VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Clip et discours : pragmatique de l'énonciation

Music Video and Speech: Enunciative Pragmatics

Julien Péquignot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5572>

DOI : 10.4000/volume.5572

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 111-124

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Julien Péquignot, « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5572>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Clip et discours : pragmatique de l'énonciation

**Julien Péquignot (Université de
Franche-Comté)**

Résumé : L'article examine deux cas d'étude, selon une perspective sémio-pragmatique, les clips de « Et si en plus y'a personne » (Alain Souchon) et de « L'Hymne de nos campagnes » (Tryo), tous deux fonctionnant selon le recours à l'image importée en soutien à un objectif discursif. S'appuyant sur les discours produits par les commentateurs de ces clips sur YouTube comme autant de traces des énonciations produites, l'analyse passe en revue les différents modes de lecture enclenchés au contact de ses objets. Mettant de côté des modes peu adaptés au clip (comme la fictionnalisation), l'analyse interroge l'éventualité de production de sens en termes discursifs et plus particulièrement de valeurs. Considérant que la structure énonciative construite par les lecteurs de ces clips, en particulier en termes d'énoncés de réalité et d'énonciateur réel, est centrale dans la compréhension de leur fonctionnement, l'auteur propose le recours à un mode plus spécifique à ce genre d'agencement audiovisuel, la lecture à l'authenticité axiologique.

Mots-clés : clips vidéos / images importées / discours / commentaires / sémio-pragmatique

Abstract: The paper explores two case studies through a semio-pragmatic perspective, "Et si en plus y'a personne" (Alain Souchon) and "L'Hymne de nos campagnes" (Tryo) music videos, both working by the use of imported images

supporting a discursive goal. Based on discourses produced on YouTube by the comments of these music videos, taken as traces of enunciations, the analysis reviews different modes of meaning being at work. Putting aside unlikely modes, the study examines the eventuality of a discursive production of meaning, especially in terms of values. Considering the centrality of the enunciative structure, especially in connection with reality, as the key to understand how it works, the author suggests to use a more specific mode for this kind of audiovisual layout, namely the axiological authenticity mode.

Keywords: music video / imported images / discourses / comments / semio-pragmatic

Le clip, par les multiples agencements d'images et de musique qu'il permet, est un objet difficilement saisissable en tant qu'objet de recherche. Encore relativement peu étudié, il met à l'épreuve des outils théoriques la plupart du temps développés pour d'autres types d'objets audiovisuels. Évoluant au gré de la variation de ses usages, eux-mêmes caractérisés par leur ancrage populaire, il constitue un terrain privilégié pour l'approche pragmatique des productions audiovisuelles. Après avoir examiné ce point, cet article se propose d'étudier deux clips représentatifs d'une certaine forme (l'emploi d'images importées) au moyen du modèle sémio-pragmatique élaboré par Roger Odin – permettant ainsi de mettre ce dernier à l'épreuve –, en analysant les commentaires déposés en ligne par des spectateurs. De ces traces d'énonciations seront déduits les modes de lecture mis en œuvre au contact de ces clips, d'abord les moins opérants, puis les plus importants. Un mode de lecture original, spécifique à ce genre de clip et plus largement à ce type de structuration entre image et musique, se dégagera de ces analyses.

Le clip : une invitation au pragmatisme

Il y a maintenant plus de dix ans, quand j'ai entamé ma recherche doctorale sur le clip, s'imposa à moi ce je tiens aujourd'hui pour une évidence : le clip est particulièrement rétif à la définition. Le choix que je fis d'aborder cet objet par contournement/encerclement, en étudiant les discours qu'il suscite, découle directement de ce constat. L'exploration de la littérature sur le sujet, à l'époque encore plus qu'aujourd'hui principalement anglo-saxonne, ne fit que confirmer cette conclusion. Les tentatives de définitions de l'objet par l'objet, autrement dit par objectivation/réification de propriétés considérées comme inhérentes au clip, se heurtent toutes à « l'exception » ou à la contradiction. Sans doute est-ce vrai de tout objet, mais le clip est un champ d'investigation idéal pour le démontrer. Pour ne prendre qu'un exemple, la première vague d'études sur le clip, à mi-chemin entre les *cultural* et les *film studies*, profondément marquée par la pensée postmoderniste, en particulier jamesonienne (Jameson, 1991), et assistant en direct au succès foudroyant de MTV, posait le paramètre mercantile au fondement de l'être et du fonctionnement du clip (Kaplan, 1987). Quelques années plus tard, disons au moins depuis 1992 et l'apparition des noms des réalisateurs, avec ensuite la reconnaissance de la génération de clipeurs/cinéastes/auteurs menés par Michel Gondry

puis la consécration muséale et artistique ¹ cette position *de principe* est en passe d'être abandonnée. Les travaux menés depuis (Frith *et al.*, 1993 ; Goodwin, 1993 ; Sexton, 2007) y ont joué un rôle important, de même que l'intégration du clip dans une filiation plastique prestigieuse (ne serait-ce que parce qu'ancienne et séminale), rendue possible par les travaux de fond sur les origines du cinéma et la question du son (Abel & Altman, 2001 ; Altman, 2007 ; Barnier, 2001 & 2002). Toutes ces recherches, auxquels il convient d'ajouter l'apport des *cultural studies*, en particulier *gender* (Lewis, 1990), eurent pour effet de démontrer avec succès la volatilité des interprétations (et ainsi la diversité des usages) qu'il était possible de faire du clip. Les outils d'analyse « classique », qui semblaient avoir démontré leur efficacité face à d'autres objets visuels, audiovisuels ou musicaux furent mis en échec devant un empirisme pratiqué avec rigueur : le clip était là où, mais aussi quand, on ne le pensait pas, d'Oskar Fischinger à Godard en passant par les Frères Whitney ou Tziga Vertov, du Nouvel Hollywood (Jullier & Péquignot, 2013b) à Arte ², en passant par les bars, américains (*soundies*) ou européens (scopitones), jusqu'à l'avènement du Web 2.0 sur lequel le clip, sans peut-être incarner l'utopie rêvée par Saul Austerlitz (Austerlitz, 2007), règne en maître, de Facebook à YouTube en passant par les campagnes politiques (Jullier & Péquignot, 2013 : 80 *sqq.*). À faire un tour d'horizon des discours sur le clip,

¹ Amorcée en fait relativement tôt, dès le début des années 1980, mais actée dans le courant des années 1990 (Jullier & Péquignot, 2013a : 73 *sqq.*)

² Qui consacra au clip un *Thema* diffusé le 30/12/2005.

deux constats s'imposent : son hybridité lui donne un caractère archétypal au sein de l'audiovisuel (cinéma compris), au sens de forme matrice (Daney, 1984) et transverse (Péquignot, 2015c) ; son illégitimité patente – encore d'actualité malgré tout (Péquignot, 2012) – lui a permis « d'échapper » à la normativité institutionnelle qui guette tout objet digne : regarder un film de Tarkovski dans un bar sans le son ou sur son smartphone dans la queue d'une caisse de supermarché n'est pas, loin s'en faut, une pratique cinéphilique habituelle, quand le clip lui, n'est pas embarrassé par les conventions et s'épanouit autant au musée d'art contemporain qu'avec une aura divisée en les 2 280 481 263 visionnages de « Gangnam Style »³.

Deux approches me semblent symptomatiques de ces constats. D'une part, la « définition » de Michel Chion, pour qui le clip est « n'importe quoi de visuel mis sur une chanson » (Chion, 1990 : 139), ce qui ne l'empêche pas, tout au contraire, d'être le parangon synchrétique de l'audio-logo-visuel (Chion, 1990 : 141 ; 2003 : 413). D'autre part, une des conclusions de Carol Vernallis dans son ouvrage référence (Vernallis, 2004). Partie pour prendre à bras le corps la question esthétique du clip tout en refusant les préjugés et les jugements de valeur péremptoirs, elle ne peut que constater son manque de prise sur le clip, dont la formule – que j'ai proposé de nommer « musique vidéalisée » (Jullier & Péquignot, 2013a : 14) et dont le clip ne serait qu'une incarnation parmi d'autres – serait quasi magique, en tous les cas mystérieuse. « *Why should mittens and mints feel so alive*

here ? » (Vernallis, 2004 : 108) résume-t-elle aporétiquement, non sans humour. Devant cette incertitude esthétique, « *Is this liberating or frightening ?* » (*ibid.*), l'auteure ouvre la porte à la nécessité d'une approche pragmatique : « *Perharps music videos raise questions concerning our relation to things in the world and why we feel about them as we do* » (*ibid.*). C'est donc sous l'égide d'une non-définition (ou d'une définition tellement lâche qu'elle n'engage à rien) et de cette invitation à une approche centripète que j'ai construit mon approche du clip, paradigmatiquement pragmatique et théoriquement sémio-pragmatique.

« Considérer les effets, pouvant être conçus comme ayant des incidences (*bearings*) pratiques, que nous concevons qu'à l'objet de notre conception. Alors, notre conception de ces effets constitue la totalité de notre conception de l'objet » (Peirce, 1878, repris et traduit dans Thibaud & Tiercelin, 2002 : 248). La fameuse maxime pragmatiste de C.S. Peirce⁴, enjambant plus d'un siècle, entre en résonnance avec l'interrogation de Carol Vernallis. Cela se comprend, pour qui a déjà essayé de se saisir du clip frontalement, « objectalement ». En effet, en dehors d'une éventuelle inclination propre à un chercheur pour la logique pragmatiste, voire pragmatiste⁵, le clip comme objet d'étude – ou, plus encore, objet étudié –, y est une véritable

4 Ici la traduction de la version anglaise, pour la version française (de Peirce) du même texte, voir Peirce (1879) cité par Tiercelin (1993 : 29).

5 « C'est pourquoi, voyant le "pragmatisme", son rejeton, promu de cette façon, l'auteur pense qu'il est temps de dire adieu à son enfant et de l'abandonner à son plus illustre sort; tandis qu'il revendique l'honneur d'annoncer, dans le but précis d'exprimer la définition originelle, la naissance du mot « pragmaticisme », qui est assez laid pour être à l'abri

3 Au 25/03/2015. Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>.

invitation. Or, il se trouve qu'aujourd'hui existent *et* le cadre théorique *et* les moyens pratiques de mettre concrètement en œuvre cette maxime au profit de la recherche sur le clip. Le cadre théorique est résolument pragmatique : le modèle sémio-pragmatique de Roger Odin, les moyens pratiques sont l'accès à des discours – considérés comme des traces des énonciations produites par les spectateurs ⁶ – grâce à l'usage des « nouvelles technologies », en particulier le web 2.0 dit participatif et la pratique désormais courante du commentaire en ligne. Je ne rappellerai ici que les grandes lignes du modèle de Roger Odin ⁷. Il s'agit d'un

« modèle de (non-)communication qui pose qu'il n'y a jamais transmission d'un émetteur à un récepteur mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture. Son objectif est de fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont se *construisent les textes* et sur les *effets* de cette construction. On part de l'hypothèse qu'il est possible de décrire tout travail de production textuelle par la combinatoire d'un nombre limité de *modes de production de sens et d'affects* qui conduisent chacun à un type d'expérience spécifique et dont l'ensemble forme notre *compétence communicative* ⁸ [...] ⁹. » (Odin, 2000 : 10)

des kidnappeurs. » (Peirce, 1905 repris et traduit par Tiercelin & Thibaud, 2003 : 26).

6 Pour de plus amples développements sur la question et la démonstration de l'heuristique de la démarche, voir Péquignot (2015a & 2015b).

7 Pour des exposés synthétiques et précis du modèle, voir Odin (1990, 2000a, 2000b & 2011).

8 Qui devient de façon plus précise la « compétence communicationnelle discursive » (Odin, 2011 : 43).

9 Sauf mention contraire, les italiques sont toujours de l'auteur.

J'ai pu déjà mettre à l'épreuve le modèle au sujet du clip (Péquignot, 2010 : 521-564 ; 2014a & 2014b), avec pour principale conclusion un élargissement des propositions faites par Roger Odin. En effet l'auteur, tout en reconnaissant des exceptions et sans préjuger de la qualité de l'ensemble des clips, suggère que le mode de lecture privilégié concernant cet objet serait la « lecture énergétique » (Odin, 2000 : 160 *sqq.*), dans laquelle la production d'énergie prime sur la production de sens (affirmation qui distingue de fait les deux) : « [...] le travail cinématographique des vidéo-clips [...] fonctionne davantage au bénéfice de la production d'effets énergétiques que d'effets de sens » (Odin, 2000 : 161-162). Que l'auteur ajoute « Le fait que [...] des chaînes de télévision entières soient consacrées au vidéo-clip atteste de la place occupée désormais par ce mode de lecture dans notre espace social » (Odin, 2000 : 162) et surtout que toutes ces affirmations figurent dans une partie intitulée *La fictionnalisation menacée ?*, assignent au clip un fonctionnement et une place beaucoup plus limités que dans mes propres recherches (centrées un moment exclusivement sur le clip ce qui n'était pas le cas de celles de Roger Odin). Par ailleurs, mais je ne développerai pas plus avant, il n'est pas du tout certain qu'il faille – même implicitement – opposer et encore moins exclure l'une de l'autre, production d'énergie et production de sens ¹⁰. Enfin, pour en revenir à Peirce, sa démonstration que tout percept est une inférence, quand bien même acritique, me semble suffisamment

10 Pour plus de précision voir Péquignot (2010 : 551 *sqq.*).

fondée pour contredire l'idée de phénomènes qui, bien que perçus, seraient infra ou hors signification ¹¹. De manière générale, faire travailler le modèle sémio-pragmatique sur le clip revient très souvent à interroger les modalités d'énonciation(s) à l'œuvre chez le(s) lecteur(s), interrogation qui peut tout à fait s'exporter sur d'autres objets audiovisuels. Si l'on a souvent dit, un peu vite, que le clip était un laboratoire du cinéma, surtout depuis la célébrité de Michel Gondry, (voir Jullier & Péquignot, 2013a : 77), il constitue très certainement un laboratoire pour qui veut penser l'audiovisuel (cinéma compris), particulièrement d'un point de vue pragmatique. Les deux exemples que j'examinerai maintenant en seront l'illustration.

« Et si en plus y'a personne » et « L'Hymne de nos campagnes »

Pour étudier ces deux clips, dont je vais exposer les points communs *a priori*, je vais donc examiner leurs *incidences pratiques*, à savoir ici les types de production de sens qu'ils ont pu permettre chez certains spectateurs. Ces productions de sens sont déduites de l'examen de traces repérables au sein de discours – les commentaires

déposés sur YouTube – produits au sujet des clips. Ne seront donc renseignées que les productions de sens accessibles *via* ces traces particulières de lectures particulières. Même si le volume de commentaires étudiés est important (1 805 au total), la montée en généralité ne peut néanmoins être qu'abductive en attendant d'être confirmée ou infirmée grâce à de nouvelles investigations et validée à un certain niveau de récurrence inductive. Cependant, l'homogénéité des commentaires est telle, nous le verrons, que les premières conclusions que l'on peut tirer semblent solides.

« L'Hymne de nos campagnes » est sans doute le titre le plus célèbre du groupe Tryo, issu de son premier album *Mamagubida* sorti en 1998. Le clip se veut être un plaidoyer pour la terre et la nature, contre l'exploitation sauvage et agressive de l'homme à son encontre (des sols aux eaux, des plantes aux animaux et même à l'homme lui-même). Le groupe n'est pas visible dans le clip, et la bande-image semble composée exclusivement d'images importées, de documents ou documentaires contemporains ou d'archives plus anciennes, sur un modèle classique que l'on pourrait faire remonter au moins à la *promo video* des Doors pour « The Unknown Soldier » en 1968 ¹².

Il en est de même pour « Et si en plus y'a personne », titre d'Alain Souchon issu de l'album *La Vie Théodore* en 2005. La différence principale est que dans le clip de Souchon, l'artiste est présent à côté d'écrans diffusant les images importée, images que lui-même regarde en déambulant, mais qui peuvent passer en plein écran par moments.

11 Voir notamment les conférences de Harvard, « Le pragmatisme comme logique de l'abduction », donnée par Peirce de mars à mai 1903, particulièrement les sixième et septième (reprises dans Turrissi, 1997, reprises et traduites dans Tiercelin & Thibaud, 2002).

12 Voir Jullier & Péquignot (2013a : 54 sqq.).

Si le texte de la chanson questionne le bien-fondé des religions et plus particulièrement de leurs versions fanatiques et meurtrières, le clip semble plus largement convoquer toutes les formes d'oppression et de brutalité, montrant des scènes directement en rapport avec la religion certes, mais aussi des éléments *a priori* moins directement connectés comme des défilés de troupes, des scènes de guerre civile, la guerre du Viêt Nam, des explosions nucléaires, ou encore un défilé de gardes rouges.

Ces deux clips/chansons ont d'abord comme point commun d'être des clips/chansons « à message », porteurs d'un discours explicite (l'écologie, la tolérance par exemple), illustré par des images préexistantes. Je ne vais pas plus loin concernant ce que « sont », « montrent » ou « disent » ces clips. Mon but est d'examiner ce que les spectateurs-commentateurs leur ont fait être, montrer ou dire.

Les commentaires concernent les versions officielles de ces clips les plus vues sur YouTube : 378 117 vues pour Souchon ¹³, 550 545 pour Tryo ¹⁴. Le premier totalise 376 commentaires (le plus ancien « il y a 5 ans »), le deuxième 1429 (le plus ancien « il y a 5 ans »).

¹³ Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=JvkMnHXtHzc>, consulté le 19/03/2015 à 14h19.

¹⁴ Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=srb0IAK5wbA>, consulté le 19/03/2015 à 14h31.

Traces d'énonciations – modes absents, modes mineurs

Les deux ensembles de commentaires se ressemblent en de nombreux points. Le premier constat est que la quasi-intégralité des commentaires ne se rapporte pas à proprement parler à la chanson ou au clip, mais au discours proposé. Dans le cas de Souchon, les commentaires constituent un débat sur les religions et leurs effets, ou sur l'existence de Dieu ¹⁵; dans le cas de Tryo, sur les questions écologiques, l'impact de l'homme sur l'environnement, d'éventuelles solutions. Le débat est parfois très musclé, tournant même au pugilat et à l'insulte. Une conclusion à laquelle l'on pouvait s'attendre à partir de la simple vision des clips, est que les énoncés construits sont des énoncés de réalité, et donc de même concernant les énonciateurs ¹⁶. Plus, il est manifeste que la construction d'un énonciateur réel se double de son incarnation la plupart du temps implicite, qui « va de

¹⁵ Je ne tiens pas particulièrement compte des quelques commentaires plus récents qui font référence plus ou moins explicitement aux attentats de janvier 2015 à Paris, mais ils s'inscrivent de manière générale dans le même principe, tout en étant plus contingents et spécifiques.

¹⁶ « Par opposition à énonciateur fictif, j'appelle énonciateur réel, un énonciateur que je construis comme appartenant au même monde que moi (vs un ailleurs) et énoncés de réalité les énoncés que je construis comme énoncés par un énonciateur réel » (Odin, 2000 : 54).

soi », à savoir que l'artiste (Tryo, Souchon) endosse le rôle d'énonciateur des énoncés de réalité. Il est symptomatique que pas un commentaire ne porte sur la réalisation du clip, ou celle des images employées. Un seul commentaire mentionne la production du clip en tant qu'objet pour préciser la composition de la musique et le lieu du tournage ¹⁷, dont le caractère symbolique (le siège du PCF) n'est pour autant repris par aucun commentaire. Cette domination incontestable d'un énonciateur réel écarte, s'il en était besoin, l'hypothèse des modes de lecture fictionnalisant (Odin, 2000 ; 2011 : 43 *sqq.*) ou encore fabulisant (Odin, 2000 : 64 *sqq.* ; 2011 : 58 *sqq.*), dont les structures énonciatives nécessiteraient un énonciateur fictif non interrogeable et situé dans un ailleurs, responsable de la narration (Odin, 2000 : 50 *sqq.*). S'il en était besoin, car d'une part le clip fonctionne de manière générale selon une configuration (Elias, 1970) peu propice à la fictionnalisation et d'autre part, ces clips en particulier, composés d'images-documents, encore moins (Péquignot, 2014b). Plus largement, la musique vidéalisée elle-même semble fonctionner historiquement en-dehors ou à côté de la fictionnalisation (parfois en soutien, voir Jullier et Péquignot, 2013b), y compris dans le cas des comédies musicales où « l'effet fiction y est périodiquement cassé

par l'insertion de "numéros" où acteurs, danseurs et chanteurs prennent le pas sur les personnages et qui se déroulent dans des décors vus comme des décors [...] » (Odin, 2000 : 70). Dans ce cas, c'est le mode de lecture spectacularisant (Odin, 2011 : 50) qui s'enclenche la plupart du temps.

Concernant nos deux clips, le mode spectacularisant semble peu présent, surtout comparé à ce qui peut se produire avec d'autres clips. En effet, leur particularité est de ne pratiquement pas donner à voir la musique en train de se faire. Tryo est totalement absent, Alain Souchon est présent lui – quoique seul et peu –, mais ne chante que sur certains plans et toujours sans regard caméra ni attitude de chanteur (assis sur une chaise, décadré, le regard baissé). La relation affective (Odin, 2011 : 51) ne peut donc que très difficilement se faire ici avec les artistes à l'inverse des clips construits pour tout ou partie sur le mode de la captation de concerts, et il en est de même pour la possibilité d'interroger l'énonciateur en termes d'identité ou de faire (la situation est le strict opposé de, par exemple, un clip de hard rock proposant de nombreux gros plans sur les doigts du guitariste, ou en fait de tous les clips permettant de voir les *looks*, les attitudes des artistes). Aucun commentaire, au moins concernant Souchon, ne relève d'ailleurs de ce type d'interrogation. Cette question de l'interrogation de l'énonciateur réel est centrale, j'y reviendrai par la suite.

Dans le cas de Tryo, une petite partie des commentaires (une vingtaine) se contente de signifier la nostalgie que leur inspire la chanson (d'ailleurs pas le clip particulièrement), parce que liée à un moment de

17 « michel lozac'hmeur » : « Une des chansons d'Alain Souchon qui me touche le plus, bien sur c'est Laurent Voulzy qui a composé la musique. Ce clip a été tourné dans les locaux du Parti Communiste avec les images d'archive. Chanson très forte par ces temps troublés... À méditer. » Tous les commentaires sont cités tels quels avec le plus grand souci d'exactitude concernant l'orthographe, la syntaxe, la casse, etc. Quand plusieurs commentaires se répondant sont cités, ils le sont dans l'ordre chronologique.

leur vie ¹⁸. Cela peut être considéré comme des traces d'une forme de lecture intime ou privée (Odin, 2011 : 83 *sqq.*), au sens élargi que je lui donne (Péquignot, 2015a & 2015b). Pour certains lecteurs, la chanson est construite comme faisant partie de leur vie, d'eux-mêmes, attachée à des moments, des sentiments, des situations, des gens particuliers. Autrement dit, ils sont devenus en ce sens les énonciateurs de la chanson, comme ils sont les énonciateurs de leur vie, en tant qu'elle existe en eux comme souvenir. Dans ce cas, l'énoncé de réalité qu'est la chanson devient un énoncé particulier, privé, qui ne fonctionne comme tel que dans le cadre strict d'une relation située dans un axe communicationnel très compact (la famille chez Odin concernant les films de famille, objets principaux du mode de lecture privée), jusqu'à se résumer au seul lecteur s'auto-médiant. Si ce mode de lecture est sans doute repérable ici, il n'en est pas pour autant particulier à ces chansons ou ces clips, et peut, par définition, concerner n'importe quel objet : c'est bien chaque lecteur qui se construit sa galerie d'objets au cours de son existence ¹⁹.

Il en est de même pour les modes de lecture esthétique et artistique (Odin, 2011 : 65 *sqq.*). Le premier est susceptible de s'activer au contact de tout objet – on en trouve

des traces ici ²⁰ – le deuxième implique, d'une part une institution cadre ²¹ pour que l'objet soit candidat (Esquenazi, 2007 : 49 *sqq.*), d'autre part une mise en comparaison interne et externe des « œuvres » ainsi construites, dont les commentaires ne font pas trace. Arrivés à ce point de ce rapide tour d'horizon, restent les principaux « modes de l'expérience du réel » (Odin, 2011 : 53) que j'examinerai maintenant.

Modes majeurs ? Documentarisant, moralisant : la question de l'énonciation

Je l'ai dit plus haut, les commentaires qui dominent sont ceux discutant les sujets évoqués par les clips, la religion pour l'un, l'écologie pour l'autre. Il paraît alors logique d'en déduire que les principaux modes de lecture enclenchés soient les modes de lecture documentarisant et moralisant (Odin, 2000 : 127 *sqq.* ; 2011 : 53 *sqq.*). Tous les deux partagent la même structure énonciative, à savoir la construction d'un énonciateur réel interrogeable en termes d'identité et de faire, à quoi s'ajoutent en termes de vérité pour le mode documentarisant, en termes de

18 Par exemple : « xXPSYKOSXx1024 » : « Sa rappel de sacré souvenir d'enfance.... » ; « Maoline Jerienne » : « Que de souvenirs, je l'avais apprise en cours quand j'étais au collège » ; etc.

19 De nombreuses émissions télévisuelles ou radiophoniques, mais aussi rubriques dans la presse et surtout aujourd'hui sur internet fonctionnent sur le principe d'un invité racontant sa « vie en musique », ou sa « vie en disques ».

20 Tous les « superbe », « très beau », « super chanson », « j'adore », « j'aime », etc.

21 Roger Odin dirait maintenant « espace de communication » (Odin, 2011 : 40).

valeurs pour le mode moralisant. Au niveau discursif, le mode documentarisant débouche sur la production d'informations, le mode moralisant sur la production de valeurs. Pour ce qui est du mode documentarisant, aucun commentaire ne fait état d'une production d'information au sens strict, ces clips ne semblent pas *apprendre* quelque chose aux lecteurs. De même, les informations potentiellement fournies, qui seraient dans ce cas principalement véhiculées par les images, ne sont pas *interrogées* : personne ne remet en cause leur vérité (il existe bien des massacres, il y a des dictateurs, il y a des ours blancs faméliques, des forêts détruites, de la pollution, etc.). Les commentaires cependant prennent la forme de débats, impliquant bien la production d'un discours, et d'un discours discutable. Dans le cas de Souchon c'est la malignité inhérente aux religions qui est discutée ²² – même si toutes ne sont pas

logées à la même enseigne –, dans le cas de Tryo ce sont les réponses à apporter aux problèmes écologiques ²³ et la légitimité de Tryo à porter un tel discours ²⁴ (même si cela reste marginal). Ce qui est frappant, c'est que, hormis ce dernier cas, ni l'énoncé, ni l'énonciateur ne sont, en fait, interrogés. Pour comprendre cela, il faut examiner attentivement la structure énonciative selon laquelle ces clips paraissent être construits.

Les deux clips proposent de prime abord deux niveaux de structuration sémantique. L'un est celui des images importées, chaque séquence indépendamment l'une de l'autre, l'autre est celui du clip, autrement dit du montage, de la mise en rapport, en cohérence, de ces images importées, qui ont des statuts divers. Il y a un mélange de « vieilles images », ce que l'on appelle communément des images d'archives (signalées avant tout par le noir et blanc mais aussi par la qualité générale et le contenu) et des images « récentes »,

22 Pour ne prendre qu'un seul exemple avec cet extrait d'un échange long et suivi.

– « atteste le » : « y'en a marre de tout ces athées ignorants qui disent que c'est a cause des religions que les gens s'entretuent, alors que c'est justement parce que les religions ne sont PAS appliquées qu'il y a tant de guerres et d'injustice dans le monde!! reveillez vous bordel arretez de vous conduire en rebelles arrogants et eteignez vos televisions un peu et interessez vous a ce qui se trame dans notre monde... et bravo a souchon pour cette magnifique chanson au passage que j'aime beaucoup. »
 – « ayse ervoruk » (en réponse à « atteste le ») : « pas tellement d'accord avec ce commentaire! Il y a quand même des passages qui peut interpreter un appel à la violence...Comment comprends tu la guerre sainte??? une communication bien paradoxal qu'est « guerre » et « sainte » d'un autre coté. Une ambiguïté voulue? Peut être que oui! Maintenant il faut se questionner sur l'auteur de ces mots...Dieu? J'en doute! Sans doute des hommes à la recherche de code afin de créer un cadre! »
 – « atteste le » (en réponse à « ayse ervoruk ») : « comprend le comme tu veux moi «la guerre sainte»

je le comprend comme une guerre contre soi même afin de resister contre ses mauvaises pensees et de devenir quelqu'un de meilleur, et dailleurs peux tu me citer quel livre et quel verset appelle a la guerre sainte je te prie? Merci »

23 Quelques exemples :

– « clémence michel » : « Vive la nature!!! Si ont veut connaitre le vrais bonheur, ils faut éteindre la télé, regarder la nature et se qui s'y passe. »
 – « Nibilow » : « au finale la morale de la music est qu'il faut stoper le massacre mais comment la est la question on vie depuis longtemps dans cette société de consommation donc on ne peut plus faire grand chose c'est trop tard »
 – « spottnik » : « Très belle chanson je te jure que je ferait plus rien qui fassent mal a la nature » ; etc.

24 « Eloy Bip » : « C'est marrant les gens qui croient connaître les valeurs de la terre et la campagne alors que c'est des bons citadins, hippies fumeur de joints qui viennent en campagne te donner des leçons sur l'écologie alors qu'ils n'y connaissent rien. »

que le lecteur peut construire comme provenant d'actualités voire, pour quelques cas, comme des documents tournés pour le clip (par exemple le plan sur la jungle en ouverture du clip de Tryo). Le rapport entre le noir et blanc et la couleur, entre les types d'espace de provenance attribués (cinéma, télévision, fiction, documentaire, reportage de journal télévisé, etc.), et entre des contenus éloignés dans le temps et d'autres constructibles comme correspondant à notre monde actuel, invite à envisager deux grands groupes définis par le statut attribué : les images comme traces, documents historiques ; les images comme témoignages, reflets authentiques d'une réalité présente. Concernant la possibilité de l'interrogation en termes de vérité, il appert que les images importées semblent elles-mêmes difficilement interrogeables (elles ne le sont d'ailleurs pas). Soit elles sont construites comme des documents historiques, des traces du passé, et sont donc en tant que tel « inquestionnables » (la compétence spectatorielle permet de questionner le statut du document : images de fiction ou images de documentaire par exemple, mais pas de questionner l'image elle-même : si elle est prise pour document historique, elle est tautologiquement cautionnée). Soit elles sont construites comme témoignage de la réalité présente (il y a des centrales, il y a des inondations, il y a des religieux, etc.), et dans ce cas la question de la vérité ne se pose pas. En effet, ce qui est montré/dit, en tant que construit comme témoignage, ne l'est pas comme interprétation, c'est-à-dire comme une vision questionnable de la réalité mais comme l'expression de la réalité par la réalité elle-même. Là où le lecteur pourrait trouver un espace de questionnement, c'est dans la mise en corrélation des images

importées : le discours ne situe pas dans les images, mais dans la mise en relation des images, donc dans le fonctionnement de la mise en rapport de leurs statuts particuliers. De fait, ce questionnement n'apparaît pas dans les commentaires.

Les images qui sont données à voir sont mises en ordre par le responsable du discours (on l'a vu ici, l'artiste musical). Mais elles sont aussi, concernant les images importées, énoncées par un monstateur (Odin, 2000 : 32) qui lui, est extérieur au clip. Les images, construites comme importées, sont construites comme ayant déjà été énoncées, antérieurement à leur fonctionnement dans ces clips. Or, ces images sont construites de telle manière qu'elles ont un statut déjà interrogé et « répondu » pour les images-document, non interrogeable pour les images-témoignage.

Il est particulièrement significatif que pas un seul commentaire ne leur pose de question, ou à leur importation, à leur agencement ²⁵. Le type de discours que les lecteurs semblent être amenés à construire est alors plus de monstration de la vérité que

25 Ce qui pourrait s'en rapprocher le plus sont les deux seuls commentaires signalant des éléments particuliers repérés dans le clip, mais cependant sans en nier la véracité, la justesse ou l'à-propos, bien au contraire :

– « edmatper » : « Probablement sa plus belle chanson. Elle me donne des frissons, c'est tellement bien écrit, tellement intelligent. Contrairement aux dogmes, Souchon ne fait que semer un léger doute sans imposer une idée athée. Et si tous ces massacres fratricides étaient juste pour le plaisir de zigouiller ? Notez au passage que les premières images sont celles d'un œil unique, référence aux Francs Massons qui n'ont pas fait que du bien au monde non plus. » ;

– « L'ours du territoire de BELFORT » : « Super clip ! Même Israël est dans le clip, il à eu les couilles. »

de modélisation de la réalité en vue d'une démonstration de la vérité (ce que serait documentariser). Pour ce qui est par exemple des commentaires niant la légitimité de Tryo, nous serions donc dans un mode de lecture moralisant, mais pas documentarisant, ce qui vaut aussi pour les autres. Pour ces derniers, largement majoritaires, l'énonciateur est interrogeable, puisque réel, mais pas interrogé. En effet, soit ce dernier n'est pas responsable des images, soit l'interrogation a déjà été effectuée. Cela dit, pour revenir au mode moralisant, ce que montrent les commentaires n'est pas la production de valeurs ou leur interrogation, mais plus l'adhésion (ou pas) à ces valeurs et l'acceptation (ou pas) de l'adéquation de l'énonciation/énonciateur avec ces valeurs. Ce n'est pas tant un raisonnement, ou un discours qui sont en jeu, que des positions morales, des postures axiologiques.

Conclusion : une autre forme de lecture à l'authenticité ?

Roger Odin propose le mode de lecture à l'authenticité (Odin, 2000 : 163-165) pour rendre compte d'une production de sens particulière face à certains objets télévisuels qui sont de l'ordre du témoignage ou de ce que l'on appelle communément aujourd'hui la télé-réalité. Le principe du témoignage associé au travail du dispositif visant à son

effacement²⁶ implique la construction d'un énonciateur réel, dont la fonction n'est pas d'être interrogé, mais simplement vu, comme si la monstration se suffisait à elle-même et n'était mise en ordre que par la réalité et le lecteur. « L'énonciateur énoncé se substitue à l'énonciateur énonçant. » (*ibid.* : 164) Bien que dans un registre tout à fait différent, les commentaires étudiés ici semblent pourtant indiquer qu'un phénomène similaire se produit. L'authenticité des images employées et le fait que l'énonciation soit endossée par un artiste et non par le responsable d'un documentaire par exemple, aboutit à la production d'un discours, d'un exposé de valeurs, qui ne sont pourtant pas la résultante d'un énonciateur discursivisateur (*ibid.* : 35), mais plutôt d'un énonciateur monstreur dont le seul travail est de donner à voir le monde dans sa réalité/vérité, se situant ainsi au plus bas niveau de la médiation, celui de simple passeur. On le voit d'ailleurs, la seule discussion *avec les clips* et non entre commentateurs, ne se fait pas au niveau des énoncés mais au niveau des valeurs de l'énonciation (par exemple au sujet des Tryo, « citadins qui ni connaissent rien »). L'adhésion ou pas se fait donc non pas tant en fonction des énoncés mais en fonction de mises en phase (*ibid.* : 37-46) avec la musique, avec

26 Que cela soit à proprement parlé comme dans les premières émissions où les caméras se voulaient le plus invisibles possible et ce qui se déroulait était prétendu spontané – d'où les nombreux débats et polémiques sur le rôle de la production – ou au contraire par l'intégration du dispositif (Valérie Damidot qui prend à partie les cameramen, les asperge de peinture dans *M6 D&co* par exemple); l'effacement se fait alors plus par transparence que par dissimulation, mais le principe reste le même de présenter une réalité/vérité « sans médiation », en garantissant ainsi l'authenticité.

les valeurs proposées ou par le biais de précédentes mises en phases avec les images importées ou avec l'artiste et sa musique en général. Nous serions donc devant une forme particulière de lecture à l'authenticité, que je propose de nommer lecture à l'authenticité axiologique. Pour vérifier cette hypothèse, des études similaires doivent être effectuées sur des clips proposant *a priori* le même type de structure comme, pour ne citer que quelques exemples, « Atlantic City » (Bruce Springsteen, 1982), « Under Pressure » (Queen & David Bowie, 1982), « One » (Metallica, 1988), « Renegades of Funk » (Rage Against the Machine, 2000),

« À l'envers, à l'endroit » (Noir Désir, 2002). Plus largement, il est envisageable que ce type de lecture se retrouve devant d'autres objets audiovisuels, comme les films de Michael Moore, abondamment construits sur l'emploi d'images importées associées à des séquences musicalisées ²⁷, ce qui indiquerait un fonctionnement particulier, propre à ce que l'on pourrait appeler la discursivisation de la musique.

27 Michael Moore a d'ailleurs réalisé plusieurs clips sur ce modèle (« Sleep Now in the Fire et Testify » de Rage Against the Machine en 2000, « Boom ! » de System of a Down en 2002).

Bibliographie

Abel Richard, Altman Rick (eds.) (2001), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Altman Rick (2007), *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press.

Austerlitz Saul (2007), *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc.

Barnier Martin (2001), *Bruits, cris, musique de films – les projections avant 1914*, Rennes, PUR.

— (2002), *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, éditions du Céfal.

Chion Michel (1990), *l'Audio-vision, son et image au cinéma*, Nathan, Paris (2000 pour la deuxième édition).

— (2003), *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma (édition revue, refondue et augmentée).

Daney Serge (1984), « Mondino l'as de la hanche », *Libération*, 30/10/1984, réédité dans *Daney Serge (1993)*, Le Salaire du zappeur, Paris, P.O.L.

Elias Norbert (1970), *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Paris, Pocket.

Esquenazi Jean-Pierre (2007), *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.

Frith Simon, Goodwin Andrew, Grossberg Lawrence (eds.) (1993), *Sound & Vision, The Music Video Reader*, Londres, New York, Routledge.

Goodwin Andrew (1993), *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, Londres, Routledge.

Jameson Fredric (1991), *Postmodernism, or the Logic of the Late Capitalism*, Londres, New York, Verso.

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

— (2013b), « L'effet clip au cinéma », *Kinephanos* [en ligne], vol. 4 n° 1.

Kaplan E. Ann (1987), *Rocking Around the Clock, Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*, New York, Menthuen Inc.

Lewis Lisa A. (1990), *Gender Politics and MTV, Voicing the Difference*, Philadelphie, Temple University Press.

Odin Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.

— (2000a), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.

— (2000b), « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, p. 49-72.

— (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, PUG.

Peirce C. S. (1878), « How to make our ideas clear », *Popular Science Monthly* 12, janvier, p. 286-302.

— (1879), « Comment rendre nos idées claires », *Revue Philosophique*, janvier, p. 39-57.

— (1905), « What pragmatism is », *The Monist*, avril, p. 161-181.

Péquignot Julien (2010), *Pour une sociologie méta-interprétative. Le clip et ses discours, de la tentation*

postmoderne à la nécessité pragmatique, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, université Lyon 3 Jean Moulin.

— (2012), « Le clip au musée : Démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire ? », *Marges*, n° 15, « Démocratiser l'art [contemporain] », p. 10-26.

— (2014a), « Dispersion des écrans et normalisation des spectateurs. Le cas du clip musical », *Écrans*, n° 2, « Spectateurs et écrans », p. 107-118.

— (2014b), « Clip, archives et création audiovisuelle. Le cas d'Iron Maiden », in Pisano Giusy (ed.), *L'archive-forme. Création, Mémoire, Histoire*, Paris, L'Harmattan, p. 105-119.

— (2015a), « Comment faire une enquête sémio-pragmatique ? Les publics des web-séries et leurs discours "spontanés" », *Questions de communication*, à paraître.

— (2015b) « Objet hybride et hybridations sémiotiques. C.S. Peirce, Roger Odin et la web-série *Noob* », communication à la 2^{ème} Conférence internationale francophone en sciences de l'information et de la communication/20^{ème} édition du Colloque franco-roumain en information-communication (CREM/I3M/CSMNTC/CEREFREA), *Intersections. Construction des savoirs en information-communication dans l'espace francophone*, Bucarest (Roumanie), 30 octobre-1er novembre 2014.

— (2015c), « Le clip musical comme processus d'incarnation de la médiation audiovisuelle », in Kitsopanidou Kira & Soulez Guillaume (eds.), « Le levain des médias. Forme, format, médias », *Médiation et Information*, n° 37.

Sexton Jamie (ed.) (2007), *Music, Sound and Multimedia. From the Live to the Virtual*, Edinburgh, University Press.

Tiercelin Claudine (1993), *C.S. Peirce et le pragmatisme*, Paris, PUF.

Tiercelin Claudine, Thibaud Pierre (2002), *Charles Sanders Peirce. Pragmatisme et pragmaticisme. Œuvres philosophiques, volume 1*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claudine Tiercelin, Paris, Éd. du Cerf.

— (eds.) (2003), *Charles Sanders Peirce. Œuvres II. Pragmatisme et sciences normatives*, Paris, Éd. du Cerf.

Turrisi Patricia Ann (1997), *Pragmatism As a Principle and Method of Right Thinking : The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, New York, State University of New York Press.

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