

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Mathias BONDE KORSGAARD, *Music Video After MTV Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*

Barbara Laborde



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5623>

DOI : [10.4000/volume.5623](https://doi.org/10.4000/volume.5623)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 226-227

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Barbara Laborde, « Mathias BONDE KORSGAARD, *Music Video After MTV Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5623> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5623>



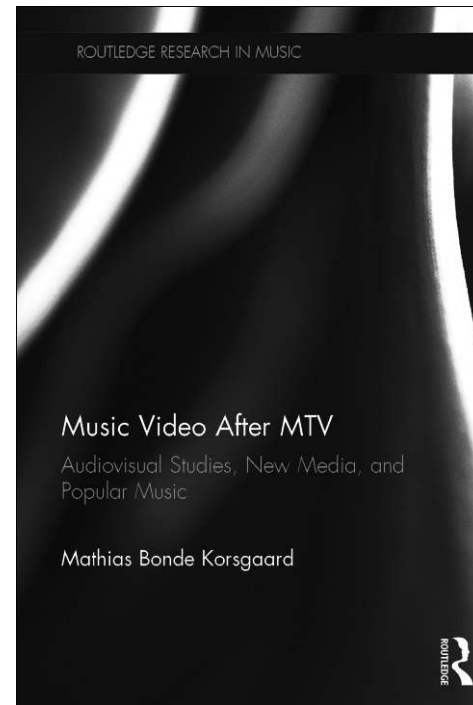
Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Notes de lecture

Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video After MTV. Audiovisuel Studies, New Media, and Popular Music*, Londres & New York, Routledge, 2017

Par Barbara Laborde

L'ouvrage de Mathias Bonde Korsgaard *Music Video After MTV. Audiovisuel Studies, New Media, and Popular Music*, se propose de faire un point historique et théorique sur ce corpus particulier que sont les clips vidéos (dits aussi « clips musicaux » en français, traduction variable de « Music Video »). À travers sept chapitres rigoureusement définis et une introduction qui est un exemple de rigueur et de précision épistémologique, l'ambition est à la fois de montrer que cette forme est en perpétuelle évolution et recherche de ses propres limites, mais aussi de faire le point sur les différentes approches théoriques qui sont susceptibles de faire avancer son analyse.



L'ouvrage propose tout d'abord une définition du genre : le chapitre 1 est consacré à une histoire culturelle et académique du clip, et souligne son caractère hybride. L'histoire des théories qui se sont croisées sur ce corpus est très précisément présentée et débouche sur une proposition forte de prolongements théoriques : les « audiovisual studies » qui dépassent et subsument les « visual studies » comme les « sound studies », à l'ère de ce que l'auteur appelle la « post television » (son corpus démarre à partir des années 2000). Le chapitre 2 avance ainsi l'hypothèse que le clip est au croisement de tous les médias, ce que l'auteur qualifie de *remediation*. Cette « remediation » serait assez proche théoriquement du concept de « convergence » de Jenkins ou d'« intermédialité ». Ces rapprochements sont évoqués sans être complètement éclaircis (163), mais

VOLUME!

l'auteur défend dès l'introduction l'idée que l'intrication des médiums audiovisuels justifie pleinement – voire nécessite – une hybridation des théories et disciplines (8) pour étudier les clips.

Les chapitres 3 et 4 proposent de replacer les clips dans un contexte culturel plus large, leur essor récent pouvant être considéré comme le signe d'une « musicalisation de la vision » (« *musicalization of vision* »), témoignage de leur inscription dans une « polyphonie » de la culture audiovisuelle d'aujourd'hui. L'auteur défend ainsi l'idée que cette culture audiovisuelle tend finalement dans le contexte actuel à une « synesthésie » des sens. Le clip et la « musicalisation de la vision » auraient ainsi préfiguré toutes les évolutions médiatiques et médiumniques de l'époque digitale, mais seraient également eux-mêmes le fruit de ces reconfigurations. Après une longue période de domination de la culture visuelle, le clip apparaît comme le ferment, mais aussi le fruit, d'une bascule récente vers une « culture audio-visuelle » synesthésique.

Les derniers chapitres relèvent principalement d'une approche esthétique puisqu'il s'agit de montrer que les clips, par leur forme délinéarisée, et leurs caractéristiques multimédias hétérogènes sont le lieu privilégié d'expérimentation de nouvelles représentations de l'espace et du temps. Les chapitres 5 et 6 abordent ainsi la manière dont certains clips proposent une représentation du « temps impossible » et des variations spatiotemporelles inédites. Les perceptions sensorielles de l'espace temps se révèlent ainsi, dans les clips, aussi syncrétiques que les perceptions audiovisuelles. Plusieurs exemples sont analysés dans ce chapitre, principalement issus

de la musique pop/rock (Tame Impala, Fionn Regan, Radiohead, etc.). Le dernier chapitre (chapitre 7) s'arrête sur quelques exemples d'expérimentation qui poussent vers l'interactivité : l'app mise en place par Björk dans *Biophilia*, les clips interactifs (« We Used to Wait », d'Arcade Fire) ou les clips improvisés (*Les concerts à emporter* de Vincent Moon), l'usage de GIFS sampler dans *Retrograde* de Death Grip's qui sont paradigmatiques des expressions audiovisuelles contemporaines dont ces « post-music videos » sont à la fois le reflet et le symptôme. Leur forme vient bouleverser les schémas traditionnels du clip : la brièveté n'est pas obligatoire, l'audio seul n'est plus forcément le point de départ, les influences du jeu vidéo et la vocation publicitaire du clip le transforment de l'intérieur. À travers quelques études de cas, le propos se veut aussi concret que théorique. Des typologies intéressantes permettent de clarifier le développement, comme celle proposée pour répertorier les « nouveaux types de clips » (« new types of music vidéo » : 175) qui liste les modalités d'expressions audiovisuelles que certains clips élargissent par leurs propositions esthétiques, le tout s'appuyant sur de nombreux exemples plus ou moins largement analysés.

Ce livre fera certainement date sur ce corpus particulier que sont les clips. Rigoureux, clair et précis, il fait un état des lieux et des propositions théoriques porteuses. Cependant, on peut regretter que les théoriciens français qui reviennent le plus souvent (Chion, Deleuze et Guattari) – sans doute parce qu'ils ont été traduits en anglais – masquent certains autres apports théoriques venant d'autres théoriciens moins internationalement connus comme

Laurent Jullier. Ce dernier a élaboré, par exemple autour de l'« effet clip » dans les longs métrages de fiction, des analyses qui auraient avantageusement complété les catégories de Chion que l'auteur sollicite très largement. Par ailleurs on peut déplorer que l'approche théorique, principalement historique et formaliste, occulte un peu la dimension économique et médiatique que le titre semblait pourtant promettre. L'existence des clips « après MTV » est aussi liée à des mutations économiques des industries médiatiques que l'auteur laisse globalement sous silence. L'étude de la manière dont les médias en tant qu'industries (culturelles ou créatives selon les points de vue) influencent les médiums et leur contenu (le « levain des médias » défendu par Kira Kitsopanidou et Guillaume Soulez [*Le Levain des médias*, MEI, 2016]) est parfois trop rapide. La place des publics (les fans, les *users generated contents*, etc.) n'est pas complètement oubliée dans l'ouvrage (chapitres 6 et 7), mais réduite à la portion congrue, alors qu'elle est, semble-t-il, aux fondements de toutes les fluctuations de cette forme qui est précisément aussi un format, pris dans les mouvances sociotechniques des modes d'expressions actuelles.

Steven Shaviro, *Digital Music Videos, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2017*

Par Robin Cauche

Le projet de son ouvrage *Digital Music Videos*, Steven Shaviro le formule d'abord en creux : « My aim in this book is neither to give a rigorous definition of the music video nor to trace the genre's history from 1981 to the present » (4). Ni théorie, ni histoire, le livre se place donc dans le champ critique, et propose l'analyse d'une série de clips issus de l'ère numérique, *grosso modo* l'ère Youtube, dont le plus ancien date de 2007. Dans la lignée d'un corpus d'études sur les clips, récent mais déjà solide, l'entreprise passe pour un judicieux renouvellement de panthéon. De l'abondance des clips contemporains, Shaviro fait ainsi émerger une douzaine de nouveaux *classiques*, abordés justement par l'enseignant-chercheur avec des étudiants, en classe.

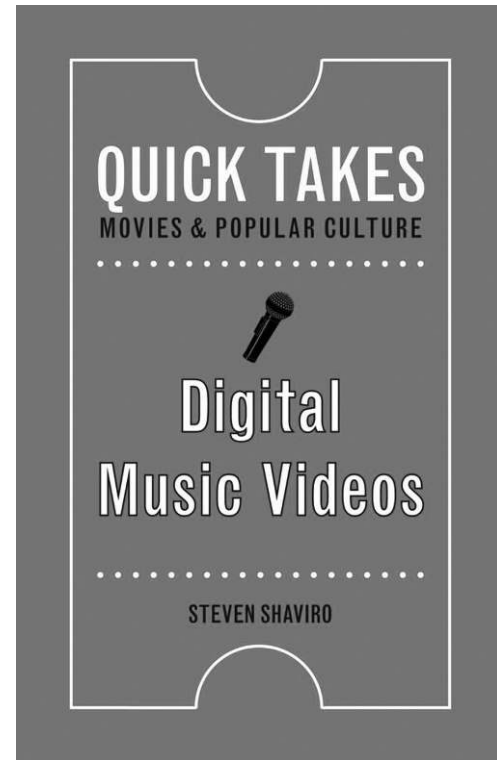
Le livre est paru en 2017 chez Rutgers University Press, dans la collection *Quick takes : Movies and Popular Culture*. Il est constitué de quatre chapitres thématiques (« Superimpositions », « Glitch Aesthetics », « Remediations » et « Limits »), divisés en trois sections, chacune dédiée à l'étude d'un clip ; soit douze études (« close discussions »

[17]) d'une dizaine de pages, précédées d'une introduction.

L'atout le plus évident du livre est méthodologique. Shaviro ménage une grande place à la description extensive des nombreuses strates qui constituent le « feuilleté de signes ¹ » du clip. Les chansons sont soigneusement décrites en termes de structure, de rythmes, d'instrumentation et de genres, sans oublier les paroles, auxquelles il réserve souvent une analyse littéraire. Quant à l'image, de longues descriptions minutées détaillent la « mise-en-scène » (ce qui est filmé), la « cinematography » (comment cela est filmé) et le montage (« editing ») de chaque clip. À ce titre, la description d'une œuvre aussi dense que « Disturbia » de Rihanna paraît une gageure, et Shaviro s'y attelle avec bonne volonté. De plus, la strate des discours périphériques, liés au caractère commercial du clip, n'est pas oubliée : la direction artistique, la *persona*, la vie et la parole publiques des interprètes sont pris en compte, mais aussi le discours des réalisateurs, dont certains ont été interrogés directement. Enfin, l'auteur s'intéresse à la réception des vidéos, considérant le discours journalistique, le massif des commentaires de fans, certaines remarques de ses étudiants et sa propre sensibilité.

Celle-ci sert d'ailleurs souvent de guide à l'analyse, et la description est ponctuellement teintée d'un enthousiasme que le lecteur saura pondérer (ainsi des passages comme « “Let it be” is a *beautiful, heartfelt, and highly expressive* song » [22], ou encore « FKA twig's song “Papi Pacify” was coproduced by *the*

1 J'emprunte cette expression aux travaux d'Antoine Gaudin.



amazing Arca », [59], je souligne). L'ouvrage est en effet donné sans ambiguïté comme le travail d'un passionné ; Shaviro l'indique, (« I have been a fan of the genre since I first watched MTV in 1981 », [7]) et la quatrième de couverture insiste sur ce point (« *Digital Music Videos* combines genuine fandom with lightly-worn erudition »).

Si la théorie n'est pas l'objet annoncé du livre, elle n'est pourtant pas absente, mais ponctuelle, diffuse, volontiers vagabonde. Son empan large – Kant, Bergson, Brecht ou Deleuze, mais aussi Manovich, Metz ou Chion – reflète la complexité à envisager le numérique avec l'appareillage théorique canonique. C'est vrai pour la description des œuvres (« *Disturbia* is so densely layered, cluttered, and compressed that it seems to

require a whole new formal language to do it justice » [33]), mais aussi pour l'analyse. Ainsi Shaviro démontre l'impuissance de certains concepts (la durée bergsonienne, *l'image-temps* et *l'image-mouvement* de Deleuze) face aux clips qu'il étudie, et propose à l'occasion des pistes plus adaptées (la *post-continuité* par exemple). Sur ce plan théorique, l'ouvrage souffre toutefois de l'absence d'une conclusion qui viendrait synthétiser les propositions égrenées isolément au fil des exemples abordés.

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 « remédiation » 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, predigital music videos of the 1980s and 1990s » [13]), 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 frontalement.

Une autre limite du livre est peut-être liée à ce projet avant tout critique : l'auteur commet quelques erreurs factuelles et imprécisions, en particulier lorsqu'il évoque la technique audiovisuelle et l'histoire de l'enregistrement sonore. Par exemple au tout début de l'introduction, les Phonoscènes disparaissent de l'histoire des chansons filmées, et les *Scopitone* sont maladroitement qualifiés de « *video jukeboxes* ² ». L'histoire des sons est riche d'une historiographie récente, vivace et de qualité ³ ; de même pour l'étude des chansons illustrées, dont ressortit *Digital Music Videos*, fût-il consacré à un corpus de l'extrême-contemporain. Ces approximations historiques s'avèrent donc déconcertantes, eu égard à la rigueur méthodologique du livre, et le lecteur intéressé aura plaisir à prolonger l'ouvrage de Shaviro en piochant ailleurs des « jalons ⁴ » historiques et esthétiques qui ne manqueront pas de l'éclairer.

On soulignera pour conclure l'intérêt de *Digital Music Videos*, qui affirme en l'éprouvant la libération du clip comme objet d'analyse universitaire. Là où les études critiques de clips ont souvent été adossées à des ouvrages théoriques (Vernallis ; Jullier & Péquignot), Shaviro inverse la tendance en

2 Je souligne. Pour précision, les *Scopitone*, comme les *Soundies* évoquées par l'auteur dans la même phrase, utilisent le support pellicule, et pas la vidéo. La précision a son importance : c'est la raison pour laquelle les *Scopitone* sont en couleur à une période où la télévision française diffuse encore en noir et blanc.

3 Voir les travaux de Rick Altman ou Martin Barnier.

4 Selon les mots de Jullier & Péquignot (2003).

proposant un ouvrage avant tout critique, propice à l'émergence ponctuelle de pistes théoriques. Gageons qu'il inspirera à d'autres l'envie de poursuivre l'entreprise en précisant les contours conceptuels d'un champ d'analyse qui, même sous la forme resserrée de ce bref ouvrage, se révèle incontestablement fertile.

Vidéographie

« Applesauce », Gaspar Noé pour Animal Collective, 2013.

« Disturbia », Anthony Mandler pour Rihanna, 2007.

« Let it be », Us pour Labrinth, 2014.

« Night Time My Time », Grant Singer pour Sky Ferreira, 2013.

« Papi Pacify », Tom Beard et FKA Twigs pour FKA Twigs, 2013.

« Sex Bomb », réalisateur non crédité pour Tom Jones, 2003.

Bibliographie

Beebe Roger (2007), « Paradoxes of Pastiche : Spike Jonze, Hype Williams, and the Race of the Postmodern Auteur », in Beebe Roger & Middleton Jason (eds.), *Medium Cool – Music Videos from Soundies to Cellphones*, Durham (US), Duke University Press, p. 303-327.

Jullier Laurent & Péquignot Julien (2013), *Le clip, histoire et esthétique*, Paris, Armand Colin.

Marion Philippe (2003), « Glacis d'actualité, effet clip et design télévisuel », *Télévision, la part de l'autre*, Paris, L'Harmattan, p. 111-127.

Montal Fabrice (1990), « Le clip dans la chaîne des images : tout est consommé », *24 images*, no 48, p. 48-50.

Vernallis Carol (2004), *Experiencing Music Video – Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press.

Gina Arnold, Daniel Cookney, Kirsty Fairclough & Michael Goddard (eds.), *Music/Video : Histories, Aesthetics, Media*, New York, Bloomsbury Academic, 2017

Par Marie Vicet

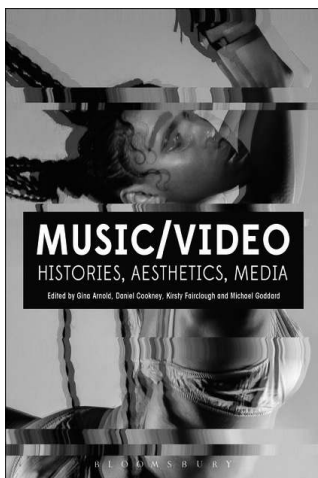
L'ouvrage collectif *Music/Video : Histories, Aesthetics, Media*, réalisé sous la direction des chercheurs Gina Arnold, Daniel Cookney, Kirsty Fairclough et Michael Goddard se présente en quatre grandes sections thématiques et comporte au total dix-sept chapitres. L'ambition clairement énoncée par les éditeurs n'est pas de produire une histoire exhaustive du clip vidéo. Plusieurs histoires du clip ont d'ailleurs déjà été écrites. On pense notamment à l'ouvrage d'Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory* ou plus récemment à celui de Saul Austerlitz, *Money for Nothing : A History of the Music Video, from the Beatles to the White Stripes* ou à celui de Craig Marks



14



2



et Rob Tannenbaum, *I Want My MTV : The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. Pour ces trois ouvrages, le clip vidéo est indissociable de son premier milieu de production, la télévision musicale et en particulier la chaîne MTV. Au contraire, le parti-pris de *Music/Video : Histories, Aesthetics, Media* est d'étudier le clip en tant que forme audiovisuelle à part entière et de l'inscrire dans une histoire des médias. Ainsi, à la place de dresser une étude chronologique et continue du clip, les différents essais que comporte l'ouvrage traitent chacun d'une question très spécifique mais s'inscrivant dans une des problématiques actuellement discutées dans le champ d'étude du clip vidéo.

Si la première partie de l'ouvrage intitulée « Music Video Histories in, outside, and beyond MTV » aborde davantage la production d'artistes datant des années 1980 et donc liée à l'histoire de MTV (voir Greg de Cuir Jr. : 53-65; Julie Lobalzo Wright : 67-78; Andrew Burke : 79-90) que le reste de l'ouvrage, celle-ci veut inscrire le clip au sens élargi dans son histoire culturelle. Ainsi comme le montre le chercheur Sunil Manghani (21-40), le clip est devenu un produit culturel à part

entière, que s'est approprié la jeune génération en créant ce qu'il appelle des « Internet videos », des vidéos créées et diffusées sur YouTube pour une communauté.

La deuxième section de l'ouvrage intitulée « Gender, Embodiment, and Sexual Representation » regroupe quatre essais discutant des questions et des représentations de genre dans les clips vidéo de différents artistes avec des approches diverses. Si peu d'ouvrages ont été consacrés, à notre connaissance, aux questions de genre ou de représentations dans le clip vidéo⁵, ces questions demeurent pourtant centrales, tant la représentation du chanteur ou de la chanteuse peut être porteuse de sens dans le champ du clip. Le premier essai de la section (97-108) est le seul portant sur une représentation de la masculinité. L'auteur choisit un angle original en étudiant ce qu'il nomme la « British Yacht Pop » et démontre à travers différents clips de Duran Duran et de George Michael comment le yacht a remplacé la maison de campagne en tant que signifiant culturel et attribut de la rock star masculine britannique au début des années 1980. Les trois essais suivants traitent chacun de la représentation d'une artiste féminine et de la construction de son image, respectivement des chanteuses Björk (109-119), FKA twigs (121-131) et Nicki Minaj (133-139), à travers un ou plusieurs de leurs clips vidéo.

Les transformations du clip à l'ère digitale sont au cœur des essais de la dernière section de l'ouvrage. Si Gina Arnold

5 On peut citer Lisa Lewis (1990) qui traite de la représentation faible et sexiste des artistes féminines dans les clips vidéo de la première décennie de MTV et plus récemment Diane Railton & Paul Watson (2011).

évoque le phénomène du clip viral à l'ère de l'Internet haut-débit et du village planétaire de Marshall McLuhan (245-254) et Daniel Cookney traite de la question du statut de la vidéo non-officielle et de l'utilisation de la plateforme vimeo (255-267), il manque à notre sens des études spécifiques portant sur les nouvelles possibilités de création et de diffusion dans le champ du clip grâce au numérique. On peut notamment penser à la multiplication des clips tournés à 360 degrés et visionnables grâce à des casques de réalité virtuelle ou sans casque sur YouTube en naviguant dans l'image.

Néanmoins, par la diversification des points de vue, des sujets et des genres musicaux abordés, l'ouvrage *Music/Video : Histories, Aesthetics, Media* répond à l'ambition qu'il s'était fixé en démontrant la place importante que joue le clip vidéo dans le champ encore émergent des études audiovisuelles. Il se place dans la lignée des ouvrages collectifs *Medium Cool : Music Videos from Soundies to Cellphones* et *Rewind, Play, Fast Forward : The Past, Present and Future of the Music Video* tout en s'en tenant exclusivement au clip vidéo comme objet d'étude. Sa qualité principale est d'exposer des angles d'étude peu documentés (voir entre autres Sarie Mairs Slee : 147-161 ou Jaap Kooijman : 231-243), avec une palette large allant du clip commercial des *pop stars* d'hier et d'aujourd'hui, de Duran Duran et Bowie à Nicki Minaj (voir Julie Lobalzo Wright : 67-78; Benjamin Halligan : 97-108; Fabrício Silveira : 133-139), aux productions « d'auteurs » (voir Dean Lockwood : 195-207), aux vidéos plus expérimentales et artistiques (voir Michael Goddard : 163-180), jusqu'aux productions amateurs de fans diffusées sur Internet. Certains auteurs permettent également d'interroger la définition du clip vidéo

en l'utilisant dans son acception la plus large (voir Sunil Manghani : 21-40; Michael Saffle : 41-52). L'introduction générale inscrit l'ouvrage dans l'histoire du clip vidéo et le replace également par rapport aux différents angles d'analyse adoptés par les chercheurs antérieurement mais également aujourd'hui. Alors que les introductions de chaque section se concentrent sur les différents essais abordés par la suite, les axes du livre font l'objet d'un questionnement plus général, desserrant la focale et prenant en compte l'actualité de la forme. Si l'introduction est très riche et très complète, l'absence de conclusion générale peut être un manque. Mais cette absence est peut-être à voir comme un parti-pris car il est difficile d'imaginer comment cette forme qu'est le clip vidéo, en constante mutation, évoluera à l'avenir.

Bibliographie

Austerlitz Saul (2007), *Money for Nothing : A History of the Music Video, from the Beatles to the White Stripes*, New York, Londres Continuum.

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

Goodwin Andrew (1992), *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Keazor Henry & Wübbena Thorsten (eds.) (2010), *Rewind, Play, Fast Forward : The Past, Present and Future of the Music Video*, Bielefeld, transcript Verlag.

Lewis Lisa A. (1990), *Gender politics and MTV : Voicing the difference*, Philadelphie, Temple University Press.

Marks Craig & Tannenbaum Rob (2011), *I Want My MTV : The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, New York, Dutton.

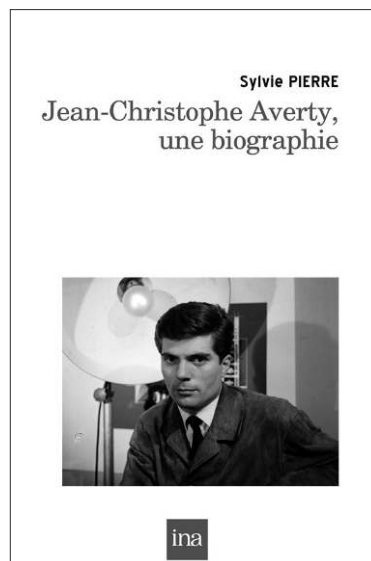
Railton Diane & Watson Paul (2011), *Music Video and the Politics of Representation*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

Sylvie Pierre, *Jean-Christophe Averty, une biographie*, Paris, INA, coll. « Médias et humanités », 2017

Par Céline Morin

Dans cette biographie de Jean-Christophe Averty, Sylvie Pierre revient avec précision sur les travaux de celui qui a participé à faire passer la télévision d'un « art d'emprunt » (patchwork d'émissions de cirque, de concerts, de reportages, de jeux...) à un média populaire perçu comme haut lieu de création. En filigrane, le lecteur trouve des informations intéressantes sur la place toute particulière, dans l'esthétique télévisuelle d'Averty, des sons et des musiques originales, entendus comme caractéristiques majeures de la création télévisuelle.

C'est une double histoire qu'a produite ici Sylvie Pierre. Une histoire personnelle tout d'abord : à mi-chemin entre l'autobiographie et la biographie, l'auteure tire profit au maximum des confessions et archives personnelles de Jean-Christophe Averty. Dans ses premiers chapitres, l'ouvrage éclaire d'un jour nouveau les diverses inspirations de ce titan de la télévision, de son enfance dont les valeurs républicaines ambiantes nourriront le didactisme et de son adolescence marquée par l'Occupation, à ses études de cinéma, d'où il tire des techniques de storyboard ins-



pirées de la bande dessinée, jusqu'à l'évocation de ses grandes passions, au premier rang desquelles le surréalisme et le jazz, dont il chérit la liberté de création faite d'improvisations et de savants bricolages. Sylvie Pierre poursuit cette biographie en évoquant les difficultés de reconnaissance de la télévision, ainsi qu'en consacrant un chapitre aux grandes réalisations d'Averty : *Les Verts Pâturages*, *Happy New Y'ves*, *Ubu Roi* ou encore le show Vartan-Hallyday. L'ouvrage termine sur les dernières évolutions de la télévision déroutantes pour Averty : apparition de la couleur, dont il s'accommodera finalement très bien, dissolution de l'ORTF, avènement de nouveaux programmes.

C'est également une histoire de la télévision, évidemment : chacun.e profitera de récits de premier plan, plus ou moins conflictuels et plus ou moins cocasses, sur les coulisses d'un média qui, du fait de ses techniques encore embryonnaires, pousse à l'inventivité. *In fine*, les moyens restreints de cette télévision naissante ont en effet mené

à une « politique des réalisateurs » (91) dont Jean-Christophe Averty apparaît comme le fruit. L'ouvrage rappelle à quel point il a su, malgré les obstacles ou difficultés, jouer sur différents niveaux pour suggérer à la télévision une identité forte – « la télévision doit être un lieu où l'on fait communiquer les œuvres, les époques, les pratiques, les registres », dit-il (101). Averty assume ses inspirations bariolées faites de surréalisme, de jazz, de bande dessinée ou de science-fiction. Il explore aussi les techniques balbutiantes et produit des esthétiques bien particulières de prises de vue et de son : il joue sur les contrastes du noir et blanc, expérimente des trucages, repense les profondeurs et les reliefs. Il navigue enfin parmi les réactions souvent houleuses des professionnels de télévision, artistes, journalistes et téléspectateurs. À cet égard, l'ouvrage est émaillé de traces qui témoignent de l'enthousiasme ou du rejet violent que suscitent ses créations : critiques journalistiques qui ne retiennent pas leurs coups ou courriers de téléspectateurs jamais indifférents.

On retrouve dans l'ouvrage la participation active d'Averty à la rencontre entre télévision et musiques populaires. Il popularise le jazz, tout d'abord, qu'il est le premier à mettre en scène à la télévision (*À la recherche du jazz*, *Jazz memories*, *Modern Jazz* et retransmissions de festivals). En ce sens, le média est pour lui un espace de création originale mais aussi de publicisation de cultures plus confidentielles. Mais il joue aussi, rappelons-le, un grand rôle dans l'histoire des émissions de variétés, de sorte même que « les trois shows qui ont compté dans [sa] carrière sont pour lui le show Line Renaud en 1963, celui d'Yves Montand en 1964 et celui de Sylvie et de

Johnny [en 1965] » (208). Enfin, et ce n'est pas là un des moindres apports de l'ouvrage, l'auteure revient régulièrement sur le rapport au son et aux musiques originales de Jean-Christophe Averty, qui refuse de les considérer comme de simples accompagnements et dont il défend plutôt le potentiel signifiant et esthétique. On sait d'ailleurs le rôle historique d'Averty dans l'esthétique des clips français, et en ce sens, l'ouvrage aurait bénéficié d'une recherche plus approfondie de ce pan de carrière.

Au fil des pages, le manque de reconnaissance de la télévision se révèle être un puissant moteur créatif. Averty apparaît comme obsédé par cette revendication de légitimité, qui tourne au légitimisme par une critique acerbe des « grosses émissions dites populaires » qui « flattent le public » sans le provoquer (126). On aurait souhaité voir cette posture davantage interrogée tant elle renvoie aux luttes culturelles de l'époque, bien évidemment, mais tant elle semble également traduire un respect des hiérarchies bien installées : le public doit rester un public, qui est « là pour payer et regarder » (134) sans intervenir. S'il peut être admis dans le contexte de l'époque, ce problème du « grand public » (qui devient une aversion lorsqu'il s'agit d'évoquer la culture de masse) aurait tout de même bénéficié d'une perspective critique comme avait pu la produire, à la même époque d'ailleurs, Edgar Morin dans le champ scientifique. Par exemple, le tropisme pour les États-Unis de Jean-Christophe Averty, qui prend la forme de collaborations, de voyages ou d'inspirations diverses, est évoqué sans que, malheureusement, le créateur n'ait été interrogé sur le modèle socioéconomique états-unien, indissociable à sa manière de la

liberté qui y est pratiquée. Le paroxysme de cette critique est certainement atteint dans le dernier chapitre qui évoque le « désenchantement » ressenti devant la montée de productions hétérogènes englobées sous le seul terme de « télé-réalité », et dont on pourrait pourtant interroger la portée populaire (l'émission *Star Academy*, par exemple, dans son prime-time hebdomadaire, ne participait-elle pas de l'histoire des spectacles télévisuels de variétés ?).

Au-delà de ce légitimisme bien connu, réponse d'un artisan pris au piège

de hiérarchies solidement établies et qui, à défaut de les déconstruire, devient parfois plus royaliste que le roi, l'ouvrage retrace brillamment les espoirs d'un audacieux créateur pour un média naissant. Quiconque souhaite comprendre les germes de la production et de la création télévisuelle, ainsi que les interactions originelles entre télévision, musiques populaires, idoles des jeunes et usages de sons et musiques originales, bénéficiera assurément de cette histoire approfondie.