



HAL
open science

Enregistrements fin-de-siècle : ce que fixent les cylindres Lioret

Stéphane Hirschi

► **To cite this version:**

Stéphane Hirschi. Enregistrements fin-de-siècle : ce que fixent les cylindres Lioret. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, 2023, n° 200 (2), pp.80-93. 10.3917/rom.200.0080 . hal-04302503

HAL Id: hal-04302503

<https://uphf.hal.science/hal-04302503>

Submitted on 27 Nov 2023

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.

Enregistrements fin-de-siècle : ce que fixent les cylindres Lioret

Stéphane Hirschi

DANS ROMANTISME 2023/2 (N° 200), PAGES 80 À 93
ÉDITIONS ARMAND COLIN

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200935146

DOI 10.3917/rom.200.0080

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2023-2-page-80.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Enregistrements fin-de-siècle : ce que fixent les cylindres Lioret

On sait que Proust, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, surnomme « Rachel quand du Seigneur¹ », une jeune femme brune et juive que la patronne d'une maison de passe tient à lui faire choisir, simplement parce qu'elle se fait appeler Rachel. Le narrateur associe métonymiquement le prénom au grand air de l'acte IV de *La Juive*, composé en 1835 par Halévy sur un livret de Scribe. L'*incipit* de l'air supplée même ici la personne, puisque jamais le narrateur ne choisit la jeune femme. En revanche, cet air s'avère rémanent : il reparait plusieurs fois dans *La Recherche*, jusque dans *Albertine disparue*, lorsque le narrateur évoque la même dame, devenue entre-temps actrice et surtout maîtresse et objet de passion pour son ami Robert de Saint-Loup. À la fin de cette histoire qui aura torturé le marquis, la mention « Rachel quand du Seigneur » suffit de fait à réactiver la métonymie de cet attachement aliénant. À l'instar de la sonate de Vinteuil pour l'amour entre Swann et Odette, l'air, simplement évoqué par ses quatre premiers mots, cristallise à lui seul à la fois un sentiment, une période révolue, et donc un signifié bien décalé par rapport à l'argument tragique de l'opéra de 1835. Là où le chant annonce un sacrifice et un drame, la métonymie proustienne désigne simplement une passion, un désir, et, finalement, un deuil presque impossible : le *souffle d'un air*, mais son *aura* persistante, comme une *persistance de l'insaisissable*. Et c'est bien cette permanence de l'éphémère qui justement s'attache à des airs, parfois devenues des *scies* pour ceux qui ont commencé à les fredonner, que le sobriquet ironique donné par le narrateur proustien à la fille légère – petite vertu inversée en référence tragique – vient éclairer. En effet, l'attention portée par Proust à ce qui subsiste et se transmet d'un air chanté, en dépit même de son argument parolier, s'avère une subtile mise en lumière de ce qui justement se joue à cette période charnière, où la Belle Époque oscille entre l'évanescence des airs à la mode, qui prolifèrent dans les cafés-concerts depuis les années 1860, et leur rémanence, que la technique nouvelle de l'enregistrement sonore permet dorénavant d'archiver et de mieux en mieux diffuser. L'air pourrait ainsi cristalliser son évanescence de toujours en *essence* singulière et désormais convocable *ad libitum*.

En contrepoint de cette expression par le roman du statut ambivalent des airs chantés dans *La Recherche*, Marine Wisniewski remarque pour sa part, comme en parallèle, que, pour des raisons idéologiques face à la culture de masse, « le feuilleton

1. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019, p. 147.

dramatique ou musical ne s'intéresse pas au "grain" de la voix des artistes de café-concert, à la manière dont leur corps se fait entendre "dans la voix qui chante", à la couleur de leur exécution vocale² ». Et elle achève son article sur un éclairage parallèle de ce moment de transition où technique, diffusion et réception cherchent de nouveaux repères, avec cette note : « il n'existe pas encore d'outil largement accessible pour enregistrer la voix chantée et en reproduire ainsi, au moins partiellement, les inflexions spécifiques, qui plus est dans le cadre d'une performance³. » Mais si cette observation vaut jusque vers 1890, elle doit être complétée par l'analyse du phénomène technique qui y répond, l'enregistrement sonore, et par l'observation de son application au domaine de la performance chantée, telle qu'on peut la circonscrire, en ses premiers frémissements, à travers les enregistrements conservés par les cylindres Lioret, dès 1893. Et il n'est pas anodin que l'air « Rachel, quand du Seigneur » y figure parmi les premiers enregistrements conservés, sans doute en 1895, au même titre que la marche militaire composée au XVIII^e siècle, *Auprès de ma blonde*, ou que le plus récent *Belleville-Ménilmontant*, signé Aristide Bruant. Avant même sa fixation romanesque chez Proust, l'air de *La Juive* avait donc eu droit à une fixation sur celluloid, par un artiste non identifié, mais dont le timbre n'en est pas moins éternisé et reproductible à volonté, grâce aux vertus des techniques et de leurs améliorations régulières⁴. Rachel, née d'un air d'opéra, s'est incarnée en corps sonore pérennisé, dans le celluloid, avant même de se réincarner en actrice, finalement saluée, vieillie, pour sa voix dans *Le Temps retrouvé* de Proust⁵. Lioret la grave et la fixe, et le romancier lui invente de nouveaux possibles.

C'est donc au sein de ce corpus des premiers cylindres Lioret que cet article va d'abord esquisser une typologie des chansons conservées, avant d'essayer de faire apparaître quelques marqueurs d'une éventuelle esthétique en émergence : la perspective retenue s'inscrit au sein de la cantologie telle qu'elle est théorisée dans mes travaux depuis une trentaine d'années, en tant que socio-esthétique des chansons envisagées dans leur globalité, à savoir des interactions complexes entre textes, musiques et leur interprétation⁶. Nous tenterons en particulier de dégager les formes dominantes (thématiques, mélodiques, orchestrales et vocales) qui confirmeraient l'hypothèse d'une cristallisation esthétique naissante dans ce qu'enregistrent ces cylindres des manifestations de parole vive dont ils fixent les premières traces sonorisées. En contrepoint donc du travail de Marine Wisniewski sur les corps

2. Marine Wisniewski, « Les voix sans grain de café-concert : paradoxe d'une réception critique », *Romantisme*, 2021/2, n° 192, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 66.

4. « Rachel, quand du Seigneur », *La Juive*, paroles d'Eugène Scribe, musique de Fromental Halévy, 1835. Voir, comme pour tous les autres enregistrements qui seront analysés ici, sur le site phonobase.org : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=La%20Juive%C2%A0;%20grand%20air%20de%20Rachel%C2%A0:%20II%20va%20venir&Ordre=Titre,Marque&langue=fr&ligne=0 [consulté le 11 décembre 2022].

5. « Nous fûmes interrompus par la voix de l'actrice qui venait de s'élever. [...] comme si l'artiste, passant sur un chemin, s'était trouvée pendant quelques instants à portée de notre oreille », Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, p. 304-305.

6. Voir en particulier Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008.

sans voix dans les descriptions de cafés-concerts, l'analyse du *corps des voix* ici fixé et gravé tentera d'articuler l'observation des supports des chansons au XIX^e siècle, dans la lignée des travaux de Romain Benini, à ceux de la cantologie, qui se centre surtout sur les chansons comme œuvres, en tant que performances enregistrées.

UN CORPUS : LA PHONOBASE DES DISQUES ET CYLINDRES DE LA BELLE ÉPOQUE

Grâce à son archéophone⁷, l'ingénieur Henri Chamoux a mis au point un appareil susceptible de lire sans les détériorer tous les types de cylindres qui ont proliféré dans le monde à partir de 1888, lorsque la collaboration d'Edison et de Bell a permis l'essor de cylindres en cire, procédé repris et industrialisé en France en particulier par Charles Pathé. La base de données sonores constituée par la numérisation de ces cylindres, ou des premiers disques, dénommée Phonobase, compte actuellement plus de 10 000 enregistrements d'avant 1914⁸. Mais pour évaluer la façon dont les premiers enregistrements de chansons ont constitué un florilège de morceaux à fixer et diffuser, nous nous centrerons ici plus précisément sur les cylindres inventés par un concurrent de Pathé : Henri Lioret. Cet horloger de talent parvient à mettre au point une technique de miniaturisation plus sophistiquée que les cylindres en cire, de Pathé par exemple : des cylindres en celluloïd⁹. C'est d'abord pour les insérer dans des poupées de luxe, les poupées Jumeau, que Lioret crée ce dispositif qui permet, dès Noël 1893, de vendre des « poupées bavardes », capables de restituer des comptines de 35 mots, en différentes langues : français, anglais, espagnol ou russe. La même année, en 1893, il dépose un brevet puis plusieurs additifs, où il décrit sa méthode pour la duplication de cylindres en celluloïd à partir d'une seule audition de l'artiste. L'emploi du celluloïd, pratiquement incassable et inusable, permet une gravure d'une grande finesse : dès 1898 Lioret propose des enregistrements d'une durée de quatre minutes, quand l'Américain Edison doit attendre 1912 pour commercialiser des cylindres équivalents. Le procédé de Lioret, précurseur du « microsillon », s'avère donc le premier au monde à enregistrer et à dupliquer des phonogrammes de plusieurs minutes, c'est-à-dire « le temps d'une chanson¹⁰ ».

Dans la Phonobase d'Henri Chamoux, les enregistrements tirés de ces cylindres sont répertoriés sous la mention « cylindre Lioret n° 1 » ou n° 2 ou 3, classés en trois dates probables ou avérées d'enregistrement : 1893, 1894 ou 1895-1900, avec la spécification « enregistrement acoustique ». À l'entrée 1893, parmi d'autres sources sonores conservées (comme des disques de 5 pouces, 12 cm aiguille, de la marque

7. Voir les explications sur cet appareil dans l'article d'Évelyne Cohen et Pascale Goetschel, « Visite dans un atelier singulier : autour de l'archéophone d'Henri Chamoux », *Sociétés et Représentations*, 2016/1, n° 41, p. 149-159. En ligne : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SR_041_0149&WT.mc_id=SR_041 [consulté le 11 décembre 2022].

8. <http://www.phonobase.org/>.

9. Voir les détails de son parcours dans Julien Anton, *Henri Lioret, un horloger pionnier du phonographe*, Paris, CIREs, 2006.

10. « Nous nous aimions / Le temps d'une chanson » (Serge Gainsbourg, *La Javanaise*).

Berliners' Gramophone), on compte 69 cylindres Lioret n° 1 et n° 2, sur un total de 138 fichiers – dont 53 Lioret n° 1 et 16 Lioret n° 2 ; un seul Lioret n° 2 en 1894, et un autre, particulier, sur lequel on reviendra, daté précisément de mars 1895, écrit, composé et interprété par Henri Lioret lui-même, en présent pour sa femme¹¹. De la même année sans doute, les 132 Lioret n° 3 sont tous datés de la mention 1895-1900. Enfin deux cylindres pour « poupées bavardes » complètent ce corpus de cylindres en celluloïd, l'un non daté et l'autre de 1893. On peut noter par ailleurs qu'au total, 504 références à la marque Lioret, incluant d'autres supports et des enregistrements postérieurs, dont des Lioret n° 4 datés de 1899-1901 par exemple, figurent dans la Phonobase. Le corpus retenu contient donc 204 enregistrements, mais moins de titres, puisque plusieurs morceaux figurent sous des occurrences multiples. Il s'agit par conséquent d'un échantillon à la fois cohérent (par son support, et sa qualité de reproduction) et représentatif de la production recensée par la Phonobase sur les mêmes trois années d'entrée (qui correspondent, on le rappelle, aux trois premières années de production et de diffusion de cylindres en France), qui compte au total 138 enregistrements pour 1893, deux pour 1894 et 133 pour 1895 (ces derniers, tous des Lioret), soit donc 273 morceaux.

Une première observation matérielle, et corrélée aux progrès techniques, fait apparaître que les enregistrements de 1893 sont plus courts : on relève une durée d'entre 30 secondes et une minute pour les cylindres de 1893, mais déjà d'entre une et deux minutes (en général autour d'une minute trente) pour les cylindres de 1895.

Si nous nous attachons maintenant aux types d'enregistrements contenus, ils relèvent de genres variés qu'on retrouvera d'ailleurs presque systématisés encore dix ans plus tard dans un catalogue des gros cylindres Pathé, annonçant des enregistrements sous les rubriques suivantes : opéras, opéras comiques, opérettes, duos, trios, chœurs, romances, tyroliennes, chansonnettes, orchestre, instruments divers, cylindres humoristiques. Lioret produit également, ultérieurement à notre corpus, des enregistrements de théâtre : il fera ainsi entendre Coquelin dans *Cyrano* aux visiteurs de l'Exposition universelle de 1900. On remarque que dans le catalogue Pathé le terme chanson est réparti entre romances et chansonnettes, et même tyroliennes. En revanche, dans notre corpus, si ces trois catégories servent à introduire certains enregistrements, le mot « chanson » y est aussi explicitement prononcé, la différence avec « chansonnettes » s'avérant d'ailleurs très floue, les deux autres catégories désignant plus nettement un style musical (par exemple les vocalises caractéristiques des tyroliennes, en général humoristiques).

Au sein de cette typologie, qui manifeste donc un souci d'enregistrer les créations sonores et musicales les plus diverses possibles, qu'en est-il du répertoire des chansons, chansonnettes et romances ? Pour l'année 1893, on peut relever 21 titres

11. Henri Lioret, *J'aime*, 1895. En ligne : [http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieudefqa=&GETDate=&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=Lioret%20n%C2%B02%20\(enregistrement%20acoustique\)&langue=fr&Ordre=Titre,Marque&ligne=5&limite=1](http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieudefqa=&GETDate=&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=Lioret%20n%C2%B02%20(enregistrement%20acoustique)&langue=fr&Ordre=Titre,Marque&ligne=5&limite=1) [consulté le 11 décembre 2022].

du domaine de la chanson, et en français (puisqu'il y a aussi un répertoire anglophone, germanophone, italoophone et hispanophone parmi les titres conservés), sur 138 cylindres. Par ordre alphabétique : *Ab c'qu'on s'aimait* ; *Allume ! Allume !* ; *Auprès de ma blonde* ; *Belleville-Ménilmontant* ; *Derrière les petits soldats* ; *François les bas bleus* ; *Il pleut, bergère* ; *J'ai perdu ma gigolette* ; *La Ballade des agents* ; *La Marseillaise* ; *La Machttagouine, chansonnette auvergnate* ; *La Valse des bas noirs* ; *Le Roi Dagobert* ; *Le Clairon, ou Le Chant du soldat* ; *Les Canards tyroliens* ; *Les Cloches de Corneville* ; *Les Deux Aveugles* ; *Les Gardes municipaux* ; *Ma bergère (tyrolienne)* ; *Sérénade du pavé* ; *Ta-ra-ra-Boom-de-ay*. On peut remarquer qu'ils relèvent de registres également variés, au sein de cet ensemble musical lui-même composite dont la chanson n'est qu'une rubrique : répertoire ancien, voire anonyme, chansons signées, voire attribuées à un artiste (en général l'interprète qui l'a créée¹²), romances, mélodies (*Les Enfants de Massenet* est explicitement désigné ainsi, dans un cylindre de 1895), tyroliennes, chansons militaires, chansons régionalistes, chansons sentimentales, scies... dans la mesure où ces catégories ne seraient pas poreuses. Et pour les cylindres de 1895 – qui reprennent souvent en versions plus longues plusieurs des titres de 1893 – le constat de *variété* fonctionne également en tant que principe moteur de cette forme d'inventaire. Le catalogue s'avère *musée sonore* des chansons à conserver, pour qu'un public aussi large que possible puisse y accéder, au moment de l'enregistrement, et dans la durée (Phonobase en est la preuve).

Cet éclectisme des airs à fixer dans le celluloïd trouve là encore son écho littéraire dans *La Recherche*. De la Belle Époque, dont le roman décrit les grandes heures puis le déclin, des années 1880 à l'immédiate Après-Première Guerre mondiale, Proust restitue la saveur non seulement à coup des métaphores dont il structure son œuvre, mais également par une référence régulière à ces morceaux à la mode, que peuvent fredonner aussi bien son narrateur que tel ou tel de ses personnages, comme Albertine. Et, comme au sein des cylindres Lioret, les airs d'opéras y voisinent des chansons populaires comme marqueurs de l'époque. Néanmoins, si Proust en conserve la mention, les évoque, il se contente de références allusives à leur singularité esthétique, alors qu'on sait son talent à décrire dans de nombreux passages, sans cesse renouvelés, à la fois la mélodie et les mouvements instrumentaux tant de la sonate que du septuor de Vinteuil. Sa propre *fiction musicale* trouve corps verbal dans sa prose. Les airs à la mode, vivants mais triviaux à son goût, y sont en revanche fugaces, comme de simples signes, et les voix décrites sont celles des comédiennes, la Berma ou Rachel, pas des chanteuses, trop populaires. En cela, sur ce terrain également, Proust s'avère miroir

12. « La chanson devient indissociable de l'artiste qui la met en voix – bien plus que de son compositeur ou de l'auteur de ses paroles – et des circonstances de son exécution, considérée comme son véritable acte de naissance. Dans *Les Chansons illustrées*, revue qui publie les paroles et la musique d'airs à la mode entre 1888 et 1905, on mentionne ainsi systématiquement, à la suite du titre des œuvres édités, le lieu où elles ont été créées et le nom de leur premier interprète », Marine Wisniewski, art. cité, p. 59.

de son époque qui, comme le rappelle Marine Wisniewski, escamote la singularité de la voix chantée au profit de la dimension visuelle et scénographique des interprètes¹³.

On comprend ainsi la bascule qu'opèrent les cylindres pour l'éventuelle appréhension esthétique des chansons qu'on interprétait à la Belle Époque : prévalait jusqu'alors la *trace* des chants, dans les mémoires ou les réinterprétations sans fin, aussi rémanente on l'a vu, mais pas moins impalpable que la saveur d'une madeleine trempée dans une tasse de thé. Y répond, en assumant tout l'éclectisme d'un répertoire non hiérarchisé, la *matérialité sonore* d'un timbre, d'un phrasé, d'un rythme, d'une durée, voire d'une orchestration simple, conservés dans leur objectivité partageable.

Nous nous intéresserons maintenant à cette réalité, non pas seulement technique mais esthétique, de ce que ces premiers enregistrements de chanson ont conservé, comme en contrepoint de cette vertu métonymique que Proust leur accordait.

PRÉMISSSES D'UNE ESTHÉTIQUE PHONOGRAPHIQUE THÉÂTRALISÉE ?

Par-delà la diversité des registres qui vient d'être évoquée, c'est leur stylisation qui frappe lors d'une écoute globale des œuvres conservées : pour les morceaux chantés, c'est bien sûr la prédominance d'*a capella*, que la technique de prise de son encourage. Comme la source d'enregistrement est unique, on obtient de fait une précision sonore d'autant meilleure que le son n'est pas parasité par des informations multiples, qui pourraient brouiller par exemple l'intelligibilité des paroles – d'ailleurs excellente dans la majorité des enregistrements, dès 1893. Et en retour, les pièces instrumentales, qu'elles soient interprétées par un ou plusieurs instruments, par exemple un petit orchestre ou une fanfare, privilégient là encore un jeu à l'unisson, simplifiant pour la netteté de la ligne mélodique la complexité des orchestrations de salles de concert. La *Marche turque* de Mozart devient ainsi une pièce pour cuivres, où la ligne mélodique est mise en avant, juste scandée par une sorte de contrepoint assuré à la basse par des cuivres plus discrets.

Outre cette simplification centrée sur la ligne mélodique, et suscitée par des impératifs techniques, un autre trait de stylisation peut être observé : le choix d'une *théâtralisation* vocale. Dès que l'enregistrement dispose d'une durée suffisante, il est en général présenté par une voix, masculine, qui annonce le titre du morceau, souvent le genre (chansonnettes, romances, tyroliennes, mélodies, marches, polkas, mazurkas), le cas échéant le compositeur, ou l'interprète créateur ou créatrice de la chanson ; parfois le lieu de création est ajouté, et pour les airs d'opéra ou d'opérette l'acte où le morceau se situe. Ainsi, pour l'air d'Halévy évoqué plus haut, le titrage annonce, de façon elliptique : « *La Juive*, grand air du IV^e acte » ; sobrement un autre morceau est ainsi introduit : « *Les Enfants*, mélodie de Massenet » ; un autre encore annonce « *Les Canards tyroliens*, chantée par Thérèse dans *La Chatte blanche* au théâtre de

13. « Temple de l'oralité chansonnière, le café-concert est donc paradoxalement envisagé comme un espace moins sonore que visuel par la critique, ce qui diffère nettement du traitement réservé au théâtre lyrique, dont l'exécution vocale des artistes est bien plus soigneusement commentée », *ibid.*, p. 62.

la Gaité ». Mais pour *Carmen* de Bizet, si un air est présenté « *Carmen*, couplet du toréador », interprété par une voix masculine, en revanche *L'Amour est un oiseau rebelle* que chante une femme, commence directement sans introduction. Chaque morceau relève donc d'une présentation différente, selon des paramètres fluctuants, mais qui visent à souligner la prise de son en direct, comme un rideau qui s'ouvrirait et proposerait l'équivalent sonore d'un extrait de café-concert.

Cette *théâtralisation* est encore plus marquée par la répétition, la plupart du temps, de bravos entonnés par plusieurs voix à la fin des morceaux, que ces morceaux soient instrumentaux ou chantés. Assez souvent aussi, des rires, nettement surjoués, viennent ajouter un contrepoint vocal aux lignes mélodiques interprétées. Cette mise en scène sonore vise à créer une illusion de prise sur le vif de l'enregistrement, lors d'un spectacle en café-concert, avec y compris les réactions de spectateurs ou spectatrices (on note par exemple le rire gras de plusieurs hommes à la fin de *J'ai perdu ma gigolette*, ou les rires très aigus d'une femme pour accompagner *Belleville-Ménilmontant*), alors qu'il s'agit évidemment d'interprétations dans les locaux qu'avait adaptés Lioret pour ses prises de son. Dans cet esprit d'illusion de théâtre (mais l'enregistrement en direct est bien, lui, une réalité), les morceaux conservés construisent parfois des systèmes vocaux plus complexes que le simple chant monodique. Ainsi la version enregistrée de *Belleville-Ménilmontant* en 1893 vient complexifier la chanson de Bruant par des effets de duo : après l'annonce initiale du seul titre, « *Belleville-Ménilmontant* » par une voix masculine, c'est une voix féminine qui rebondit, comme une intervention venue du public : « Allons, Bruant, chante-nous quelque chose ». Et une voix d'homme, avant d'entonner son morceau, lui répond : « Eh ben écoutez ça, les enfants ! ». Cette voix vient ponctuer ensuite d'un rire suraigu la mention de Belleville, vers la quinzième seconde, et, plus inhabituel, elle se met également à chanter à l'unisson de l'interprète masculin les derniers mots du refrain « à Ménilmontant, à Ménilmontant ! ». Et tous deux ensuite de repartir chacun d'un rire forcé, pour mieux figurer le caractère supposé vivant et pris sur le vif de la scène enregistrée.

Autre exemple de ces théâtralisations sonores : plusieurs des cinq enregistrements de *Sérénade du pavé* sont non seulement introduits par une longue annonce : « Mesdames et Messieurs, Mademoiselle Eugénie Buffet va avoir l'honneur d'interpréter devant vous, la *Sérénade du pavé*, au profit des blessés de Madagascar. Prière de ne pas l'oublier s'il vous plaît » ; mais aux bravos traditionnels de ces prises de son – ici, en outre, et masculins et féminins –, s'ajoute cette fois un autre discours, qui vise à suggérer que la prise de son, conformément à l'argument de la chanson, aurait été effectuée dans une cour d'immeuble, où la chanson aurait été interprétée : « Très bien, très bien ! Merci ! Bravo ! Merci bien Messieurs dames ! N'en jetez plus, la cour est pleine ! ». Avec même un jeu de mots à la clé... Comme si la quête annoncée au début avait été réussie au-delà des espérances, dans un dispositif vocal de studio destiné à contrefaire une scène de chanson des rues.

Cette théâtralité se traduit enfin par la mention de noms d'interprètes qui, pour être les créateurs de la chanson, ne sont pas ceux de l'enregistrement : là aussi, un jeu

d'illusion vise à proposer aux auditeurs une incarnation (fallacieuse) de l'interprète cité. Ainsi, si les cylindres Lioret comptent cinq versions de la *Sérénade du pavé*, toutes introduites par la mention d'Eugénie Buffet comme interprète, une seule, et un peu plus tardive, puisque datée semble-t-il de 1897, serait *réellement* interprétée par ladite Eugénie Buffet, vedette à l'époque sur plusieurs scènes, des Ambassadeurs aux Bouffes du Nord, alors que les autres versions sont chantées par des timbres de soprano léger, très différents de celui d'Eugénie Buffet. L'interprétation pour ces cylindres relève donc dans un premier temps d'une théâtralité sonore, où des sortes de *figurants vocaux* interprètent, dans un double sens, à la fois une chanson, mais aussi le rôle du chanteur évoqué en annonce, dont ils sont supposés endosser l'éthos, voire si possible le timbre.

C'est en particulier le cas du chanteur masculin qui incarne et figure Bruant, jusque dans ses dialogues avec sa clientèle dans son cabaret Le Mirliton, comme on l'a vu dans son jeu vocal avec une voix féminine, dès l'enregistrement de 1893. Mais cette scène est véritablement *développée* par des dialogues à voix multiples qui encadrent la chanson proprement dite, dans l'enregistrement de 1895¹⁴. La scène est ainsi posée en introduction :

Belleville-Ménilmontant, scène au cabaret Le Mirliton à Montmartre.

[voix féminine] Alors mon p'tit Bruant, chante-nous quelque chose !

[voix masculine] Ah oui, c'est ça, Bruant ! Ah, c'est rigolo !

[voix supposée de Bruant] Eh ben fermez donc vot'boît, vous autres ! Moi j'ouvrons la mienne...

Un siffleur se manifeste à la fin du premier refrain et le chanteur « Bruant » le reprend : « à la porte le siffleur ! Enlevez-le ! », suivi par des quolibets sur l'air de *Fanfan la tulipe* repris en chœur par toute l'assistance : « oh la la, sa gueule sa binette... » ; puis vient la deuxième strophe, refrain final à nouveau chanté à l'unisson avec la voix féminine, cependant que la scène se poursuit à plusieurs voix pendant 30 secondes après le chant : « Ah ah, bravo Bruant. [voix de « Bruant »] Attention les enfants, v'là des clients ! Et attention de bien les recevoir ! », ce qui déclenche un nouveau refrain en chœur : « Tous les clients sont des cochons, la faridon da, la faridondaine »...

Si la théâtralisation sonore passe donc beaucoup par des *effets de dialogues* à intervenants multiples pour scénariser le moment du chant lui-même, on constate aussi, à de rares occurrences, mais d'autant plus marquantes, un dialogue cette fois entre la voix chantée et un ou plusieurs instruments de musique. Là encore, l'efficacité des effets de stylisation est frappante. Ainsi, on remarque la présence d'un clairon en introduction, et pour ponctuer chaque couplet, dans *Le Clairon* (morceau patriotique très à la mode, depuis 1875 et sa création par Amiati, sur des paroles du fameux Paul Déroulède, et sur une musique d'Émile André). Il s'agit d'un cylindre de 1895,

14. *Belleville-Ménilmontant*, paroles et musique d'Aristide Bruant. En ligne : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieudeqa=&GETDate=1895&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=&ligne=8&limite=1 [consulté le 11 décembre 2022].

où l'interprète masculin, comme presque à chaque fois, n'est pas identifié¹⁵. De la chanson complète, ont été interprétés ici les seuls premier et quatrième couplets, pour des raisons de durée, peut-on imaginer. Néanmoins, dans ce cadre contraint, la mise en scène sonore joue de façon concertée du dialogue entre le chant et le clairon : sur les 67 secondes de l'enregistrement, on peut entendre une véritable répartition de leurs rôles : d'abord l'introduction parlée présentant « *Le Clairon*, de Paul Déroulède » ; puis, des secondes 4 à 11 une introduction par le seul clairon ; le premier couplet est chanté jusqu'à la seconde 28, mais à mi-couplet (les couplets comptent six vers), la fin du troisième vers est scandée par une brève mesure du clairon ; à nouveau le clairon sonne, cette fois sept secondes, pour ponctuer la fin du couplet ; le second couplet est lui aussi divisé en deux moitiés par une nouvelle mesure du clairon après son troisième vers, et enfin, à partir de la seconde 55, la dernière envolée, de huit secondes, est laissée au clairon, avant que ne retentissent les habituels bravos, adressés aussi à l'instrument ou à son musicien, confondus par l'expression « bravo le clairon ! ». Au total l'instrument occupe donc 24 des 67 secondes de cet enregistrement d'une chanson. On peut donc ici parler de duo, même si les deux voix ne s'entendent jamais ensemble, mais seulement en alternance.

En revanche, l'enregistrement choisit de capter *en même temps* le chant et l'accompagnement par une fanfare, pour deux autres chansons de nature militaire, même si leur portée symbolique et historique a ensuite largement dépassé leur simple origine de chants de soldats : *La Marseillaise*¹⁶ et *Le Chant du départ*¹⁷. Sur les 44 enregistrements de *La Marseillaise* présents dans la Phonobase, on recense cinq cylindres Lioret : un Lioret n° 2 de 1893, deux Lioret n° 3 de 1895, et deux Lioret n° 4 de 1899. Pour les trois de notre corpus, on peut remarquer que celui de 1893, long seulement d'une minute, est chanté *a capella*. En revanche, les deux de 1895 présentent au sein de notre corpus la particularité, tout au long de 114 ou 115 secondes selon la version, de faire entendre un chant accompagné en permanence par le jeu d'un petit orchestre, composé des cuivres d'une fanfare. L'hymne patriotique bénéficie donc d'un statut artistique lui aussi à part, puisque dans notre corpus, on l'a vu, c'est *l'a capella* que la technique incite à privilégier : les rares voix multiples relèvent plutôt de l'alternance que de la synchronie. Les vivats qui saluent la fin de la chanson bénéficient aussi d'un statut spécial, où non plus deux ou trois voix s'exclament « bravo », mais presque un chœur de voix multiples, qui créent un

15. *Le Clairon*, paroles de Paul Déroulède, musique d'Émile André. En ligne : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieuedeqa=&GETDate=1895&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=&ligne=70&limite=1 [consulté le 11 décembre 2022].

16. *La Marseillaise*, paroles et musique de Claude Rouget de Lisle. En ligne : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieuedeqa=&GETDate=1895&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=&ligne=51&limite=1 [consulté le 11 décembre 2022].

17. *Le Chant du départ*, paroles de Marie-Joseph Chénier, musique d'Étienne Nicolas Méhul. En ligne : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieuedeqa=&GETDate=1895&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=&ligne=69&limite=1 [consulté le 11 décembre 2022].

brouhaha d'enthousiasme, dont le nombre élevé de participants semble réservé à cette théâtralisation sonore d'une interprétation de l'hymne national.

On constate néanmoins qu'un autre morceau a droit au même traitement d'une orchestration synchrone : *Le Chant du départ*. Sur les vingt enregistrements de la chanson répertoriés sur la Phonobase, on compte trois cylindres Lioret, tous de 1895. Leur dispositif est analogue : annonce initiale prononcée sur un ton emphatique : « *Le Chant du départ*, composé par Méhul en 1793 », puis interprétation synchrone des paroles et de l'orchestration par une fanfare. Seule différence notable, dans la version courte d'une minute 29, l'orchestre et la voix commencent ensemble immédiatement après l'annonce, alors que les deux versions longues (presque deux minutes), prennent le temps d'une introduction instrumentale pour la seule fanfare, environ vingt secondes, avant que le chant rejoigne l'orchestre. On le constate, ce choix du chant secondé par un orchestre relève d'un parti pris de mise en valeur. Il s'agit, apparemment, de « se donner les moyens », et de proposer pour ces deux morceaux particuliers, dont la symbolique est soulignée les deux fois par le texte de présentation, qui se réfère à 1792 ou 1793 : donner une actualisation conforme aux goûts et aux techniques de la fin du XIX^e siècle des grands morceaux de la Révolution française. Comme s'il s'agissait, porté par la magie des cylindres et de la phonographie, de retrouver la voix de Rouget de Lisle et Méhul eux-mêmes, à l'instar de ce qu'on prétend pour Thérèse, Paulus, ou d'autres créateurs de chansons récentes, par le biais d'interprètes anonymes mais endossant le rôle des créateurs désignés par l'introduction parlée.

On peut néanmoins noter, en contrepoint de cette symbolique où la formation orchestrale permet de souligner la glorification d'une chanson, que le recours à une fanfare peut jouer un rôle exactement inverse de *parodie* – ce qui bien sûr est le miroir de la valeur première. On en trouve un exemple dans un morceau titré *La Sœur de l'orphéoniste*¹⁸. Comme dans *Le Clairon*, l'illustration musicale vient donner corps sonore à l'objet même du titre, clairon ou orphéon. Mais alors que dans *Le Clairon*, l'héroïsme des soldats est souligné par le chant *a capella* et par les *solis* du clairon, qui dramatisent d'autant la scène, il s'agit ici de proposer une scène parodique, tout droit issue du monde des comices agricoles chers à Flaubert, et située, non à Yonville, mais dans le non moins riant bourg de Bouzy-les-Melons... Souvent reprise depuis sa création en 1893 par Mlle Nancy au Concert Parisien, cette pochade vaut sans doute autant pour son humour de dentelles que pour les onomatopées du refrain, dans la veine du grand succès des années 1890 (et importé d'Amérique) : *Tha-ma-ra-boum-di-hé*, ou des acrobatiques envolées onomatopéiques des tyroliennes, dont les fameux *Canards tyroliens* de Thérèse, déjà évoqués. Voici pour l'édification du lecteur les paroles, dues à Léon Laroche, du premier couplet et du refrain :

18. *La Sœur de l'orphéoniste*, paroles de Léon Laroche, musique de Félix Chaudoir. En ligne : [http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=La%20s%C5%93ur%20de%20l%27orph%C3%A9oniste%20\(Bouzy%20les%20Melons%20\[ou\]%20Le%20Fr%C3%A8re%20de%20l%27Orph%C3%A9oniste\)&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieuDeqa=&GETDate=&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=Titre,Marque&ligne=2&limite=1](http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=La%20s%C5%93ur%20de%20l%27orph%C3%A9oniste%20(Bouzy%20les%20Melons%20[ou]%20Le%20Fr%C3%A8re%20de%20l%27Orph%C3%A9oniste)&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieuDeqa=&GETDate=&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=Titre,Marque&ligne=2&limite=1) [consulté le 11 décembre 2022].

J' suis le frère d'un orphéoniste
 Dont la voix produit des chauds sons
 Et le frère du premier soliste
 De l'Orphéon d' Bouzy-les-M'ions
 C'est moi qui porte la bannière
 Il faut nous voir dans les concours
 Défiler devant monsieur l'maire
 En chantant après son discours

Refrain

Talata talata talata talata
 Zim boum zim boum boum
 V'là l'Orphéon d' Bouzy-les-M'ions
 Pour chanter comme eux
 Faut du poil aux yeux
 Et bien entendu
 Faut du poil au cul
 Talata zim boum boum
 On n'en voit pas souvent d' comme ça
 Talata zim boum boum
 Ils sont chouettards, ces lascars-là

On comprend que dans cette envolée délicate (pour jouer à notre tour d'une forme de distanciation), le recours à la fanfare pour faire entendre l'orphéon, au sein de la chanson dont il est le moteur, s'avère un élément clé du dispositif de théâtralisation sonore. En effet, les onomatopées qui figurent dans les paroles (« Talata talata talata talata / Zim boum zim boum boum ») ne sont pas prononcées par le chanteur mais jouées par la fanfare. Si elle joue en continu, c'est donc elle qui assure en quelque sorte le point d'orgue du morceau, le chanteur s'avérant, dans cette version de 1895, simple bateleur pour mettre en mots la subtilité artistique et l'élégance parodiée de l'orchestre ici en démonstration. La qualité des prises de son s'améliorant, les versions ultérieures des cylindres Lioret, de 1899 et 1904 (avec même un interprète identifié, Bravo), donneront à entendre ces onomatopées virtuoses, et cœur du morceau, prononcées cette fois par le chanteur et jouées à l'unisson par l'orphéon, dont les mots imitent les sons et le rythme. L'évolution d'une version à l'autre met ainsi en lumière la façon dont les progrès techniques, en matière de prise de son, déterminent des choix esthétiques : on observe des choix de simplification, sans doute forcée, qui poussent les premiers enregistrements à la stylisation. Une sorte de ligne claire sonore, centrée sur l'intelligibilité des paroles ou la netteté de la ligne mélodique, qu'elle soit entonnée par une voix humaine, un ou plusieurs instruments.

Enfin, dans ces dispositifs d'enregistrement et de restitution où la ligne de chant est épurée et où les autres voix viennent plutôt créer un (arrière-)décor sonore, un morceau mérite une attention particulière pour son statut atypique. Il s'agit d'une chanson d'hommage d'Henri Lioret à sa femme, sans doute prénommée Marie, puisque son nom figure sur l'étiquette des cylindres, mais sans figurer explicitement

dans les paroles – et enregistrée six fois d'affilée sur son cylindre ! Titrée *J'aime*¹⁹, il s'agit peut-être du plus ancien enregistrement d'un auteur-compositeur-interprète, à savoir Lioret lui-même. Pour offrir cet enregistrement à « Madame Lioret », daté de mars 1895, il écrit en effet les paroles et la mélodie de cet air au parfum de romance et aux images convenues, qui associent « la rose des jardins » à « la rose de tes lèvres », et long d'une minute et 48 secondes. L'introduction atypique, parmi tous ces interprètes anonymes du corpus entre 1893 et 1895, insère le pronom personnel *moi* : « Madame Lioret, veuillez accepter ce souvenir de moi. *J'aime*, mélodie composée en mars 1895. » Le finale enflammé, avec son vers répété, et ses notes allongées et démultipliées par les mélismes du chanteur : « J'aime ton haleine embaumée... » témoigne du lyrisme sincère – et sans doute naïf – de l'interprète. Outre sa rareté, elle semble une bonne synthèse des éléments stylistiques observés au travers de la variété des registres du corpus : un chant *a capella*, une présentation parlée du morceau, et un parti pris de théâtralisation, qui se décline ici en cadeau sonore en hommage à la femme de l'interprète, pour l'occasion également auteur, compositeur, mais aussi ingénieur, preneur de son, et diffuseur ! Un moi tout entier éternisé dans sa voix.

EN GUISE DE CODA

Ce bouclage du corpus sur un unique enregistrement par un interprète identifié, en 1895 (préfigurant celui d'Eugénie Buffet qui date sans doute de 1897), permet de souligner qu'outre les particularités stylistiques qui caractérisent les premiers cylindres Lioret, c'est bien le *chant* qui y est privilégié, plutôt que le timbre propre d'interprètes identifiés. C'est la circulation des morceaux en tant que formes sonores, mais pas la singularité de timbres et de styles individuels qui est ici fixée. Peut-être même faudrait-il y entendre un « son Lioret », première époque, comme plus tard on évoquera le style de certains labels pour le jazz, à l'instar des disques « Blue note »... Un son de théâtralité stylisée.

Mais il est évident que très vite, la singularité d'interprètes, une fois un certain état du répertoire conservé par la phonographie (à l'image des recueils de chansons folkloriques, compilées par exemple par les ethno-musicologues Patrice Coirault ou Julien Tiersot) pourra à son tour être enregistrée et diffusée en tant que telle. Ce sera une seconde vague de la phonographie, dont se nourrit encore le système du vedettariat contemporain.

À cet égard, nous ne pouvons pas ne pas évoquer la figure de Charlus. Cet interprète fut surnommé le « forçat du phonographe », et la Phonobase, rien qu'elle, compte 1099 enregistrements où son nom apparaît, à partir de 1897, où il interprète déjà trois titres, dont deux parlés, et un duo comique avec Madame Rollini. Pourtant, s'il assure donc assez vite une posture de vedette de la phonographie, c'est au service

19. *J'aime*, paroles et musique d'Henri Lioret. Disponible sur : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieuedeqa=&GETDate=1895&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=&ligne=37&limite=1 [consulté le 11 décembre 2022].

d'une autre voix qu'il est encore enregistré dans une de ses premières chansonnettes où son nom soit identifié. Son texte de présentation le place en effet au service d'une vedette plus ancienne et renommée, et sans doute jamais enregistrée, Paulus : « *Circulez !*, chansonnette créée par Paulus, le chanteur populaire²⁰. » Elle permet au chanteur de composer un vrai numéro de *spectacle sonore*, en jouant de plusieurs timbres ou accents, ce dont Charlus semble s'être fait une spécialité (dès 1897 il enregistrait *L'Oraison funèbre de l'Auvergnat*). Le timbre propre de Charlus chanteur lui permet la narration des couplets, comme le premier :

J'ai pour beau-frère un sergent d'ville
 Il s'appell' Vincent d' son p'tit nom
 Mais à forc' de s' fair' de la bile
 Il est d'venu pas mal ronchon
 Aussi quand il voit dans la rue
 Le moindre petit attroup'ment
 Il arriv', bouscul' la cohue
 Et s'écri' d'un ton d' command'ment :

Pendant qu'au refrain, il joue à créer un accent volontairement bizarre, entre finales wallones et roulements de « r » parodiant la maréchaussée :

Quéqu' vous fait's là
 Qu'est-c' que c'est qu' ça ?
 Rassemblements !
 J' vous fourr' dedans
 Un homme qu'est mort ?
 Il avait tort...
 Restez pas là
 'Spèc' d'Auvergnat
 Allez ! allez !
 Circulez !....

Circulez ! : un titre, un mot d'ordre, un étendard, un *témoin qui passe* d'une vedette à l'autre – de Paulus, première immense vedette des cafés-concerts avec Thérèse, jusqu'à Charlus, chantre si diffusé de la phonographie naissante. Jouant de sa voix sur les pas de Paulus, dont l'effigie ouvre l'enregistrement, Charlus *incarne* vocalement cette circulation, dont le mouvement de la chanson marque les temps : élan des couplets, concentration des refrains, et nouvel élan du couplet suivant, jusqu'à la fin qui, justement, déclenche une naissance :

En voyant que le terme approche
 Vincent qui n' peut pas sommeiller
 Adresse la parole au mioche
 Qui n' se pressait pas d'arriver :

20. *Circulez !*, paroles de Lucien Delormel et Léon Garnier, musique de Léopold Gangloff. En ligne : http://www.phonobase.org/advanced_search.php?GETTitre=Circulez%C2%A0!%20&GETCompaut=&GETInterprete=&GETLieudeqa=&GETDate=&GETInstruments=&GETMarque=&GETFormat=&langue=fr&Ordre=Titre,Marque&ligne=1&limite=1 [consulté le 11 décembre 2022].

Refrain

'Spèc' de bambin
 C't-y pour demain ?
 Depuis neuf mois
 Fait's le sournois
 Tâchez d' bientôt
 Montrer l' museau
 Voilà-z-assez
 D' formalités
 Allez ! allez !
 Circulez !....

Alors en effet, l'air circule, Charlus accouche de sa propre renommée d'interprète, et Proust, puisqu'il s'agit de boucler la boucle, la reprend bien sûr avec amusement lorsqu'il s'agit de baptiser son baron : Palamède de Charlus ; l'oncle de Saint-Loup, lui-même l'amant contrarié de « Rachel quand du Seigneur »... Charlus, dans *La Recherche*, fait d'ailleurs lui aussi d'abord une double *apparition anonyme* : « homme en coutil » pris pour un amant d'Odette Swann par la famille du narrateur dans « Combray » ; puis personnage bizarre comparé à un aliéné qui fixe le jeune narrateur sans que celui-ci comprenne le sens de ces œillades, et qui finalement, théâtralisant sa fuite, se réfugie dans un air fredonné²¹... écho à un autre « air » affiché juste avant dans le texte : « distrait et hautain ». Charlus, qui sera ensuite un des protagonistes saillants de l'œuvre de Proust. Charlus, patronyme programmatique par conséquent : image à la fois des variétés d'*airs* dont il s'agirait de pouvoir conserver la trace et de la labilité qui néanmoins en demeure la marque, qu'on tente de les saisir dans une boucle romanesque, ou dans un cylindre en celluloïd. La Phonobase nous permet d'en apprécier des bouffées, marquées du sceau de la Belle Époque, entre progrès techniques des Expositions universelles, et conscience néanmoins d'un air du temps qui passe.

(UPHF-Valenciennes – LARSH-DeScripto)

21. « Il lança sur moi une suprême œillade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde, comme un dernier coup que l'on tire au moment de prendre la fuite, et après avoir regardé tout autour de lui, prenant soudain un air distrait et hautain, par un brusque revirement de toute sa personne il se tourna vers une affiche dans la lecture de laquelle il s'absorba, en fredonnant un air et en arrangeant la rose mousseuse qui pendait à sa boutonnière » (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ouvr. cité, p. 319).