



HAL
open science

Chansons à voir : faut-il des images pour que vivent les chansons ?

Céline Pruvost

► To cite this version:

Céline Pruvost. Chansons à voir : faut-il des images pour que vivent les chansons ?. Perle Abbrugiati; Stéphane Chaudier; Stéphane Hirschi; Jean-Marie Jacono; Joël July; Céline Pruvost (dir.). Cartographe la chanson contemporaine, Presses universitaires de Provence, pp.431-446, 2019. hal-03836531

HAL Id: hal-03836531

<https://u-picardie.hal.science/hal-03836531>

Submitted on 10 Jun 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.



1^{re} biennale
des Ondes du Monde

CHANTS SONS



Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

Dans la même collection :

Perle ABBRUGIATI (dir.), *Chanson et parodie*, 260 p., 2018

Joël JULY, Pascal PISTONE (dir.), *Ferré... vos papiers!*, 296 p., 2018

Stéphane CHAUDIER (dir.), *Chabadabada. Des femmes et des hommes dans la chanson française contemporaine (représentations et enjeux)*, 334 p., 2018

Perle ABBRUGIATI (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, 236 p., 2017

Joël JULY (dir.), *Chanson. Du collectif à l'intime*, 344 p., 2016

Chants Sons

Cartographier la chanson contemporaine

Actes de la première Biennale internationale
d'études sur la chanson

20-21-22 septembre 2017

Aix Marseille Université

MuCEM / Conservatoire Darius Milhaud / SACEM / Petit Duc

25-26 septembre 2017

Universités de Lille, Valenciennes et Picardie-Jules-Verne

Musée du Louvre-Lens

sous la direction de

Perle Abbrugiati, Stéphane Chaudier, Stéphane Hirschi
Jean-Marie Jacono, Joël July, Céline Pruvost

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr>

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS



Céline Pruvost

Chansons à voir



Faut-il des images
pour que vivent
les chansons ?

Université de Picardie Jules Verne – CERCIL

Depuis la fin des années 1980, la recherche sur la chanson s'est orientée vers une prise en compte de ses différentes composantes, avec les travaux pionniers d'Ursula Moser¹ et de Stéphane Hirschi². Qu'on la nomme ou pas, qu'on l'appelle « cantologie » ou « *textmusic* », l'analyse globale de la chanson dans son contexte, avec son texte, sa musique et son interprétation, fait désormais l'objet d'un large consensus, comme nous l'avons constaté dans les travaux présentés lors de cette première biennale. La position qui consiste à avancer que l'on pourrait réduire l'étude d'une chanson à l'étude de son seul texte est désormais minoritaire. Mais qu'en est-il de l'analyse des images associées à la chanson ?

La mise en image de chansons n'est certes pas une nouveauté : le scopitone, qui s'est répandu en France au début des années 1960³, est généralement considéré comme l'ancêtre du clip. Il a donné l'occasion à certains artistes, soutenus par de puissantes maisons de disques, de voir leurs chansons accompagnées de petits films promotionnels. Mais à l'époque ce

format était encore très loin d'être la façon la plus fréquente d'écouter une chanson. Avec la création d'une chaîne de télévision consacrée à la diffusion de clips musicaux – MTV en 1981 –, l'industrie du disque généralise peu à peu la production d'images associées aux œuvres enregistrées⁴. Le tournage d'une vidéo fait désormais partie des stratégies commerciales de diffusion des chansons, qui ne sont plus seulement pensées pour une diffusion radiophonique et discographique, mais aussi pour une diffusion télévisuelle. Depuis la création de YouTube en 2005, le phénomène a pris une autre ampleur : il n'est théoriquement plus nécessaire de disposer des moyens financiers colossaux des majors pour produire et diffuser une vidéo avec une chanson. De plus en plus souvent, on *regarde* une chanson, on ne se contente plus de l'écouter. Avec le format YouTube⁵, on peut aussi la partager et

1 Ursula Mathis-Moser, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.

2 À partir de sa thèse de doctorat, *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel : essai de cantologie appliquée*, Université Paris-Sorbonne, 1992.

3 Ce mot désigne à la fois un appareil (un *juke-box* qui diffuse également des vidéos) et les petits films musicaux spécifiquement tournés pour être diffusés par cet appareil.

4 Ironiquement, le premier clip à être diffusé sur MTV a été *Video Kills the Radio Star* des Buggles.

5 À la date où j'écris, YouTube n'est pas la seule plateforme permettant de mettre en ligne des vidéos (il existe par exemple Dailymotion et Vevo), mais elle est de loin la plus consultée mondialement, à tel point que cette marque est devenue par antonomase la façon de décrire ce nouvel outil quotidien (comme, en leur temps, le furent Vespa, Sopalin ou Frigidaire). Preuve en est, « youtubeur » est un nouveau métier, qui consiste à créer des vidéos sur YouTube, pas nécessairement musicales – certains youtubeurs célèbres vivant confortablement des revenus générés par la publicité et le placement de produits. Je choisis ici d'écrire « YouTube » pour désigner

la commenter publiquement, la télécharger, la modifier puis la remettre en ligne. Dans ce format, l'image est le support du son, et diffuser sa production sur YouTube tend à devenir un passage obligé, même pour des artistes n'ayant ni le budget nécessaire ni le projet initial de produire des images associées à leurs chansons.

L'histoire de l'évolution des techniques accompagne de très près l'évolution des formes artistiques, et nous avons vécu depuis une dizaine d'années un profond changement de paradigme. Même si le recul historique est encore insuffisant, je propose de réfléchir à l'évolution de la forme chanson à l'époque de YouTube, en partant de constats et d'interrogations sur cette réalité contemporaine. Comment nos pratiques évoluent-elles? Quelles sont les conséquences tant esthétiques que pratiques de ces modifications des formats et des usages? Peut-on encore créer et diffuser des chansons sans leur associer des images? Quelles difficultés d'interprétation la généralisation de ce nouveau format peut-elle parfois causer?

l'ensemble des plateformes permettant de mettre en ligne ou télécharger des contenus musicaux et vidéos.

Pour une passionnante description analytique de YouTube par des philosophes, voir Agnès Gayraud, Guillaume Heuguet, «De l'industrie musicale à la rhétorique du "service". YouTube: une description critique», *Communication & langages*, vol. 2, n° 184, 2015, p. 101-119.

Quels impacts ces changements ont-ils sur les métiers des créateurs et des intellectuels?

Changements des supports, des usages et des formats

L'importance fondamentale de l'étude des supports dans l'étude des formes artistiques fait consensus. On la retrouve par exemple au cœur d'un des sujets de l'agrégation de musicologie en 2011 et 2012, «La chanson de variété en France à l'ère du microsillon», qui fait le lien entre un support technique donné, une période, un lieu et un style. Dès le titre de son article «La chanson française: microsillon et macromutations⁶», Céline Chabot-Canet rappelle le lien organique entre le disque et la chanson française. Franco Fabbri, dans les nombreux essais et articles rassemblés dans *Il suono in cui viviamo: saggi sulla popular music*⁷, revient systématiquement sur le lien fondamental entre l'histoire des techniques d'enregistrement et de diffusion et l'histoire des formes artistiques. Le dernier ouvrage de Stéphane Hirschi, *La chanson française depuis 1980: de Goldman à Stromae, entre vinyle*

6 Céline Chabot-Canet, «La chanson française: microsillon et macromutations», *L'Éducation musicale*, n° 569, janvier-février 2011, p. 21-39.

7 Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo: saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore, 2008.

et MP3⁸, place dès son titre la question de la dématérialisation des supports au cœur de la problématique. En 2018, objets et techniques changent à un rythme effréné. Tout en ayant conscience que les lignes qui suivent vont très vite devenir obsolètes, dégageons ici quelques traits saillants du changement de paradigme en cours.

Nos machines sont devenues extrêmement polyvalentes : le smartphone et l'ordinateur sont maintenant les principaux supports de nos activités professionnelles et de loisirs. Via des sites et des applications dites de streaming, la dématérialisation permet d'accéder à des milliards de chansons sans avoir besoin de posséder quoi que ce soit : ni lecteur, ni vinyle, ni cassette, ni CD, ni fichier MP3.

Il se trouve que ces outils d'écoute de la musique sont aussi nos outils de travail. Cette polyvalence des objets impacte notre disponibilité mentale et la qualité de notre écoute. Mettre un disque dans un lecteur et s'asseoir pour l'écouter attentivement est une démarche bien différente que d'écouter une chanson en streaming, tout en répondant à ses mails (personnels et/ou professionnels), une fenêtre ouverte sur les réseaux sociaux, une autre sur un article à lire et un texte à écrire. Cette superposition du temps social et

du temps intime, de l'espace mental du loisir et de celui du travail, crée une fragmentation de l'attention et de l'écoute qui nuit au format chanson. En effet, écouter une chanson demande une certaine disponibilité mentale, ne serait-ce que, par exemple, pour suivre le déroulé de son histoire s'il s'agit d'un format narratif. Le temps de l'écoute d'un album est désormais devenu un temps long pour nos cerveaux fragmentés et interrompus. Dans ce contexte, l'image aide à se repolariser, à se concentrer sur une chose à la fois : quand on *regarde* une chanson sur YouTube, cela réduit la tentation de faire autre chose en même temps, l'image accroche, hameçonne et reconcentre, elle permet de mieux *entendre*.

En outre, avec cette dématérialisation effective, il devient de plus en plus confortable de ne posséder ni objets ni fichiers. À l'évidence, des effets de génération sont à l'œuvre. Ceux qui ont été habitués à associer la chanson et son support, quel qu'il soit, continuent sans doute à acheter des disques. Mais pour les générations *digital natives*, un paradoxe émerge : il est possible d'être passionné de chanson et de n'acheter presque plus aucun disque, ou encore de les acheter tout en les ouvrant rarement – voire jamais – une fois qu'ils sont numérisés⁹. La recherche

8 Stéphane Hirschi, *La chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

9 L'achat d'un disque, qui souvent n'est plus véritablement nécessaire, obéit désormais à d'autres logiques : se souvenir d'un concert, soutenir le travail d'un artiste.

par mots-clés permet en effet de retrouver un titre en quelques secondes : cette méthode est devenue bien plus simple et plus rapide que de consulter ses disques – et elle permet en outre d'accéder à des morceaux que l'on n'a pas chez soi. Ne pas associer la musique à un support, physique ou numérique, ne pas la *posséder* permet de ne pas avoir à ranger et de pouvoir consulter des contenus en ligne très facilement, de n'importe quel lieu pourvu d'une connexion Internet¹⁰.

La façon d'écouter s'en trouve profondément modifiée : notre attention est fragmentée, mais les œuvres le sont aussi. Dès lors que l'on accède aussi facilement à des chansons indépendamment de l'album où elles avaient été initialement publiées, la même facilité conduira à ne plus écouter les chansons dans l'ordre voulu par l'artiste, mais dans celui proposé par l'algorithme de YouTube – selon des critères plus ou moins obscurs. Les œuvres s'écoulent de plus en plus hors de leur contexte (historique et artistique), ce qui pose une série de problèmes sur lesquels nous reviendrons.

Durant la biennale, les juristes Hervé Isar, Philippe Mouron et Alexandra Touboul ont présenté les évolutions récentes de l'espace

juridique de la chanson¹¹. Ils se sont fait l'écho d'une certaine révolution : après s'être focalisée pendant des années sur la lutte contre le téléchargement illégal (restant dans une logique de possession des œuvres, au format mp3), la législation à venir se concentre maintenant sur les plates-formes d'écoute en ligne. Les questions de respect des droits d'auteurs et de rémunération des artistes deviennent de véritables casse-têtes quand il n'y a même plus techniquement piratage, mais que des œuvres totalement dématérialisées circulent librement. Comment concilier ces libertés appréciables et le respect du travail des artistes – ainsi qu'une rémunération digne de leur travail ? À la date où j'écris, ce nouvel équilibre n'a pas été trouvé et de nombreux

¹⁰ Les usages sont actuellement en pleine évolution, mais je suis personnellement convaincue que dans l'édition papier, le fastidieux recopiage de longues URL à la durée d'existence limitée va finir par s'incliner devant la simplicité de la recherche par mots-clés.

¹¹ On trouvera à la fin de ce chapitre la contribution d'Hervé Isar, qui peut être complétée par ces articles disponibles en ligne : Philippe Mouron, « La loi pour une République numérique », *Revue européenne des médias et du numérique*, IREC, 2017, p. 15-17, hal-01487233 ; Philippe Mouron, « ... et donc une chaîne YouTube est soumise aux pouvoirs de régulation du CSA », *Revue Lamy Droit de l'immatériel*, Lamy (imprimé) / Wolters Kluwer, édition électronique 2017, p. 8-11, hal-01487225 ; Philippe Mouron, « La propriété littéraire et artistique en 2016 : de la liberté de création à la République numérique », *Revue de Propriété Intellectuelle du Sud-Est*, association Revue de Propriété Intellectuelle du Sud-est (R.P.I.S.E.), 2017, n° 2017-1, p. 20-21, hal-01531864 ; Philippe Mouron, « Rémunération pour copie privée et services de médias audiovisuels », *Juris art etc.*, Juris éditions / Dalloz, 2017, p. 43-47, hal-01517963.

artistes dénoncent la captation de l'essentiel des revenus générés par leurs œuvres par des intermédiaires, à commencer par les plates-formes elles-mêmes¹².

Quels impacts sur le format des œuvres ?

Au-delà de la question du modèle économique à réinventer, cette libre circulation des œuvres, dans un format qui associe musique, texte, interprétation et vidéo, permet de renverser les schémas de diffusion préexistants. Une œuvre ne va plus nécessairement être diffusée *d'en haut* via les médias traditionnels, elle peut naître ou renaître *d'en bas*, et donner lieu à une forte activité des usagers d'Internet – artistes et publics.

Les artistes peuvent choisir de rendre directement leurs œuvres accessibles à tous, même sans passer par les médias traditionnels, dans le cas par exemple d'œuvres autoproduites. Cela étant, « accessible » ne veut pas nécessairement dire « visible » : le référencement est un enjeu fort, derrière lequel on retrouve des logiques commerciales puissantes. N'importe qui peut mettre sa création en ligne,

mais cela ne lui garantit en rien une visibilité véritable. Nous y reviendrons : dans l'espoir qu'une chanson circule, lui adjoindre une vidéo de qualité devient une nécessité.

Le public quant à lui peut se réapproprié des œuvres¹³, les modifier (en les réinterprétant, les parodiant, les détournant...) puis partager librement ces versions modifiées, sans avoir besoin de demander l'avis des créateurs de la version originale. YouTube regorge ainsi de jeux parodiques et intermédiaires, qui explorent avec jubilation les rapports entre musique, texte, interprétation et image. Ces détournements intermédiaires ont leurs propres sous-catégories, suscitant une émulation et un engouement qui se mesure parfois en millions de vues. J'esquisse ici une typologie de ces formes émergentes, à la dimension internationale très marquée, ce qui explique ces exemples majoritairement en anglais.

Les *musicless* consistent à détourner une vidéo en gardant son image intacte, mais en remplaçant la musique qui l'accompagne par des sons réalistes, plausibles et volontiers prosaïques. Cela concerne essentiellement des images de concerts ou d'artistes en train de jouer ou chanter. La version *musicless* de *Blue Suede Shoes*¹⁴ imagine ainsi le couinement

12 Situation dénoncée par des artistes à visibilité mondiale, comme Beyoncé, Adele ou Taylor Swift (voir par exemple sa tribune dans le Wall Street Journal publiée à l'été 2014 : <https://www.wsj.com/articles/for-taylor-swift-the-future-of-music-is-a-love-story-1404763219>).

13 Il est en effet extrêmement simple de télécharger image et son, gratuitement et en quelques secondes, sur des sites comme www.telecharger-videos-youtube.com/fr.

14 Taper dans la barre de recherche de YouTube « musicless » et « Blue Suede Shoes » : de la même

des chaussures d'Elvis frottées contre le parquet, et les étranges sons vocaliques qui pourraient accompagner ses mimiques faciales. De multiples effets comiques naissent du décalage entre une image célèbre et des sons triviaux moins valorisants que la musique d'origine. Ce procédé de suppression de la musique invite à relire l'image avec un certain premier degré, loin de la magie des artifices scéniques.

Les *shreds* prennent aussi comme point de départ une vidéo connue, dont l'image sera gardée mais la musique intégralement remplacée par une doublure musicale crédible et volontairement mal interprétée. Il s'agit d'une version *play-back* qui aurait mal tourné, le terme anglais *to shred* signifiant littéralement «mettre en lambeaux». On verra ainsi de célèbres interprètes chanter terriblement faux¹⁵, de grands guitaristes bouger très vite leurs doigts pour un résultat ignoble¹⁶, et des groupes adulés massacrer leurs chansons les plus connues avec un enthousiasme communicatif¹⁷. Comme dans les *musicless*, tous les éléments sonores extramusicaux sont amplifiés : par exemple dans le *shred* de *I Get Around* des Beach Boys, on entend très fort

le bruit du moteur d'une voiture présente à l'image, et l'énergique claquement des mains sur les cuisses d'un des chanteurs, ce qui invite à regarder différemment l'image et le décalage avec le son dans la version d'origine. Le *shred* tiré du concert des Pink Floyd à Pompéi double une longue et solennelle séquence de batterie par des sons manifestement obtenus sur une batterie de cuisine. On trouve dans ce procédé une dimension sacrilège assez jubilatoire. L'effet comique se base entièrement sur le décalage entre un référentiel célèbre et célébré (l'image et le souvenir de la musique originale) et sa version dégradée. Le *shred* est un jeu très populaire, comme en atteste le nombre de vues, souvent compté en millions, à l'aune de la popularité des versions originales.

Les *literal versions* proposent quant à elles un procédé assez élaboré, qui consiste à garder l'image, la bande sonore et la mélodie à l'identique, puis à réenregistrer les pistes vocales avec une voix juste, au timbre proche de la version originale, mais qui interprète un tout autre texte. Le nouveau texte n'a en général plus rien à voir avec le contenu narratif du texte initial, mais va décrire et commenter *littéralement* les images du clip en temps réel, par exemple les gestes et la tenue de l'interprète ou les effets cinématographiques un peu trop visibles. Ce procédé est particulièrement comique sur les clips les plus étranges, car la bizarrerie de l'image devient l'objet du texte chanté. Dans la version littérale de

façon pour les exemples qui suivent, taper simplement «shred» puis le titre du morceau et le nom de l'artiste.

15 Par exemple Garou et Céline Dion dans le *shred* de *Sous le vent*.

16 Par exemple Paco de Lucia dans le *shred* de *Entre dos aguas*.

17 Par exemple Abba dans le *shred* de *Mamma mia*.

Total Eclipse of the Heart, le nouveau texte que semble interpréter Bonnie Taylor analyse ainsi les métaphores parfois douteuses, les allusions culturelles parfois maladroites et les effets cinématographiques parfois insistants du metteur en scène. À nouveau, la chanson devient l'occasion de porter un regard plus attentif à l'image. On retrouve l'effet parodique et cocasse qui consiste à abaisser la teneur du texte, à mettre dans la bouche de chanteurs adorés des textes prosaïques et moqueurs¹⁸. Dans une version littérale, le texte se rebelle contre les fantaisies des réalisateurs du clip, comme pour dénoncer les libertés que ces derniers s'autorisent en proposant des images qui n'ont parfois pas grand-chose à voir avec la chanson.

Parfois encore, le jeu porte sur l'utilisation des chansons dans le cinéma. Ainsi le Walk of Life Project s'est-il donné comme objectif de démontrer l'hypothèse suivante : « *Walk of Life* des Dire Straits est la chanson parfaite pour conclure n'importe quel film¹⁹. » La démarche consiste à prouver cette hypothèse à travers la multiplication des exemples – on peut aussi y voir une ironie sur la méthode en elle-même, assez peu scientifique. Le début de cette célèbre chanson des Dire Straits est ainsi monté à la fin des films les plus divers, quelques dizaines

de secondes avant le générique final. Ce procédé est appliqué méthodiquement à une cinquantaine de films très connus, de genres divers, de *Jurassic Park* à *Batman* en passant par *Chantons sous la pluie*, *Shining* ou *Les Temps modernes*. L'effet conclusif de ces quelques mesures est invariablement efficace, ce qui tendrait à prouver que *Walk of Life* serait bien une chanson conclusive universelle. Au-delà de cette démonstration, le site et les montages qu'il propose illustrent bien le pouvoir qu'a une chanson de changer radicalement le sens des dernières images d'un film. En l'occurrence, ce *gimmick* et cette mélodie semblent avoir des vertus éclairantes, en rendant consensuels et légers les épilogues de tous les films, même les plus sombres ou les plus solennels.

Comme dernier exemple des riches jeux intermédiaires rendus possibles par le format YouTube, on peut penser à la création de chansons à partir de textes et d'images totalement recontextualisés et resémantisés. Le youtuber Khaled Freak s'est ainsi spécialisé dans la création de chansons à partir du montage de fragments de discours, notamment en « remix politique ». La scansion, le débit et l'énergie de l'orateur politique orientent vers le choix d'un style musical, et le texte du discours devient la matière première du texte de la chanson. En 2017, les discours des candidats à la présidentielle française ont fourni un matériau très riche à Khaled Freak. Le très médiatisé déraillement vocal

18 Voir par exemple la *literal version* d'*Under the Bridge*, du groupe américain Red Hot Chili Peppers.

19 <http://www.wolproject.com>.

d'Emmanuel Macron est par exemple devenu un morceau de heavy metal, quand les tirades enflammées de Jean-Luc Mélenchon ont pu donner matière à un *flow* de slameur²⁰. Pour passer du discours politique à la chanson, il y a d'abord sélection de fragments de phrases et d'images, puis montage pour faire émerger une forme chanson classique, avec des couplets et des refrains. Un vocodeur est ensuite utilisé pour amplifier la mélodie naturellement présente dans l'intonation parlée, jusqu'à former une mélodie claire. Enfin, Khaled Freak ajoute à cette mélodie un accompagnement harmonique et rythmique, souvent basique, mais efficace, avec des choix de sons et d'effets qui renvoient spécifiquement au style musical ciblé.

Tous ces jeux demandent un certain savoir-faire dans l'utilisation des logiciels de montage et de création musicale, mais ne requièrent pas de budget spécifique : n'importe quel internaute peut télécharger des vidéos, les modifier puis les remettre en ligne. N'importe qui peut retirer la magie d'un clip en le rendant trivial, ou au contraire faire émerger des chansons à partir de ce qui n'en est pas. Les usagers du net exploitent avec ironie et créativité le rapport chanson / image

imposé par le format YouTube²¹. On trouve en ligne des contenus extrêmement divers, allant de la simple reprise guitare-voix à des détournements élaborés, qui exploitent les différentes possibilités du format YouTube, avec une certaine jubilation et une certaine épaisseur sémantique. Cette grande variété des réappropriations est une immense gageure pour les juristes. Il est très improbable que les auteurs de la chanson originale soient consultés dans ses diverses reprises et détournements. Quand bien même cela serait possible, faudrait-il les interdire, au nom du respect de l'œuvre initiale, ou considérer que la réélaboration des œuvres fait partie de la liberté d'expression des usagers d'Internet ?

Quelles images donner aux chansons ?

Retournons à nos chansons. Puisque le format YouTube impose de fait à qui veut mettre en ligne une chanson de lui adjoindre des images, esquissons une typologie de ces images associées – par l'artiste, sa maison de disques ou un internaute anonyme.

Passons rapidement sur les nombreuses images prétextes, souvent ajoutées à une chanson qu'ils aiment par des internautes ne maîtrisant pas l'art du montage – successions

20 Voir les remix politiques « Hypocrites » ou « Le problème en France c'est celui de ceux qui se gavent ».

21 D'ailleurs cette dimension ludique ne touche pas que la musique, voir Sophie Limare, Annick Girard et Anaïs Guilet, *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017.

d'images (avec une surreprésentation statistique des félidés et des couchers de soleil), ou images fixes (souvent une photographie de l'artiste ou une pochette de disque). Il semble dans ces cas que l'image ne soit considérée que comme une contrainte à dépasser pour diffuser une chanson, sans que cela ne stimule particulièrement la créativité de l'internaute.

Par ailleurs, on trouve de nombreuses captations de concerts, de qualité très variable, de la captation télévisuelle professionnelle aux images piratées au smartphone – lesquelles jouissent d'un statut douteux, car elles peuvent avoir été prises et mises en ligne sans le consentement des artistes, qui rencontrent ensuite de grandes difficultés pour les faire supprimer.

D'autres vidéos sont bien sûr volontairement diffusées par les artistes ou leur maison de disques : dans la continuité du clip, il s'agit d'un moyen de promotion. Mais rappelons que la pratique s'est systématisée dans le passage de MTV à YouTube : proposer une image en plus de sa musique est désormais une nécessité technique, qui s'impose aussi aux artistes qui ne disposent pas des moyens des majors. Classiquement, ces images peuvent illustrer les propos du texte, ou bien attirer l'attention sur l'une de ses lectures possibles. L'artiste est souvent présent à l'image, mais pas toujours – en général sa disparition visuelle est l'indice d'un niveau de notoriété déjà bien établi, quand le nom seul de l'artiste, ou son timbre,

suffit à ce qu'il soit reconnu. Le nombre de vues indiqué en bas de la vidéo fait aussi l'objet d'un fort enjeu : cette jauge offre une mesure en temps réel de la notoriété d'une œuvre – même si le nombre de vues ne correspond pas forcément au nombre de personnes ayant accès à l'œuvre (une seule personne peut la visionner un très grand nombre de fois), et qu'il est difficile d'estimer le degré d'adhésion (on peut regarder une vidéo par curiosité, sans nécessairement l'apprécier, mais en contribuant malgré tout au phénomène de *buzz*). L'enjeu est tel, notamment dans le lancement des carrières, qu'il a été monétisé : il est possible depuis quelques années d'acheter des vues sur YouTube (ou des « *likes* » sur les réseaux sociaux).

Le *buzz* espéré pour une chanson peut arriver par l'image. La première vidéo à passer le milliard de vues sur YouTube, *Gangnam Style* du Coréen Psy (2012), avait misé sur un visuel déjanté et une chorégraphie absurde. Sans vouloir dévaloriser la scène pop coréenne, il y a fort à parier que cette chanson à elle seule n'aurait certainement pas suscité un tel engouement mondial. Dans un tout autre genre, la carrière de Paul Van Haver, alias Stromae, témoigne d'une attention constante et méticuleuse envers l'image, comme l'analyse Catherine Thomas dans l'article qui suit. L'espoir de faire le *buzz* grâce à une vidéo motive à l'évidence de nombreuses expériences d'artistes, parfois au début de

leur carrière (comme Christine and the Queens avec la danse contemporaine dès 2014), parfois pour asseoir des carrières bien établies. Les exemples abondent, mais en s'en tenant à des chansons francophones sorties en 2017, on peut penser à *Je ne mâche pas mes mots*, un clip à 360° où l'on peut naviguer dans l'image et voir Camille se démultiplier et chanter avec elle-même – ce qui offre un indice précieux pour écouter la chanson, justement constituée exclusivement de pistes vocales et rythmiques toutes enregistrées par la chanteuse. Dans un autre style, Orelsan utilise souvent des moyens visuels comme clé d'interprétation de ses chansons. Par exemple, le vertigineux plan-séquence de *Basique* filmé au drone débute par de premières images faussement « basiques », ce qui souligne l'antiphrase du texte. Dans *Défaite de famille*, tous les personnages que le texte peint au vitriol sont incarnés par Orelsan lui-même, ce qui contribue inversement à adoucir son propos. Certes, le texte dénonce et ridiculise certains comportements, mais l'image rappelle qu'on a tôt fait de se retrouver soi-même dans des rôles caricaturaux qui nous échappent. Accompagner une chanson d'une vidéo *intéressante* est ainsi devenu une façon essentielle de la valoriser, et d'espérer une large diffusion.

Une épaisseur sémantique croissante, parfois difficile à saisir

Ainsi, le format YouTube pousse à *regarder* les chansons, et de plus en plus de chansons deviennent indissociables de leurs images – à tel point qu'on peut parfois se demander qui accompagne qui, de la chanson ou de la vidéo. Le potentiel parodique de ces œuvres plus épaisses se trouve donc démultiplié. Beaucoup des exemples précédents ont montré que les utilisations populaires ou professionnelles de l'intermédialité sont souvent l'occasion de jeux parodiques, de détournements. Comme dans toute parodie, il est fondamental de connaître l'original, la source parodiée. Or cela devient particulièrement difficile sur YouTube, où les œuvres circulent sans éléments fiables de contextualisation. Il arrive que même des publics experts dans un domaine précis manquent des références nécessaires pour déchiffrer un jeu parodique, dès lors qu'il se situe à cheval entre deux mondes, et qu'il implique de prendre en compte l'image comme une partie intégrante du tout chanson : le scandale récurrent autour du début de carrière d'Orelsan l'illustre bien.

Réduite à son texte, *Saint-Valentin* a effectivement de quoi faire frémir. Mais si l'on *regarde* cette chanson, et si l'on a déjà vu dans sa vie un clip de rap américain (deux présupposés qui impliquent de sortir de la culture exclusive du texte et d'élargir l'horizon des références),

l'ironie est parfaitement claire. Orelsan choisit d'incarner un personnage qui tente pathétiquement de se comporter comme un rappeur américain, et obtient un résultat pitoyable. La violence et la misogynie du texte ne sont que l'un des éléments de cette parodie *made in France*, qui comporte aussi de nombreux aspects visuels : les cadrages machistes qui coupent la tête des femmes pour ne voir que leurs corps sexualisés ; les personnages secondaires féminins dont le consentement béat confine à l'apathie ; et bien sûr les décors et les costumes, qui offrent peut-être la clé de lecture la plus évidente de cette antiphrase. Comment prendre au sérieux ce personnage en caleçon rose dans sa chambre d'adolescent tapissée de posters de rappeurs, qui assimile la virilité à la vulgarité et à la violence ? Accepter que la chanson contemporaine demande à être regardée permet d'accepter que l'image puisse éclairer le sens du texte, ce qui semble hélas échapper totalement à une partie du public. Malgré les procès qui ont déjà eu lieu suite à des lectures exclusivement textuelles de ces œuvres intermédiaires, malgré les passionnantes conclusions de la cour d'appel de Versailles en février 2016 sur le droit au personnage²², certains redécouvrent ces

chansons sur YouTube, sans notes de bas de page, sans appareil critique, sans contextualisation, et s'insurgent à nouveau. À croire que sur Internet les œuvres peuvent retrouver une sorte de virginité perpétuelle qui permet cycliquement aux mêmes polémiques de renaître alors qu'elles semblaient éteintes. Dans un tel contexte, l'ironie devient un sport risqué, car toute antiphrase est susceptible d'être prise au premier degré, à moins d'intégrer dans le texte des marqueurs extrêmement clairs²³.

L'impact sur les métiers

Ouvrons cette réflexion aux impacts de ces changements sur les métiers de l'enseignement et de la recherche, et sur la création artistique des ACI.

Pour l'enseignement, le bilan est enthousiasmant. La disponibilité des œuvres en ligne facilite considérablement l'utilisation pédagogique de la chanson, notamment dans l'enseignement des langues. Plus besoin de se procurer des supports matériels (parfois difficiles à trouver, surtout d'un pays à l'autre) ; il suffit désormais d'une connexion et d'une salle équipée pour qu'enseignants et

22 Un résumé de l'affaire ainsi que les conclusions de la cour d'appel sont disponibles dans cette chronique d'un blog du Monde : <http://prchroniques.blog.lemonde.fr/2016/02/18/Orelsan-la-cour-refuse-de-censurer-l'expression-des-tourments-d'une-jeunesse-desenchantee>.

23 Comme le font par exemple Bigflo & Oli dans *Gangsta* : dans le clip, la chanson est précédée d'une saynète pour exposer la référence qui sera parodiée dans la chanson, de façon à rendre l'ironie accessible à tous publics.

étudiants accèdent aux chansons citées. On peut envisager sans nostalgie l'époque pas si lointaine où étudier la chanson dans les manuels scolaires supposait que l'enseignant ait un disque, ou que le disque soit fourni avec le manuel, et impliquait que les étudiants achètent aussi ces supports pour pouvoir réécouter les chansons chez eux. La sélection se trouvait limitée, soit par les choix de l'éditeur du manuel, soit par la disponibilité des disques à l'export. Il est désormais infiniment plus simple d'accéder aux œuvres, tant en classe que chez soi, ce qui permet de concevoir beaucoup plus facilement des cours autour de la chanson.

Pour la recherche, on peut tout d'abord se réjouir d'un impact méthodologique évident : affirmer qu'il ne faut pas limiter l'étude des chansons à leurs textes, que l'étude croisée de la musique et de l'interprétation est fondamentale, tout cela n'est plus un vœu pieux quand il est si facile d'accéder aux œuvres, avec la recherche par mots-clés. Se procurer des copies physiques d'œuvres rares n'est plus un obstacle : il suffit qu'un passionné ait mis en ligne une chanson pour pouvoir l'écouter. Mais cette disponibilité accrue vient avec un corollaire ambivalent : nous l'avons vu, la contextualisation de certaines œuvres devient beaucoup plus complexe car les chansons circulent sans livret, sans album. Alors que pendant des décennies elles arrivaient dans un ordre et un contexte précis, elles se retrouvent

désormais fragmentées. Pour les artistes qui concevaient l'écriture de leurs albums comme celle d'un livre, voir leurs chapitres circuler les uns sans les autres peut être frustrant, et trahir leurs intentions originales²⁴. Comme n'importe qui peut partager n'importe quoi sans processus de relecture ou correction²⁵, les erreurs sont légion. La plus fréquente est sans doute la confusion entre la date de mise en ligne et la date de création. Quand les textes sont reportés sous la vidéo ou sur des sites dédiés, il arrive que des erreurs soient reprises des années durant, de copier-coller en copier-coller, au grand dam des artistes²⁶. En outre, les phénomènes de citations et d'allusions peuvent n'être absolument pas repérés, jusqu'à engendrer de graves confusions de sources et d'auteurs, favorisées par l'absence de supports et d'écrits fiables. Internet aplatit, retire les sources et l'épaisseur temporelle, et il appartient désormais aux chercheurs de démêler de nombreux imbroglios et malentendus, de rectifier certaines erreurs

24 On peut d'ailleurs s'interroger sur le sens de la publication d'albums de chansons, à l'heure où l'on sait d'avance que les chansons circuleront essentiellement sous forme fragmentée.

25 Sur YouTube, il n'existe pas de processus comparable au fonctionnement participatif de Wikipédia, par exemple.

26 Anne Sylvestre, par exemple, précise parfois sur scène que certains de ses textes circulent truffés d'inexactitudes, et engage ceux qui souhaitent les interpréter à repiquer le texte eux-mêmes, directement à partir de ses disques.

et de se frayer un chemin dans la vertigineuse somme de ressources disponibles.

Pour les ACI enfin, la situation est fort différente selon le stade de développement de leur carrière. Les artistes épaulés par des équipes solides et disposant de budgets confortables ne sont pas confrontés à une rupture fondamentale avec l'époque où il fallait tourner des clips pour la télévision. Si l'on peut espérer que les créateurs et interprètes de la chanson sont consultés, voire impliqués dans la création de ces images associées, elle est déléguée à des équipes dont c'est le métier. En revanche, pour les artistes dits « en développement », cette nécessité de produire des vidéos *en plus* de leurs chansons représente une véritable difficulté et un véritable enjeu. Depuis les années 2000 et la diminution des recettes des maisons de disques (liée à la forte baisse des ventes de disques), le développement de carrière n'est plus pris en charge par les maisons de disques, mais délégué aux artistes eux-mêmes, qui doivent d'abord faire la preuve de leur capacité à agréger un public²⁷. Le compteur de vues de YouTube est un indicateur quantitatif sans

pitié, un couperet qui mesure l'engouement que suscite une œuvre²⁸. Accompagner leurs chansons de vidéos est donc devenu incontournable pour les artistes qui s'occupent de leur propre développement, alors même qu'ils ne disposent encore ni des budgets ni de l'entourage professionnel pour le faire. L'écueil est de taille : en plus des autres métiers déjà cumulés pour développer leur carrière²⁹, il leur faut aussi un talent de vidéaste, et ce alors que le public est habitué à visionner des images de grande qualité, tournées avec des budgets conséquents. Quels que soient leurs efforts, les faibles moyens des vidéos d'artistes en développement apparaissent inévitablement, à tel point que certains choisissent d'intégrer cette contrainte budgétaire dans leurs images, comme si elle était volontaire. Ainsi, l'ACI lyonnais Reno Bistan a tourné ce qu'il présente comme un « péplum *low cost* », pour diffuser sur YouTube sa chanson *Comme un écologiste au gouvernement*. Le texte associe les champs lexicaux du sentiment amoureux et du politique, et l'image, tournée en toge dans

27 Il est loin le temps où la RCA occupait un immeuble entier à Rome pour loger, nourrir, blanchir, payer et mettre à disposition les meilleurs moyens techniques de l'époque pour permettre à de jeunes artistes totalement inconnus d'enregistrer leurs maquettes... Il suffisait qu'un seul d'entre eux rencontre un franc succès pour financer le développement de la carrière de tous les autres.

28 Remarquons que cette comptabilité est biaisée : les vidéos les plus vues sont aussi diffusées à la radio, à la télévision, et font l'objet d'articles dans la presse. L'asymétrie est évidente avec un artiste qui met ses œuvres en ligne sans autre relais médiatique, quelle qu'en soit la qualité.

29 Tourneur, manager, booker, chauffeur, régisseur plateau, relation presse... de nombreux artistes en développement ironisent sur cette polyvalence de fait dans leurs intertextes, par exemple Liz Van Deuq.

l'hémicycle du théâtre antique de Fourvière, évoque l'antiquité romaine à grand renfort d'accessoires en plastique pour souligner ironiquement le petit budget d'un tel tournage. De la même façon, l'ACI Lily Luca dans *La Petite Goutte* endosse un costume décalé volontairement *low cost*, grimée en spermatozoïde façon Woody Allen, la tête encagoulée dans un collant blanc. À l'évidence, ce type d'auto-ironie sur le petit budget des vidéos fonctionne mieux avec des chansons comiques qu'avec des chansons plus sérieuses ou dramatiques,

pour lesquelles il faut proposer les images les plus professionnelles et crédibles possible. Il s'agit véritablement d'une évolution du métier de l'ACI, qui doit intégrer à son travail la production d'images, devenues indispensables à la diffusion de ses chansons et à ses espoirs de développement de carrière. Si les récentes évolutions des techniques et des moyens de diffusion ont facilité la production de sons de qualité³⁰, cela demande aux ACI d'être encore plus polyvalents et de devenir de fait des auteurs-compositeurs-interprètes-vidéastes.

³⁰ Une bonne maîtrise des outils de musique assistée par ordinateur permet de proposer d'excellentes maquettes.

Table des matières

Introduction. Espaces de la chanson contemporaine	5
Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
Stéphane Chaudier, Université de Lille, ALITHILA, Lille, France	
Stéphane Hirschi, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	
Jean-Marie Jacono, Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	
Joël July, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	
Céline Pruvost, Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France	
I. VILLES, PORTS ET ROUTES	
Présentation	15
Stéphane Chaudier, Université de Lille, ALITHILA, Lille, France	
Bruxelles, Berlin, Marseille : la déchirée, l'intenable et la mosaïque.	
Cartographie chantée de quelques villes-carrefours	19
Stéphane Hirschi, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	
Chanson et rap : des visions contradictoires de Marseille ?	33
Jean-Marie Jacono, Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	
« Emmenez-moi... ». Villes-ports de Méditerranée dans la chanson : chemin d'une mythopoièse	47
Margherita Orsino, Université Toulouse Jean Jaurès, CEIIBA, Toulouse, France	
Les imaginaires du Sud dans la <i>popular music</i> de Naples	61
Gerhild Fuchs, Université d'Innsbruck, Autriche	
Chemins de l'exil, chemins de la liberté : l'image de la route dans <i>A estrada e o violeiro</i> (1967) de Sidney Miller	75
Adriana Coelho Florent, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
II. ANCRAGES	
Présentation	97
Joël July, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	
Bossa pour un beau sud. <i>Camera a sud</i> de Vinicio Capossela	101
Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	

La sicilianité à l'épreuve de la mondialisation. <i>Sicily</i> et <i>Quannu moru</i> des Ipercussonici Giovanni Privitera, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	113
C'est quoi la « chanson (à l')italienne », aujourd'hui ? Jacopo Tomatis, Université de Turin, Turin, Italie	125
L'esthétique du « Nouveau Fado ». Considérations préliminaires à partir de l'album <i>Desfado</i> d'Ana Moura Pénélope Patrix, Universidade de Lisboa, CEC, Lisbonne, Portugal	137

III. LA CHANSON À TRAVERS LES FRONTIÈRES

Présentation Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	159
Amour et vol, fidélité et invention : Francesco De Gregori traduit Bob Dylan Claudio Milanese, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	163
La mondialisation : promotion ou standardisation de la chanson ? Florence Bancaud, Aix Marseille Université, ÉCHANGES, Aix-en-Provence, France	185
Brassens après Brassens : ses « infidèles » traducteurs italiens Francesca Salamino, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	201
Enjeux de la reprise : <i>La Mauvaise Réputation</i> de Brassens à travers le monde et les époques Julie Mansion-Vaquié, Université de Nice, CTEL, Nice, France	215
Musique et immigration : la chanson dans le monde grécophone Kalliopi Stiga, Collège prototypique de l'École évangélique de Smyrne, Athènes, Grèce	233

IV. ÉCHOS ET PERMANENCES DE L'IMPERMANENCE

Présentation Stéphane Hirschi, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	251
La chanson ou l'art d'appriivoiser le temps Stéphane Chaudier, Université de Lille, ALITHILA, Lille, France Joël July, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	255
Brassens et Nadaud : d'une tradition chansonnrière à l'autre Romain Bénini, Sorbonne Université, Paris, France	273

	Table des matières	521
Charles Aznavour dans le paysage de la chanson contemporaine. Continuité, patrimonialisation et mutation Sarra Khaled, Université de Carthage, Carthage, Tunisie		289
<i>Le talk over</i> de Benjamin Biolay et de Christophe Miossec. Chant, murmure, parole, au carrefour de l'amour et de la mort Noha Nemer, Université libanaise, Beyrouth, Liban		303
De la voix à la parole : le chant des femmes, un chant du cygne ? Joëlle-Andrée Deniot, Universités de Nantes et de Franche-Comté, C3S, Besançon, France		313
Agnès Bihl, Clarika, Jeanne Cherhal, Adrienne Pauly ou L (Raphaële Lannadère) : panorama des nouvelles interprètes « réalistes » du XXI ^e siècle et de leur esthétique Audrey Coudevylle-Vue, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France		327
V. DYNAMIQUES MUSICALES DE LA CHANSON CONTEMPORAINE		
Présentation Jean-Marie Jacono, Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France		341
Quelle musicologie pour la chanson ? Franco Fabbri, University of Huddersfield, Royaume-Uni		345
Entre jazz et chanson : l'utopie d'Uzeste (Bernard Lubat, André Minvielle) Pierre Sauvanet, Université Bordeaux Montaigne, CLARE, Bordeaux, France		357
Chanson et jazz manouche : la poésie confrontée à la virtuosité Colette Lucidarme, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France		367
Un voyage inachevé ? Quand Gekko déplaçait Gréco Catherine Rudent, Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France		379
Pour une chanson vivante : l'incarnation stylistique dans les comédies musicales francophones contemporaines Bernard Jeannot, Université d'Angers, CIRPaLL, Angers, France		393
VI. LES TERRES PROMISES DE LA CHANSON		
Présentation Céline Pruvost, Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France		409
Chansons de toile : nouveaux usages, nouvelles pratiques Cécile Prévost-Thomas, Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France		

Chansons à voir : faut-il des images pour que vivent les chansons ? Céline Pruvost, Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France	431
La vision de Stromae : caméra et chanson contemporaine, une intermédialité qui se réfléchit Catherine Thomas, Vrije Universiteit Brussel, CLIC, Bruxelles, Belgique / Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	447
<i>Star Académie</i> et <i>La Voix made in Québec</i> : l'impact des concours télévisuels en chanson francophone Danick Trottier, Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec	461
Les autres facettes des chansons : le corps, la voix, le son et la performance Jacopo Conti, Université de Turin, Turin, Italie	477
L'espace juridique de la chanson en évolution : approche d'un spécialiste de droit public Hervé Isar, Aix Marseille Université, LID2MS, Aix-en-Provence, France	495
Index nominum	503
Les auteurs	511

CARTOGRAPHIER LA CHANSON CONTEMPORAINE

CHANTS SONS

La collection
« Chants
Sons » propose
des analyses
pluridisciplinaires
du produit de la
culture populaire
qu'est la chanson
en mettant
en résonance
deux modes
d'expression,
la langue
et la musique.

Couverture: J.-B. Cholbi

La Biennale internationale d'études sur la Chanson est née à l'initiative du réseau de recherche Les Ondes du monde, fondé à l'université d'Aix-Marseille et réunissant de nombreuses universités en France et dans le monde. La première biennale a eu lieu en 2017 et portait sur les *Espaces de la chanson contemporaine* – où le mot espaces a un sens géographique, symbolique, technologique, et même juridique. En prenant en compte ces différentes dimensions, cet ouvrage tente de cartographier la chanson contemporaine, ou pour le moins de la jalonner. En réunissant plus de trente spécialistes de littérature, de stylistique, de musicologie, de cultures étrangères, d'esthétique, d'histoire, de sociologie, d'arts du spectacle et d'arts visuels, ces actes de la Biennale des Ondes du monde définissent la chanson comme un objet intermédial complexe et digne d'une étude attentive, ce qui est important à un moment où la chanson semble être en mutation.

L'ouvrage a été coordonné par Perle Abbrugiati, professeur de littérature italienne à l'université d'Aix-Marseille ; Stéphane Chaudier, professeur de littérature française à l'université de Lille ; Stéphane Hirschi, professeur de littérature française à l'université Polytechnique Hauts de France ; Jean-Marie Jacono, maître de conférences en musicologie à l'université d'Aix-Marseille ; Joël July, maître de conférences en littérature française à l'université d'Aix-Marseille ; Céline Pruvost, maître de conférences en études italiennes à l'université de Picardie Jules Verne.



29 €