VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Corps, gestes, interpellations. Iconographie politique du format clip

Visible Bodies and Sonic Bodies. Political Iconographies of the Music Video Format

Maxime Boidy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5581>

DOI : 10.4000/volume.5581

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 175-186

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Maxime Boidy, « Corps, gestes, interpellations. Iconographie politique du format clip », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5581>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Corps, gestes, interpellations Iconographie politique du format clip

Par Maxime Boidy (LabToP-CRESPPA [UMR 7217], Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis – Université Paris 10 Nanterre)

14
2

Résumé : L'article aborde le clip musical au prisme des théories et des méthodes de l'iconographie politique. L'iconographie politique désigne la description et l'interprétation savantes de l'imagerie à caractère politique. Son champ d'investigation s'étend de la signification d'éléments de gestuelle ou de motifs formels aux représentations visuelles d'institutions et de corps collectifs constitués. En se concentrant sur certaines productions officielles des groupes Rammstein et Rage Against the Machine, l'article étudie le clip musical en tant que corpus de recherche relatif à l'iconographie des catégories dominées du champ politique. Il montre dans quelle mesure le clip musical constitue un format d'invention ou de réinvention de la gestuelle et de la corporéité dans l'iconographie politique occidentale.

Mots-clés : Iconographie politique / Corporéité politique / Clip vidéo / Rage Against the Machine / Rammstein

Abstract: The article applies the theories and methods of political iconography to the music video format. Political iconography refers to the scholarly description and interpretation of political imagery. This field of investigation extends from the meaning of gestural elements or formal motives to the visual representations of constituted institutions and collective bodies. Focusing on official productions by Rammstein and Rage against the machine, the article considers music videos as a research corpus relating to the iconography of the dominated categories of the political field. It shows to what extent music video constitutes a format of invention or reinvention of gesture and body politics in Western political iconography.

Keywords : Political Iconography / Body Politics / Music Video / Rage Against the Machine / Rammstein

Cet article étudie le clip musical au prisme de l'iconographie politique. Celle-ci désigne, de manière générale, l'étude savante de l'imagerie à caractère politique, à travers sa production matérielle : tableaux, affiches, cartes postales ou tout autre support, analogique ou numérique. Son spectre d'investigation s'étend de la signification contextuelle d'éléments de gestuelle ou de motifs formels aux représentations d'institutions et de corps collectifs, tels que l'État. Des définitions plurielles du politique sont considérées à travers leurs visibilités, par exemple dans le cas de théories passées du propos livresque au registre cinématographique (Ackerman, 2014) – l'une des plus célèbres n'est autre que l'adaptation sur grand écran de *La société du spectacle* (Debord, 1967) par Guy Debord lui-même en 1973. Certaines définitions s'appuient notoirement sur des visibilités à même leur construction intellectuelle. Outre la théorie debordienne du spectacle, c'est le cas de la théorie de l'interpellation

formulée par le philosophe marxiste Louis Althusser pour décrire la reproduction des rapports de production en régime capitaliste. Le propos d'Althusser illustre l'interpellation idéologique d'« individus concrets » en « sujets concrets » par des scènes de salutation sociale et d'injonction policière, ou en référence à l'homme conçu comme image divine, et interpellé comme tel, dans la religion chrétienne (Althusser, 2011 : 263-306).

Abordée sous un angle thématique par les sciences politiques francophones (Marin, 1981 ; Crettiez & Piazza, 2013 ; Steiner, 2015), l'iconographie politique constitue outre-Rhin un sous-champ disciplinaire institué de l'histoire de l'art – la *politische Ikonographie* (Fleckner et al., 2011 ; Joschke, 2012). L'étude des relations entre imagerie et politique est également l'un des axes de réflexion constitutifs des *Visual Culture Studies* dans le monde intellectuel anglo-américain (Buck-Morss, 2007 ; Mitchell, 2015). À l'appui de ces travaux, cet article considère trois aspects de l'iconographie politique des clips musicaux : la corporéité collective, la gestuelle et l'interpellation. Ces différents motifs et modes d'action délimitent un champ d'investigation spécifique, parallèlement à d'autres caractéristiques socioculturelles du format clip telles que l'expression de rapports sociaux de genre ou de race (Frith et al., 2005). L'objectif est double. D'une part, il s'agit de saisir en quoi le clip musical propose un format d'invention ou de réinvention iconographique de la gestuelle et de la corporéité. D'autre part, il s'agit d'interroger dans quelle mesure le clip délimite un corpus de recherche pour une iconographie des catégories reléguées du champ politique, délaissant l'imagerie des pouvoirs dominants au profit de l'iconographie des « dominé(e)s ».

Le corpus de clips étudié a été sélectionné sur la base de relations formelles avec l'imagerie classique de l'iconographie politique occidentale. Restreint aux productions audiovisuelles du groupe de métal industriel allemand Rammstein et du groupe de fusion étasunien Rage Against the Machine (RATM), il présente notamment certaines parentés avec le frontispice du *Léviathan* du philosophe anglais Thomas Hobbes (fig. 1), gravé par l'artiste français Abraham Bosse (1602-1676). L'image du géant étatique réunit les différentes caractéristiques précédemment spécifiées – gestuelle, corporéité, interpellation, abondamment commentées par la littérature savante (Agamben, 2015 ;

Figure 1 : Abraham Bosse, frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes, 1651. Londres, British Library. (Image libre de droits. Source : Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Leviathan_livre.jpg)

Gamboni, 2005 ; Ginzburg, 2013). Non sans écho avec la théorie d'Althusser, sa construction visuelle commande au spectateur d'intégrer le corps de l'État. « Le regard que les hommes, de toutes parts, dirigent vers la tête du colosse revient par ses yeux à l'observateur, qui épouse la vue au ras du sol des figures se montrant de dos et qui en même temps, à hauteur de regard du souverain, est directement interpellé par celui-ci. » (Bredekamp, 2003 : 9) Par conséquent, cette étude entend privilégier certaines visibilités du politique au détriment de toute enquête de réception portant sur la manière dont ces visibilités peuvent être effectivement perçues et sémantisées. Il propose toutefois en conclusion des pistes de réflexion tournées en direction de la production et de la consommation du clip musical.

14
2

Politiques du format clip

L'analyse politique du clip musical appelle certaines précautions méthodologiques. La première d'entre elles consiste à préciser les contours du format clip étudié. Il s'agit ici d'une production audiovisuelle associant imagerie et musique, sans restriction particulière en termes de durée ou de construction esthétique et narrative. La conclusion de l'article s'appuie sur les productions audiovisuelles désormais désignées sous l'appellation de *riot porn*, ou « pornographie d'émeutes ». Cette catégorie correspond à des court-métrages de facture variable qui associent fréquemment musique et images de violences urbaines (Riboni, 2016). Ces films militants reformatent le clip musical

à la marge des productions officielles des industries culturelles. En « adaptant » l'imagerie émeutière par l'ajout de musique, ils renversent la logique dominante du clip qui consiste à porter la musique à l'écran. De façon générale, le clip musical s'appuie sur des éléments visuels et textuels que l'on retrouve articulés différemment dans les productions canoniques de l'iconographie occidentale, quels qu'en soient les supports. On s'accorde ici avec la thèse du théoricien étasunien W.J.T. Mitchell selon laquelle il n'existe pas d'essentialisme sur le plan médiatique : seulement des « rapports de sens » (*sensory ratio*) entendus comme des combinaisons sensorielles propre aux « médias mixtes » associant le visuel, l'auditif ou le tactile, ainsi que des « rapports de signes » (*semiotic ratio*) définis comme des « alliages de fonctions sémiotiques qui font d'un médium ce qu'il est » (Mitchell, 2015 : 130).

La seconde précaution consiste à ne pas opérer de partition rigide *a priori* entre clip « politique » et clip « apolitique ». Certains travaux canoniques des *Cultural Studies* britanniques l'ont démontré, un motif ordinaire peut être politisé dans la mesure où il fait l'objet d'une lutte en vue de déterminer sa signification. C'est aussi le cas de symboles déjà fortement politisés, telle que la croix gammée, dont le sens n'est jamais fixé une fois pour toutes. « La signification d'un symbole culturel est donnée en partie par le champ social dans lequel il est incorporé et en partie par les pratiques avec lesquelles il s'articule et entre en résonance », affirme à ce propos le sociologue Stuart Hall (2008 : 123). Il n'en reste pas moins que certains éléments iconographiques peuvent être politisés non par une réception située, ni par la production délibérée d'une imagerie à caractère

revendicatif ou propagandiste : ils le sont par héritage culturel, par la survivance historique (potentiellement inconsciente) de certains motifs formels (Ginzburg, 2013). Il s'agit de l'objet central de l'iconographie politique dans la présente étude. La nuance entre motif politique et imagerie propagandiste sera précisée plus loin à l'appui du clip de « Testify! » (1999) de RATM. La politisation de motifs iconographiques en marge d'une intentionnalité ou d'une réception située trouve, quant à elle, certaines illustrations exemplaires dans les clips du groupe Rammstein.

Le cas de Rammstein est intéressant à plusieurs titres. En raison de ses performances scéniques, le groupe a régulièrement été accusé d'être politisé par le fait d'adopter et de diffuser une esthétique inspirée de l'idéologie nazie – accusations dont il s'est défendu. Ces allégations ont suscité en retour l'intérêt de certains penseurs critiques. Le philosophe Slavoj Žižek a réfuté pour sa part toute expression d'une sympathie pour les idées d'extrême-droite dans les productions audiovisuelles du groupe. Selon Žižek, ces mises en scène recèlent au contraire un bénéfice politique, en performant la puissance théâtrale des esthétiques d'extrême-droite sans risque d'en reproduire les affects collectifs : « Rammstein s'attaque à l'idéologie totalitaire non par la distance ironique par rapport aux rituels qu'il imite, mais en nous mettant directement face à sa matérialité obscène et en suspendant par là même son efficacité » (Žižek, 2009 : 347). Les productions audiovisuelles du groupe ont ainsi été critiquées à travers le double prisme de la réitération tendancieuse et du détournement cathartique, que seule une étude de réception empirique pourrait documenter plus avant. Cependant, sur le

plan de l'iconographie politique telle qu'elle a été définie en introduction, les clips du groupe allemand foisonnent de motifs plus discrets.

Corps multiples et images composites

Une brève analyse comparée des clips de Rammstein de la fin des années 1990 et du début des années 2000 révèle des occurrences répétées de corps multiples représentés à l'aide d'« images composites », selon l'expression forgée par l'historien de l'art Dario Gamboni (2005). Les images composites désignent des agencements formels construisant une unité à partir d'une pluralité d'éléments, à l'instar de l'État représenté au moyen de dizaines de figures minuscules sur le frontispice du *Léviathan* de Hobbes (fig. 1). Le clip de « Sonne » (2001) montre ainsi les membres de Rammstein sous les traits de nains contraints de travailler à la

VOLUME!

Figure 2 : Rammstein, « Sonne », 2001. Photogramme

mine sous la fêrle d'une Blanche-Neige géante et dominatrice. Une brève séquence dépeint le groupe en adoration, rassemblé à ses pieds (fig. 2). Elle évoque le peuple des croyants réuni sous le manteau de la Vierge Marie, un motif forgé par l'iconographie chrétienne (fig. 3) qui constitue une source d'inspiration directe de la représentation profane de l'État sous les traits d'un corps multiple (Bredkamp, 2003 : 77). L'exemple illustre, sur le plan iconographique, la célèbre remarque du juriste allemand Carl Schmitt selon laquelle « tous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'État sont des concepts théologiques sécularisés » (Schmitt, 1988 : 46).

Figure 3 : Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*, 1445-1462. (Image libre de droits. Source : Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Madonna_della_Misericordia.JPG)

Outre l'exemple de « Sonne », le clip de « Du riechst so gut » (1998) met en scène un loup garou qui s'incarne, au fil de la narration, sous les traits des différents musiciens de la formation allemande. L'une des séquences montre le corps du chanteur Till Lindemann transpercé de gueules de loup, figurant la multiplicité du groupe derrière son unité incarnée. Des corps multiples se retrouvent ailleurs dans d'autres clips sans référence au groupe lui-même. Dans « Links 2 3 4 » (2001), une colonie de fourmis est attaquée par des scarabées géants qui déciment leur population. Les survivantes organisent la riposte, et la dernière partie du clip montre des colonnes militaires quittant la fourmière pour monter à l'assaut, avant de l'emporter.

Le cas de Rammstein montre qu'il est possible de distinguer trois dimensions politiques du format clip – une tripartition non exclusive, à but heuristique. En marge des politisations fondées sur la construction narrative ou la production visuelle de sens, outre celles qui gouvernent la réception spectatrice par le biais d'un « code oppositionnel » ou d'une « politique de la signification », selon les termes de Stuart Hall (2008 : 183), certains motifs correspondent à des survivances historiques. Ces motifs déplacent la réflexion à la marge de la sociologie des publics (Hall) ou de la critique idéologique des productions culturelles (Žižek), vers l'identification d'éléments d'un vocabulaire formel, d'une « grammaire » dont la corporéité et la gestuelle sont quelques-uns des traits élémentaires.

Gestes, interpellations, contre- interpellations

« Testify ! » de Rage Against the Machine propose un cas d'étude sensiblement différent. L'étude du clip implique de passer outre une rhétorique politique « de surface », d'ordre revendicatif et propagandiste, pour considérer des motifs sous-jacents. Le clip a été réalisé en 1999 par le cinéaste étasunien Michael Moore, alors déjà célèbre pour son film *Roger and Me* (1989), et futur lauréat de la Palme d'or au festival de Cannes 2004 pour *Fahrenheit 9/11*, réquisitoire contre la politique menée par le président des États-Unis George W. Bush après les attentats du 11 Septembre. « Testify ! » figure sur l'album *The Battle of Los Angeles*, sorti en novembre 1999. Ce même mois de novembre 1999 a été émaillé par la « bataille de Seattle » à l'occasion d'un sommet de l'Organisation Mondiale du

Commerce. L'événement a marqué la naissance effective du mouvement altermondialiste, d'une contestation globale qui a connu un essor fulgurant avant de subir un coup d'arrêt à l'été 2001, à la suite des répressions policières lors du sommet du G8 de Gênes et des attentats du 11 Septembre sur le sol américain. Impliqué dans ce mouvement transnational par son soutien à la cause des Indiens zapatistes du Chiapas, RATM est réputé pour ses engagements militants.

De prime abord, « Testify ! » apparaît comme une production audiovisuelle à caractère politique dans la mesure où le clip comporte une diatribe à l'encontre de la bipartition entre partis républicain et démocrate, qui régit la vie publique étasunienne – une critique dont la construction visuelle est analysée plus avant à la section suivante. Cependant, certains motifs du clip construisent une intelligence du politique sous-jacente à la dénonciation des élites au pouvoir. « Testify ! » est un remarquable élément de corpus d'iconographie politique par la récurrence d'une gestuelle : la main levée (fig. 4 & 5). Ce geste opère une interpellation d'un genre tout à fait singulier.

VOLUME!

Dans son texte « Idéologie et appareils idéologiques d'État », publié en 1970, Louis Althusser décrivait l'efficacité de l'interpellation idéologique en référence à une injonction policière verbale en pleine rue :

« Nous suggérons alors que l'idéologie "agit" ou "fonctionne" de telle sorte qu'elle "recrute" des sujets parmi les individus (elle les recrute tous), ou "transforme" les individus en sujets (elle les transforme tous) par cette opération très précise que nous appelons l'*interpellation*, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les jours : "hé, vous, là-bas !" » (Althusser, 2011 : 297 ; souligné par l'auteur)

C'est sur un mode d'interpellation sensiblement similaire que fonctionnent certains exemples canoniques de l'iconographie politique occidentale. Outre le frontispice du *Léviathan* de Hobbes, l'injonction visuelle gouverne l'une des plus célèbres

compositions de motifs au xx^e siècle, à savoir l'association de l'index pointé et du regard fixe de Lord Kitchener dans une affiche de propagande britannique placardée dès le début de la Première Guerre mondiale (fig. 6), avant que sa facture visuelle ne soit reprise par l'ensemble des principaux belligérants (Ginzburg, 2013 : 67-108). Pétrie de références antiques et chrétiennes, cette composition patriotique est empruntée à la rhétorique publicitaire du début du xx^e siècle, qui comprend certaines variantes notables tel que le remplacement de l'index pointé par une arme braquée dans une affiche produite en 1908 pour la marque de machines à écrire Polyphon Musikwerke (fig. 7).

Le clip de « Testify ! » adopte une rhétorique audiovisuelle de l'interpellation qui hérite de cette grammaire historique à plusieurs niveaux. On voit ainsi le bassiste Tim Commerford fixer le spectateur et le

Figure 6 : Alfred Leete, *Your Country needs you!*, 1914.

Affiche montrant Lord Kitchener
Source : Wikimedia Commons :
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YourCountryNeedsYou.jpg>

Figure 7 : Publicité pour une machine à écrire Polyphon Musikwerke, 1908. Illustration extraite de Ludwig Volkmann, *Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst*, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1908, p. 22.

braquer avec le pistolet d'une pompe à essence avant d'asperger l'objectif de la caméra. On voit quelques secondes plus tard le chanteur Zack de la Rocha placer le même pistolet contre sa tempe en chantant « *Mass graves for the pump and the price is set* » (« Des charniers pour la pompe à essence et le prix est fixé »), ne laissant aucune ambiguïté quant à l'analogie entre les deux « armes ». Dans ce registre, un ensemble de relations iconologiques avec le roman *1984* de l'écrivain britannique George Orwell est notable. « Celui qui a le contrôle du passé a le contrôle du futur. Celui qui a le contrôle du présent a le contrôle du passé », déclame de la Rocha à deux reprises dans le couplet final : il s'agit du slogan du parti totalitaire qui gouverne l'Océania dans le roman dystopique d'Orwell (1950 : 54). La référence politico-littéraire dans la chanson se trouve densifiée par le clip dans la mesure où la description de Big Brother dans *1984* se fonde explicitement sur l'affiche de Lord Kitchener (Ginzburg, 2013 : 105-107). « À chaque palier, sur une affiche collée au mur, face à la cage de l'ascenseur, l'énorme visage vous fixait du regard », lit-on dans les premiers paragraphes du roman : « C'était un de ces portraits arrangés de telle sorte que les yeux semblent suivre celui qui passe. Une légende, sous le portrait, disait : BIG BROTHER VOUS REGARDE » (Orwell, 1950 : 12). Cette première rhétorique de l'interpellation, dont l'intentionnalité pose question eu égard aux éléments réinvestis et mis en relation, est tournée vers le spectateur. Elle le désigne comme partie prenante de la géopolitique du pétrole et de l'énergie thématisée par la chanson de RATM et mise en scène par le clip de Moore.

Une seconde forme d'interpellation repose sur un mode d'adresse visuelle plus

original. Il s'agit de l'interpellation qui donne son titre au morceau : « *Testify!* » – soit « Témoinne ! » au singulier, ou « Témoinnez ! » au pluriel. Reproduit dans le clip à l'appui d'un montage d'images d'archives, le geste de serment judiciaire (main droite levée), performé par Zack de la Rocha dès la première occurrence de l'injonction à « témoigner » (premier refrain), est repris par quantité de personnalités parmi lesquelles figurent le président Bill Clinton durant l'enquête sur sa liaison extraconjugale avec Monica Lewinsky, et Lewinsky elle-même. La première d'entre elles est le colonel Oliver North (fig. 5), qui fut durant les années 1980 l'un des protagonistes du scandale de « l'Irangate » – une affaire de ventes d'armes clandestines à l'Iran alors en guerre contre l'Irak, dont les profits servirent à financer les guérillas anticomunistes au Nicaragua et au Salvador. Le geste de de la Rocha se singularise par le fait que l'interpellation gestuelle n'est pas tournée vers le spectateur. Ce sont ces personnalités qui sont sommées de « rendre des comptes ». La main droite levée relève ici d'une forme d'interpellation des « dominants » par les « dominé(e)s », qui s'appuie sur un vocabulaire visuel institué et repolitisé.

Il convient de préciser que le clip de Moore ne se contente pas de mobiliser cette gestuelle : il semble interroger ses antécédences ou ses connotations religieuses, en droite ligne des précédents commentaires sur les corporéités collectives de Rammstein. L'image de la main droite de Bill Clinton prêtant serment, isolée comme motif en gros plan, est immédiatement suivie d'un geste de bénédiction du pape Jean-Paul II, souverain pontife en exercice au moment de la réalisation du clip. L'exercice d'iconologie auquel se livre Moore tend à corrélér

l'interpellation politique à la gestuelle religieuse – une relation qu'a approfondie pour sa part Carlo Ginzburg en traquant la généalogie de l'interpellation visuelle de Lord Kitchener jusque dans les représentations du Christ bénissant à la fin du Moyen Âge (Ginzburg, 2013 : 84-93). Le clip de « Testify! » tire sa spécificité de la façon dont il thématise ces survivances formelles chargées d'historicité, pour les associer à sa dénonciation de la politique intérieure et extérieure étasunienne.

Visibilités corporelles et politiques musicales

D'autres références politico-culturelles de « Testify! » s'inscrivent en marge de la gestuelle de l'interpellation. La plus pertinente à observer domine la structure du clip : les corps physiques des deux candidats à la Maison Blanche en l'an 2000, le républicain George W. Bush et le démocrate Al Gore, sont présentés comme deux corps extraterrestres qui, en réalité, n'en font qu'un. Plus qu'une invention narrative, il s'agit d'un emprunt (probablement ici tout à fait conscient) au premier épisode de la huitième saison du dessin animé *The Simpsons*, diffusé aux États-Unis le 27 octobre 1996, soit la semaine précédant l'élection présidentielle. L'un des trois mini-récits de cet épisode « spécial Halloween » montre un duo d'extraterrestres kidnappant le président démocrate élu Bill Clinton et son rival républicain à la présidence, Bob Dole, en vue de prendre leur apparence, puis leur place dans la campagne. Enlevé à son tour,

Homer Simpson parvient à s'échapper pour prévenir le peuple américain. Malgré la révélation de la supercherie en plein meeting devant le Capitole, les aliens adressent cette réponse aussi cinglante que savoureuse à la foule rassemblée : « C'est vrai, nous sommes des extraterrestres. Mais qu'est-ce que vous comptez faire ? C'est un système bipartite. Vous devez voter pour l'un d'entre nous ! »

Ce faisant, l'épisode des *Simpsons* et le clip de *RATM* proposent une lecture de la politique américaine que l'on pourrait qualifier de théorie des « deux corps du président », en référence à la théorie des « deux corps du roi » avancée par l'historien Ernst Kantorowicz durant les années 1950. Analysant le fonctionnement de la monarchie au Moyen Âge, Kantorowicz a démontré l'existence duelle du corps du souverain, scindé en un corps physique, mortel, et en un corps politique, immortel, indispensable à la pérennité de la souveraineté après le décès du monarque (Kantorowicz, 1989). L'iconographie politique des « deux corps du président », quant à elle, est résumée par un encart qui ouvre le clip de « Testify! » « *He appears as two but speaks as one!* » (« Il apparaît sous deux formes mais parle d'une seule voix ! »). Elle repose sur un double geste : d'une part, l'amalgame de deux corps en un seul (fig. 8 & 9), une image multiple singulière que donne à voir la technologie du « morphing » (Gamboni, 2005 : 182-183) ; d'autre part, l'exclusivité de ces deux corps-faits-un au détriment d'un troisième corps potentiel – celui d'un candidat indépendant, en l'occurrence le milliardaire Ross Perot en 1996 (présent dans la foule rassemblée devant le Capitole dans l'épisode des *Simpsons*), ou Ralph Nader en 2000, dont une célèbre formule électorale clôt le clip de *RATM* :

Figures 8 & 9 : Rage Against the Machine, « Testify! », 1999. Photogrammes

« *If you don't turn on to politics, politics will turn on you* » (« Si vous ne vous occupez pas de politique, la politique s'occupera de vous »). Dans le clip de Moore, les voix de Bush Jr, Gore et Nader sont en surimpression sur le morceau « Testify! » tel qu'il est audible sur *The Battle of Los Angeles*. Le clip tend ainsi à construire non seulement visuellement, mais aussi verbalement, l'amalgame des deux corps destinés à se partager l'élection (Bush et Gore), tout en accordant un corps unique et une voix propre au candidat Nader.

Conclusion

Le problème soulevé par la thèse des « deux corps du président » est bel et bien un cloisonnement de la vie publique américaine. Abordé de manière humoristique dans l'épisode des Simpsons, il connaît un traitement plus sombre dans le clip de « Testify! », à l'appui des thèses de George Orwell sur le formatage de la pensée et la destruction de la mémoire historique. Cependant, il importe surtout de remarquer que l'iconographie de

la corporéité se déploie ici vers une politique des corps sonores et musiciens, qui assoit une spécificité du format clip en tant qu'objet d'iconographie politique. Cette spécificité est commune à l'ensemble des cas analysés dans cet article. Le clip vidéo montre les corps musiciens comme autant de « membres » et de « groupes » (fig. 2 & 4) en rapport avec les corporéités individuelles ou composites que renferme la banque d'images de l'iconographie politique occidentale, présente et passée (fig. 1 & 6). En somme, le format clip constitue un régime de confrontation des corporéités politiques et des corporéités musicales, ces dernières pouvant être politisées par relation.

Les principales constructions visuelles de l'iconographie politique occidentale se trouvent réinvesties dans le format clip. Ces éléments participent pleinement de la politisation des contenus audiovisuels, à la marge de leurs visées propagandistes éventuelles et de leur réception située, ou en conjonction avec elles. Les corpus ne manquent pas pour des investigations futures. Le clip de *Mosh* du rappeur Eminem peut être cité à

Figure 10 : Eminem, « Mosh », 2004. Photogramme

titre d'exemple. Cet autre pamphlet contre l'administration de George W. Bush, réalisé durant la campagne présidentielle de 2004, constitue même, à sa manière, une théorie visuelle du processus de constitution des collectifs politiques. Les séquences finales du clip montrent une foule compacte faisant face à des forces antiémeutes qui barrent l'accès à un bâtiment officiel, sur lequel trône le visage de George W. Bush (fig. 10). L'image dessine ici un nouveau Léviathan, à la différence près que les individus qui composent le « corps politique » ne sont pas dépeints en admiration devant la tête qui les domine, mais résolus à la renverser.

Cette étude s'est appuyée sur une typologie des politiques du format clip distinguant production, réception et survivances formelles, dans le seul but de préciser l'autonomie relative d'éléments iconographiques dans l'analyse visuelle. Répétons que cette typologie n'est qu'heuristique. Abordées

une première fois au moment de spécifier une définition ouverte du format clip, les mises en scène relevant du *riot porn* constituent un corpus significatif permettant de réarticuler ces dimensions. Un clip militant du morceau « Wake Up » (1992) de RATM, visionné plus de deux millions de fois depuis sa mise en ligne en 2009 sur YouTube, se présente comme un diaporama de cent vingt-cinq images fixes d'émeutes et d'affrontements urbains¹. Sa facture conforte la prise de distance vis-à-vis de toute définition essentialiste du format clip. Elle oppose en effet à l'image mouvante le primat de l'image fixe, qui gouverne d'autres esthétiques de l'activisme visuel contemporain, telles certaines productions documentaires dans le contexte du conflit syrien (Zabunyan, 2016 : 129-147). Le privilège accordé à l'image fixe renforce l'importance des compositions formelles, depuis les postures jusqu'aux gestuelles en passant par l'orientation des regards. Les corporéités, individuelles ou collectives, y sont légions. En mettant aux prises émeutiers et forces de l'ordre, « dominants » et « dominé(e)s », ces productions incitent à réfléchir à nouveaux frais – et toujours en musique – aux modes de production et de consommation du clip musical au prisme des catégories d'analyse de l'iconographie politique.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=ICecxOfmFtU>
[consulté le 10 avril 2017]

Bibliographie

Ackerman Ada (2014), « Passages et transpositions de la théorie politique à l'écran », in Zabunyan Dork (ed.), *Que peut une image ? Les Carnets du Bal n° 4*, Paris, Le Bal/Textuel Editions, p. 116-137.

Agamben Giorgio (2015), *La guerre civile : pour une théorie politique de la stasis*, trad. J. Gayraud, Paris, Points.

Althusser Louis (2011), *Sur la reproduction*, Paris, PUF.

Bredenkamp Horst (2003), *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes : le Léviathan, archétype de l'État moderne*, trad. D. Modigliani, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Buck-Morss Susan (2007), « Visual Empire », *Diacritics*, vol. 37, n° 2-3, p. 171-198.

Crettiez Xavier & Piazza Pierre (eds.) (2013), « Iconographies rebelles », *Cultures & Conflits*, n° 91-92.

Debord Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.

Fleckner Uwe, Warnke Martin & Ziegler Hendrik (eds.) (2011), *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Munich, Beck, 2 vol.

Frith Simon, Goodwin Andrew & Grossberg Lawrence (eds.) (2005), *Sound and Vision : The Music Video Reader*, Londres, Routledge.

Gamboni Dario (2005), « Composing the Body Politic : Composite Images and Political Representation, 1651-2004 », in Latour Bruno & Weibel Peter (eds.), *Making Things Public : Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe/Cambridge, ZKM-Center for Art and Media/MIT Press, p. 162-195.

Ginzburg Carlo (2013), *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'iconographie politique*, trad. M. Rueff, Dijon, Les presses du réel.

Hall Stuart (2008), *Identités et cultures : politiques des Cultural Studies*, trad. C. Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam.

Joschke Christian (2012), « À quoi sert l'iconographie politique ? », *Perspective*, n° 2012-1, p. 187-192.

Kantorowicz Ernst (1989), *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. J.-P. Genet & N. Genet, Paris, Gallimard.

Marin Louis (1981), *Le portrait du roi*, Paris, Minuit.

Mitchell W.J.T. (2015), *Image Science : Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*,

Chicago, The University of Chicago Press.

Orwell George (1950), 1984, trad. A. Audibert, Paris, Gallimard.

Riboni Ulrike Lune (2016), « Riot porn : de quoi parle-t-on ? », en ligne : <http://window.hypotheses.org/267> [consulté le 10 avril 2017].

Schmitt Carl (1988), *Théologie politique*, trad. J.-L. Schlegel, Paris, Gallimard.

Steiner Anne (2015), *Le temps des révoltes : une histoire en cartes postales des luttes sociales à la « Belle Époque »*, Montreuil, L'Échappée.

Zabunyan Dork (2016), *L'insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De L'incidence éditeur.

Žizek Slavoj (2009), « Remarques pour une définition de la culture communiste », trad. C. Vivier, in Badiou Alain & Žizek Slavoj (eds.), *L'idée du communisme*, Paris, Lignes, p. 315-347.