



Marges

Revue d'art contemporain

15 | 2012

Démocratiser l'art [contemporain]

Le clip au musée : démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire ?

Video Clips in Museums. Democratization of Art or Legitimization of a Popular Form?

Julien Péquignot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/325>

DOI : 10.4000/marges.325

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 10-26

ISBN : 978-2-84292-354-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Julien Péquignot, « Le clip au musée : démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire ? », *Marges* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 30 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/marges/325> ; DOI : 10.4000/marges.325

Le clip au musée : démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire ?

Du 20 octobre 2007 au 6 janvier 2008 s'est tenue, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, à l'initiative de l'ARC, l'exposition « Playback » consacrée à des clips musicaux réalisés par des plasticiens contemporains. Le principe scénographique de cet événement reposait sur l'idée d'une présentation de ces clips *via* des simulacres de leurs conditions de consommation dans la vie courante : écrans incorporés à des tapis roulants de salle de sport, karaoké, *home cinema*, mur d'écrans de magasin d'électroménager, etc.

Le but affiché était de proposer des ponts entre des univers a priori hétérogènes voire antinomiques. D'abord, bien sûr, entre le clip – objet avant tout commercial – et l'art contemporain. Mais aussi entre la télévision, le Web 2.0 (l'exposition était sponsorisée par MTV et en partenariat avec Myspace) et le musée, entre la création et le divertissement ou encore entre des pratiques artistiques plutôt confidentielles et des pratiques de consommation grand public. Autrement dit, des problématiques usuellement réservées à une élite et d'autres typiques de la culture de masse.

Un double contre-pied était ainsi pris par cette exposition, d'une part avec le choix de clips réalisés par des artistes contemporains au lieu de clips issus du circuit habituel de production, d'autre part avec le principe d'importer au musée une forme – le clip – et des lieux et pratiques de la vie de tous les jours – salle de sport, magasin, Internet, salon privé, etc. Cette double contradiction ne pouvait que raviver les débats et les polémiques sur des questions telles qu'art et commerce, culture et industrie, pratique d'élite et consommation de masse et inviter à (re-)penser les notions de démocratisation de l'art, mais aussi de noyautage salvateur du système marchand par la démarche artistique, *via* des objets hybrides tels que le clip, ou tout au contraire de l'action délétère du consumérisme sur le « grand art » tel que pensé et pratiqué depuis la modernité.

Cet article se propose d'examiner cet événement principalement à travers les discours qui l'accompagnent. L'étude portera sur les discours internes, notamment le catalogue, qui présente de nombreux textes analytiques et critiques, et sur les discours externes, qu'ils proviennent de la presse ou de sites Internet (sites des partenaires, de critiques, forums). Nous serons alors en mesure de proposer une vue des positions qui s'expriment sur les questions mentionnées plus haut – en particulier sur la dichotomie art d'élite/culture de masse – afin d'en dégager les soubassements idéologiques. L'étude des discours sera mise en perspective avec le fonctionnement de l'exposition afin de tirer des conclusions sur la question des rapports entre art contemporain muséal et grand public à cette aune particulière. Notre angle d'approche concernant les discours sur l'exposition et, partant, le clip, nous ne proposerons pas nous-mêmes de définition du clip, ni de manière générale ni au travers d'une distinction qualitative entre clip « classique » et clip d'artiste. Notre propos est justement d'établir combien le principe même de catégorisation en général, et de ce type d'objet en particulier, révèle une structuration idéologique particulière, celle par exemple de l'institution artistique qui classe, hiérarchise et donc clive, structuration qui ne relève pas de la posture que nous avons choisi d'adopter ici. Le propos de cet article n'est

/1 *Tracks*, Arte,
28.11.2007.

/2 [<http://www.arte.tv/fr/1773066,CmC=1773082.html>. Consulté le 08. 08. 2011.]

/3 [<http://www.evene.fr/culture/agenda/playback-18858.php>. Consulté le 08. 08 .2011.]

/4 Excepté, pour être précis, le commentaire d'un internaute sur le site de *Tracks* signalant une erreur de référencement d'une vidéo mise en ligne.

/5 En effet, si les amateurs de clip n'ont manifestement pas réagi, les amateurs du Musée d'art moderne non plus, le nombre de pages Internet consacrées à chacune des expositions plus classiques de l'institution en témoigne.

/6 L'intitulé de l'exposition était ainsi en majuscules insérées dans un écran de télévision stylisé, sorte de logotype repris sur tous les supports liés à l'exposition.

pas d'élaborer de telles définitions à partir des discours étudiés, ou d'émettre des jugements sur la pertinence des arguments avancés dans les textes concernant des caractérisations du clip et de ses diverses formes, mais uniquement de resituer ces discours dans des logiques plus larges telles que les discours esthétiques, la question de la modernité, la posture postmoderne, etc.

Tempérons tout de suite le terme « polémique » concernant les débats engagés sur ces questions à l'occasion de cet événement : l'exposition eut une visibilité médiatique quasi nulle. En termes de presse, seuls *les Inrockuptibles* y consacrèrent un article critique. À la télévision, l'émission *Tracks/1* d'Arte y consacra quelques minutes plus d'un mois après le début de l'exposition. Sur Internet enfin, en plus de la page de cette émission/2, le site *Evene.fr* fit une présentation critique succincte de l'exposition/3. Aucune de ces deux pages ne donna lieu à des commentaires/4. Le partenariat avec MySpace ne fut pas plus heureux. Le principe était simplement de mettre en ligne la présentation de l'exposition et les clips diffusés. Les quelques commentaires postés le furent à propos de tel ou tel clip ou pour en recommander d'autres mais ne concernèrent pas l'exposition en tant que telle. Une visite sur les sites du groupe MTV (ou d'autres chaînes musicales comme MCM par exemple) et encore plus sur Youtube, où des centaines de milliers de clips donnent lieu à de nombreux commentaires, incite à attribuer cet insuccès non pas au thème de l'exposition – le clip – mais au cadre – le Musée d'Art Moderne – ou plus encore à la relation entre les deux/5. Pour ce qui concerne des discours substantiels, ne restent alors qu'un article des *Inrockuptibles* et surtout le catalogue de l'exposition, document très riche et élaboré, comme c'est souvent le cas au MAMVP.

Présentation de l'exposition

Située dans la partie du musée réservée aux expositions temporaires, la manifestation « *Playback/6* » était mise en espace en collaboration avec Jean-Michel Bertin, directeur artistique spécialisé dans la publicité et le clip musical. Le plan général s'articulait sur une enfilade d'espaces différenciés mais largement ouverts les uns sur les autres. Le principe était, à chaque fois, de recréer, avec plus ou moins de décalage, des conditions usuelles de visionnage de clips. L'ensemble de l'exposition arborait un certain dépouillement, la place principale étant faite aux divers écrans qui diffusaient en boucle des cycles de clips thématiquement groupés en fonction de chaque salle ou espace. Le principe premier du décalage résidait dans le fait qu'à l'exception de la dernière salle tous les clips étaient « non-officiels », c'est-à-dire

conçus par des artistes pour un cadre artistique (directement pour « Playback » mais aussi et surtout pour d'autres occasions ou lieux) et non pas pour une exploitation classique.

Le visiteur entrait ainsi directement dans un ersatz de salle de sport, baptisé *Best of/Dance* où plusieurs tapis roulant sophistiqués étaient dotés d'écrans personnels qui diffusaient des clips tournant autour de la *dance music* et jouant sur le caractère extravagant et outrancier de l'univers qui y est attaché. Au bout de cet espace, *Best of/Posture* prenait le principe inverse en ne présentant qu'un seul écran qui diffusait des clips caractérisés par leur aspect hiératique. Dans une salle suivante, *Karaoke* jouait sur la reprise et le pastiche de clips originaux, proposant une superposition de textes en décalage avec les images, incitant à des lectures nouvelles. *Bootleg/Covers & Alike*, reprenait le principe du *home made movie* et présentait, dans un salon équipé en *home cinema* reconstitué, des clips construits sur le principe de la citation et de la reprise. Dans cette salle, la présence d'un ordinateur permettant d'accéder à la page MySpace de l'exposition rappelait la place du clip dans la participation des amateurs au Web 2.0. Enfin, *Seen on TV*, dernière salle de l'exposition, remettait le caractère commercial du clip au cœur de la problématique. Un mur de téléviseurs, disposés à la manière d'un magasin, diffusait en boucle des clips « officiels », donc à vocation commerciale, mais néanmoins réalisés, sur commande, par des artistes (vidéastes, plasticiens), dont le nom bien souvent n'apparaît jamais dans les circuits traditionnels de diffusion (émissions musicales, chaînes spécialisées type MTV). Le but général de l'exposition était de faire apparaître la particularité du clip, situé au croisement de l'art expérimental et du conformisme mercantile et, de ce fait, espace de liberté potentielle pour les artistes plasticiens explorant ce format, que cela soit dans un but purement artistique ou commercial⁷.

L'exposition était dotée de peu d'outils de visibilité et de médiation. En dehors de visites guidées proposées une fois par jour les week-end, d'ateliers pour les enfants deux fois par semaine en période de vacances scolaires et du catalogue que nous allons étudier. Une Nuit Playback avait été diffusée sur MTV dans la nuit du lundi 12 novembre 2007 et une page dédiée avait été ouverte sur MySpace qui ne proposait que quelques *teasers* issus de l'exposition, un concert en direct et une sortie de clip en exclusivité.

Discours externes

L'article de Claire Moulène sur l'exposition « Playback⁸ » est constitué de deux parties : une longue introduction présentant le clip et questionnant le principe d'une telle exposition puis une critique – on

⁷ « Outil de promotion de masse *low*, pop et éphémère, antithétique a priori avec l'art tendant vers la postérité, le clip jouit pour les artistes d'une aura illicite et attirante : ils le revisitent avec une distance parfois insolente et une liberté jubilatoire, jouant des codes et des références de l'industrie musicale. ». Extrait du texte de présentation de l'exposition présent sur le dépliant remis en caisse aux visiteurs.

⁸ Claire Moulène, « Le clip au musée », *Les Inrockuptibles*, n° 623, 06. 11. 2007, p. 32.

devrait dire un éreintement – de l'exposition. L'introduction mérite que l'on s'y attarde : « [chapeau :] L'exposition PLAYBACK isole vingt-cinq ans de l'histoire du clip à travers ses diverses collisions avec l'art contemporain. [corps du texte :] [...] “Trop long pour une publicité, trop court pour un film, trop vendu pour de l'art [...], réduisant la forme imageante de la musique”, commente Anne Dressen, la commissaire de l'exposition Playback au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Le clip cumulerait toutes les tares. Et pourtant, ce genre bâtard [...] œuvre d'art totale pour les uns, pur produit marketing pour les autres, fait son entrée au musée. Et disons-le tout de suite, c'est là que le bât blesse. Non pas que les institutions dédiées à l'art contemporain et l'art contemporain lui-même soient aujourd'hui coupés de cette culture *low-tech* [...], mais plutôt parce que cette délocalisation du clip aurait nécessité une vraie réflexion sur la définition même de cet objet hybride dont la question de la signature reste en suspens, ainsi que sur son rôle au sein de l'industrie culturelle et sur les formes esthétiques qu'il suscite. ».

S'ensuit une critique assez vive de l'exposition jusqu'à la conclusion de l'article : « D'autre part, l'inventaire se voudrait aussi prospectif, mais en écartant la partie la plus récente et peut-être la plus passionnante qui se propage aujourd'hui via le net, MySpace et YouTube. Pour autant on trouve quelques trésors dans Playback [...] Le clip constitue pourtant comme le rappelle le critique d'art Benjamin Thorel [...] “l'objet postmoderne idéal, illustrant l'absence supposée de différenciation entre culture inférieure et supérieure, entre réalité et fiction”/9 ». On le voit avec ces passages traitant moins de l'exposition que du clip, ce dernier a tendance à susciter des discours aussi ambivalents que lui – à en croire ces mêmes discours : il est artificiel et contingent, publicitaire, mais en lien avec le cinéma comme laboratoire de ce dernier (face cachée, expérimentale). De même en utilisant le conditionnel (« cumulerait ») l'auteur semble ne pas reprendre à son compte le discours de la commissaire d'exposition apparemment très négatif (le clip raterait même sa relation à la musique). En effet, bien qu'employant le terme de « bâtard » (moins sympathique qu'« hybride ») l'auteur présente les visions antagonistes du clip (commerce/art) sans prendre parti. Mais ensuite, sous couvert de critiquer la manière dont le clip fait son entrée au musée, c'est-à-dire apparemment critiquant le musée et non le clip, pas plus que l'idée même du clip au musée, l'auteur insère le clip dans un ensemble bien particulier : la « culture *low-tech* », terme employé en général pour parler de certaines musiques électroniques composées en 8 bits ou de certains travaux infographiques refusant les hautes définitions et qui regroupe ici : jeux vidéo, *tuning*, *paintball*, skate.

En dehors du fait que le rapport entre *low-tech* et *tuning* est difficile à cerner sinon sur le mode de la contradiction, nous avons ici un bel exemple de prétéition : on voit mal comment un objet *low-tech* comparable au skate pourrait prétendre à être un « art total », d'autant plus que s'il « suscite des formes esthétiques », il le fait dans le cadre de l'industrie et la plupart du temps anonymement, comme le rappelle l'auteure. Le conditionnel de « cumulerait toutes les tares » paraît donc en fait assez peu hypothétique.

Cependant, malgré les tares de cet amas hétéroclite d'activités culturelles propres à la « jeune génération », le clip peut commettre des « trésors », ou encore, dans un autre passage non cité, des « perles ». Enfin, symbole du postmoderne, le clip est un des vecteurs de l'indistinction – au sens bourdieusien – de l'art (« culture supérieure ») et de la création (« fiction ») : il n'est pas étonnant que, dans ces conditions, une exposition présentant des clips réalisés par des artistes plasticiens contemporains « brouille davantage les pistes qu'elle ne les éclaire ».

Le chapeau de l'article est d'ailleurs éloquent : clip et art contemporain ne se rencontrent pas, ne se croisent pas, ne s'influencent pas, etc. mais entrent en « collision ». L'insistance et la reconnaissance, même du bout des lèvres, de l'Internet participatif comme espace de création amateur de clips pouvant déboucher sur quelques items dignes d'intérêt, sont révélatrices : le clip peut mériter que l'on se « penche » sur lui (*low-tech*) à condition de rompre avec l'industrie et le commerce et surtout de rester noyé dans le flot, le flou, de la masse anonyme. Là où il n'y a pas auteur, il n'y a pas art. En dehors de ce cadre il y a une réticence manifeste à laisser entrer le clip dans la sphère artistique légitime, ou même à reconnaître qu'il puisse y être quand, de fait, il y est : « [...] cette *délocalisation* du clip aurait nécessité une vraie réflexion sur la définition même de cet objet hybride [...]»¹⁰.

Discours internes

Outre les textes du maire de Paris Bertrand Delanoë, du directeur du MAMVP Fabrice Hergott et de la commissaire de l'exposition Anne Dressen, le catalogue¹¹ contient quatre textes analytiques et critiques et deux entretiens. Un seul auteur est présenté comme enseignant-chercheur : Nicole Brenez, les autres ont des activités de critique (rédaction et édition) comme Marie-Pierre Bonniol ou Benjamin Thorel, auxquelles peuvent s'ajouter de la recherche comme Bettina Funcke et Christophe Wavelet. Enfin certains ont des activités de production ou de création dans le champ musical ou audiovisuel comme Jean-René Étienne, Marie-Pierre Bonniol et Christophe Wavelet. Les

¹⁰ / *ibid.* Nous soulignons.

¹¹ / *Playback*, catalogue d'exposition (Paris, MAMVP, 2007), Paris, Paris-Musées, 2007.

/12 Qui constitue la troisième de couverture.

/13 *Playback*, op. cit., p. 7.

personnes interrogées lors des entretiens sont des chorégraphes et un membre du groupe Sonic Youth, c'est-à-dire des artistes indirectement liés au clip. Nous avons donc affaire à des fonctions variées : responsable politique, acteurs culturels, producteurs et créateurs artistiques, critiques, éditorialistes, chercheurs universitaires, artistes. Pour cette raison, les textes, bien que portant tous sur le clip, abordent des thématiques et des points de vue dissemblables, formant une mosaïque plutôt qu'un ensemble continu ou homogène ; ils seront donc étudiés séparément afin d'en dégager les points communs et les écarts. Nous laisserons ici de côté les textes de Jean-René Étienne et de Bettina Funke ainsi que les deux entretiens qui suivent, ceux-ci ne traitant pas du sujet qui nous préoccupe immédiatement : les rapports entre clip et art *via* l'institution muséale.

Le premier texte/12, signé du maire de Paris est une courte introduction au clip, au clip dans le musée et à l'exposition. Si l'on retrouve, concernant le clip, la dichotomie habituelle entre « outil promotionnel », « vocation commerciale », « industrie du divertissement » et « terrain d'expression des créateurs » ou « forme d'art », celle-ci n'est pas présentée comme figée mais au contraire évolutive : « le clip est devenu le terrain d'expression des créateurs », « il a permis à une nouvelle forme d'art d'éclorre » (nous soulignons). Enfin, à propos de l'exposition, l'auteur confirme ce mouvement : « *Playback* est une exposition généreuse et transgénérationnelle, qui place l'art où l'on ne l'attendait plus et qui mélange les genres avec un rare bonheur. ». Ainsi, non seulement la dimension artistique du clip est affirmée sans ambiguïté, mais en plus comme étant le résultat d'un parcours suivi par le clip en provenance du commerce et de l'industrie culturelle dont il s'affranchit, accompagné par l'institution et qui, en retour, permet à l'art de se renouveler grâce à l'institution.

Le deuxième texte est la préface de Fabrice Hergott qui s'intitule « Entre les lignes de l'écoute et du regard ». Les deux premiers tiers du texte s'attachent à démontrer combien le clip de par ses caractéristiques est au cœur, tout en étant l'emblème, du monde actuel : « Ces distorsions appartiennent à notre réalité contemporaine : vaste collage commercialisé surgi de toutes parts, dans un désordre permanent que l'achat vient réguler comme par nécessité [...] Internet a changé notre relation aux clips vidéo. [...] Ils sont entrés dans la vie, dans l'actualité de la consommation et de nos échanges. [...] ces clips participent du système d'homogénéisation de la pensée par le plaisir de la distraction/13. ».

Ce tableau bien sombre est tempéré par la fin du texte, qui porte sur l'exposition : « Avec l'exposition *Playback* [il s'agit] de montrer que cet espace créatif [...] est moins lisse que le monde qui la génère. [...] Le

clip est artificiel, et cet artifice produit, comme dans l'art, une sensation de vérité à laquelle le réel ne parviendra jamais. Cette exposition cherche aussi à montrer que dans la masse immense des clips, certains méritent d'être regardés comme des œuvres. Ils sont comme des objets hétérogènes dans un univers souvent en marge des logiques commerciales, le parodiant et s'y intégrant parfois. ».

Dans ce texte, le clip, de par ses caractéristiques, porte et participe à produire le pire d'une société mercantile où la pensée même se dissout dans la consommation. Ce n'est qu'en retranchant la dimension commerciale que l'on peut éventuellement en espérer quelque chose. Cependant, l'auteur n'est pas très clair : tout en devant être en « marge des logiques commerciales », ces rares clips – « objets hétérogènes » à l'intérieur même de ce champ en marge – peuvent s'y intégrer. Il y a là une position téléologique : peuvent être admis, « regardés comme des œuvres », les clips dont la raison d'être n'est pas commerciale mais de faire la critique, voire le noyautage du système, en le détournant pour faire de l'art, devenant « artificiel » (sans raison propre d'existence) à bon escient. Ces objets hétérogènes et marginaux peuvent (doivent) être identifiés, regroupés et présentés par l'institution, le musée, pour une raison implicite évidente : cet espace est lui-même en marge du système, en ce sens qu'il n'est pas censé en dépendre mais existe pourtant au sein de cet « environnement de plus en plus commercialisé » et est donc à même d'en attaquer les fondements.

Le principe de l'exposition confirme cette déduction. En effet, contrairement à d'autres événements présentant des clips, ici les clipeurs... n'en sont pas. Point de Michel Gondry ou de Spike Jonze, les auteurs des clips présentés sont des plasticiens et/ou des vidéastes (Andy Warhol, Martin Parr, Tomoki Kakitani, etc.) expérimentaux, placés non du côté du cinéma et de l'audiovisuel mais dans le champ de l'art contemporain. Il s'agit donc moins de clips marginaux que de clips produits par la marge, une certaine marge néanmoins, celle bien instituée de l'art contemporain.

On peut comprendre alors la logique de l'exposition, très simple, qui met en scène les clips dans différents tableaux de la vie quotidienne (salle de sport, karaoké, supermarché, salon *home cinema*, etc.) : ces temples du consumérisme sont investis par l'institution artistique au moyen d'un subterfuge, car ce sont de vrais faux clips. Des clips qui ne peuvent être vus dans un contexte « quotidien »... qu'au musée ; et sont censés, placés ainsi artificiellement, révéler l'artificialité du monde moderne. D'où la conclusion qui s'impose : pour qu'un clip soit une œuvre d'art capable d'assumer sa mission subversive, il faut, avant tout, qu'il n'en soit pas un.

Le texte de la commissaire Anne Dressen s'intitule « Eyes Wide Tuned » et se veut une sorte de tour d'horizon à la fois du clip mais aussi de l'exposition et des textes inclus dans le catalogue. Découpé en autant de paragraphes que de thématiques, introduits par une série de titres sibyllins, il débute par une recension de caractéristiques communément admises du clip, puis expose la pensée de l'auteure et enfin intègre le tout dans la logique de l'exposition.

« [...] [le clip est] écartelé dans une relation incestueuse et adultère avec le cinéma et la publicité, oscillant entre soumission et insolence, trop long pour une publicité, trop court pour un film, trop vendu pour de l'art. [...] Un clip réduirait en effet la force imageante de la musique, l'évidence musicale pour en imposer une version mercantile. [...] Discipliné, un clip est aussi éphémère par nature – opposé en cela à l'immortalité que vise toute œuvre d'art. [...] Le clip serait conçu sur un principe d'incomplétude temporaire, censé créer un désir insatiable. Il est ainsi apparu [...] comme l'objet postmoderne idéal [...], illustrant l'absence supposée de différenciation entre culture inférieure et supérieure, entre réalité et fiction [...] Le contenu du clip s'ouvre ainsi à l'expérimentation. Il peut même se révéler contre-pouvoir, comme le défend Nicole Brenez, à l'encontre de la thèse postmoderne prédisant la fin du politique et le clip comme forme asociale. Le clip serait donc un danger, fantasmé ou réel, à la hauteur des efforts déployés pour le contrecarrer/14. ».

Dans ces extraits qui proviennent du premier tiers du texte, l'hypothétique est de rigueur : utilisation du conditionnel, vocabulaire relativisant (censé, supposée, etc.). Quelques affirmations cependant : le caractère hybride du clip, contingent, insaisissable, possible terrain d'expérimentation voire de contestation, c'est-à-dire des éléments consensuels bien connus. On notera par ailleurs que si Anne Dressen ne prend pas manifestement parti dans la question de la postmodernité (le clip comme symptôme le plus éclatant de la décadence postmoderne), en revanche elle ne prend pas à son compte le discours contradictoire, laissant la parole à Nicole Brenez. Cependant la suite est un débat précisément sur la question de la différenciation entre culture inférieure et supérieure à travers le phénomène pop : « [...] il faut rappeler qu'au sein de la culture pop il est possible de distinguer le *high* du *low*. ». Anne Dressen s'appuie ici sur l'École de Francfort et plus précisément sur Theodor Adorno pour le contredire, en jugeant sévère et puriste l'idée de « la culture de masse dite culture "pop" [...] la "pop" – qui vaut ici pour musique commerciale, censée signer la fin de l'art pour l'art. ». En passant par Andy Warhol et d'autres exemples plus récents, elle conclut : « La musique pop reste perçue comme l'outil de démocratisation de l'art s'il en est ».

Cette conclusion, pourtant émise avec réserves, est tout de même aussitôt tempérée : « La situation est un peu différente quand il s'agit de répondre à une commande – comme celle de réaliser un clip par exemple [...]. Or, taxer ces artistes de cyniques ou de cupides relève d'une mauvaise foi déplacée que l'École de Birmingham [...] a contribué à ébranler [...]. Il reste que des différences de fond distinguent inmanquablement un clip dit "commercial" de celui d'un artiste [...] ». S'ensuit la description de l'exposition qui finit par la partie sur Internet, introduisant la conclusion de ce qui précède et du texte : « Les artistes (tout autant que *the guy next door*, anonyme et parfois inspiré) sont autant de prétextes pour aborder le clip commercial comme forme possible. [...] [Il s'agit] de poser simplement un regard attentif et amusé sur un format complexe trop rapidement éludé, afin d'en reconnaître les ambiguïtés passionnantes. Se permettre un détour enfin pour aborder les facettes méconnues d'un artiste, ou découvrir de nouvelles expressions décomplexées bien que référencées, et profiter, avec délectation, des sources et des goûts de chacun : un plaisir, au-delà du *joke*, purement assumé. ».

Si l'on compare avec le texte précédent, et encore plus avec celui de Bertrand Delanoë, on constate un glissement dans l'appréciation du clip. Si l'auteure n'adopte pas la position jugée trop radicale de l'École de Francfort en ce qui concerne la culture de masse, en revanche est nettement réaffirmée la séparation entre culture et art, le clip faisant partie de la première. Si cette appartenance n'en fait pas pour autant un objet diabolique, en revanche la question du clip en tant qu'objet artistique, au moins potentiellement, ne se pose même pas. À l'instar de la culture pop qu'il est inadéquat de mépriser, ne serait-ce qu'à cause de l'intérêt que certains artistes peuvent lui porter ou de son éventuel pouvoir de médiation entre le public et l'art, le clip peut être une forme de jeu et de plaisir pour l'artiste, lequel se permet un « détour », et un moyen d'amener le public au Musée d'art moderne. Quant au sort du clip lui-même, le mieux qu'il puisse être, grâce au Web 2.0 (ici MySpace), est celui de substituer à une télévision défaillante en tant que divertissement de qualité. Le terme de *post art* utilisé à ce propos, formé sur le modèle du postmodernisme, convoque du coup l'idée d'indifférenciation. Or, c'est bien de cela qu'il s'agit : un terrain d'expression où monsieur Tout-le-monde (*the guy next door*) et l'artiste peuvent se rencontrer dans un même plaisir innocent. Innocent car il ne débouche pas sur une réelle indifférenciation, à savoir la mort de l'art intemporel remplacé par le divertissement éphémère et sans cesse renouvelé.

Dans le texte précédent, en séparant le bon grain de l'ivraie, l'institution artistique pouvait faire entrer le clip dans son giron, en une

/15 *ibid.*, p. 15-18.

/16 *ibid.*

/17 John Tetzlaff,
« MTV and the Politics
of Postmodern Pop »,
*Journal of Communication
Inquiry*, vol. 10, n° 1,
1986, p. 80.

suprême récompense. Ici, au contraire, le respect de l'intégrité du clip est affirmé afin de mieux le différencier de la sphère artistique, et ce sans mépris.

C'est toujours sur le thème art/culture que se penche le texte suivant, mais selon un axe unique : la question de l'auteur et de la signature.

Le texte s'intitule « Les Valets de Pied/15 », par Benjamin Thorel. Très compact thématiquement – il s'attache uniquement au problème de la visibilité du nom du réalisateur de clip –, ce texte tend à mettre en perspective l'importance de la notion de signature visible comme critère déterminant. L'auteur constate que le réalisateur de clip est structurellement effacé au profit de l'artiste. Allant plus loin, à propos « des incursions de cinéastes dans le champ vidéo-musical », il avance : « Avouer la prégnance de l'art du cinéaste est déjà l'amorce d'un discours sur la légitimation du réalisateur de clip : si ce dernier veut accéder à une véritable reconnaissance, il devra sauter le pas – comme si, malgré la promesse de fin des hiérarchies classiques, le clip n'était qu'un art appliqué, subalterne – et réussir dans un genre majeur. »

À cette question, en bon critique, il propose une solution : « Les possibilités d'émergence d'un auteur dans le clip ne seraient ainsi pas à rapporter à son équivalent cinématographique, mais bien plutôt à la remise en cause de celui-ci. »

Ceci invite alors à une nouvelle posture critique : « Il ne s'agit pas pour autant de mythifier à nouveau la figure du réalisateur [...] mais plutôt de chercher à mettre en lumière des logiques de production, en étant attentif aussi bien aux créateurs des musiques ou des chorégraphies que des mises en scène, et en repérant les évolutions de thèmes et de motifs, les manières de disposer les figures et de recharger les formes/16. »

Cette remise en cause de l'auteur/signature – et donc du courant de pensée qui soutient cette idée – comme principal critère du jugement s'appuie sur un constat fait par Benjamin Thorel : « De manière assez inédite, le regard que portent sur le clip la plupart des critiques et des chercheurs contemporains de son avènement s'accorde avec les aprioris de l'industrie. [...] ni simple support promotionnel ni création autonome, "le" clip s'impose en cohorte, flot visuel déferlant sur le petit écran, images fondues s'enchaînant sans distinction, au rythme de ritournelles se faisant écho sans fin. "Fragmentation, segmentation, superficialité, bazar stylistique, brouillage entre médiation et réalité, effondrement du passé et du futur dans le moment présent, exaltation de l'hédonisme, prédominance du visuel par rapport au verbal."/17 : les gestes et les figures qui caractérisent le clip correspondent à la logique de création postmoderne [...], dont l'inévitable corrélat est bien la "mort de l'auteur" ». Pour finir voici la conclusion

du texte: « [...] les clips et leurs auteurs ne sont pas tous *indifférents*. » (L'auteur souligne).

Nous sommes en présence ici d'un contre-pied original par rapport à ce que nous avons pu voir jusqu'à présent: les caractéristiques « postmodernes » du clip (masse, recyclage, anonymat, hybridation, etc.), loin d'être des tares ou des menaces, sont au contraire des arguments pour repenser les principes de catégorisation dominants. Il n'est pas question directement d'art, mais le développement du texte a pour but non la fin de la différenciation et de la hiérarchisation mais le renouvellement des critères employés. Avec les mêmes constats à propos du clip qui en font d'ordinaire l'objet postmoderne diabolique incarné, l'auteur propose une vision opposée: le clip postmoderne messianique. L'incapacité des tenants de la critique – et de la recherche – à traiter de manière satisfaisante du clip à travers le prisme des principes auctoriaux prouverait l'invalidité, ou l'obsolescence de ces derniers, confrontés à « l'ère » présente.

La préoccupation qui traverse tous ces textes, celle de l'art, se trouve une nouvelle fois déplacée: la question n'est plus celle de l'adéquation ou non du clip au monde de l'art mais bien celle de l'adéquation du monde de l'art au clip, et plus encore au temps présent, au temps d'après la modernité qui a vu naître ce monde de l'art, le temps postmoderne.

Le texte de Nicole Brenez, « Clip, pamphlet, subversion. Jalons pour une histoire de la contre-culture populaire/18 » tout en abordant une autre thématique, présente certaines similitudes avec le précédent. La perspective proposée est la suivante. L'auteure met en exergue deux qualités du clip: son lien archéologique intime avec le cinéma/19 et sa dimension populaire pour poser la question du potentiel révolutionnaire de cet objet. Par ailleurs, citant de nombreux exemples, l'auteure avance aussi que: « [...] le clip sert de laboratoire permanent au cinéma » et ainsi « [...] renvoie le cinéma à ses origines fertiles, à sa veine expérimentale ».

De cette forme originelle, toujours productive, devenue aujourd'hui plus populaire, l'auteure va donner plusieurs exemples d'application au discours contestataire selon des solutions différentes (mais toutes jugées efficaces). Comme pour la dimension de laboratoire permanent, les exemples sont choisis pour démontrer la surface tant géographique que chronologique du clip en tant que moyen d'expression contestataire, afin de réaffirmer que c'est bien dans la forme structurale, immanente du clip, que résident ses qualités, et non pas à l'occasion d'une expérience contingente. De cela, l'auteure conclut d'ailleurs son texte sur l'idée que l'emploi de cette forme par le cinéma a pour effet de conférer à celui-là les qualités de celle-là: « "Un clip

/18 Nicole Brenez, « Clip, pamphlet, subversion. Jalons pour une histoire de la contre-culture populaire », dans *Playback*, op. cit., p. 19-23.

/19 « [...] le clip en tant que structure (accoler des images à des sons préexistants) apparaît non pas comme un surplus décoratif, un genre accessoire et déchu, mais au contraire comme une forme séminale ».

/20 « Tout est dit dans cette phrase : l'artificialité et la contingence du clip, son lien avec le cinéma, comme s'il en constituait la face cachée et expérimentale, sa forme publicitaire. ».

est le faux résumé d'un grand film introuvable", écrivait Serge Daney. Depuis cette affirmation, la narrativité cinématographique s'est tout à l'inverse renouvelée, enrichie, assouplie, cinétisée au contact électrique de l'énergie propre au clip. ».

S'ensuivent plusieurs exemples de travaux artistiques, de Jang Sun-Woo, Erik Gandini, Keny Arkana ou encore Julien Sarmani que Nicole Brenez commente ainsi à la fin de son article : « La discrète réminiscence d'une chanson, la surimpression mentale des images que celles-ci font immédiatement revenir, suffisent à transformer un tendre documentaire en pamphlet politique. ».

Il n'est pas ici précisément question d'art, bien que les exemples pris soient clairement choisis pour une grande majorité à cause de leur légitimité dans ce domaine. En revanche, la dimension d'objet questionnant, voire agissant sur le monde, attribuée au clip, renvoie à l'idée vue précédemment que ceci est précisément une des caractéristiques de l'art. Par ailleurs, l'affirmation du clip comme incarnation populaire d'une forme essentielle du cinéma le teinte d'une aura d'immanence certaine.

Que l'institution doive l'encadrer (Fabrice Hergott) ou qu'il fonctionne selon une mécanique structurelle (Nicole Brenez), qu'il soit pure manifestation d'un temps nouveau (Benjamin Thorel) ou au contraire origine formelle (Nicole Brenez), le clip est considéré dans trois des quatre textes étudiés comme lieu et moyen de contestation (des institutions légitimantes, de la consommation de masse, du système capitaliste), ou peut-être plus précisément de subversion. Échappant au contrôle établi à cause de sa complexité, il est à même d'agir sur tous les plans du champ social – à condition d'être présenté, rendu visible en tant que tel, par exemple *via* la médiation d'un Musée d'Art Contemporain...

Retour sur la presse

Revenons à l'article des *Inrockuptibles* consacré à l'exposition. Commençons par les trois citations présentes dans l'article. La première était celle (non créditée dans l'article) de Serge Daney : « Le clip est le faux résumé d'un grand film introuvable ». On a vu que cette citation se trouve dans le texte de Nicole Brenez. Or, là où cette dernière démontrait l'obsolescence de cette affirmation, Claire Moulène au contraire la prenait à son compte/**20**. De la même manière, la citation empruntée à Anne Dressen n'est pas présentée avec exactitude : Claire Moulène ne prend pas le soin de dire que ces « affirmations » étaient dans un cadre hypothétique, conditionnel, présentées comme

une recension par Anne Dressen, des discours ambiants sur le clip, et non émanant directement de sa propre conviction.

En revanche, le conditionnel va demeurer mais dans le discours de l'auteure de l'article juste après cette citation : « Le clip cumulerait toutes les tares. ». Cette distanciation lui permettait ainsi d'introduire (« Et pourtant [...] ») sa critique – qu'on se souvient négative – de l'exposition et de placer le clip dans le champ de ce qu'elle appelait la culture *low-tech*. Ainsi, tout en se présentant comme défenseuse du clip en tant qu'appartenant à une forme de culture, alors que précisément le discours d'Anne Dressen souligne le respect dû à cet objet, le discours de Claire Moulène s'approprie aussi les concepts dichotomiques art et culture de masse ou *high* et *low*, présents dans le texte d'Anne Dressen et d'autres, mais en introduisant des éléments absents des textes du catalogue (*tuning*, *skate*, *paintball*, etc.). Ceci permet alors à l'auteure de reprocher à l'exposition (et donc à la commissaire Anne Dressen dont la citation introduisait ce paragraphe) de ne pas poser les bonnes questions : « la signature », « le rôle du clip dans l'industrie culturelle », « les formes esthétiques qu'il suscite » ; questions dont nous avons vu qu'elles étaient au contraire abondamment traitées, à commencer par celle de la signature, sujet du texte de Benjamin Thorel, texte que pourtant Claire Moulène cite elle-même, on s'en souvient, en conclusion de son article.

/21 Claire Moulène reproche aussi à l'exposition d'écarter « la partie la plus récente et peut-être la plus passionnante qui se propage aujourd'hui via le Net, MySpace et YouTube » alors que nous avons vu qu'un des chapitres de l'exposition était précisément dédié à un partenariat avec MySpace (Claire Moulène, *op. cit.*).

Légitimation/démocratisation, art/masse

Cette recension journalistique de l'événement qu'est « Playback », est un discours qui, tout en prétendant s'appuyer sur la réalité du phénomène ou de sa présentation propre (les textes du catalogue), en le faisant en fait de manière incomplète ou déformante, aboutit à un résultat : le clip comme objet industriel, anonyme, dédié à la jeunesse, intimement lié à Internet/**21**, postmoderne au sens d'une abolition des distinctions. De ce lien intime sans cesse pointé entre clip et Internet comme phénomène culturel, découle tout aussi logiquement que le clip lui-même, par contamination, que cela soit une affirmation ou une confirmation, apparaissant comme pur phénomène culturel, ne soit pas associé à – ou alors avec de grandes réserves –, voire dissocié de force, du champ artistique.

Avec le clip, les notions de masse, de technique, d'industrie, de techniques industrielles de (culture ?) de masse sont nommément ou *in absentia* convoquées. Examinons la question du technico-industriel avant de nous pencher sur celle de la masse.

MTV et la télévision en général, en tant qu'appareillage produisant du flux, détermine le statut de l'objet diffusé et/ou sa réception. En cela

/22 On songe bien entendu à son texte le plus célèbre sur la question : Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], Paris, Gallimard, 2000.

/23 Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

/24 Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 28.

l'influence de l'École de Francfort et en particulier de Walter Benjamin/**22** est évidente. En termes esquenaziens/**23**, l'appareillage fonctionne en fait, dans la posture francfortienne, comme déclaration. En témoigne le fait que, systématiquement, « interrompre le flux » (par la consultation d'Internet, par la posture critique, par l'exposition, etc.) permet une soudaine liberté d'interprétation, voire une réelle « artisation » du clip.

Là réside visiblement la résolution d'une contradiction. Les discours étudiés ne se permettent pas d'être « officiellement » francfortiens, ne serait-ce que parce qu'ils travaillent sur des objets « de basse extraction » et dans une intention de non condescendance à leur égard. Aussi la notion d'« aura » telle que proposée par Benjamin est-elle impossible à importer dans sa dimension ontologique : si l'aura est l'essence de l'œuvre d'art en tant qu'artefact unique, le clip, même dans un musée, ne peut jouer à jeu égal. Mais conserver la notion d'art dans une perspective francfortienne, c'est-à-dire avec une forme de transcendance, implique de préserver l'idée d'aura. Celle-ci s'est alors déplacée de la production à la présentation. Si le principe de transcendance demeure, le mouvement est inverse : chez Benjamin, c'est l'industrialisation qui menace l'aura, dans nos textes, c'est le musée qui l'instaure ou la restaure. L'institution, c'est-à-dire un phénomène social, a remplacé une ontologie poétique. Or, comme l'indique Jacques Aumont : « Le progrès technique périmé les machines par d'autres machines plus performantes, mais le progrès artistique moderne périmé les œuvres par d'autres œuvres qui sont seulement différentes/**24**. ».

Si, avec l'endossement par l'institution de la transcendance artistique, des objets industriels peuvent être œuvres d'art, alors des objets industriels peuvent périmer des œuvres d'art. Et ceci, en fait, n'est pas acceptable. Nous avons vu, dans les discours étudiés, deux solutions résoudre ce problème.

La première consiste à nier à l'évolution technique sa qualité de progrès : la télévision, MTV en particulier, représente une régression sociétale, voire technique. En témoigne l'insistance sur les conditions de production inférieures à celles du cinéma, de même que la qualité technique, ou les conditions de diffusion. Ainsi, l'objet produit, comme l'appareillage, vont dans un sens contraire à la modernité.

La deuxième solution consiste, *via* l'institution, à conférer une aura à partir d'éléments hétérogènes et antérieurs aux conditions techniques d'élaboration de l'objet. C'est le recours aux avant-gardes et expérimentations, cinématographiques ou encore plus anciennes, comme mode de légitimation des clips. Autrement dit, si l'industrie peut produire des objets artistiques parce qu'artalisable, cela ne

peut être qu'à partir de contradictions internes, c'est le noyautage : l'action muséale piratant le circuit production-consommation de masse pour y (ré-)introduire de l'art.

Plus que ce qui est dit en particulier, plus que l'objet ou le moyen de la subversion, c'est le simple fait qu'une partie des éléments qui constituent ces clips ne provient pas (du moins apparemment) d'un même contexte industriel et mercantile, qui est subversif : l'art peut alors s'adresser au plus grand nombre, sortant d'un cercle réservé à l'élite, et en plus en artialisant des productions qui, pour être symboliques, sont d'abord utilitaires pour le capitalisme, dans sa quête constante de transformation de toute chose en marchandise et de tout individu en consommateur. Par le recours à l'art (dans notre cas principalement les arts plastiques au carrefour du cinéma et de l'audiovisuel) *via* ses figures, discours, modes de fonctionnement, c'est le statut, et l'avenir du grand public, de la masse – mais qui est aussi *demos* – qui est modifié, pour le meilleur.

Dans un texte prenant à bras le corps la question, Mikel Dufrenne pointe les contradictions inhérentes à la notion d'art de masse/25. Pour commencer, la notion de masse est d'abord politique. Ensuite, l'utilisation du terme de masse s'accompagne nécessairement d'une distinction : parler de la masse, c'est ne pas en être. Parler de masse est alors dans le même temps instaurer une relation inégale, en particulier en ce qui concerne la relation spécifique entre art et masse : « Dans le syntagme art de masse, le "de" a un sens précis : il signifie pour [...]. L'art n'est nullement attribué à la masse, il lui est destiné [...]. La relation que le pour introduit implique bientôt une hiérarchie [...]. Le récepteur est considéré comme passif [...] il faut produire pour lui, c'est-à-dire condescendre à lui faire une faveur : répondre à ses besoins ou à ses attentes, qu'on suppose préalablement déterminés et connus, et en se mettant à sa portée, sans exiger de lui une ascèse ou une longue initiation. L'art de masse est un art divertissant et facile/26. ».

Dans le cadre de cette exposition et des discours qui l'accompagnent, et malgré une occasion propice (le clip au musée d'art contemporain), la problématique du rapport entre un « art d'élite » et un « art de masse » n'est en fait pas abordée, mais contournée. Si l'art peut sembler devoir tenir une certaine posture vis-à-vis des dangers d'une massification probablement délétère, la solution ne semble pas être une quelconque entreprise de démocratisation, ou autrement dit d'élévation, d'accession du plus grand nombre au discours artistique. En creux, la position qui semble dominante est celle d'une étanchéité de fait, « naturelle », ontologique, entre les problématiques et enjeux artistiques et les logiques qui régissent les usages que font le plus

/25 « [...] tantôt on parle des masses, qu'on dit alors populaires, pour exalter leur nombre, leur force, voire leur mission [...] elle donne du poids et une justification à ce qu'on entreprend en son nom. Tantôt on en parle comme d'un ramassis, un ensemble anonyme et passif qu'on oppose alors à une élite personnalisée. ».
Mikel Dufrenne, « L'art de masse existe-t-il? », *Revue d'Esthétique* n° 3/4, « L'art de masse n'existe pas », Paris, 10/18, 1974, p. 10-11.

/26 *ibid.*, p. 12-13.

grand nombre des productions symboliques. Ici est d'ailleurs manifeste le peu de place donnée réellement à la question de l'Internet participatif, autant dans sa dimension d'antithèse du musée d'art (diffusion, accessibilité, hybridation, sérialisation et interchangeabilité des contenus – artistiques ou non artistique) que dans sa dimension collaborative qui pourrait tendre à brouiller les frontières de l'art par le court-circuitage de la dichotomie amateur/professionnel.

Conclusion

« Playback » est une exposition dédiée au clip mais traitant en fait du rapport de l'art contemporain à la culture, voire la culture de masse, et ce sans aucune clé manifeste pour le visiteur de l'exposition. Ainsi le reste du travail de ces artistes est absent, totalement, ne permettant pas d'inscrire ces « écarts clipésques » dans une éventuelle revendication de démarche artistique. Le destinataire de l'exposition n'est en aucun cas le grand public, celui qui regarde les clips et ne va pas dans les musées. Pour ce faire il aurait fallu que ces clips d'artistes soient effectivement visibles chez Darty ou au Club Med Gym ou que les écrans disposés dans l'exposition soient reliés en direct aux chaînes musicales diffusées à la télévision. En d'autres termes, nous ne sommes ni face à une tentative de démocratisation de l'art contemporain ni face à une entreprise de légitimation d'une pratique populaire. Tels les spectateurs de *Loft Story* invités à contempler sans médiation, ou presque, l'ennui insondable des enfermés, les visiteurs de « Playback » ne peuvent qu'observer, derrière des vitrines de musée dissimulées par un simulacre de quotidienneté, les amusements d'artistes, « désœuvrés » pour l'occasion. La commissaire de l'exposition parlait d'« un plaisir, au-delà du *joke*, purement assumé ». Sans contester l'éventualité d'un plaisir – dans le texte d'Anne Dressen il s'agit sans conteste de celui des artistes –, il n'en reste pas moins clair que la démarche de l'exposition n'est ni celle d'une démocratisation, ni celle d'une légitimation mais bien d'une *joke*, plus: d'une *private joke*.

Julien Péquignot