

# *Glacis d'actualité, effet clip et design télévisuel*

## *Fragments d'une esthétique du petit écran*

*Philippe Marion*

*Université Catholique de Louvain  
Observatoire du récit médiatique*

*L'article propose d'opérer un glissement de la notion d'art vers la question de l'esthétique télévisuelle. Ce qui n'est pas forcément plus simple, car celle-ci recouvre des dimensions très variées et pose quelques difficultés épistémologiques. La première partie propose un commentaire des images glacées de New York, 11 septembre. On y observera comment l'esthétique rejoint la narration télévisuelle de l'événement traumatique. La seconde partie concerne un genre particulier : le vidéo-clip. Au-delà de ses caractéristiques plastiques, on montre que celui-ci peut être considéré comme emblématique et que son esthétique a pu influencer d'autres lieux de la programmation. Son esthétique... ou plutôt son design, comme forme de bricolage esthétique-médiatique.*

L'art est-il soluble dans la télévision, média domestique et technico-mimétique ? Obsédante question qui renvoie aux frontières respectives de l'un et de l'autre. Cet article traitera de l'art de manière indirecte ou plutôt décalée puisqu'il propose une approche esthétique de la télévision.

Mais de quelle télévision ? Pour éviter le double écueil d'un discours trop généraliste sur l'esthétique ou d'un point de vue trop partiel focalisé sur un seul type d'émission, j'ai choisi de mettre en perspective, voire en tension, deux lieux télévisuels : la couverture en direct d'une actualité *irruptive* (*New York, 11 septembre*) et, à l'autre extrême, un genre désormais bien rodé et stabilisé dans la programmation <sup>1</sup> : le vidéo-clip.

Le choix se justifie par un double objectif : il s'agit, en premier lieu, d'appréhender l'espace télévisuel par deux entrées que tout semble opposer. Ne serait-ce que sur les plans du type d'émission, de leur statut programmatique ou des horizons d'attente qu'ils mobilisent, qu'y a-t-il de commun entre la couverture « à chaud » d'un événement

---

<sup>1</sup> La programmation des chaînes généralistes ou, bien sûr, des chaînes thématiques dont le clip constitue la matière première (MTV, Club RTL, MCM...).

d'actualité singulier, hors norme, et le spectaculaire clip vidéo ? Référons-nous, par exemple au modèle typologique développé par Lochard et Soulages. À la fois sur l'axe du « statut de l'objet montré » et sur celui du « statut de la monstration »<sup>1</sup>, le clip réunit un degré élevé d'*agencement* et une forte intégration audio-scripto-visuelle. Alors que les images factuelles du 11 septembre devraient relever, à première vue, de l'autonomie d'un réel impensable et, partant, d'un effet de *découplement* de l'expression télévisuelle. Si l'on adopte le triangle modal de Jost<sup>2</sup>, autre standard de la typologie TV, le clip se situe quelque part entre le mode ludique et le mode fictionnel, alors que la retransmission de la « chute de la maison New York »<sup>3</sup>, participe du mode authentifiant. En outre, les vidéo-clips affichent par définition une prétention artistique, ou à tout le moins plastique. Ils sont liés aux chansons, aux hits qui, pour le sens commun, relèvent peu ou prou d'une pratique artistique. C'est précisément dans cette fracture entre ces deux objets apparemment incomparables que je voudrais inscrire de façon contrapunctique cette réflexion sur l'esthétique du petit écran.

On aura deviné le second objectif de ce choix : se demander s'il existe malgré tout, entre ces deux extrêmes hétérogènes, une sorte de dénominateur commun sur le plan d'une esthétique de la télévision.

### *Une lecture esthétique*

L'esthétique opère un retour remarqué dans les sciences humaines et singulièrement dans les sciences de la communication. La tendance affecte aussi l'analyse du champ médiatique. Quant à la télévision, des approches esthétiques commencent à affleurer, dialoguant ci et là avec les approches sociologiques, sémiotiques ou de réception.

C'est du reste un des intérêts de l'esthétique entendu dans son sens large<sup>4</sup> : permettre une réflexion critique « sur les phénomènes de significations considérés en tant que phénomènes artistiques »<sup>5</sup> – ou, plus simplement, sur l'art et le « beau » – en faisant l'économie du débat souvent stérile sur la notion d'œuvre, les frontières de l'intentionnalité artistique, la dissolution annoncée de l'art, etc. Par ailleurs, dans la définition qu'en proposent les dictionnaires généraux, l'esthétique concerne le

---

<sup>1</sup> Lochard G. et Soulages J.-C., *La communication télévisuelle*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 96-97.

<sup>2</sup> Jost F., *La télévision du quotidien*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 22.

<sup>3</sup> Pour parodier E. A. Poe.

<sup>4</sup> Sens que lui confère Marc Jimenez, entre autres. Cf. *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997.

<sup>5</sup> Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., *Esthétique du film*, Paris, Nathan Université, 1995, p. 7.

beau dans l'art <sup>1</sup> et dans la nature. Reste encore à déterminer si la télévision relève de l'art ou de la nature, ou plutôt d'une excroissance médiatico-mimétique de celle-ci...

Ce glissement vers l'esthétique comme articulation avec l'espace communicationnel et médiatique, les artistes eux-mêmes semblent l'avaliser. Ainsi, selon Forest, l'artiste change de statut car il devient concepteur du système d'échange d'informations qu'il anime dans l'espace social de communication :

« Hier, d'une façon artisanale mais quelquefois aussi industrielle, il "fabriquait" des objets ; aujourd'hui, l'art se dématérialise définitivement : il "produit du service". Cette évolution s'accorde à la courbe d'une évolution de la société qui l'a conduit en quelques décades d'une société de production à une société d'échanges. L'art pratiqué par l'artiste de la communication est un art d'organisation, un art qui désormais est plus attentif aux fonctions qu'aux objets. » <sup>2</sup>

Quelques précisions encore sur le sens accordé ici à l'esthétique. Au-delà de son rapport à un horizon aussi vague que « le beau », il me paraît plus utile de raviver quelques éléments incontournables issus de la tradition. L'esthétique s'inscrit, en effet, dans un rapport fondamental entre le *sensible* et l'*intelligible*. Et ce rapport peut se prolonger au moins dans cette double relation : réel (expérience du plaisir)/idéal partagé, singulier/collectif.

La fortune de l'esthétique dans le champ de la communication cautionne aussi la considération nouvelle dont jouit l'affect et le sensible, ou plus exactement l'interrelation de ceux-ci avec le rationnel et l'intelligible. L'émotion se construit au creux de la cognition et vice-versa. Voilà un des enjeux de l'esthétique. C'est en cela qu'elle ne peut qu'interpeller la narratologie médiatique contemporaine. Car, qu'est-ce que le récit – et a fortiori qu'est-ce que le *récit médiatique*? –, sinon une perturbation, une interfécondation organisée de l'émotif et du cognitif, les deux s'appuyant réciproquement. Entre narratologie et esthétique télévisuelles, les sympathies et les synergies sont, en ce sens, bien plus intenses qu'avec la sémiotique ou la sémiopragsmatique. Un examen de la couverture de l'attentat du 11 septembre devrait permettre de le vérifier.

<sup>1</sup> En regard de la théorie de l'esthétique, l'art lui-même n'en reste pas à un tout homogène. Ainsi, par exemple, de la distinction entre art artefactuel (basé sur la représentation imitationnelle) et non artefactuel. Cf. Dickie G., « Définir l'art », in Genette G. (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1992, p. 14.

<sup>2</sup> Fred Forest, *Manifeste pour une esthétique de la communication*, 1983, <http://www.webnetmuseum.org>.

## *Terrifiante beauté* du 11 septembre

Peu d'images télévisuelles ont été la fois si ressassées et si commentées que celles du boeing s'enfonçant dans la deuxième tour, aux côtés de sa jumelle déjà meurtrie. Très tôt, et avec les précautions d'usage quant à la démesure de la tragédie humaine, journalistes et critiques du petit écran ont évoqué *la beauté terrifiante* de cet encastrement traumatique saisi, en direct, par les caméras. Qualification que l'on attribua aussi à l'effondrement des Twin Towers, puis aux ruines post atomiques type *Blade Runner*, arpentées par les figures errantes des pompiers héros. Que dire de cette irruption de l'esthétique au cœur du factuel dramatique ? Remarque préliminaire : lors du direct absolu de la couverture de CNN, l'aspect traumatique et totalement surprenant de l'avion percutant la seconde tour a forcément pris le pas sur le sentiment esthétique, qui implique un minimum de distanciation. Mais, celui-ci est apparu très tôt, lors du rappel systématique de ces images dans les émissions spéciales du premier jour.

L'affect esthétique lié à cette iconographie télévisuelle peut s'expliquer de différentes façons. Passons immédiatement sur la nature de l'objet montré, « New York, la ville la plus esthétique de la planète » dit-on parfois. Cette réputation lui vient précisément de son paysage urbain, de son relief architectural et de ce fleuron que constituent les « twin ». À cela s'ajoute une charge symbolique souvent notée (par un Baudrillard notamment) car il s'agit de rien de moins que l'attaque intra-muros de ces deux joyaux de Manhattan, c'est-à-dire de l'Occident nanti et arrogant... La *survisibilité* esthétique et emblématique des tours new-yorkaises entre ici en interaction avec l'*imprévisibilité*<sup>1</sup> traumatique de l'événement. En termes esthétiques, cette scène factuelle saisie en direct répond pourtant à une sorte d'agencement plastique « spontané » ou plutôt immédiat, assuré par les professionnels de la caméra.

Au-delà de quelques variantes filmographiques (surtout un jeu dans les cadrages et l'échelle des plans laissant voir plus ou moins les immeubles environnants, la part du ciel resté bleu, etc.), la séquence « modèle » répond à la composition – aux invariants ? – suivants. Dans la partie droite, la première tour atteinte. Elle se distingue par la fumée noire qui s'en dégage et qui se propage vers la gauche du plan. De son côté, la Tour 2 est frappée de plein fouet et l'impact de l'avion projette une gerbe de flammes et de poussière vers la droite. Fumée noire de la tour déjà percutée, embrasement rougeoyant de la tour qui vient d'être atteinte. Croisement symétrique de l'orientation et de la couleur des deux fumées. Le tout perpendiculaire à l'appui vertical émanant des

---

<sup>1</sup> Ces aspects d'hypervisibilité et d'imprévisibilité sont développés, à propos de la couverture photographique de l'attentat, dans Marion Ph. et Dereze G., « Le cru et le glacé », in « La nouvelle guerre médiatique », *Médiatiques* n° 25, automne 2001, p. 12 et sv.

tours semblables et différentes. On dirait presque un cours de conception picturale classique, si ce n'est une illustration des règles d'or de la perspective. C'est trop beau – ou trop *fictionnellement esthétique* – pour être vrai...

### *Interférence du narratif et de l'esthétique*

On le devine déjà par ce qui précède cette esthétisation télévisuelle se conjugue avec la stimulation narrative à partir de la restitution d'un instant factuel prégnant.

En termes narratifs, la première couverture image (celle des caméras braquées en direct sur la première tour) pose le fait d'une dégradation, une *rupture d'équilibre* dont on ignore encore qu'elle va servir de situation iconique initiale (d'équilibre initial) à une autre à venir. Lorsque la seconde attaque survient, le dispositif de captation / monstration en direct est en place. Et il saisit ce nouveau bouleversement dans toute son amplitude de nouvelle rupture d'équilibre <sup>1</sup>.

L'agression de la deuxième tour s'adosse donc à un pré-formatage médiatique. Le substrat événementiel du réel, celui sur lequel se greffera le traumatisme superlatif de la deuxième attaque, est pour ainsi dire déjà « configuré » <sup>2</sup>. L'événement nouveau apparaît ainsi sur des bases certifiées iconiques et médiatiques. Les images s'immergeront dans cet entre-deux spatio-temporel séparant les deux agressions des tours jumelles <sup>3</sup> : une des deux tours flambe, un avion arrive, s'enfonce et, l'espace de quelques dixièmes de seconde, disparaît dans l'autre. Est-ce vraiment dans l'autre ? Le cataclysme de feu et de débris qui suit immédiatement offre une réponse à cette question au spectateur incrédule.

Cette phase de l'événement en direct va bientôt être relayée par un recyclage systématique souvent commenté : la répétition massive de la séquence du second *crash*. Tantôt, elle occupe le premier plan, assortie de commentaires différents selon les chaînes et les émissions. Tantôt elle glisse en arrière plan : les experts et autres invités devisent sur un fond iconique répétant en boucle, tel un clip vidéo, la violation sacrilège par l'avion kamikaze. Le film du *crash* n'est plus seulement esthétique, il entre dans le décor du studio où se déroulent les émissions en direct. À force d'itération, il devient une garniture sensationnelle, une toile de

<sup>1</sup> Voir Marion Ph. et Dereze G., *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Dans l'esprit de la « deuxième mimésis », selon la théorie narrative de Paul Ricœur.

<sup>3</sup> Cette gémellité même n'est pas étrangère à l'effet de récit : les tours sont à la fois semblables et différentes. Le récit se définit lui aussi comme un agencement du même et du différent, comme un mixte de répétition et de transformation.

fond choc. L'encastrement de l'avion et l'effondrement des tours intègrent l'espace poli d'une sorte de *design télévisuel*. Mais la séquence iconique répétée permet de re-tenir l'instant crucial, de le revoir et même de le re-pré-voir. Opportunité de ressaisir l'événement, de se l'approprier, de le maîtriser, de le livrer à la compulsion visuelle.

### *Narration esthétisée et mémoire*

La présentification prégnante, celle qui constitue le cœur même de la poétique du direct télévisuel, se trouve donc ici livrée à une sorte d'itération rituelle. Du point de vue du récit, on pourrait peut-être y percevoir une forme de régression dans le sens d'un retour à la *répétition*, une des composantes nécessaires mais non suffisante du récit selon Todorov<sup>1</sup>. La *transformation*, dynamique même du récit, se trouverait neutralisée par le flux répétitif. Mais, du point de vue de l'esthétique, et peut-être même de l'art télévisuel tout entier, on peut émettre l'hypothèse que cet aspect itératif constitue plutôt un élément de stimulation.

Quoiqu'il en soit, il importe de retenir plutôt ici la rencontre intense entre narrativité et esthétique des images. La brutalité intolérable de l'événement montré, raconté se cristallise en « tableaux » emprunts d'esthétique. « La crudité du montré se concilie avec le glacé de la monstration, le cru nous est rendu glacé »<sup>2</sup>. Cette esthétisation narrativisée est aussi solidaire de certains choix dans la couverture de l'événement. Que ce soit par censure imposée ou autocensure consensuelle, les caméras ont ainsi évité de capter les cadavres déchiquetés et les corps sanglants. Qu'elle soit imposée ou non, cette censure émotionnelle entretient des relations de solidarité étroite avec la mise en esthétique des images et avec un certain type de mise en récit. Pour reconstruire l'événement de l'intérieur, on a donc multiplié le « dérivatif » des témoignages positifs et à haute teneur émotionnelle : ceux des pompiers, ceux des survivants, jusqu'à ceux des morts. Je pense aux victimes qui se sont exprimées par portable avant de mourir : toutes les interventions retenues s'achèvent invariablement par un message d'amour adressé aux proches...

Mise en récit et mise en esthétique, dans leur travail parallèle de brassage de l'intelligible et du sensible, revêtent bien sûr une certaine finalité sociale : celle de sublimer un attentat traumatique et d'offrir une illusion de maîtrise aux vertus cathartiques. En termes ricoeuriens, ceci offre une occasion de se réapproprier, d'humaniser l'aporie d'un déchirement temporel inconcevable. Certes, une telle lecture occupe la face positive de l'interprétation, car convoquer la dimension esthétique-narrative, c'est procéder, via le sensible, à une manière de fictionnalisation. Ce qui ne va pas sans éveiller un certain « soupçon idéologique ». Le recours à

---

<sup>1</sup> Todorov T., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 46.

<sup>2</sup> Marion Ph. et Dereze G., *op. cit.*, p. 14.

l'esthétique suppose, en effet, un « éprouver de même », une « communauté-sujet » qui peut être considéré comme une volonté implicite du média et des zones de pouvoir qui l'entoure de s'emparer du réel des destinataires pour le soumettre à une fiction aux vertus intégratives. On pourrait ainsi critiquer ce glacis lénifiant de l'esthéticité et de la narrativité conjointes et le dénoncer à titre d'anesthésie manipulatrice. Question fort ancienne des zones de turbulence entre l'esthétique et l'éthique. Ce qui rappelle la pensée de Benjamin, lorsqu'il évoquait les dangers de l'esthétisation du politique <sup>1</sup>. Y aurait-il un risque semblable (notamment de dérive unanime) dans *l'esthétisation du factuel* télévisé ? L'alternative posée par Susan Sontag à propos de la photo peut trouver ici une résonance particulière :

« L'histoire de la photographie pourrait se résumer en un conflit entre deux impératifs différents : embellir, impératif hérité des Beaux-arts, et dire la vérité, ce qui ne se mesure pas seulement à une idée de la vérité indépendante de valeurs, legs de la science, mais à un idéal du vrai à implications morales, adapté des modèles littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle et de la profession, nouvelle à l'époque, de journaliste indépendant » <sup>2</sup>.

Ultra rapide, quasi immédiate, la saisie à la fois esthétique et narrative d'un événement comme celui du 11 septembre révèle une autre dimension très importante dans notre culture médiatique : l'accélération du processus de *mise en histoire*. Via l'empreinte extrêmement rapide de l'esthéticité et de la narrativité télévisuelles, le processus de fixation mémoriel s'est enclenché quasi immédiatement. Le jour même du drame, les télévisions caractérisaient les plans déjà ressassés de l'attentat en termes de patrimoine iconique, « faisant désormais pleinement partie de notre mémoire collective ». Mieux, la *vibration cérémonielle* définie par Dayan et Katz <sup>3</sup> s'est insinuée sans retard dans le florilège d'émissions spéciales proposées par toutes les télévisions occidentales.

Fait révélateur de ce mouvement de court-circuit historique, ou de télescopage des trois mimésis ricoeuriennes <sup>4</sup> : malgré un poids plus

<sup>1</sup> Pour y préférer les vertus d'une *politisation de l'esthétique*...

<sup>2</sup> Sontag S., *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois éd, 2000, p. 111.

<sup>3</sup> Dayan D., Katz E., *La télévision cérémonielle*, Paris, PUF, 1996.

<sup>4</sup> Pour rappel, Ricoeur considère le récit comme une forme essentielle d'appropriation humaine du temps. Le cycle narratif, constructeur de ce qu'il nomme « identité narrative » est constitué par la « boucle » que tressent les « trois mimésis » : la *mimésis 1*, ou celle du temps humain vécu servant de préfiguration au temps narratif. La *mimésis 2* correspond à l'acte de *mettre en intrigue*, c'est-à-dire le fait de reconfigurer le temps humain sous forme narrative. La *mimésis 3* s'apparente à l'activité de réception : le consommateur de récit procède à la refiguration du temps raconté. Ricoeur P., *Temps et récit, t.1, t.2 et t.3*, Paris, Seuil, 1983 ; 1984, 1985.

important accordé à l'esthétisation mémorielle, les émissions consacrées au premier anniversaire de l'événement n'ont, somme toute, présenté que peu de différences avec les images déjà proposées un an plus tôt. Je veux dire en termes relatifs : compte tenu du nombre colossal de films et de vidéos disponibles sur le sujet. C'est comme si la commémoration avait été anticipée – mise en abyme – implicitement dès la première couverture de l'attentat. Une exception remarquable a néanmoins été présentée par plusieurs chaînes autour du 11 septembre 2002 : le film réalisé par les frères Naudet et pudiquement appelé *New York 11 septembre*. Outre qu'il me semble présenter une importante dimension médiagénique<sup>1</sup>, ce document prolonge mes propositions sur les noces télévisuelles entre esthétique et narrativité mémorielles.

### *L'esthétique commémorative des frères Naudet*

Pour rappel, les frères Naudet tournaient un film sur le thème de l'initiation d'un jeune pompier de New York. Pris dans la tourmente dès le premier *crash* (qu'ils sont à peu près les seuls à avoir filmé par hasard), ils se sont laissés traverser par l'événement. Leur film révèle aussi une mutation significative : d'artistes du documentaire, ils sont devenus témoins sensibles, chargés de nous rendre intelligible la catastrophe en recomposant le vécu des pompiers, personnages emblématiques. Ce faisant, ils ont ajouté une « épaisseur » esthétique dans la reconfiguration mémorielle des faits. Tout se découvre en effet en dehors des images ressassées, mémorisées, *mythographiées*, de l'encastrement.

Basées sur le portrait, réceptacle de mémoire, une nouvelle esthétique se fait jour. Beauté terrible de ces gueules de pompier, qui, éberlués, estiment, sondent l'ampleur de la catastrophe. Le principe télévisuel d'esthétisation narrative nous permet ainsi de revivre l'attentat et ses conséquences par la synecdoque humaine des visages crispés, incrédules, paumés, terrorisés. Tout en favorisant les mouvements de projection-identification, le reportage nous fait retrouver par défaut l'ampleur du drame, maintenu ici à distance respectable du montré. Car l'« ocularisation » ne s'embraye pratiquement jamais, et le spectateur ne peut que deviner – mais il le connaît de toute façon de par son encyclopédie médiatique – l'indicible hors champ que captent ces regards hagards. Autrement dit, cette caméra glissant de visage en visage nous donne par le menu *sensible* de l'humain une nouvelle *intelligibilité* de l'événement. Peut-être touche-t-on là à une composante décisive de l'esthétisation du factuel télévisé.

---

<sup>1</sup> Par *médiagénie*, j'entends une intense interpénétration entre le possible du média et le projet narratif mobilisé dans un genre contextuel donné (à savoir ici la commémoration télévisée). Pour plus d'informations sur ce néologisme, voir Marion Ph., « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », in *Recherches en communication* n° 7, 1997.



## *Esthétique du vidéo-clip*

Au moment de la tornade de gravats consécutive à la chute des deux tours, la caméra d'un des frères Naudet, tétanisé sous une voiture, a filmé toute seule : les grains de poussières s'accumulent sur la lentille de l'objectif, des paillettes, barres et formes méconnaissables éclatent, dansent dans une rhapsodie non figurative, comme les bactéries sous le microscope dans le *Nosferatu* de Murnau. Elles s'agitent selon une sorte de rythmique obsédante. Comme dans un vidéo-clip...

Expression à part entière de l'art vidéo ou chancre hirsute de la promotion ? Succédané commercial d'un art mineur ou plastique audiovisuelle novatrice ? La réputation du clip oscille entre ces deux extrêmes. La polémique s'émousse aujourd'hui, vu le caractère stabilisé et même banalisé du clip dans la grille des programmes. Il n'est pas question de la raviver ici mais de montrer comment le genre – et son rayonnement diffus – pose avec acuité la question d'une rencontre entre l'esthétique et le télévisuel.

## *Artistique, le clip ?*

Sur le plan artistique, le genre revendique des antécédents plus ou moins célèbres. Du côté de l'histoire du cinéma, on évoque régulièrement le génial Dziga Vertov et sa conception énergétique du montage comme re-création artistique du réel. Ou encore, le fameux *Fantasia* de Walt Disney en 1940. Du côté de l'art vidéo, une référence quasi mythique s'impose : l'artiste sud-coréen Nam June Paik. Travaillant, dès 1965, les ressources expressives liées au parasitage du signal, il n'hésite pas à qualifier ce nouveau média qu'est la vidéo de « pinceau électronique ».

Dès 1983, alors que le phénomène est en pleine expansion <sup>1</sup>, *Le Monde* s'enthousiasme : « les vidéo-clips nous ont rendu la musique visuelle ». Un nouveau courant médiatique s'impose alors et se prolonge aujourd'hui : on n'écoute plus le hit parade, on regarde le « clip parade ». Ou plutôt, et pour paraphraser l'expression de Michel Chion, on *audiovisionne* les nouveautés. L'incarnation visuelle des succès devient, pour les consommateurs concernés, indissociables du substrat sonore. Mieux, ce conglomérat audiovisuel que constitue le clip s'impose comme un tout indissociable dans les pratiques culturelles des jeunes. Pour nombre d'entre eux, cette *audiovisibilité* détermine la notoriété et donc l'achat du CD du groupe ou du chanteur.

---

<sup>1</sup> Les historiens considèrent *Bohemian Rhapsody* du groupe Queen (1977) comme le premier clip en soi. Dès 1979, les maisons de disques misent massivement sur les vidéo-clips. En 1981, il est impossible de pousser médiatiquement la chansonnette sans fournir le *kit* visuel approprié...

Quant à l'inventivité artistique du clip, voici ce qu'en pense Chion, mi enthousiaste, mi sceptique :

« Dans ce qu'on nomme clips, c'est-à-dire n'importe quoi de visuel mis sur une chanson, on trouve certes de tout, de tous les budgets et de toutes les qualités, mais parfois des choses superbes de vie et d'invention, dans lesquelles la verve du dessin animé se combine avec la présence charnelle de la prise de vue. Tout un arsenal de procédés s'invente ou se retrouve là, une joyeuse rhétorique de l'image » <sup>1</sup>.

Une joyeuse rhétorique de l'image... Une rhétorique pétrie d'intermédialité. Mais une rhétorique articulée sur du musical omniprésent, même si elle émane d'un « n'importe quoi de visuel ». Cette composante musico-visuelle concerne directement l'esthétique du vidéo-clip. En effet, la musicalité y impose son emprise plastique, ce qui conduit à une construction singulière, libérée du carcan d'une triple linéarité : référentielle, monstrationnelle, narrationnelle. D'où un bref détour du côté du rôle de la musique, dans le contexte filmique.

### *Le clip ou la revanche de la musique*

Si l'on parcourt les traités « classiques » de musique de film, une constante se dégage : face aux images et au scénario, la musique se comporte généralement comme auxiliaire, comme contrepoint secondaire. Ainsi, on lui attribue volontiers la fonction de *renforcement*, d'appui. Une action est en cours, et il faut en accentuer empathiquement la teneur expressive : cela va de la ponctuation mécanique du « mickey-mousing » jusqu'au « partage d'émotions » avec les personnages. On mobilise alors les topiques musicaux ancrés dans l'air du temps. De manière moins passive, la musique peut aussi recevoir une fonction de *déclenchement*, de mise en alerte : elle apporte de nouvelles informations, donne de nouvelles orientations affectives. Elle peut aussi être investie d'un rôle de *révéléateur connotatif* : insuffler une ambiance, un climat non inspiré par les images. Cette fonction peut être renforcée jusqu'à l'interaction dynamique, voire la complémentarité plastico-narrative si chère à Eisenstein. Enfin, la musique peut s'affirmer en rupture et recevoir ainsi une mission de fracture, de distanciation, d'« anempathie ».

Une fois admise la soumission relative de la musique au spectacle filmique, on peut aussi appréhender sa responsabilité dans la construction d'un univers imaginaire. Comme le suggère Chion, la musique agit profondément sur le spectateur hypnotisé par le miroir des images et placé sous l'emprise du champ magnétique du récit. Une action d'autant plus

---

<sup>1</sup> Chion M., *L'audiovision*, Paris, Nathan, 1990, p. 140.

profonde que ce spectateur semble ne pas lui attribuer aisément cette responsabilité. On pourrait, à ce titre, parler d'une sorte d'*effet Koulechov* de la musique. Elle peut forcer ces images à « réagir », provoquant par là des « synergies émotionnelles ».

Quoiqu'il en soit, la musique de film repose sur un constat implicite de fonctionnalité soumise et complémentaire qui confirme la frustration des compositeurs : « La musique de film ? Du papier peint ! », ironisait Stravinsky. Rien de tout cela avec le vidéo-clip. Au contraire, les rôles se trouvent même renversés et ce sont les images qui sont tenues à la soumission fonctionnelle, même si celles-ci semblent adopter librement des allures oniriques ou délirantes. Chacune des fonctions classiques évoquées ci-dessus pourrait ainsi être appliquée aux images. Dans le clip, les images servent à situer, à donner une « ambiance », un contexte. Le visuel sert à renforcer, à appuyer l'énonciation musicale ; un solo de batterie sera, par exemple, souligné par une suite synchronisée de zooms avant. Il peut aussi servir de révélateur connotatif, voire de déclencheur : les images peuvent notamment amorcer des fragments de récit. Ainsi du bestiaire merveilleux convoqué dans la plupart des clips de la chanteuse islandaise Björk. Dans des cas plus rares, les images peuvent aussi jouer sur le plan affectif de l'anempathie par rapport au « scénario » verbo-musical (cf. certains clips des Rolling Stones ou de MC Solar). Au-delà de ces divergences, une constante structurelle demeure : l'esthétique éclatée du clip ancre sa stimulation, son énergie de jaillissement au cœur du flux sonore permanent et de la dynamique musicale.

### *Emprise plastique de la motorique musicale*

Dans le clip, la *pulsation* musicale est donc première et en impose aux images. Celle-ci se cristallise dans une esthétique singulière qui affecte la gestion iconique. Ainsi, la pulsation rythmique – la *motorique musicale* – semble faire réagir certains éléments du montré, ou, si l'on préfère du « profimique ». La musique éveille, telle une baguette magique, des comportements « en phase ». La musicalité (entendue comme potentiel, comme virtualité) de la pièce musicale trouve donc une sorte de *work in progress* visuel à travers le clip. La part la plus évidente de cette *réaction* concerne les personnages. Dès qu'ils apparaissent dans l'espace diégétique<sup>1</sup>, ils sont à la merci d'un embrigadement cinétique. À tout moment, ils risquent d'entrer dans la danse. Car le montré du clip demeure hanté par l'esprit de la comédie musicale. Dans une rue, dans un bar, dans un bureau, des protagonistes *embrayent* une chorégraphie qui ne doit pas forcément être menée à terme. On peut se contenter

<sup>1</sup> Même pour les clips basés sur une « performance live », l'espace du concert est pratiquement toujours diégétisé.

d'amorcer, d'esquisser. Le clip permet et même favorise ces diégétisations chorégraphiques escamotées.

Cette emprise de la comédie musicale n'est pas sans poser question : le clip entretiendrait-il un rapport privilégié avec la scène, la performance-spectacle ? Un rapport paradoxal qui le ferait renier le média filmique qu'il s'est choisi au profit d'un autre système de médiation qu'il n'est pas et que par nature il ne peut pas être : le spectacle scénique, la performance du concert ? Le clip serait alors un leurre organisé, une *feintise ludique*<sup>1</sup> singeant un spectacle *live*. On pourrait même avancer ici l'hypothèse d'une feintise ludico-rituelle, dans la mesure où le spectacle du clip peut être consommé, voir vécu, sous le mode de l'investissement pulsionnel par une part non négligeable de fans, comme l'attestent, par exemple, les soirées culte organisées autour de la consommation exaltée de clips du groupe Nirvana.

Les objets montrés répondent aussi à l'appel cinétique de la musique : corps en mouvement, chutes, éclatements, démultiplications au gré du tempo musical. D'où le parti rythmo-plastique tiré des ventilateurs, horloges, roues, et autres dispositifs affichant un mouvement circulaire. Les pales d'une hélice, par exemple, semblent toujours, quelle que soit leur vitesse, en adéquation synchronique avec le rythme du morceau. De manière systématique, l'espace visuel du clip regorge de ces *marqueurs rythmiques* qui confèrent au profilmique un caractère hypercinétique.

### *Saturation iconique et effet stroboscopique*

En ce qui concerne le « filmographique », c'est-à-dire ce qui relève du *travail* du film, on assiste à une véritable démultiplication de cette rythmicité déjà bien présente dans le profilmique. Avec le montage et l'articulation des plans, on peut notamment décupler l'effet d'une chute d'objet en jouant sur une fréquence dosée des répétitions. Mouvements de caméra, changements frénétiques de focale ou d'angle, *accelerandi* ou *ralentendi* (...) épousent les pulsations musicales dans une sorte de « mickey mousing » visuel. Par un contrepoint singulier, le montage peut ainsi multiplier les interférences des structures visuelles et sonores. Mais hors de la diégèse, la dynamique du son stimule aussi la durée et l'agencement des plans. Tout le montage bat au tempo de la musique.

« Les plans, commente Warren, tombent dans l'écran les uns après les autres, selon le système cubiste du montage »<sup>2</sup>. Hyper-fragmenté, celui-ci répond à un principe de pulsation stroboscopique. Un clip standard comme le *Sex bomb* de Tom Jones, présente une moyenne 0,6 plans par

---

<sup>1</sup> Pour reprendre une expression chère à François Jost.

<sup>2</sup> Paul Warren, « La puissance subversive du vidéo rock », *Québec français*, n° 54 (1984), p. 32.

seconde... Selon Chamberland, « on filtre les temps morts, on les remplit dans une surenchère intensive d'images et par une accélération du rythme qui fait dresser l'oreille vers l'écran »<sup>1</sup>. Dans le clip, l'écoulement d'énergie ne s'exprime pas de façon linéaire mais par bonds d'un plan à l'autre, relativisant les notions habituelles de temps et d'espace filmiques. Il s'agit, selon Picard d'un véritable *montage zapping*<sup>2</sup>.

En fait, le vidéoclip manifeste à sa manière la caducité de la distinction profilmique / filmographique. On ne sait plus où l'un commence ni où l'autre finit. Et d'ailleurs, la question n'est *plus* pertinente. La non-étanchéité, la *mise en phase*<sup>3</sup> fusionnelle de ces deux strates issues de l'analyse classique du film constituent précisément une composante de l'effet esthétique propre au genre.

### *Esthétique du fragment et liberté figurative*

« Surcharge de stimuli, juxtaposition frénétique et obsessionnelle »<sup>4</sup>, l'emprise de la pulsation et de la musicalité cinétique n'est pas sans effet sur le plan figuratif. Ainsi, la monstration s'affranchit des contraintes et des lourdeurs liées à la figuration réaliste et aux ancrages référentiels. Dès lors qu'elles sont de toute façon adossées à la continuité (la cohérence) sonore du hit, les thèmes iconiques et les contenus montrés peuvent s'éparpiller sans trop de contrainte. La mission des images réside bien davantage dans la recherche de *résonances plastiques* avec la musique que dans la nécessité de renvoyer au monde et d'assurer la consistance d'une fiction cohérente. Il n'est certes pas interdit de diégétiser, mais ce n'est pas obligatoire. Le clip présente volontiers des infra-diégétisations éclatées. Les univers convoqués peuvent s'avérer multiples, hétéroclites, incohérents – ou plutôt, discohérents –, pourvu qu'ils esquissent un tressage plastique arrimé à la musicalité.

De plus, la reconnaissance par le spectateur de ces mirages de références demeure facultatif. D'où le dépit d'une part du public qui tente vainement de saisir, de comprendre et d'articuler cet étoilement iconique dans un projet cohérent. Les images de clip ne veulent rien dire, elles se contentent de donner à voir, ou plutôt d'offrir matière à vision,

<sup>1</sup> Chamberland R., « Le vidéo-clip : un récit transgénérique », in Jacques Migozzi J. (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, PULIM, coll. Littérature en marge, 2002, p. 364.

<sup>2</sup> Picard Y., « Le vidéo-clip : entre le postmodernisme et le star-système », in *Communication information*, vol. 9, n° 1.

<sup>3</sup> Pour reprendre une expression de Roger Odin.

<sup>4</sup> Amigo B., *Ni fiction, ni réalité. Le je lyrique comme contribution à la théorie des genres télévisuels*, Dissertation doctorale, Université de Louvain-la-Neuve, novembre 2001, p. 18.

de titiller, d'exciter l'audiovision. On l'a souvent noté, le vidéoclip est pétri d'intericonicité, d'intertextualité, d'intergénéricité, ce qui, pour certains, l'inscrit dans la perspective de la postmodernité<sup>1</sup>. Plus encore que le film publicitaire auquel la formule suivante fut jadis accolée : « il est l'art d'accommoder les restes ». Les citations tronquées, les morceaux d'images, de diégèse ou de récit venus des horizons référentiels les plus divers s'y bousculent.

Relativement libéré du joug de la narration et de la monstration vectorisée, le clip abuse des cheminements, des interconnexions plastico-métaphoriques. Et ces glissements mobilisent des fragments figuratifs, des formes, des lumières, des couleurs, associés pour leur sympathie plastique. En ce sens, le genre se rapproche singulièrement de la conception de la poésie défendue par Jakobson : une projection du « réservoir » paradigmatique sur le flux syntagmatique. Le potentiel (le virtuel) du paradigme peut donc se trouver actualisé, par accumulation, dans la chaîne syntagmatique.

En suspendant plus radicalement le mimétisme figuratif, certains clips contemporains vont plus loin encore sur le plan esthétique. En refusant l'illusion référentielle, ils confèrent une dimension d'opacité *haptique* au flux visuel. La pulsation pour elle-même, présentée dans son énergie-tique audiovisuelle brute, sans concession au représenté. Les courants « house » ou « techno » proposent ainsi des visuels proches de l'art cinématique ou du pop art qui les placent dans une mouvance « d'avant-garde virtuelle », renouant ainsi avec les essais pionniers de Nam June Paik.

### *Fétichisation exacerbée et esthétique du morcellement*

La fragmentation massivement à l'œuvre dans le clip se double le plus souvent d'un fétichisme exacerbé. Fixations successives sur des parcelles de monde, des embryons de genres, des débris de récit... C'est ici le royaume du morcellement, de la synecdoque. Très révélateur à ce titre, le traitement iconique du corps du chanteur. Il est tantôt exhibé sous de multiples facettes, ne seraient-ce que vestimentaires, voire démultipliés par des reflets divers ou des « clonages » de synthèse (dans un *hit* de George Michael, tous les personnages sont des... G. Michael). Mais face à cette sur-présence et de manière solidaire, les images s'appliquent aussi à dérober la star à notre regard. Jeu de cache-cache où son corps n'est plus dévoilé que parcimonieusement, partiellement : le très gros plan d'un œil, d'un espace cutané sur lequel glisse la caméra et dont on ne sait pas toujours de quelle partie du corps il relève... Le principe de la métamorphose, la poétique de la forme en devenir, très actifs dans le clip, relèvent eux aussi de cette logique de l'exhibition dérobée. Paradoxe fétichiste du montré-caché, de la présence-absence,

---

<sup>1</sup> Voir notamment Picard Y., *op. cit.*

du tout et de la partie. D'où cette incitation à un mode d'appropriation fantasmatique où le désir est d'autant plus intense qu'il est différé. Selon Morin <sup>1</sup>, « la star est à la frontière de l'esthétique et de la magie ». Et cette inaccessibilité de la star provoque des attitudes de chasse fétichiste : une photo, une mèche de cheveu. Le clip rejoue et intègre, mais dans un espace médiatique clos et une esthétique stylisée (un *design*), cette inaccessibilité magique en exhibant / dissimulant, en offrant / retranchant le corps de la vedette.

Mais il est un autre paradoxe du clip : le morcellement, la mosaïque des univers esquissés, la succession pulsionnelle des plans sont contrebalancés par le flux homogène, de la musique et de la voix. Le flux sonore constitue un socle de permanence sur lequel se joue – et se déjoue – l'étoilement frénétique du visuel. Face au feu d'artifice iconique, c'est la continuité musicale (ombilicale ?) qui évite les risques de dislocation. Et les conséquences n'en sont pas anodines, notamment sur le plan de l'exercice de « ritualisation » à l'œuvre dans le clip.

### *Les contagions de l'effet clip*

Le clip me semble revêtir un caractère emblématique d'une certaine télévision, mais, de plus, son esthétique – son *design* – tend à contaminer la configuration même du média.

Ceci peut se vérifier dans différents domaines. Ainsi, sur le plan d'une sémiotique esthétique, le clip affirme au plus haut point les possibilités expressives d'un embrayage réciproque de l'image et du son. En outre, il peut être considéré comme une métaphore assez pertinente de la pratique du zapping. Les étoilements hirsutes, la fragmentation, la pratique systématique de l'anacoluthie, bref, cette « joyeuse rhétorique de l'image », constituent une sorte de diégétisation – de méta-diégétisation – de l'activité boulimique du zappeur. En ce sens, le clip participe plus largement de la culture médiatique et de son esthétique (son idéologie ?) du *surfing* du glissement conjuguée à celle du flux.

Sur le plan stylistique, l'expression télévisuelle a souvent absorbé cette esthétique du fragment, de la fracture, de l'accumulation intertextuelle, de l'accélération, de la pulsation rythmique, au point qu'il n'est pas rare d'évoquer aujourd'hui le petit écran en termes de *culture clip*. Selon Vernier, « le clip vise à rompre le flux banalisé des programmes par l'injection d'une overdose d'images, une mise en scène intensive. Le ravissement des téléspectateurs par une image captivante » <sup>2</sup>. Cet esprit de rupture, d'interruptivité-flash, cet *effet clip* aurait-il infusé toute l'esthétique de la télévision ? Cela se manifeste en tout cas dans la

<sup>1</sup> Morin E., *Les stars*, Paris, Seuil, Points, 1974, p. 95.

<sup>2</sup> Vernier J.-M., « L'image-pulsation », in *Revue d'esthétique* n° 10, 1986, p.87.

présentation des programmes, et notamment dans la multiplication des génériques à composante identitaires. Dans la plupart des chaînes, ceux-ci tressent une obsédante toile de fond : en les multipliant, en les faisant pour ainsi dire tourner à vide, on suggère une impression d'un commencement perpétuel, d'un contenu sans cesse promis et toujours à suivre. Voyez les chaînes thématiques telles que CNN, Eurosport, CBS News : elles sont étoilées de micro-génériques qui peuvent à tout moment surgir pour annoncer sans relâche les émissions à suivre.

Cet effet clip ne va pas sans poser une question radicale sur le statut du téléspectateur lui-même. Ainsi, dans une position assurément tranchée, Chion se base sur le clip pour avancer l'hypothèse de la « télévision comme radio imagée » : « c'est cela le paradoxe de la télévision à image facultative : elle libère les yeux. Jamais la TV n'est aussi visuelle que dans ces moments de programme de clips, alors que l'image s'y rajoute ostensiblement à une musique qui se suffirait à elle-même »<sup>1</sup>.

### *Un design télévisuel*

Après ce parcours en diagonale du territoire générique du petit écran, et malgré les différences irréductibles des deux objets que j'ai approchés, de nombreuses convergences apparaissent. En voici quelques unes.

Le *factuel traumatique* d'un événement d'actualité autant que le *ludique déjanté* du clip posent la question du rapport entre l'esthétique et une forme de *ritualisation télévisuelle*. Ce « rituel »<sup>2</sup> est notamment associé aux figures de saturation, d'itération mais aussi à celles du manque à combler, de la synecdoque-désir. Il s'agit d'appivoiser en parcellisant, en répétant, et, au bout du compte, en fétichisant. Il s'agit encore de recevoir du média télévisuel l'occasion d'une réappropriation dans la consommation médiatique. Et cette articulation s'emboîte dans un autre paradigme : celui de la quête de maîtrise (la réassurance) et de la sollicitation fictionnelle.

Mais l'élément fédérateur essentiel réside, selon moi, dans une transformation de l'esthétique sous l'égide du média télévisuel. Le clip comme les images à esthétisation narrative du 11 septembre posent la question d'une *fonctionnalité médiatique* associée à l'esthétique. En effet, si elle est liée tantôt à la catharsis, tantôt à l'imaginaire ludique, l'esthétique télévisuelle est toujours motivée, finalisée.

---

<sup>1</sup> Chion M., *L'audiovision*, op. cit., p. 140.

<sup>2</sup> Dans un sens proche de celui que Esquenazi donne à ce terme, lorsqu'il évoque la ritualisation de l'actualité dans et par les dispositifs médiatiques. Cf. Esquenazi J.-P., *L'écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique*, Grenoble, PUG, 2002, p. 107 et sv.



Un parallèle est dès lors possible avec la notion de *design*, qui est apparue à plusieurs reprises au fil de ce texte. Le design, révélateur de notre culture matérielle. Le design, « miroir du siècle », selon Marc Augé. Jean-Marie Floch, évoquant les *identités visuelles*, montre bien à quel point l'esthétique industrielle appelle le design, dans le sens d'une « recherche de formes nouvelles adaptées à leur fonction »<sup>1</sup>. Le design combine ainsi nouveauté, esthétique et surtout fonctionnalité. Et cette notion, avec Floch encore, peut être rapprochée du concept de *bricolage* défini par Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, notamment lorsqu'il oppose l'ingénieur et le bricoleur. Pour l'anthropologue, le bricolage est au cœur de l'élaboration d'une esthétique. Et qu'est le bricolage, sinon une manière de faire du neuf avec du vieux, de collecter des signes existants, dans leur manifestation sensible et culturelle, pour leur conférer de nouvelles dispositions, une nouvelle cohérence, de nouvelles significations ? La couverture de l'attentat de New York, tout comme le genre vidéo-clip, relèvent à leur manière d'un *bricolage télévisuel*. La télévision n'est-elle pas, d'ailleurs, toute entière placée sous le signe d'un tel *bricolage-design* ?

---

<sup>1</sup> Floch J.-M., *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995, p. 5.