° 42 (2022) : 600-605.
- Strangelove, Michael. *Watching YouTube - extraordinary videos by ordinary people*. Toronto : University of Toronto Press, 2011.

Articles de presse et d'actualité

- aflanagan. « How Lyric Videos on YouTube Became Music's Hottest Star ». Text. *Billboard*, 16 décembre 2013. <http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/5839814/how-lyric-videos-on-youtube-became-musics-hottest-star>.
- AlloCiné*. « Quiz cinéma : reconnaissez ces 8 scènes de karaoké ! », 2 février 2023. https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=1000011316.html.
- — —. « Top 5 N°575 - Les scènes de karaoké ». *AlloCiné*. 20 mars 2015. <https://www.allocine.fr/video/video-19552004/>.
- Atlantico*. « David Guetta : l'artiste français qui a vendu le plus de disques à l'étranger », 22 janvier 2013. <https://atlantico.fr/article/atlantico-light/david-guetta--l-artiste-francais-qui-a-vendu-le-plus-de-disques-a-l-etranger->.
- Berthelot, Théau. « David Guetta est le Français le plus suivi sur YouTube devant Cyprien et Squeezie ». *Pure Charts*, 6 juillet 2019. <https://www.chartsinfrance.net/David-Guetta/news-110682.html>.
- Bertrand, Yann. « Musique : Jean-Louis Murat, le paradoxe de la chanson ». *Franceinfo*, 27 septembre 2018. https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-jean-louis-murat-le-paradoxe-de-la-chanson_2944653.html.
- Capespine, Margot. « Les 10 meilleurs épisodes musicaux de nos séries américaines préférées ». *MusicalAvenue.fr*, 12 octobre 2020. <https://www.musicalavenue.fr/les-10-meilleurs-episodes-musicaux-de-nos-series-americales-preferees/>.
- Corner, Lewis. « Muse: "The 2nd Law" Review ». *Digital Spy*, 28 septembre 2012. <https://www.digitalspy.com/music/album-reviews/a408743/muse-the-2nd-law-album-review/>.
- Davet, Stéphane. « George Michael, icône pop tourmentée, est mort ». *Le Monde.fr*, 26 décembre 2016. https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/12/26/george-michael-icone-pop-tourmentee-est-mort_5053895_3382.html.
- Desfossez, Agathe. « Les scènes de karaoké au cinéma, ou pourquoi j'aime les fausses notes ». *Cinépsis*, 14 avril 2023. <http://www.cinepsis.fr/les-scenes-de-karaoke-au-cinema-ou-pourquoi-jaime-les-fausses-notes/>.
- Dolan, Jon. « The 2nd Law ». *Rolling Stone*, 2 octobre 2012. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/the-2nd-law-249242/>.
- Duponchelle, Valérie. « David Bowie : les secrets du clip surprise de Tony Oursler ». *lefigaro.fr*, 10 janvier 2013. <https://www.lefigaro.fr/musique/2013/01/10/03006-20130110ARTFIG00447-david-bowie-les-secrets-du-clip-surprise-de-tony-oursler.php>.
- General Pop*. « 6 scènes mémorables de karaoké au cinéma ». 23 octobre 2019. <https://generalpop.com/2019/10/23/6-scenes-memorables-de-karaoke-au-cinema/>.
- Hopper, Alex. « Bob Dylan Celebrates 60th Anniversary with Reimagined Video for "Subterranean Homesick Blues" ». *American Songwriter*, 6 mai 2022.

<https://americansongwriter.com/bob-dylan-celebrates-60th-anniversary-with-reimagined-video-for-subterranean-homesick-blues/>.

Kardos, Leah. « Brits 2018: Why Everyone Loves Ed Sheeran's Shape of You ». *The Conversation*, 21 février 2018. <http://theconversation.com/brits-2018-why-everyone-loves-ed-sheerans-shape-of-you-92150>.

Lee, Samantha, et Stephen Schmidt. « Live, from New York, It's Cue Card Wally ». *The World*. 24 mai 2028. <https://theworld.org/stories/2018-05-24/live-new-york-it-s-cue-card-wally>.

liberation.fr. « David Guetta, toujours en tête des artistes français les plus vendeurs à l'étranger ». 21 janvier 2013. https://www.liberation.fr/musique/2013/01/21/david-guetta-toujours-en-tete-des-artistes-francais-les-plus-vendeurs-a-l-etranger_875617/.

Meschino, Patricia. « 'Tropical House Cruises to Jamaica' Comp Ft. Ed Sheeran, Sean Paul, Damian & Stephen Marley: Exclusive First Listen ». *Billboard*, 21 décembre 2017. <https://www.billboard.com/music/pop/tropical-house-cruises-to-jamaica-comp-ed-sheeran-8077790/>.

Nostro, Lauren. « Ed Sheeran Finally Admits That "Shape Of You" Uses TLC's "No Scrubs" Melody ». *Genius*, 20 mars 2017. <https://genius.com/a/ed-sheeran-finally-admits-that-shape-of-you-uses-tlc-s-no-scrubs-melody>.

Petridis, Alexis. « Muse: The 2nd Law – Review ». *The Guardian*, 27 septembre 2012. <https://www.theguardian.com/music/2012/sep/27/muse-the-2nd-law-review>.

Ruelle, Yohann. « "Shape of You" : Ed Sheeran brise des records historiques aux Etats-Unis et au Royaume-Uni ». *Charts in France*, 18 janvier 2017. <https://www.chartsinfrance.net/Ed-Sheeran/news-103425.html>.

Strecker, Erin. « Lyric Videos: Is This a Trend Now? Britney Spears' "Criminal" Joins the YouTube Fray ». *Entertainment Weekly*, 4 octobre 2011. <https://ew.com/article/2011/10/14/lyric-videos-is-this-a-trend-now-britney-spears-criminal-joins-the-youtube-fray/>.

Tremblay, Lise. « Drummondville, plaque tournante de la production de vinyles ». *L'Express*, 14 février 2024. <https://www.journalexpress.ca/2024/02/14/drummondville-plaque-tournante-de-la-production-de-vinyles/>.

Vandecasserie, Frederic. « Le bon vieux disque vinyle, un "revival" parti pour durer... à 5 conditions ! » *rtbf.be*, 31 janvier 2024. <https://www.rtbf.be/article/le-bon-vieux-disque-vinyle-un-revival-parti-pour-durer-a-5-conditions-11321595>.

Weatherby, Taylor. « Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song 'Shape of You' ». *Billboard*, 6 janvier 2017. <https://www.billboard.com/music/pop/ed-sheeran-new-song-shape-of-you-rihanna-interview-7647615/>.