

Analyse de concerts d'indie rock en public à travers YouTube : les aspects du live qui influencent l'expérience et la perception du public. Le cas de Liam Gallagher, d'Oasis à sa carrière solo (1994-2022)

Auteur : Violle, Chloé

Promoteur(s) : Pirenne, Christophe

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/17159>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

ANALYSE DE CONCERTS D'INDIE ROCK EN PUBLIC
À TRAVERS YOUTUBE : LES ASPECTS DU *LIVE* QUI
INFLUENCENT L'EXPÉRIENCE ET LA PERCEPTION
DU PUBLIC

Le cas de Liam Gallagher, d'Oasis à sa carrière solo (1994-2022)

Mémoire présenté par Chloé Violle en vue de
l'obtention du grade de Master en communication,
à finalité spécialisée en médiation culturelle et
relation aux publics

Année académique 2022-2023

ANALYSE DE CONCERTS D'INDIE ROCK EN PUBLIC
À TRAVERS YOUTUBE : LES ASPECTS DU *LIVE* QUI
INFLUENCENT L'EXPÉRIENCE ET LA PERCEPTION
DU PUBLIC

Le cas de Liam Gallagher, d'Oasis à sa carrière solo (1994-2022)

Remerciements

Je souhaite remercier particulièrement Christophe Pirene pour son accompagnement durant ce travail et l'ensemble de mon cursus. Il aura su me transmettre son amour pour la musique, quelle qu'elle soit.

Merci à mes amis qui ont accepté de relire ces pages ou de m'en distraire : Aubry, Camille, Camille, Cindy, Léa, Pauline, Tanguy.

Merci aux coachs, Denis et Yannick, qui m'ont aidé à allier sport et études, en me rappelant que l'un n'interdit pas l'autre, qu'ils se complètent plus qu'ils ne s'opposent.

Merci à Thomas, mon fidèle compagnon de route universitaire, sans qui ces deux dernières années, et ces nombreux cafés, n'auraient pas eu la même saveur.

Merci enfin à mes parents, qui se sont montrés à l'écoute et à qui j'ai aimé partager mes découvertes tout au long de ces cinq années.

Comme souvent, c'est quand le travail est accompli que la satisfaction apparaît. Mais c'est aussi avec un brin de nostalgie que j'écris ces lignes, qui signent la fin d'un chapitre.

Table des matières

1. INTRODUCTION	4
1.1 Définition de l'objet et de la question de recherche	6
1.1.1 L'indie rock/le rock alternatif > la Britpop	6
1.1.2 <i>YouTube</i>	10
1.1.3 <i>Le live</i>	13
1.1.4 L'expérience et la perception du public	16
1.1.5 Liam Gallagher, d'Oasis à sa carrière solo (1994-2022)	18
1.2 Problématique	24
1.3 Perspectives méthodologiques	25
1.3.1 « <i>Music video</i> »	25
1.3.2 Méthodologies existantes	26
1.4 Méthodologie	30
1.4.1 Sélection des vidéos	30
1.4.2 Regroupement des vidéos	31
1.4.3 Analyse des vidéos	33
1.4.4 Analyse des commentaires	34
1.5 Hypothèse	35
2. ANALYSE DU CORPUS	36
2.1 <i>Rock'n'Roll Star</i> (à tout point de vue ?)	36
2.1.1 Liam Gallagher - Rock 'N' Roll Star (Manchester Ritz - 30/05/2017)	36
2.1.2 Liam Gallagher Live Ritz O2 Manchester FULL Gig As you were	43
2.1.3 Liam Gallagher – Rock'N'Roll Star LIVE Radio X	49
2.1.4 Conclusion	56
2.2 Vu à la TV : de <i>Supersonic</i> à <i>Everything's Electric</i>	59
2.2.1 Oasis Tv Debut – Supersonic (Live The Word 1994)	59
2.2.2 Liam Gallagher – Stand By Me (Reading 2021)	67
2.2.3 Liam Gallagher – Everything's Electric (Live from The BRIT Awards 2022)	74
2.2.4 Conclusion	81
3. CONCLUSION : LET'S LIVE FOREVER	85
4. BIBLIOGRAPHIE	93
5. VIDEOGRAPHIE	101
6. ANNEXES	103

1. Introduction

À la maison, ce sont les CD d'Elvis, Madonna ou encore Lenny Kravitz qui tournaient en boucle. Mais c'est surtout sous le son *mainstream* de la radio, constamment allumée, que j'ai grandi. Beyonce, les Black Eyed Peas, Chris Brown, Kesha, Lady Gaga, Miley Cyrus, Nelly Furtado, Pitbull, Rihanna, Selena Gomez, Timbaland, Usher... Une armée d'artistes américains au style « pop » qui m'auront été d'une agréable compagnie durant toute mon adolescence. Cette popularité, qui pour certains n'est plus d'actualité, aurait de quoi repousser les plus connaisseurs, ceux qui aiment la « vraie musique », rarement basée sur « ce que tout le monde aime ». Malgré que ces artistes et leurs morceaux se retrouvent peu, voire pas, dans les listes des « meilleurs albums de tous les temps », ce sont ceux sur lesquels certains de mes plus précieux souvenirs ont été gravés. Pas de rock anglais à l'horizon.

En 2019, mes perspectives musicales prennent un tournant lorsque j'apprends que l'étude des musiques dites « populaires » a sa place sur les bancs de l'université. Une manière d'aborder sérieusement ce qui pourrait avoir l'air futile et de dévoiler ce qui se cache derrière des morceaux qui ont marqué l'histoire, à la suite des musiques dites « savantes ». Ne les connaissant que de nom ou pour leurs morceaux phares à l'époque, j'y (re)découvre les Beatles, les Who, Bob Dylan ou encore les Pink Floyd. L'année suivante, *Spotify* s'immisce dans mes applications, dans ce quotidien que la pandémie du covid-19 a rendu monotone, et m'embarque à travers les époques avec une ingéniosité qui m'étonne toujours. Au milieu du blocus d'hiver, un certain Liam Gallagher apparaît dans mes « découvertes de la semaine » avec le titre *Wall of Glass* dont l'énergie m'apporte motivation, mais aussi distraction... Après un bref passage sur *Wikipédia*, je comprends que l'artiste est surtout connu pour être le chanteur d'Oasis, dont le seul morceau que je connaisse est le mélancolique et déprimant *Wonderwall* : cette chanson qui casse l'ambiance à chaque soirée. Je poursuis tout de même la recherche. J'ouvre *YouTube*, clique sur le clip de *Wall of Glass*, puis sur un autre, suivi d'interviews, sans oublier les concerts ! La machine est lancée, me voilà partie à la découverte de ce chanteur, de ce groupe qui, de fil en aiguille, m'en a fait découvrir tant d'autres. Mon historique *Google* se résume alors aux pages *Wikipédia* retraçant les carrières tumultueuses de ces artistes, en passant par les contextes socio-politiques dans lesquels ils ont évolué, les tendances qu'ils ont instituées, les tensions qui les ont incités à se séparer (et les raisons qui les ont parfois rassemblés), les personnes qui les ont influencés et celles qu'ils ont à leur tour influencés, ou encore les divers rebondissements sans lesquels ils n'auraient pas fait couler autant l'encre de journalistes et de biographes, dédiant leurs écrits tant à leurs faux pas qu'à leurs exploits.

Cette envie de découverte et d'expérience musicale, alors en total désaccord avec le contexte de crise sanitaire, m'incite à visionner des vidéos de concerts sur *YouTube*. Nous vivons à cette drôle d'époque où tout semble disponible partout, tout le temps et sous tous les formats. Une époque qui m'a permis de revivre la carrière d'un groupe mort depuis plus de dix ans. Car finalement, qu'il s'agisse des fans de la première heure ou des générations suivantes qui ont découvert le groupe via leurs parents ou à travers l'exploration des plateformes, tout le monde a aujourd'hui la possibilité de se plonger dans l'époque et les styles de son choix. Sur le moment, ces vidéos m'apportent un certain réconfort, avec l'espoir qu'un jour, cet amas de personnes en tout genre puisse à nouveau se rassembler pour célébrer la musique. Quelques mois plus tard, dans un contexte mondial toujours perturbé, je décide de me rendre à Londres, dont les nombreux disquaires, Berwick Street et autre Abbey Road sont apparus comme des points de chute, et le *Reading Festival* comme le point culminant de ce périple anglais. Liam Gallagher est en tête d'affiche, de quoi convertir dans la réalité ce que je regarde en vidéo depuis des mois. Marquée par l'expérience aussi révélatrice qu'inespérée de ce festival, l'envie de *live* ne fait que s'accroître, tout comme mon intérêt pour un style de musique qui, un an auparavant, n'apparaissait absolument pas dans mes playlists et vers lequel, aujourd'hui, *Spotify* ne cesse de me renvoyer.

Ce travail est une manière d'immortaliser une période qui, loin d'avoir été l'une des plus réjouissantes, a tout de même eu son lot de sensationnalisme et de découvertes. J'y saisis aussi l'occasion d'allier les différentes disciplines qui m'ont été introduites tout au long de mon cursus. N'étant ni musicologue, ni historienne, ni philosophe, ni sociologue, ni juriste, ni sémiologue, ni journaliste, j'ai tout de même pu découvrir certaines facettes de chacun de ces domaines et ainsi m'ouvrir à une palette d'outils, de points de vue, de pensées, de théories et de techniques. Il n'existe pas vraiment de terme pour définir quelqu'un sortant d'études en communication, souvent considérées comme un « fourre-tout ». En bout de parcours, je considère que ce n'est pas complètement faux, mais ce n'est pas celui dans lequel on ne retrouve pas ses affaires, c'est celui qui contient tout ce dont on a besoin.

Avançons ensemble à travers ces lignes qui mêlent la carrière d'un artiste à la magie d'internet, le scientifique au populaire et le réel au virtuel.

1.1 Définition de l'objet et de la question de recherche

Ma recherche consiste en une analyse de concerts d'indie rock en public via un corpus de vidéos, sélectionnées sur la plateforme *YouTube*, qui constituent mon objet de recherche. Ce corpus reprend des performances *live* d'Oasis et de Liam Gallagher datant de 1994 à 2022 (dates des faits et non de publication). Ma recherche s'oriente vers l'expérience et la perception de ces performances par le public récepteur. Pour répondre à cela, la constitution d'un corpus de vidéos offre différentes perspectives : celle choisie par les producteurs de la vidéo, me permettant d'observer le concert selon un certain angle de vue, et celle des utilisateurs de la plateforme *YouTube* qui, *a posteriori* du concert, se sont laissés prendre au jeu des commentaires. Ces vidéos de *live* et tout ce qui les entoure leur octroient une longévité et une survivance au temps qui me semble intéressantes à soulever. Par ailleurs, en alliant perception réelle et virtuelle d'un concert, j'aborde des canaux de communication différents, tous deux transmetteurs d'émotions, à leur manière.

En résumé, l'objet de mon analyse se constitue à la fois des commentaires des utilisateurs de la plateforme (sous la vidéo), des informations contextuelles sur la vidéo (date, lieu, page qui publie, description) et d'éléments constituant la vidéo (structure de la vidéo, mise en scène, cinématographie...). Les commentaires apporteront la subjectivité liée à l'expérience des visionneurs. Les informations contextuelles permettront de replacer à la fois la vidéo et le concert dans leur contexte. Enfin, les éléments vidéo seront une porte entre le virtuel et la réalité.

Les sous-chapitres suivants ont pour but d'éclairer sur les termes et notions présents dans mon questionnement afin d'affiner la compréhension de ce qui suivra. Un cheminement qui prend son départ avec la définition du genre indie rock, de son sous-genre qu'est la Britpop, fait une halte sur l'évolution de la plateforme *YouTube*, passe par la définition et quelques recherches autour du *live* avant d'expliquer ce que j'entends par « expérience et perception du public », notamment à travers des recherches précédemment réalisées sur le sujet. Une esquisse de la carrière du chanteur Liam Gallagher conclura ce tour d'horizon.

1.1.1 L'indie rock/le rock alternatif > la Britpop

Indie rock/rock alternatif

Nés dans les années 1950, les labels indépendants ont demeuré comme des acteurs importants dans l'industrie musicale, souvent en tant que dénicheurs de talents pour les majors (Shuker, 2022 : 192). Les années 80 et 90 laissent apparaître de nouveaux styles de musique dont se réclameront certains labels indépendants, se créant de surcroît une identité plus définie :

« *Stiff* and British Punk; *Sub Pop* and grunge; *Def Jam* and rap; *Creation* and Britpop; *Word* and Christian music¹ ». Ces labels produisent deux tiers des morceaux publiés pour seulement 15 à 20% de parts du marché (Shuker, 2022 : 192).

L'indie rock, francisé en « rock indé », apparaît comme une classification musicale résultant de l'émergence du mouvement punk sous l'impulsion, notamment, des Sex Pistols, directement inspiré de groupes comme les Byrds ou encore les Velvet Underground. Dans sa liste de concepts clés de la musique populaire, Roy Shuker reprend en partie les dire d'Ian King (2018 : 224) qui définit l'indie rock comme un « phenomenon of independent and/or inexperienced musicians and labels having increased access to what were once the exclusive machinations of the record industry² ». Shuker poursuit : « In both countries [UK and US], indie was based around strongly local scenes, with a network of independent labels and distributors, record shops, fanzine, and radio stations (in the US, College radio)³ ». Dans son article sur ce même thème, Ryan Moore ajoute que l'« indie rock originally referred to music released on independent record labels but has also come to refer to a sonic aesthetic influenced by various forms of post-punk and lo-fi music⁴ ». L'auteur poursuit en précisant que les sons punk et hardcore n'intéressaient pas les majors, ce qui forçait les artistes en question à se tourner vers ces labels indépendants qui, malgré de petits moyens, étaient plus flexibles pour enregistrer et distribuer la musique. Néanmoins, « historically, many indies have relied on majors for the distribution side of their activities⁵ », ce qui a amené des débats et des critiques sur la relation des labels indépendants avec la nécessité de rentabilité pourtant propre aux *majors*. Car à l'origine, l'indie privilégie une conception de la musique basée sur l'authenticité et la singularité, tandis que les majors ne développeraient qu'une vision commerciale, considérée comme un frein à la créativité. Dans son encyclopédie *Popular Music Culture*, Roy Shuker cite, justement en lien avec notre propos, l'alliance, au milieu des années 80, du futur label indépendant d'Oasis *Creation* avec *Rough Trade*, qui illustre « a continued blurring of the boundaries between the independents and the majors⁶ ». À l'époque, *Rough Trade*, également indépendant, rivalisait presque avec les *majors* :

¹ Shuker Roy (2022), *Popular Music Culture: The Key Concepts. Fifth Edition*, Oxon & New York, Routledge, p. 192.

² *Ibid.*, p. 195.

³ *Ibid.*, p. 195.

⁴ Moore Ryan (2013), « Indie Rock », *Grove Music Online*.

⁵ Shuker Roy (2022), p. 192.

⁶ *Ibid.*, p. 193.

« Devenu l'un des deux indépendants britanniques les plus connus, avec *Factory Records* fondé à Manchester en 1978, *Rough Trade* juxtapose de manière frappante un ensemble d'idéaux néomarxistes avec un véritable flair professionnel et un incontestable pragmatisme commercial⁷ ».

Les années 80 ont vu se développer ces labels en marge tels que *Factory*, *Mute*, *Some Bizarre* et *Rough Trade*, qui ont, selon Matthew Bannister, « a strong in investment in difference, concerned with “what not to do”⁸ ». Le son dit « alternatif » progressivement assimilé, ce qu'on appelait « indie rock » finit par emprunter les voies du *mainstream* avec des groupes comme Nirvana, U2 et REM (Shuker, 2022 : 194). Cela modifie le fonctionnement des *majors* qui rendent alors populaire ce qui était auparavant marginal. L'indie rock n'est plus tant lié à des labels indépendants, mais plutôt à une certaine esthétique de la musique rock ainsi qu'à des artistes « more intellectual and ironic in their approach and seemingly not as driven by commercial success as musicians in other subgenres of rock⁹ ». Funarow parle aussi de puritanisme illustré par un manque de confiance envers les autorités et par un accent mis sur l'éducation ainsi que sur le thème de l'austérité (2006 : 28). L'esthétique peut alors être caractérisée par une « combination of a strong lyrical focus with a marked strain of Romanticism present in these¹⁰ ». Shuker complète en citant Funarow :

« Romanticism provides indie music with a characteristic cultivation of emotion, passion, and the spirit, its interest in artistic movements of the past, its preference for the natural, its acclaim for the exceptional man in the guise of the musical genius, its respect for local identities and the working class, and its distaste for middle-class society while being itself middle class.¹¹ »

Deux éléments restent à souligner. Le premier est que les groupes indie sont souvent reconnus comme étant des performeurs, même si cela reste attaché à une image romantique du genre¹². Autrement dit, ils proposent des concerts où leurs morceaux peuvent gagner en qualité,

⁷ Lebrun Barbara, « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, n° 92, p. 38.

⁸ Bannister (2006 : 58) cité par Shuker Roy (2022), *Popular Music Culture: The Key Concepts. Fifth Edition*, Oxon & New York, Routledge, p. 193.

⁹ Moore Ryan (2013), « Indie Rock », *Grove Music Online*.

¹⁰ Shuker Roy (2022), p. 191.

¹¹ Funarow Wendy (2006 : 29), citée par Shuker Roy (2022), *Popular Music Culture: The Key Concepts. Fifth Edition*, Oxon & New York, Routledge, p. 194.

¹² L'image romantique est construite sur l'idée que les artistes indie « vivent » davantage ce qui vient d'eux que les chanteurs pop qui rendent ce que d'autres ont composé. Le sous-genre du rock alternatif, le *shoe gazing*, prouve néanmoins que ce n'est pas toujours le cas : les artistes restent statiques, avec une posture introvertie, le regard fixé vers leurs pieds et leurs pédales d'effet.

comparé à l'enregistrement studio original. À l'inverse, les groupes *mainstream* nécessiteraient des moyens électroniques pour atteindre le niveau de leurs enregistrements (Shuker, 2022 : 194). Le second élément se retrouve dans l'identité des artistes indie : il s'agit généralement d'hommes, blancs, de la classe moyenne. Une identité qui s'accompagne d'un caractère nationaliste lorsque l'on se dirige du côté de la Britpop, sous-catégorie de l'indie.

Britpop

Andrew Harrison, éditorialiste de *Select*, « juge-t-il bon de préciser qu'il ne s'agit ni de racisme ni d'incitation à la haine : “Un drapeau écrit-il, devrait représenter le meilleur d'un pays [...] tolérance, fierté sans haine, humour, ouverture, ténacité, démocratie, décence, optimisme, créativité et par-dessus tout esprit de communauté et sens de l'histoire” »¹³. Le label *Britpop* est par ailleurs associé à des groupes de guitare pop/rock des années 90, arborant une esthétique musicale aux aires britanniques reconnaissables et inspirée de groupes tels que les Beatles, les Who, les Kinks, ou encore les Smiths, les Jam et T. Rex (Shuker, 2022 : 47). Le journaliste Dom Philips dira de ces années 90 qu'elles « sont trop souvent vue comme la décennie de la Britpop... mais que la Britpop, malgré sa vitalité, était essentiellement un son dérivé, un son pêché dans les classiques de guitare pop des années 1960 et mis à jour¹⁴ ». Lorsque le grunge antistar de Nirvana s'impose de l'autre côté de l'Atlantique, le mouvement nationaliste de la Britpop lui revendique plutôt une aspiration à la célébrité en passant par une certaine arrogance (Shuker, 2022 : 47). À côté d'Oasis, Blur, Suede, Pulp et les Verve composent le groupe de tête, mais le premier représentant en serait Ride (Pirenne, 2011 : 541). La Britpop, c'est de la pop à l'anglaise, construite par un traditionnel quatuor guitare-basse-batterie-chant, menant à des mélodies tant percutantes que mnémoniques et à des paroles tant réalistes qu'ironiques.

Au-delà des paroles auxquelles les anglais s'identifient aisément, ces groupes sont loin de proposer la même musique, ce qui me permet d'affirmer que la Britpop est moins un style musical qu'un événement créé autour de ces jeunes groupes nationaux accédant au succès au même endroit, au même moment et propulsant l'Angleterre à la pointe de la tendance (anglaise) : « ces mélodies accrocheuses [...] sont perçues comme la quintessence de l'âme anglaise. Elles suffisent en tout cas à de très nombreux critiques (anglais) pour témoigner de la

¹³ Cité par Pirenne Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 542.

¹⁴ Dom Philips (2009 : 16) cité par Granier Frédéric (2019), *Blur vs Oasis. 14 août 1995, le match de la Britpop*, Bègles, Le Castor Astral.

supériorité de leurs groupes nationaux¹⁵ ». La visibilité accordée à ces groupes souligne l'émergence de styles vestimentaires propres, chaque groupe arborant ses marques de prédilection allant des *Adidas Gazelles*, au sweatshirt *Umbro* en passant par la parka *Northface*, toujours portés avec morgue et détachement. La Britpop, c'est aussi le rassemblement, sous la même bannière, d'attitudes, d'accents et de revendications liées à la ville d'origine des artistes. C'est entre autres ce qui mènera à la bataille de la Britpop, opposant Oasis à Blur, Manchester à Londres, la classe ouvrière à la classe moyenne.

Le caractère national de la Britpop se situe, par ailleurs, dans le succès relatif qu'ont ces groupes aux États-Unis, malgré des ventes stratosphériques en Grande-Bretagne (Harris, 2003) : Oasis atteint les 345.000 albums vendus en une semaine au Royaume Uni avec (*What's The Story*) *Morning Glory*, un record à l'époque. Le groupe décrochera respectivement une seconde et quatrième place au *Billboard* pour ses albums *Be Here Now* et (*What's The Story*) *Morning Glory*, ce dont ne peuvent pas se réclamer ses congénères Blur, Pulp ou les Verve. Pas vraiment de nouvelle *British Invasion*, mais un succès national qui rappelle tout de même les belles années du rock anglais. La popularité de la Britpop fera notamment partie d'un phénomène plus large nommé « *Cool Britannia* » que le chef d'État de l'époque, Tony Blair, fondateur du *New Labour* et successeur de la conservatrice Margaret Thatcher, n'hésitera pas à investir pour relancer l'économie nationale. Artistes, acteurs, mannequins... Les célébrités anglaises sont mises sous le feu des projecteurs pour redorer la culture britannique et créer l'effervescence autour du pays. Damon Albarn et Noël Gallagher se risqueront même à répondre favorablement à une invitation au 10 Downing Street. Une « prise de position qui, peu de temps auparavant, aurait pu ruiner la crédibilité d'une rockstar. Mais le blairisme et l'air du temps vont rendre la distanciation des sphères du rock et de la politique complètement obsolète¹⁶ ». Aujourd'hui, ce mouvement typiquement anglais de la Britpop est devenu une curiosité à la fois historique et nationale qui interroge encore sur les questions de classe et de genre (Shuker, 2022 : 48) et dont certains nostalgiques font, trente ans plus tard, toujours l'apologie.

1.1.2 YouTube

Aujourd'hui, la plateforme *YouTube* permet à n'importe qui d'accéder à du contenu vidéo en tout genre, y compris la musique indie. D'un documentaire sur ses origines, à un clip, en passant par une interview décapante des artistes ou par les vidéos de leurs concerts, la palette est large et a suscité mon attention. Il me semble opportun de revenir sur le lien qu'entretient

¹⁵ Pirene Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 544.

¹⁶ *Ibid.*, p. 543.

YouTube avec la diffusion de la musique et, plus spécifiquement, la musique en *live*, ainsi que sur les différents outils et informations qu'elle nous suggère.

Avant tout, une définition rapide et efficace tirée de *Wikipédia* : « *YouTube* est un site web d'hébergement de vidéos et média social sur lequel les utilisateurs peuvent envoyer, regarder, commenter, évaluer et partager des vidéos en streaming. Il est créé en février 2005 par Steve Chen, Chad Hurley et Jawed Karim¹⁷ ». Au début des années 2000, *YouTube*, comme *MySpace* à l'époque, était plutôt vu comme un tremplin pour les artistes, un moyen de proposer à leurs fans un contenu différent, un contenu vidéo, de gagner en visibilité et éventuellement signer avec un label (Suhr, 2012 : 57). Aujourd'hui, cette fonction est plutôt passée entre les mains du géant *TikTok* avec la possibilité pour un morceau de percer via les *trends*. En novembre 2007, en Grande Bretagne, *YouTube* était la plus populaire des plateformes de création vidéo (Suhr, 2012 : 56). Dans la conclusion de son chapitre dédié à la plateforme, H. C. Suhr écrit :

« It seems that YouTube is capable of creating numerous opportunities pertaining to larger cultural events. YouTube's activities transcend the limits of virtual reality, bringing musical events into the actual, physical environment¹⁸ ».

Dans leur réédition de 2018 de leur ouvrage consacré à la plateforme *YouTube*, dix ans après la première édition, Jean Burgess et Joshua Green affirment qu'elle « est passée, en quelques années, du statut d'interface modèle, pour ce qui concerne l'échange de données à contenu culturel, à régulateur de contenus et de comportements¹⁹ ». *YouTube* demeure un catalogue au patrimoine visuel considérable, où usagers et producteurs se confondent : « community is a constitutive cultural logic of the platform, bringing with it values and discourses around authenticity and social connection to audiences, fans, and fellow YouTubers ». Les auteurs s'interrogent cependant sur la valeur publique que la plateforme est susceptible d'acquérir :

« While YouTube might contribute significant public value as an “accidental” cultural archive, the question of whether YouTube should seriously take responsibility for

¹⁷ [s.n.], « YouTube », *Wikipédia*.

¹⁸ Suhr H. Cecilia (2012), *Social media and music: The Digital Field of Cultural Production*, New York, Peter Lang Publishing, p. 70.

¹⁹ Canet Marie (2018), « Jean BURGESS et Joshua GREEN (2018), *YouTube, Online Video and Participatory Culture* », *Communication*, vol. 37, n° 2.

preserving, archiving, and curating this archive as a public good is at least now being asked, even if it is far from being resolved²⁰ ».

Depuis 2017, *YouTube* continue d'évoluer et les chiffres recueillis par la société *Hubspot*, spécialisée dans le développement de logiciels pour l'*inbound marketing* (stratégie marketing qui vise à faire venir le client à soi plutôt que d'aller le « chercher »), en témoignent : « en 2021, YouTube est le deuxième réseau social le plus utilisé au monde : il réunit plus de 2.2 milliards d'utilisateurs²¹ » avec une majorité de 25-34 ans. Le nombre d'utilisateurs aurait doublé de 2013 à 2020, passant d'un à deux milliards. L'augmentation de créateurs de contenus expliquerait la progression constante de l'audience et serait en partie liée aux outils postproduction proposés par la plateforme et toujours plus faciles d'utilisation (Cauche, 2018). L'importance croissante de la publicité est un autre élément à soulever : « Au deuxième trimestre 2021, la publicité YouTube a généré 7 milliards de dollars : cela représente une croissance de 83,7 % en un an. Les chiffres ont grimpé d'1 milliard de dollars par rapport au trimestre précédent²² ». Ces deux dernières évolutions interrogent quant à la professionnalisation grandissante sur *YouTube*. Enfin, *Hubspot* nous informe que la requête « musique » se trouve en tête des recherches des utilisateurs français. Cela me conforte dans l'idée que le contenu musical conserve une certaine importance sur la plateforme.

Dans le cadre de ce mémoire, c'est en tant que banque de données de vidéos et dispositif de médiation que je m'en sers : via l'analyse de quelques vidéos qui comportent des sous-contenus, des options, des suppléments qui sont propres à la plateforme. Aujourd'hui, lorsque l'on sélectionne une vidéo musicale, la plateforme nous apporte en effet un certain nombre d'informations. Les plus évidentes sont le titre de la vidéo, le publicateur (qui n'est pas nécessairement le producteur) et son nombre d'abonnés, le nombre de vues, la date (affichée sous forme « d'il y a X ans »), le nombre de *like* (mais pas de *dislike*), le nombre de commentaires, suivi de ces commentaires, leur nombre de *likes* et de réponses. Sur la droite, des suggestions de vidéos du même genre que celle que vous êtes en train de visionner, ou du moins, qui sont susceptibles de vous plaire. Je ne m'attarderai pas sur la fonction des algorithmes au sein de ce travail. Grâce à un clic, vous avez aussi accès aux informations d'accréditation du morceau en question : titre, artiste, album, auteurs-compositeurs, licences. Du côté des commentaires, il est possible de les trier par « top des commentaires » soit par « les

²⁰ Burgess & Green, cités par Canet Marie (2018), « Jean BURGESS et Joshua GREEN (2018), YouTube, Online Video and Participatory Culture », *Communication*, vol. 37, n° 2.

²¹ Gué Victoire (2023), « Les chiffres YouTube à connaître en 2023 », *Hubspot*.

²² *Ibid.*

plus récents d'abord ». Sur la vidéo-même, l'utilisateur peut modifier son expérience de visionnage et d'écoute en ajoutant des sous-titres, en sélectionnant une qualité d'image et une vitesse de lecture spécifiques, en choisissant le mode cinéma pour plus d'immersion, ou, à l'inverse, le lecteur réduit si l'image ne l'intéresse pas et qu'il souhaite poursuivre sa recherche.

À travers ces options, *YouTube* apparaît comme un dispositif de médiation, comme un tiers qui établit le lien entre la dimension collective de la société (la vidéo est un objet public) et les singularités (chaque utilisateur se l'approprie à sa manière), entre les codes communs et ce qui ne se partage pas, entre le symbolique et le réel²³. La plateforme se trouve à la fois être un dispositif de vision composé d'éléments destinés à produire des effets sur des sujets-cibles, si l'on se rattache aux théories du dispositif dans le cinéma²⁴. Bien que le visionnage d'une vidéo *YouTube* soit bien plus libre que celui d'un film au cinéma (qui lui se déroule dans un espace clos, dans le noir, sur grand écran et qui inclut une posture de sous-motricité et de vision partielle pour des spectateurs, assis et silencieux), il exige une orientation vers l'écran permettant la dynamique efficace d'unidirectionnalité entre ce qui se trouve entre le contenu vidéo et le regard de l'utilisateur.

Tout récemment, Andy Bennett, dans son intérêt pour la performance *live* à l'âge du *classic rock*, considère la plateforme *YouTube* comme le point de contact principal entre l'audience et le groupe (Anderton & Pisfil, 2022 : 180). Cela nous mène vers le chapitre suivant portant sur la réalité, l'événement : le *live*.

1.1.3 Le live

Je consacre cette section à la définition du *live* en tant que « concert en public », complétée par quelques recherches sur le sujet. J'y réserve une attention particulière à la période allant des années 90 à aujourd'hui ainsi qu'à la localisation de ces concerts en Grande-Bretagne, étant donné que l'entièreté des vidéos sélectionnées dans le cadre de ma recherche se sont déroulées sur le territoire britannique.

Tentative de définition

« Live music is experienced in venues such as clubs, discos and pubs; and through concerts and music festivals. The pseudo-live performance is through film, stage

²³ Bernard Lamizet (2015), « Médiation et signification de l'engagement », cité par Élise Vandeninden dans le cours de « médiation esthétique et communication », année académique 2021-2022.

²⁴ Michel Foucault, Gilles Deleuze et Giorgio Agamben, cités par Dick Tomasovic dans le cours d'« introduction au langage cinématographique », année académique 2019-2020.

musicals, radio and as music video. All of these forms mediate the music, creating a diegetic link between performer, text and consumer. Their significance in determining cultural meaning lies in the interrelationship of ritual, pleasure and economics.²⁵ »

Il s'agit ici d'une définition générale du *live* proposée par Shuker dans son livre reprenant les concepts clés de la culture de la musique populaire. Il précise ensuite que le terme est aujourd'hui plutôt réservé aux situations où le public est physiquement proche de la performance en question, avant de mentionner les enregistrements en direct : « the status of live recordings is regarded as rather ambivalent, given that many are technologically sonically upgraded prior to their release²⁶ ». Une information à garder à l'esprit lorsque nous entrerons dans l'analyse des vidéos. Shuker affirme finalement qu'il existe une certaine hiérarchie des performances *live* : proximité, authenticité, intimité avec le/les performeur(s) sont des éléments que l'idéologie du rock des années 1960 considérait comme primordiaux, mais qui sont passés au second plan avec des genres tels que la techno, où l'enregistrement studio a pris les devants (Shuker, 2022 : 210). Une hiérarchie qui concerne aussi la fidélité plus ou moins respectée par les différents supports du *live* : qui est la plus authentique entre la vidéo professionnelle d'un concert au son remasterisé et celle filmée et compressée par le téléphone portable d'un spectateur ? Nombreuses sont les vidéos *YouTube* capturées au même endroit, au même moment, offrant pourtant des qualités et des points de vue divers, laissant les utilisateurs à leur appréciation personnelle.

Des événements comme Woodstock (1969) ont eu cette force de représentation qui n'a cessé de grandir et qui, aujourd'hui, sont culturellement intégrés, historisés même. Ils sont raliés à des valeurs, à des codes vestimentaires et des manières d'agir propres à une époque, à une génération. Si ces concerts iconiques sont encore présents dans nos bases de données culturelles, c'est probablement parce qu'ils nous attirent, nous intriguent, nous donnent envie d'en avoir été. Aujourd'hui, l'industrie de la musique nous propose une montagne de concerts, de la très petite à la très grande échelle. La popularité grandissante de *Live Nation* ne fait qu'accentuer l'idée que le *live* a encore un bel avenir devant lui en plus d'être une source de revenu indéniable et nécessaire pour les artistes. En 2021, alors que le *live* connaît une crise sans précédent à cause de la pandémie du covid-19, S. Frith, M. Brennan, M. Cloonan et E.

²⁵ Shuker Roy (2022), *Popular Music Culture: The Key Concepts. Fifth Edition*, Oxon & New York, Routledge, p. 210.

²⁶ *Ibid.*, p. 210.

Webster publie le troisième volet de *The History of Live Music in Britain*²⁷, couvrant une période de 30 ans, de 1985 à 2015, « du *Live Aid* à *Live Nation* », nous indique le sous-titre. Ce livre reprend l'histoire du *live* quasiment vingt ans après Woodstock et retrace presque l'entièreté de la période à laquelle je dédie ce travail : de 1994 à aujourd'hui. De quoi nourrir ces lignes de nombreuses observations.

L'importance du *live* pour les stars du rock

Dès l'introduction, une première information est interpellante : en 2007, « spending on live concerts and festivals has over-taken recorded music for the first time since the birth of rock'n'roll²⁸ ». Selon la société d'étude de marché mondiale *Mintel*, les britanniques auraient dépensé £1.9 millions pour de la musique en *live* contre £ 1.5 millions pour des CD et des téléchargements. La réponse de l'agent d'Iggy Pop, John Giddings, à la maison de disques *Virgin Records* lorsqu'elle lui demande pourquoi il prépare la tournée d'Iggy Pop avant même la réalisation de son nouvel album semble alors assez réaliste : « Who cares about a new Iggy Pop album? They're playing to people who want to hear *The Passenger*²⁹ ». Même s'il s'agit de la génération suivante, *Wonderwall* demeure le titre phare d'Oasis, celui qui rassemblent, celui que le public veut entendre et dont il connaît les paroles. Vivre ce moment de communion dans une masse d'inconnus apparaît comme un moment bien plus intense que la simple écoute sur *Spotify* d'une version connue et entendue bon nombre de fois.

Dans le prolongement de cette idée que le rock fonctionne majoritairement grâce aux concerts *live*, les auteurs soulignent que, « for major rock stars at least, the global festival circuit now provided the most effective sales platform³⁰ ». D'un point de vue recherche d'expérience en festival, en 2010, la journaliste de la *BBC*, Denise Winterman cite, dans l'un de ses articles, la journaliste de *Independent*, Alice Azania-Jarvis :

« The reputation of a festival is more important to some people than the acts who are playing. If watching your favourite band means standing in a field of people who look like mobile phone salesmen, then some people will decide not to go. It's not what you're watching, more who you are watching them with.³¹ »

²⁷ Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin, Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge.

²⁸ *Ibid.*, p. 2.

²⁹ Giddings John (2010), cité par *ibid.*, p. 3.

³⁰ *Ibid.*, p. 84-85.

³¹ Azania-Jarvis Alice (2010), citée par *ibid.*, p. 85.

De quoi s'interroger sur les raisons pour lesquelles on se rend en festival, autant que les conditions et le niveau de confort que chacun est prêt à accepter.

Halte sur les festivals

Les festivals représentent une partie des concerts *live* à part. Alors que Chris Anderton (2008 and 2011), for example, organises his festival studies around the tension between “carnival” and “commerce”, [...] Vanessa Valéro (2002) describes rock festivals as moving between “*passion et désenchantement*”³² ». La diversité des termes illustre le côté multi-facette des festivals : ils sont à la fois des organisations de grande ampleur à l'aspect commercial non-négligeable, notamment à travers les stands de merchandising présents sur les sites (Frith, 2007 : 186), mais aussi des événements festifs produisant une excitation liée tant à l'espace isolé qu'à l'anticipation du moment. Moment qui s'apparente parfois à un rite ou à des vacances, à une occasion pour les citadins de se rendre dans la campagne ou encore à un moyen pour la jeunesse de fêter la fin des examens. Les auteurs précisent en effet qu'une partie de l'audience des festivals de rock « is made up of established attenders growing older, more staid and more affluent; another sector is young people attending a festival for the first time³³ ».

Dans leur chapitre destiné à la musique *live* à l'âge digital, les auteurs se rapprochent du point central de ma recherche en portant à plusieurs reprises leur attention sur l'expérience et la perception du public. C'est de cela que traite le sous-chapitre suivant.

1.1.4 L'expérience et la perception du public

L'intérêt pour l'expérience et la perception du public face à une performance *live* vient de mon expérience personnelle de ce type d'événement. Il s'agit de sensations qui varient selon l'implication que l'on accorde à la musique, aux artistes et à l'ensemble des données qui constituent un concert. Les auteurs citent Pitts qui évoque cette différence d'implication entre les membres d'une même audience :

« Fans see ordinary audience members as passively responding to the more obvious and superficial elements of rock performance, interested only in having fun, partying, and being entertained. But by strongly weaving their performance experiences into their daily lives, fans see their own participation in rock performance as far more active,

³² Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin, Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge, p. 87.

³³ *Ibid.*, p. 117.

serious, and inter-pretive, as shaped by something larger than the performance itself.³⁴

»

Ressort de cette citation l'idée évidente qu'il existe différentes attentes au sein des membres d'une même audience. Ce qui les rassemble reste néanmoins l'expérience unique et inimitable que représente chaque concert, y compris l'avant (l'anticipation, l'organisation, etc.) et l'après-concert (les discussions sur les moments forts). Le public se trouve au même endroit, au même moment pour vivre cette expérience et en retirer des souvenirs qui seront tout de même propre à chacun. Le concert en tant que moment de partage, tant avec les autres membres du public qu'avec les artistes, est une facette essentielle de l'expérience : regarder la musique et regarder la musique en tant que membre d'une audience sont deux actions différentes. L'alliance artistes-public-lieu où se déroule la performance est ce qui rend le *live* unique et le différencie de l'enregistrement studio, moins intime, moins social, moins authentique. C'est en tous cas ce qu'on l'air de penser Burland et Pitts (2014 : 11) :

« In a number of musical genres, particularly folk, jazz and rock, live music remains the test of quality and authenticity, as well as an important developmental experience for musicians ... live music can be seen by fans as something that enables them to witness the extraordinariness and uniqueness of musical talent and hard work.³⁵ »

Le public est à la recherche d'honnêteté et de sensations qui peuvent être expliquées par des observations neurologiques : « what happens in the brain is that a neurochemical called dopamine is released and provides feelings of joy and happiness, shivers, goosebumps, strong pleasure³⁶ ».

L'envie d'assister à un concert doit donc probablement se situer entre des raisons musicales et sociales, divisant l'audience entre ceux qui écoutent la musique « sérieusement » et ceux qui sont plutôt là pour alimenter leur vie sociale. Pour la première catégorie, plus particulièrement pour sa tranche plus âgée, regarder des *live* en vidéo, à la maison, apparaît comme une alternative intéressante pour profiter du concert confortablement. C'est une manière de bénéficier d'une meilleure vue du concert et, de plus en plus, d'un son de qualité. Dans son ouvrage *Live to Your Local Cinema. The Remarkable Rise of Livecasting*, Martin Barker

³⁴ Pitts Stepania E. (2005 : 267), « What makes an audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival », citée par Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin, Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge, p. 198.

³⁵ Burland Karen & Pitts Stepania E. (2014 : 11), *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, citées par *ibid.*, p. 200.

³⁶ Hannah Ewens (2019 : 25), *Fangirls: Scenes from Modern Music Culture*, citée par *ibid.*, p. 208.

s'intéresse aux ressentis d'un public ayant visionné un opéra diffusé au cinéma. À la différence de mon travail, les conditions de visionnage sont ici optimales, l'expérience se déroulant sur grand écran et avec un système sonore de qualité. En ressort un manque de cette « sensation de l'événement », de l'excitation et de l'atmosphère propre aux concerts, de la présence des artistes et des applaudissements finaux. Néanmoins, la bonne visibilité, les choix de réalisation et les mouvements de caméra procurent un même impact émotionnel et une forme d'intimité surprenante, selon les retours récoltés par Barker.

L'expérience et les sensations provenant de la musique en *live* ne nécessiteraient donc pas nécessairement le fait « d'y être ». L'audience a aujourd'hui, et depuis quelques années déjà, l'occasion de s'engager et de faire partie d'une communauté, même à distance. Lucy Bennett mentionne l'audience d'un *live* de U2 retransmis en direct, qui n'est pas présente physiquement au concert, mais à travers internet et les réseaux sociaux. « Because this virtual audience cannot be seen listening, their musical response has to be continuously articulated in words³⁷ », via les commentaires, leur permettant d'avoir la sensation d'y être.

1.1.5 Liam Gallagher, d'Oasis à sa carrière solo (1994-2022)

Pour concrétiser mes recherches, j'ai décidé de m'appuyer sur des performances d'un artiste en particulier : Liam Gallagher (LG). Plusieurs raisons à ce choix. J'ai d'abord été motivée par un intérêt personnel non-négligeable, mais sa carrière s'initiant dans les années 90 et se poursuivant encore aujourd'hui est une façon de traverser trois décennies d'indie rock et d'en constater l'évolution. Il me semble opportun de reparcourir la carrière de celui que l'on qualifie parfois de « plus grand *frontman* de tous les temps³⁸ » pour en distinguer les différentes phases, mais aussi le caractère et l'attitude de ce personnage haut en couleurs.

Avant d'être une rock'n'roll star

« Oasis, c'est d'abord une histoire de famille, celle que l'on subit, celle que l'on choisit et celle que l'on fantasme³⁹ ». Liam Gallagher est le troisième enfant d'une fratrie née d'un couple d'irlandais. Lorsqu'il a sept ans, ses parents divorcent, son père est dit violent et alcoolique, ce à quoi les journalistes aimeront associer la colère et l'arrogance exprimée par le chanteur. Il grandit avec sa mère et ses frères dans la banlieue de Burnage, à quelques kilomètres

³⁷ Bennett Lucy (2012 : 548), « Patterns of listening through social media: online fan engagement with the live music experience », citée par Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin, Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge, p. 215.

³⁸ [s.n.] (2012), « Liam Gallagher voted greatest frontman of all time », *NME*.

³⁹ Durand Benjamin & Prat Nico (2021), *Oasis ou la revanche des ploucs*, Playlist Society, Paris, p. 21.

du centre de Manchester. Sa vie est loin d'être celle d'une rock star, il ne s'intéresse d'ailleurs réellement à la musique qu'aux alentours de ses 17 ans lorsqu'il découvre *I Wanna Be Adored* des Stone Roses et qu'il se rend en ville pour les voir en concert. Il le raconte souvent en interview⁴⁰, cet événement a eu un effet de déclic pour l'adolescent qui ne faisait pas grand-chose de sa vie si ce n'est suivre Manchester City et fumer ce qui lui tombait sous la main. L'attitude nonchalante de Ian Brown, son charisme et la revendication de ses origines mancuniennes ont transformé les perspectives de vie du jeune Liam Gallagher : « Chaque fois que j'entendais les chansons des Stone Roses [...] ils ouvraient un univers parallèle. Quand il pleuvait des cordes dehors, ces sons nous emportaient ailleurs. J'ai commencé à réaliser que la musique était magique.⁴¹ » Comme son propre public des années plus tard, Gallagher expérimentait pour la première fois les bienfaits de la musique et a voulu, à son tour, être à l'origine de ces sensations. D'un monde sans espoir à une vie de rock star, il franchit le pas, convaincu qu'il peut faire comme Ian Brown, voire mieux, comme les Beatles.

Cohen (1991 : 38) explique qu'à l'époque, être dans un groupe est une philosophie de vie. LG rejoint The Rain, groupe de son ami Paul McGuigan formé avec Paul Arthurs, alias Bonehead, Tony McCarroll, bientôt suivis par Noël Gallagher, aîné de Liam, jusqu'alors *roadie* des Inspiral Carpets et commençant à repérer un léger potentiel chez son frère cadet. Il prend la tête du groupe, renommé Oasis, et en devient le compositeur attitré. En 1993, ils sont repérés à Glasgow, lorsqu'ils font la première partie des Sisters Lovers au King's Wah Wah Hut. Alan McGee, directeur de *Creation* et notamment à l'origine du succès de My Bloody Valentine, The Jesus and Mary Chain, Primal Scream ou encore Ride, est dans le public. Son appartenance à la classe ouvrière, son attrait pour les Sex Pistols et les « leaders têtes-brûlées charismatiques⁴² » lui font croire au projet de ces quatre mancuniens. « Tous sont des prolétaires sans aucune autre option de vie que le rock'n'roll [...] Au-delà de la musique, ils partagent un passé, une histoire personnelle faite de galères, d'envies d'ailleurs et d'un meilleur avenir.⁴³ » Liam Gallagher est âgé de 19 ans, son frère de 24. Contrairement à Noël, Liam n'aura jamais connu le travail ouvrier ou même imaginé finir sa vie à l'usine. Alors qu'il fait partie des 17% d'anglais entre 18 et 25 ans au chômage sous le règne de la dame de fer (Granier, 2019 : 7), le voilà sur le point de devenir une rock'n'roll star, à plein temps.

⁴⁰ Interview réalisée par MTV UK (2022), « Liam Gallagher On How He Got Into Music | MTV Vault », *YouTube*, 16 avril, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3P-GPutiA90>.

⁴¹ Cameron Keith (dans *Mojo*, 2020) cité par Durand Benjamin & Prat Nico (2021), *Oasis ou la revanche des ploucs*, Playlist Society, Paris, p. 30.

⁴² Durand Benjamin & Prat Nico (2021), *Oasis ou la revanche des ploucs*, Playlist Society, Paris, p. 25.

⁴³*Ibid.*, p. 28.

Entre localisation et mondialisation

« L'arrivée sur le devant de la scène d'Oasis a été réalisée à la vitesse de la lumière. Un premier single publié en avril 1994, le bien nommé "Supersonic", avait ouvert la voie à l'album *Definitely Maybe*, qui s'était hissé dès sa sortie à la première place.⁴⁴ »

Lorsque la carrière d'Oasis décolle, la musique débute une période se situant entre « localisation et mondialisation⁴⁵ ». C'est exactement l'entre-deux dans lequel se trouve le groupe. Bien que leurs albums ne soient pas célébrés par les milieux académiques comme l'aura été *OK Computer* de Radiohead quelques années plus tard, la période de mondialisation à laquelle ils sont involontairement liés se charge de les hisser haut, très haut. Les cérémonies de récompenses proposées par différentes chaînes de télévision et magazines se multiplient, les trois principales étant les *BRIT's*, les *NME Awards* et les *MTV Europ Music Awards*. Les émissions de divertissement sont un autre moyen de promotion pour le groupe qui sera en partie propulsé par ses apparitions en télévision à partir de 1994, d'abord chez *The Word*, puis auprès du public adolescent de *Top of the Pops (BBC 1)*, en passant par des *live* chez *MTV*, *plugged* ou *unplugged* et d'autres encore, comme le *Later... with Jools Holland*, encore diffusé aujourd'hui et au public plus mature et connaisseur. Ces émissions ont pour point commun de proposer des performances *live* ainsi que des interviews des groupes comme il n'est plus si aisé d'en trouver aujourd'hui. Les réseaux sociaux ont en effet pris les devants avec des formats bien plus courts. Comme les cérémonies, l'évolution de ces vidéos en disent sur l'évolution de la place de la musique à l'écran et feront, en ce sens, partie de mon analyse.

Parallèlement aux médias télévisés, Oasis occupe aussi une place prépondérante au sein des tabloïds anglais qui n'hésitent pas à s'emparer de leur image de mauvais garçons pour leurs couvertures outrancières. Ces papiers initieront « la bataille de la Britpop », période la plus notable lorsqu'il s'agit de l'effervescence qui s'est déployée autour du groupe. Un duel au sommet opposant les quatre londoniens de Blur aux quatre mancuniens d'Oasis, à l'époque sur toutes les lèvres des adolescents. La rivalité créée par les médias deviendra rapidement un effet de mode, un camp à choisir, un leader à suivre, un style à adopter. Le 14 août, deux sorties de single : *Country House* de Blur, *Roll With It* d'Oasis. *NME* titre : « *British heavyweight championship : Blur vs Oasis. August 14 : the big chart showdown* » et est même suivi par la *BBC* qui aborde le sujet durant son journal télévisé du jour. Blur remporte la bataille avec

⁴⁴ Granier Frédéric (2019), *Blur vs Oasis. 14 août 1995, le match de la Britpop*, Bègles, Le Castor Astral, p. 16.

⁴⁵ Pirenne Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 535.

274.000 copies vendues en une semaine, contre 216.000 pour Oasis (Granier, 2019 : 61), faisant de cette semaine de 1994 l'une des plus rentables pour le marché de la musique anglaise. En 1996, Oasis s'impose finalement lors d'une dernière bataille opposant l'album *The Great Escape* des londoniens, sorti en septembre 1996, à l'intouchable (*What's The Story?*) *Morning Glory* côté mancuniens, sorti le mois suivant et propulsant le groupe à leur pic.

Malgré ces nombreuses vitrines médiatiques dont profite Oasis, la dénomination « musique indé » persiste, car si ce n'est plus une question économique (Blur est entre les mains d'EMI et *Creation* s'est allié à *Sony* du côté d'Oasis),

« [...] les indépendants restent ceux qui se targuent de valoriser l'authenticité au détriment de l'artifice, ceux qui tentent d'offrir des modèles de vie crédibles, ceux qui n'hésitent pas à cultiver une sorte de nostalgie pour la musique du passé et ceux qui valorisent le patrimoine local plutôt que l'expérience globale. [...] Ils offrent une sorte de plaidoyer pour leur patrimoine national quitte à flirter avec des positions nationalistes ou régionalistes.⁴⁶ »

Cette année-là, le groupe est invité sur de nombreux plateaux TV, occupe les plus grandes scènes en voyageant aux quatre coins du monde. Leur tournée débute sur la *main stage* de *Glastonbury*, passe par l'Asie et fait des allers-retours entre Europe (avec un arrêt au Luna Theater de Bruxelles) et Amérique. Après un concert iconique au stade de Maine Road de Manchester en avril 1996, c'est celui de Knebworth, en août de la même année, qui reste dans toutes les mémoires : 250.000 personnes sur les deux soirs. Les paroles de Noël Gallagher au moment de monter sur scène témoignent de l'immensité du concert, du moment : « This is history. This is history. Right here, right now, this is history⁴⁷ », lance-t-il à la foule. Un documentaire sur l'événement, sorti en 2021, pour les 25 ans, retrace le périple de quelques membres du public.

La fête est finie

En août 1997, l'album *Be Here Now* succède à *Morning Glory*. Les magazines musicaux *Guardian*, *Daily Telegraph* et *Mojo* en font l'éloge, mais s'ensuit une impression générale de recyclage des deux albums précédents. C'est la fin de la Britpop : la fête est finie, même si les souvenirs restent. Il faudra attendre l'année 2000 pour l'album plus psychédélique *On the*

⁴⁶ Pirene Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 540.

⁴⁷ Oasis (2021), « Oasis Knebworth 1996 | Official Trailer | In Cinemas Worldwide 23 September », *YouTube*, 10 août, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=CPVyla5Jz9M> [consulté le 18 avril 2023].

Shoulders of Giants qui, comme ses trois successeurs, *Heathen Chemistry* (2002), *Don't Believe the Truth* (2005) et *Dig Out Our Soul* (2008), ne réatteindra pas les sommets des débuts. « Pour ce qu'ils ont représenté, les frères Gallagher restent malgré tout immensément populaires dans leur pays, mais après le naufrage de la Britpop, ils s'apparentent à un noyé qui tenterait de maintenir la tête hors de l'eau⁴⁸ ». Cette seconde phase comporte tout de même le single *Stop Crying Your Heart Out* (2002), certifié disque de platine, et quelques imposantes apparitions dont leurs deux soirées au stade de Wembley (2000) dont la première fera office de premier album *live* : *Familiar To Millions*. La tournée de l'album *Dig Out Your Soul* connaît quelques tensions : Noël Gallagher ne voyage plus à bord du *tour bus*, les disputes entre les deux frères ne se comptent plus, tout mène à penser que la fin est proche. Le 28 août 2009, le groupe met un terme à sa tournée lors du festival français *Rock en Seine* où ils occupent la tête d'affiche et sont attendus par 30.000 personnes. L'histoire raconte qu'une guitare aurait été brisée, déclenchant la fureur de Noël, son départ imminent, suivi d'un mythique communiqué précisant qu'il n'était plus capable de travailler un jour de plus avec Liam.

L'après Oasis

Sans qu'il n'y ait une réelle transition, le « reste » d'Oasis forme le groupe Beady Eye, actif de 2010 à 2014. Ils sortiront deux albums aux succès bien moindre qu'Oasis. La formation ne décolle pas, le bassiste Andy Bell souhaite reprendre la route avec son groupe d'origine Ride, ce qui incite Liam Gallagher à se retirer lui aussi, peu satisfait des salles moyennes dans lesquelles ils se produisent. Dans le documentaire *As It Was* sorti en 2019, dédié au retour du chanteur en solo, Paul Gallagher, le troisième frère, explique très honnêtement que, pour la première fois de sa vie, Liam était perdu et ne savait plus quoi faire de sa vie. En mai 2017, après ce passage à vide musical allié à un divorce médiatisé, Liam Gallagher réapparaît avec le single *Wall of Glass*, annonçant la sortie d'un nouvel album *As You Were*, en solo cette fois. Comme une dernière tentative de se prouver qu'il a sa place dans le circuit. Le morceau fonctionne, l'album aussi. En tous cas assez que pour relancer la machine, la fan base et les concerts, constitués tant de morceaux de son nouvel album que des succès d'Oasis. Deux autres albums solos suivront : *Why Me ? Why Not.* (2019) et *C'mon You Know* (2022). Ils seront entrecoupés par deux albums *live*. Le premier, *MTV Unplugged* est réalisé au City Hall de Hull en 2020. Le second, *Down By The River Thames* (2022), se déroule lors de la pandémie covid-19, enregistré sur une péniche longeant la Tamise, en plein hiver 2021. De 2017 à 2022, Liam

⁴⁸ Granier Frédéric (2019), *Blur vs Oasis. 14 août 1995, le match de la Britpop*, Bègles, Le Castor Astral, p. 149.

Gallagher aura eu l'occasion de refouler la scène de Glastonbury à deux reprises (2017 et 2019), de s'envoler vers l'Asie et l'Amérique latine pour des concerts en stade, mais aussi de « rejouer » le mythique concert de Knebworth, 25 ans après, devant 160.000 personnes réparties sur deux soirs. Le *frontman* anglais remontera sur scène l'été 2023, avec un arrêt en Belgique, où il fait partie des têtes d'affiche du festival *Rock Werchter*.

Les tensions d'hier, tant entre les frères Gallagher qu'entre Blur et Oasis, font ce que les protagonistes sont aujourd'hui. Si les Gallagher ne s'adressent plus un mot depuis 2009, ils en jouent beaucoup sur les réseaux sociaux et plus particulièrement sur *Twitter* où Liam dédie régulièrement des messages à son frère. Malgré les faux espoirs que tant LG que certains médias propagent, les fans restent alertes et semblent attacher de l'importance et surtout de l'espoir à une possible reformation : l'attente d'un retour 30 ans en arrière pour se remémorer une époque qui a, toute proportion gardée, marqué l'histoire du rock anglais.

1.2 Problématique

Les balises historiques et théoriques étant posées, il m'est désormais possible de rendre compte de la problématique que je souhaite soulever autour de mon objet de recherche. Mon objectif est en effet de documenter, d'investiguer, d'identifier les différentes facettes de réception visibles dans des vidéos de concert en public. Comme mentionné au début de ce travail, mon analyse portera à la fois sur des informations contextuelles de la vidéo, sur des éléments constituant la cinématographie de la vidéo ainsi que sur des commentaires des utilisateurs de la plateforme *YouTube*. L'objectif de cette triple observation est, d'une part, de distinguer les différentes formes que peuvent proposer ces vidéos de concert, selon leur contexte de diffusion et de réalisation, et d'autre part, d'y attacher des discours d'utilisateurs pour apporter une subjectivité qui se veut éclairante quant aux différentes natures de commentaires se retrouvant sous ces vidéos. Cela a pour but final de soulever des tensions existantes entre expérience réelle d'un concert le jour-j et expérience virtuelle de ce concert, accessible à tout moment et, en général, indéfiniment.

1.3 Perspectives méthodologiques

Afin d'établir une méthodologie efficace et scientifique, je réserve ce prochain chapitre à un aperçu de recherches réalisées sur des vidéos de musique pour y emprunter techniques d'analyse et points de vue utiles à ma propre recherche. Avant cela, je m'arrête sur les termes « *music video* » souvent utilisés dans les écrits anglophones que j'ai parcourus. Cette composition de mots soulève de premiers questionnements qu'il est intéressant d'élucider.

1.3.1 « *Music video* »

En français, doit-on traduire « *music video* » par « vidéo musicale », « Clip vidéo », « vidéo en musique » ou « musique en vidéo » ? Ma recherche se portant sur des vidéos de *live*, je choisis de conserver les termes anglophones qui me semblent les plus adaptés, puisqu'il ne s'agit pas, dans mon cas, de clips à proprement parlé. Ce simple questionnement sur les termes utilisés permet déjà de soulever des interrogations sur l'idée qu'ils représentent. Deux termes, deux domaines : la musique et la vidéo. Lequel domine l'autre ? Y en a-t-il vraiment un qui domine ? La musique se juxtapose-t-elle à la vidéo ou est-ce plutôt la musique qui donne le rythme à la vidéo ?

Plusieurs auteurs se sont déjà penchés sur ces questions, une définition de ce qu'est une *music video* est donc la bienvenue. Dans son livre *Music Video After MTV*, Mathias Bonde Korsgaard s'y essaie, non sans mal :

« [...] *music video* is defined by its very ability to resist such formal definitions as it constantly transgresses its own norms.⁴⁹ »

Après un passage en revue de l'histoire de la *music video*, dont l'origine est souvent associée à la télévision et, plus précisément, à la chaîne *MTV*, l'auteur précise que le sujet a aussi eu sa phase pré-télévision dès le XIX^e siècle avec « the invention of the musical recording and, a little later, the birth of cinema and the moving image⁵⁰ ». Il conclut qu'il est préférable de considérer la *music video* comme un médium indépendant plutôt qu'un genre télévisuel et qu'elle se situe à l'intersection entre la musique enregistrée et les images en mouvement. Parallèlement, Carol Vernallis (2010) considère qu'il est difficile de dessiner une frontière entre ce qui est et ce qui n'est pas de la *music video*.

⁴⁹ Bonde Korsgaard Mathias (2017), *Music Video After MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*, Oxon, Routledge, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

1.3.2 Méthodologies existantes

En parcourant la littérature sur le sujet, je constate que les recherches sont, en général, réalisées sur des clips, non sur des vidéos de *live*, et que les interprétations sont plutôt volatiles.

Dans son ouvrage *Music Video After MTV*, M. Bonde Korsgaard distingue plusieurs manières de faire, mais n'aborde que les clips (2017 : 31, 32). Selon lui, ils peuvent être classés en se basant uniquement sur les images ou sur le genre musical, souvent associé à une mise en scène spécifique (ex. : une vidéo rock sera « socialement consciente »). L'auteur considère néanmoins que « the audiovisual relation is of central concern in the music video, such one-sided categorizations are only half-truths and therefore best avoided⁵¹ ». Selon lui, les vidéos peuvent aussi être divisées en productions amateurs et professionnelles ou encore selon une composante à la fois : comme l'édition, les réglages, les paroles et les paramètres musicaux. Korsgaard suggère de se diriger vers cette dernière idée avec un focus sur deux aspects plus généraux : la piste sonore et la piste visuelle (2017 : 32).

Les *music videos* peuvent aussi être classées sur base de la relation entre la chanson et la vidéo, au sens où la vidéo amplifie les paroles de la chanson et leur signification ou crée au contraire une disjonction entre les deux (Goodwin, 1992 : 86).

Dans le cas de vidéos de *live*, ces méthodologies de classement ne suffisent pas car la réalisation est bien moins travaillée que pour un clip. Même si les techniciens à l'origine de la réalisation d'une vidéo *live* ont su produire un travail de qualité, il restera toujours moins recherché que le montage d'un clip, notamment par une prise de son et d'images qui se fait de manière simultanée. Il s'agit d'une contrainte dont les réalisateurs de clips n'ont pas à se soucier puisque le morceau est enregistré préalablement au tournage vidéo. Le montage post-production constitue ainsi la partie la plus importante du travail. À l'inverse, la prise de son d'une vidéo *live* sera unique, avec un son entièrement diégétique, permettant, entre autres, d'entendre le public au-delà de la performance musicale. Néanmoins, il n'est pas impossible pour les techniciens capturant un concert de proposer des prises de vue en lien avec le titre joué ou sa mise en scène : « The song usually dictates the form of music videos: as mentioned, it typically determines the length of the music video, and sometimes it partially determines the shape, structure, and/or style of the images⁵² ». Par exemple, les caméras peuvent se tourner vers le public lorsqu'il est amené par l'artiste à chanter les paroles d'une chanson. Il s'agit de

⁵¹ Bonde Korsgaard Mathias (2017), *Music Video After MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*, Oxon, Routledge, p. 31.

⁵² *Ibid.*, p. 33.

mouvements plus simples, mais il me semble important de souligner qu'ils ne sont pas inexistantes, bien que dépendants d'autres facteurs tels que la qualité du réalisateur (amateur, professionnel), l'objectif poursuivi par la diffusion de la vidéo ou encore l'appartenance ou non à un média/une marque etc.

Korsgaard ajoute ceci à propos de la domination du visuel sur le sonore :

« The argument for the dominance of the visuals is that they represent “the new”, the addition to the already existing sound. While the song remains the same, the visuals are the truly creative part of the video, and they make the video a video and not simply a song.⁵³ »

Là encore, cela concerne plus le clip que la vidéo de *live*, mais permet justement d'obtenir une plus-value en faveur du *live* : en concert, le son n'est plus le même que lors de l'enregistrement studio. Le son en tant que tel peut certes être d'une moindre qualité, mais les morceaux interprétés peuvent surtout être modifiés, améliorés, adaptés, ce qui représente un attrait évident pour les visionneurs de la plateforme *YouTube*. D'où l'utilité, mentionnée par Korsgaard, d'adopter une approche interdisciplinaire pour l'étude de la *music video* :

« The approach needed is one that recognizes that film is not only a visual art but also “a sound art” (Chion, 2009) and that we are not only seeing film but also “hearing film”, and likewise, this approach also acknowledges that “all music is part of a broader multimedia environment” (Sexton, 2009)⁵⁴ ».

Cette citation fait écho à un numéro de la revue *Volume!*, qui a pour titre évocateur « *Watching Music*⁵⁵ ». Celle-ci fait l'état des lieux des recherches sur les représentations visuelles de la musique tout en offrant des pistes heuristiques sur cet objet qui « répond à la fois aux logiques des industries et des marchés de la culture, ainsi qu'à des préoccupations esthétiques, politiques ou sociales⁵⁶ ». Une fois de plus, la plupart des articles traitent du clip, notamment de sa capacité à nous faire « voir autre chose que la performance instrumentale [...] attirant autant notre attention vers la musique qu'il nous en éloigne⁵⁷ ». Un constat qui ne cadre

⁵³ Bonde Korsgaard Mathias (2017), *Music Video After MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*, Oxon, Routledge, p. 34.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « *Watching Music* », *Volume!*, vol. 14, n° 2.

⁵⁶ Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « 'On n'écoute que des clips !' Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 9.

⁵⁷ Berland [1993], cité par Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « 'On n'écoute que des clips !' Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 12.

pas avec ma recherche, les vidéos *live* proposant tout l'inverse. Néanmoins, certaines mentions sont intéressantes à prendre en compte. Dans leur introduction, les auteurs Marc Kaiser et Michaël Spanu soulignent que « [YouTube] est l'avatar principal de la globalisation numérique [...] [et qu'il] s'est doté d'un argument nouveau : il renégocierait la place traditionnelle du récepteur médiatique⁵⁸ ». Ceci au sens où le récepteur spectateur deviendrait utilisateur, participant à l'essor d'une « culture par les foules⁵⁹ ». Par exemple, un indicateur comme « le nombre de vues fonctionne, de manière indirecte, comme les hit-parades, dans la mesure où ils introduisent une conception plus ou moins abstraite de l'écoute collective⁶⁰ ». Aujourd'hui, « le *streaming* vidéo représenterait plus de la moitié (55%) de la musique consommée en streaming, dont l'écrasante majorité proviendrait de *YouTube*⁶¹ », selon l'*IFPI*.

Deux articles de ce numéro ont retenu mon attention en termes de méthodologie. Premièrement, dans son analyse de clips, Laurent Gaudin insiste sur l'expérience esthétique au lieu de se focaliser sur le contenu et la structure des images, plus souvent abordés, et prouvant l'actuelle domination de l'image sur le son. Gaudin propose des pistes analytiques de clips en s'intéressant à notre centre auditif-cinématique au sein duquel « l'expérience esthétique ne se limite pas à ce que [les clips] *disent* ou *représentent*, mais qui vise avant tout ce qu'ils *transmettent* ou *font sentir*⁶² ». L'auteur met en perspective image et son en avançant progressivement et parallèlement dans son analyse vidéo (déjà lourde de sens dans les cas choisis) et sonore (visant tant la dynamique, le rythme, la texture ou encore la tonalité de la musique). Il en déduit que « notre corps se trouve assez naturellement 'entraîné' par la combinaison des rythmes du morceau musical et du montage des images sur les points de synchronisation (de coupure comme de convergence)⁶³ ». Il ajoute que cette concordance (comprenant à la fois le montage, le mouvement des corps et la matière-image) peut permettre « une intensification de la représentation visuelle⁶⁴ ».

Deuxièmement, l'article « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation » de Julien Péquignot m'est particulièrement utile de par une recherche basée sur des commentaires *YouTube*. L'auteur interroge ainsi « l'éventualité de production de sens en termes discursifs et

⁵⁸ Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « 'On n'écoute que des clips !' Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 15.

⁵⁹ Matthews et al. [2014], cité par *ibid.*, p. 15.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

⁶² Gaudin Laurent (2018), « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 100.

⁶³ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

plus particulièrement de valeurs⁶⁵ ». Péquignot reprend les dires de Roger Odin au sujet des commentaires, qui les décrit comme 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 lecture⁶⁶ ». Sans s'attarder sur la description des clips sélectionnés, Péquignot s'intéresse rapidement aux commentaires des spectateurs en précisant d'emblée leur nombre total et la date du plus ancien. Il différencie et analyse ensuite les types de commentaires visibles (débats, mode de lecture spectacularisant, lecture intime et lecture esthétique/artistique). Il fait, par ailleurs, un arrêt sur les clips où l'on voit « la musique qui est en train de se faire », se rapprochant ainsi des vidéos de *live*. Selon lui, ces clips permettraient une relation affective plus aisée avec les artistes et donneraient la « possibilité d'interroger l'énonciateur en termes d'identité⁶⁷ », notamment grâce aux *looks* et aux attitudes visibles des artistes.

Enfin, dans son *Digital Music Videos*⁶⁸, Steven Shaviro, même si lui aussi s'intéresse aux clips, opte pour un classement de son corpus en quatre catégories (*Surimpositions, Glitch Aesthetics, Remediations, Limits*), suivi d'une description sonore et visuelle des clips sélectionnés dont je souhaite m'inspirer :

« Les chansons sont soigneusement décrites en termes de structure, de rythmes, d'instrumentation et de genres, sans oublier les paroles, auxquelles il réserve souvent une analyse littéraire. Quant à l'image, de longues descriptions minutées détaillent la “mise-en-scène” (ce qui est filmé), la “cinematography” (comment cela est filmé) et le montage (“*editing*”) de chaque clip.⁶⁹ »

⁶⁵ Péquignot Julien (2018), « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 111.

⁶⁶ Roger Odin (2000 : 10) cité par Péquignot Julien (2018), « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 114.

⁶⁷ Péquignot Julien (2018), p. 117.

⁶⁸ Shaviro Steven (2017), *Digital Music Videos*, New Brunswick, Rutgers University Press.

⁶⁹ Cauche Robin (2018), « Steven SHAVIRO, Digital Music Videos », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 229.

1.4 Méthodologie

Les prochaines lignes traitent de la méthodologie adoptée quant à la sélection des vidéos, leur regroupement et leur analyse. Ce dernier point constitue l'essence de mon travail.

1.4.1 Sélection des vidéos

Pour avoir une vision d'ensemble et voir vers quels types de vidéos la plateforme allait me mener, j'ai d'abord tapé « live Oasis » et « live Liam Gallagher » dans la barre de recherche de *YouTube*⁷⁰. Il est important de souligner que ces deux recherches constituent déjà une précision temporelle et donc une évolution technologique et numérique évidente : le groupe Oasis existe de 1994 à 2009 et le chanteur reprendra seulement une carrière solo en 2017 jusqu'à aujourd'hui⁷¹.

Pour la recherche « *live Oasis* », *YouTube* suggère d'abord trois concerts complets du groupe dans des stades : Wembley en 2000, Manchester en 2005 et Maine Road en 1996. En continuant à faire défiler la liste de vidéos, la plateforme me suggère un *live* acoustique de *Live Forever* sur *MTV* datant de 1994, puis, à nouveau, un concert complet à Knebworth en 1996. S'ensuit un passage à l'émission *Top Of The Pops* (2002) avec l'interprétation de leur single du moment *Stop Crying Your Heart Out*. Il s'avère que les concerts complets (en salle, en extérieur, en festival) et les passages en émissions télévisées, avec ou sans public, constituent l'ensemble des vidéos *live* d'Oasis que j'observe sur la plateforme. Ces vidéos sont toutes diffusées par des pages que je caractériserais de « non-officielles » car ne représentant pas une chaîne officielle (certifiée par *YouTube*) d'une personne ou d'une organisation. Il est important de préciser qu'une page non-officielle peut tout à fait avoir publié une vidéo professionnelle reprise ailleurs. Cette information de *copyright* n'est pas toujours précisée dans la description de ces vidéos de pages non-officielles. Par ailleurs, la recherche « live Oasis » propose aussi des contenus sur Liam Gallagher ou sur son frère Noël Gallagher.

En introduisant ensuite « *live Liam Gallagher* » dans la barre de recherche, les types de vidéos se diversifient fortement, notamment grâce à l'évolution technologique (dont la démocratisation du smartphone) et médiatique. Les *live* complets non-amateurs, et donc filmés de façon professionnelle, sont toujours diffusés par des pages « non-officielles », mais il existe aussi des extraits de *live* comprenant un seul morceau, qui sont eux diffusés par des pages

⁷⁰ M'étant déjà attardée sur ce type de vidéos auparavant, les algorithmes de *YouTube* me proposent des vidéos déjà visionnées en premier lieu.

⁷¹ Je fais l'impasse sur les années au sein du groupe Beady Eye (2009-2014) qui aura été d'une envergure considérablement moindre que les deux autres phases de la carrière de l'artiste.

officielles (*BBC*, *MTV*, page officielle de l'artiste, *NME*, *Radio X*, *The Tonight Starring Jimmy Fallon*, *The Jonathan Ross Show*, *The Howard Stern Show*, etc.), dans différents contextes ou événements : festivals, concerts intérieurs, concerts en studio, dans le cadre d'une cérémonie de récompense, d'une émission TV/radio ou encore d'un concert caritatif. Apparaissent aussi énormément de vidéos amateurs filmées, tout du long, d'un même point de vue et proposant une qualité vidéo et sonore moindre.

Dans un souci de diversité, ma sélection comprend plusieurs morceaux d'Oasis et de Liam Gallagher. Elle comporte aussi tant des vidéos amateurs que professionnelles, publiées par des pages officielles comme non-officielles, réalisées des années 90 à aujourd'hui, tant sur des scènes extérieures installées dans les champs de festivals (*Reading Festival*, *Knebworth*), que sur des scènes intérieures de taille plus ou moins grande (*O₂ Ritz* à Manchester, *O₂ Arena* à Londres) ou encore des plateaux TV dédiés à des émissions musicales (*The Word*).

1.4.2 Regroupement des vidéos

Deux groupes de vidéos composent mon corpus et sont analysés selon différents filtres. Le premier est constitué de trois performances du titre *Rock'n'Roll Star*, ou plutôt deux. La spécificité de ce groupe est qu'il comporte deux vidéos amateurs réalisées exactement au même moment, au même endroit, mais sous différents points de vue. La troisième est réalisée de manière professionnelle, deux ans plus tard, mais dans la même salle (*O₂ Ritz* de Manchester). Ce premier groupe est vu sous l'angle de la confrontation entre vidéos amateurs et professionnelles, comme le suggère Korsgaard.

Le second groupe a été pensé de sorte à retracer partiellement l'évolution médiatique lorsqu'il s'agit de retransmettre des concerts en public à la télévision. De 1994 à 2022, Liam Gallagher passe par des émissions (ex. : *The Word*, *Top of the Pops*, *Later with Jools Holland*, *Jonathan Ross Show*, etc.), en s'arrêtant à des cérémonies de récompenses (ex. : *BRIT Awards*, *NME Awards*, etc.) ou encore par les scènes de festivals (ex. : *Glastonbury*, *Reading & Leeds*, etc.). L'ensemble de ces performances ont été retransmises à la télévision et ont été déposées sur *YouTube*, de manière officielle ou non. De quoi comparer les réalisations à travers le temps, les lieux et les publics. Pour que chacune de ces trois catégories soit en partie représentée, ce second groupe d'analyse se constitue, premièrement, de la première et de la dernière apparition TV en public de LG : celle sur le plateau de *The Words* en 1994 où Oasis interprète *Supersonic* et celle sur la scène des *BRIT's* en 2022 où LG présente *Everything's Electric*. Entre ces deux apparitions, une performance de *Stand By Me* au *Reading Festival* (2021) dont la vidéo, diffusée

par une des chaînes officielles de la *BBC (BBC Music)*, a récolté un nombre de vues supérieur à toute vidéo de l'artiste en festival.

Enfin, quatre vidéos font office de conclusion et de complément à mon corpus. Celles-ci ne sont pas analysées comme les précédentes, mais permettent un prolongement à mon propos. La première est un concert complet réalisé lors de l'émission *Later with Jools Holland* (2000), la seconde est un extrait du *MTV Unplugged* auquel LG a participé en 2019, la troisième est un *Short* de sa performance sur la Tamise (2020) et la dernière est un extrait du récent documentaire *Oasis Knebworth 1996* (2021), reprenant la performance du titre *Live Forever*. Il sera alors temps de reprendre et d'exposer les enjeux du *live* et de sa médiation/médiatisation via *YouTube*.

Ci-dessous, un tableau récapitulatif des vidéos composant mon corpus⁷² avec leurs informations principales, permettant un premier aperçu. S'y retrouvent l'interprète, la date des faits, le lieu des faits, la page qui a publié la vidéo ainsi que la distinction entre page officielle et non-officielle. Ces informations seront complétées lors de l'analyse.

<i>Rock'n'Roll Star (à tout point de vue ?)</i>			
LG	30/05/2017	O2 Ritz, Manchester	Page non-officielle : Liam Burton
LG	30/05/2017	O2 Ritz, Manchester	Page non-officielle : Dee Gee
LG	21/09/2019	O2 Ritz, Manchester	Page officielle : Radio X
<i>Vu à la TV : de Supersonic à Everything's Electric</i>			
Oasis - <i>Supersonic</i>	18/03/1994	<i>The Word</i> , Londres	Page non-officielle : TheHipsterGoat
LG - <i>Stand By Me</i>	30/08/2021	<i>Reading Festival</i> , Reading	Page officielle : BBC
LG - <i>Everything's Electric</i>	08/02/2022	<i>BRITS Awards</i> , O2 Arena, Londres	Page officielle : Liam Gallagher
<i>Conclusion : Let's Live Forever</i>			

⁷² Lien vers le corpus de vidéos :

https://www.youtube.com/watch?v=wAG3QIPbMAI&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=17&ab_channel=LiamGallagher .

Oasis – concert complet	11/02/2000	<i>Later With Jools Holland</i> , Londres	Page non-officielle : Oasis Media Archive
LG – <i>Champagne Supernova</i>	03/08/2019	Hull City Hall, Hull	Page officielle : MTV UK
LG - <i>Once</i>	05/12/2020	Sur la Tamise, Londres	Page officielle : Liam Gallagher
Oasis – <i>Live Forever</i>	10-11/08/1996	Knebworth	Page officielle : Oasis

1.4.3 Analyse des vidéos

Pour chacune des vidéos constituant mon corpus, qu’elles se situent dans le premier ou le second groupe, ma méthode d’analyse s’inspire de celles précédemment citées de Korsgaard, Gaudin, Péquignot et Shaviro dans le but d’exercer une perspective large et interdisciplinaire, et d’interroger tant la production que la réception des vidéos sélectionnées.

Chacune de mes analyses débute par un arrêt sur le morceau en lui-même : son histoire (production et réception au moment de la sortie), sa signification, les thèmes abordés dans ses paroles et son style, notamment à l’aide d’articles de presse spécialisée. S’ensuit un relevé des informations techniques proposées par *YouTube* et diffusées avec la vidéo (temps de vidéo, nombre de vues, nombre de *like*, nombre de commentaires, page diffuseuse, description) avant de poser le contexte de l’événement montré.

Une fois ces données contextuelles, artistiques et techniques rassemblées, image/vidéo et son/chanson sont mis en perspective de manière progressive, comme Goodwin le suggère. À la manière de Shaviro et grâce aux notions acquises lors de mes cours d’histoire du cinéma et de langage cinématographique, la vidéo est analysée en termes de cinématographie, comprenant une analyse des plans (cadre et champ), des séquences (raccords et montage), du son (voix, musique, bruits, liens entre bande sonore et bande image) et du récit (organisation temporelle et organisation des points de vue). L’analyse comprend une description du comportement des artistes et du public qui, à l’inverse d’acteurs, ne répondent à aucune direction du réalisateur de la vidéo ou autres. Je précise que j’ai réalisé l’ensemble de mon analyse en portant un casque, me donnant accès à une meilleure qualité sonore que celle de mon ordinateur portable. Cette

partie portant sur le visuel et le sonore permet à la fois de décrire le réel, l'événement, mais aussi d'introduire la mise en tension avec le virtuel.

1.4.4 Analyse des commentaires

L'aspect virtuel se concrétise lors de la confrontation des commentaires, ceux-ci permettant une analyse de la réception de chaque vidéo. Dans cette section, je reprends la méthodologie de Péquignot (2018), directement empruntée à Roger Odin (2011) : après avoir relevé la date du dernier commentaire, je catégorise les commentaires sélectionnés selon s'il s'agit d'un mode de lecture spectacularisant, documentaristant/moralisant, intime ou esthétique/artistique. Le nombre de commentaires étant parfois très élevé, je me concentrerai sur les cinq commentaires comptabilisant le plus de *likes*, dont on peut considérer qu'ils représentent une sorte de « consensus » de la communauté *YouTube*. Consensus qui pourra néanmoins être mis en cause par les réponses à ces commentaires sélectionnés, affirmant parfois une opinion différente. C'est précisément parce que nous ne sommes pas d'accord avec ce que quelqu'un dit que nous construisons des arguments qui mêlent objectivité ou subjectivité⁷³. Ainsi, il sera possible de comparer, distinguer et interpréter certaines des différentes réactions suscitées par le visionnage de la performance d'un même titre, selon des mises en scène et des contextes parfois aux antipodes. Les commentaires seront aussi mis en perspective avec les notions d'analyse de la production, d'analyse de la réception et de médiation esthétique, engrangées lors de mon cursus.

⁷³ Théorie de « l'acteur réseau » défendue par Bruno Latour (1987), « La science en action », cité par Christophe Pirenne dans le cours d'« analyse de la production », année académique 2021-2022.

1.5 Hypothèse

Les divers groupes de vidéos constituant mon corpus ont été pensés pour que production et réception, espace et temporalité, médias traditionnels et nouveaux médias soient mis en perspective. Selon moi, l'observation et l'analyse de ces concerts *live*, sous les angles proposés au chapitre précédent, prouveront qu'ils sont à la fois porteurs d'une énergie et d'un état uniques liés à l'instant musical, même s'il ne s'agit « que » de vidéo, de virtuel. Je suis convaincue que leur visionnage nous fait vivre, par une sorte de procuration, des sensations si ce n'est semblables au *live* réel, au moins s'en rapprochant quelque peu. Cela inclut la notion d'expérience esthétique fondée sur un rapport direct à la réalité et impliquant l'idée du malentendu, de la liberté du récepteur dans son interprétation du contenu auquel il fait face⁷⁴. Au-delà de cet aspect esthétique, ces vidéos de concert représentent aussi des archives plus ou moins référencées. C'est donc à la fois une évolution du domaine de l'audiovisuel qui est observable et recensable, mais aussi l'évolution d'un groupe et d'un individu auxquels certaines personnes attachent plus ou moins d'importance.

⁷⁴ Propos de Jean-Luc Nancy (1990), *La communauté désœuvrée*, cité par Élise Vandeninden dans le cours de « médiation esthétique et communication », année académique 2020-2021.

2. Analyse du corpus

2.1 *Rock'n'Roll Star* (à tout point de vue ?)

Rock'n'Roll Star est le morceau d'ouverture du premier album d'Oasis, *Definitely Maybe* (1994). En septembre 2021, dans une interview accordée à l'animateur de *Virgin Radio* Chris Evans sur la prochaine sortie du film documentaire *Oasis Knebworth 1996*, Noël Gallagher se rappelle de son étonnement lorsqu'il a réalisé que *Rock'n'Roll Star* ne se trouvait pas sur la *setlist* du concert : « When I was looking at the setlist I was like, “We didn't do Rock 'n' Roll Star?” And the guy wasn't going to me, “Whose choice would that have been?” And I was like, “Oh, that would have been my choice.”⁷⁵ » Il poursuit : « I mean, I wouldn't do an Oasis gig now without Rock 'n' Roll Star. It would be the first thing you do. I don't know. » Le titre apparaît dès lors, encore aujourd'hui, comme un titre phare du groupe. Le morceau introduit l'album best of *Stop the Clocks*, clôture le concert au stade de Wembley dans une ambiance électrique, en 2000, et se trouve toujours en début de *setlist* des concerts de Liam Gallagher depuis le lancement de sa carrière solo. Des emplacements, en début ou fin de concert, qui ne sont pas anodins et qui expliquent déjà partiellement l'énergie associée au titre. Les paroles en témoignent. Elles décrivent la vie d'un jeune (supposé Noël Gallagher) qui souhaite s'extirper de sa ville natale (*I live my life in the city / There's no easy way out*) pour devenir une star du rock'n'roll en contournant l'idée communément répandue qu'il est préférable de faire des études (*I live my life for the stars that shine / People say it's just a waste of time / When they said I should feed my head / That to me was just a day in bed*). Lorsqu'il se rêve en star du rock, il domine le monde qui lui porte soudain de l'attention et semble l'aduler (*Tonight, I'm a rock'n'roll star / You're not down with who I am / Look at you now, you're all in my hands Tonight*). *Rock'n'Roll Star*, c'est un cri de protestation provenant de l'homme banal peu cultivé qui souhaite s'élever et s'émanciper d'un monde qui ne croit pas en ses rêves.

2.1.1 Liam Gallagher - Rock 'N' Roll Star (Manchester Ritz - 30/05/2017)⁷⁶

La vidéo a été publiée le 31 mai 2017 par un certain Liam Burton. Ne représentant ni un artiste ni une organisation, je le classe dans la catégorie « page non-officielle ». La vidéo compte à ce jour 59 986 vues, 481 *likes* et 48 commentaires et est d'une durée de 3'55". Sur son profil, Liam Burton compte 421 abonnés et 626 vidéos publiées. L'ensemble des vidéos

⁷⁵ [s.n.] (2021), « Noel Gallagher on the upcoming documentary, Oasis Knebworth 1996 », *Virgin Radio UK*.

⁷⁶ Liam Burton (2017), « Liam Gallagher - Rock 'N' Roll Star (Manchester Ritz - 30/05/2017) », *YouTube*, 31 mai, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=kJ_MwMLkb3k&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=1&ab_channel=LiamBurton [consulté le 2 mai 2023].

proposées sur son profil sont des vidéos de concerts de divers groupes dont celles affichées sur sa page d'accueil concernent Ghost, Halestorm, Five Finger Death Punch, Jake Bugg et Ed Sheeran. Il s'agit de plusieurs vidéos de mêmes concerts, chaque vidéo ne contenant qu'un morceau de l'artiste ou groupe en question. De plus, les performances se déroulent toujours à Manchester, dans différentes salles (Manchester Arena, Manchester Academy, Manchester O2, Manchester Phones 4U Arena). En parcourant rapidement les vidéos de Liam Burton, elles sont toutes filmées d'un point de vue unique avec une qualité visuelle et sonore moindre qui semble être celle d'un téléphone portable, comme c'est le cas pour la vidéo qui nous intéresse. Celle-ci compte énormément de vues et de *like* en comparaison aux autres publiées par Liam Burton, dont celles présentes sur la page d'accueil ne comptabilisent « que » de 11 à 227 vues (plus de 600 vues pour les *Shorts*). La description se veut brève : « Liam Gallagher performing “Rock ‘N’ Roll Star”, live at Manchester Ritz on 30th May 2017 », mais nous permet d'établir le contexte de la vidéo.

2.1.1.1 Contexte du concert

À l'origine, le concert au Ritz faisait office de grand retour pour LG, qui n'était plus monté sur scène depuis près de quatre ans, après la fin du groupe Beady Eye. Selon Paul Gallagher, son frère, la salle mythique de Manchester était « un choix prudent »⁷⁷. Sa localisation dans la ville natale du chanteur et sa capacité idéale de 2000 places (ni trop grande, ni trop petite) permettait de faire salle comble sans trop de difficulté et ainsi tester l'effet des morceaux du nouvel album sur un premier public. Le concert s'est avéré prendre une autre tournure lorsque, une semaine plus tôt, le 22 mai 2017, un attentat-suicide a été commis à la Manchester Arena, à la sortie d'un concert de la chanteuse américaine Ariana Grande, causant la mort de 23 individus. Trois jours après les attentats, *Don't Look Back In Anger*, tube d'Oasis à l'origine interprété par Noël Gallagher, a été entonné par la foule mancunienne à la suite de la minute de silence en hommage aux victimes : « la chanson est devenue un hymne, et Oasis, comme groupe phare de la ville, un symbole local d'unité et de rassemblement⁷⁸ ». C'est en tant que concert de charité que la venue de LG a donc été repensée, dans une ambiance à la sécurité décuplée et au moral entaché par ce terrible événement.

Dans le documentaire *Liam Gallagher : As It Was*, accordé au retour du chanteur, le guitariste originel d'Oasis, Bonehead, commente quelques minutes avant leur prestation : « ce

⁷⁷ Fitzgerald Gavin & Lightning Charlie (2019), « Liam Gallagher: As It Was ».

⁷⁸ Talabot Jean (2017), « Manchester : l'émouvant concert de Liam Gallagher pour les victimes de l'attentat », *Le Figaro*.

soir, on est là pour mettre le feu et leur faire oublier toute cette horreur⁷⁹ ». Le principal concerné partage son appréhension : « Ce n'est jamais simple de revenir chez toi pour un concert et un nouvel album, mais cet événement rendait les choses encore plus difficiles, on ne voulait pas être irrespectueux, on leur devait de donner le meilleur de nous-mêmes⁸⁰ ». D'après Bonehead, l'atmosphère du concert s'en est retrouvée particulière : « l'atmosphère qui régnait dans cette salle n'avait rien avoir avec celle des concerts d'Oasis, elle était pleine d'émotions et d'attente. En voyant le public réagir, je me suis dit : “waw, ils sont à fond, ils l'aiment plus que jamais”⁸¹ ». Le directeur général de Warner/chappell UK, Mike Smith, ajoute : « La communion était incroyable ce soir-là, Liam était en symbiose avec son public. C'était très émouvant, il a fédéré toute la communauté.⁸² » LG conclut : « Je suis fier qu'on l'ait fait. La musique a le pouvoir d'unir les gens, elle te donne le sentiment que tout ira bien.⁸³ »

La performance est alors apparue comme un concert hommage d'un artiste mancurien pour son public local, en deuil, laissant l'aspect « *comeback* » de côté. Le jour suivant, *The Guardian* annonce « Liam Gallagher goes solo for defiant Manchester attack fundraiser⁸⁴ ». Côté français, *Le Figaro* titre : « Manchester : l'émouvant concert de Liam Gallagher pour les victimes de l'attentat⁸⁵ » et chapeaute son article : « l'ancienne star d'Oasis s'est produite sur la scène de l'O₂ Ritz pour guérir les plaies de sa ville natale et soutenir les victimes de l'attaque du 22 mai⁸⁶ ». Le quotidien précise que l'intégralité des fonds recueillis ce soir-là a été versé à *We Love Manchester*, association œuvrant pour les familles des victimes.

2.1.1.2 Analyse cinématographique

Les 3'55" de vidéo représentent un seul plan (séquence) offrant un cadre quasiment similaire tout du long et une durée équivalente aux faits réels. Celui-ci peut être qualifié de plan d'ensemble de par la vision générale qu'il nous propose, dévoilant à la fois la scène et la fosse. L'angle adopté est en légère plongée, suggérant que le réalisateur de la vidéo se trouve sur un balcon en bord de salle, ce qui permet la vue d'ensemble. De par son caractère continu et amateur, la vidéo ne propose pas d'esthétique de cadrage particulière si ce n'est l'intention d'exposer le lieu dans son ensemble. Le cadre n'est par ailleurs pas fixe, avec un style « caméra

⁷⁹ Fitzgerald Gavin & Lightening Charlie, « Liam Gallagher: As It Was », 2019.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Halliday Josh (2017), « Liam Gallagher goes solo for defiant Manchester attack fundraiser », *The Guardian*.

⁸⁵ Talabot Jean (2017), « Manchester : l'émouvant concert de Liam Gallagher pour les victimes de l'attentat », *Le Figaro*.

⁸⁶ *Ibid.*

à l'épaule » dont on peut, sans trop de risque, affirmer qu'il s'agit plutôt de « téléphone à la main », la qualité d'image n'étant pas optimale, pas nette. Le seul réel mouvement d'appareil visible est un léger panoramique vers la droite réalisé, me semble-t-il, dans un but descriptif. Celui-ci se produit lorsque Liam Gallagher arrive au centre de la scène (aux alentours de 2'00"), créant une effervescence visible du côté du public, qui s'agite et lève les bras. Le champ suggéré ne propose ensuite aucune dialectique particulière quant à sa profondeur (devant/derrière, dedans/dehors) et ne joue pas avec le net et le flou : l'ensemble de l'image est d'une netteté (ou d'un flou) similaire. Par ailleurs, la vidéo n'étant composée que d'un seul plan, aucun raccord ou effet de montage n'y intervient.

Tout du long, la prise de son est directe et synchrone, car le son est enregistré lors du tournage de la scène, de manière synchrone avec l'enregistrement visuel, ce qui le rend entièrement diégétique, qu'il s'agisse de la musique (d'écran), des bruits ou des voix du public. Le son ne subit aucun mixage : tous les sons accumulés sont, plus ou moins, sur un même point d'égalité.

Si nous mettons le son et le récit en perspective, la vidéo (et le concert) débute avec le morceau instrumental *Fuckin' in the Bushes* dont on entend le public entonner le son de la guitare. On devine la voix du réalisateur de la vidéo, plus perceptible que les autres, qui semble plus proche, qui entonne lui aussi la musique et lance un « here we go ». Cette intervention brise le quatrième mur et rappelle que nous observons la scène d'un certain point de vue et donc d'écoute : celui du réalisateur. En d'autres termes, c'est à une focalisation interne que nous avons droit, passant par une ocularisation et une auricularisation subjectives. L'introduction laisse apparaître une scénographie lumineuse faite de flashes jusqu'à l'entrée des musiciens (1'30"), où les lumières s'adoucissent pour laisser place aux spots qui illuminent tant la scène que la fosse. Durant toute l'introduction, les cris du public et la musique se situent à un même niveau sonore, l'un ne dépassant pas vraiment l'autre. La musique s'estompe à l'arrivée de LG (1'57"), les cris de la foule s'intensifient et finissent par mentionner le prénom du chanteur en cœur, les bras en l'air. Ses premiers mots sont ceux des Beatles, « I am he as you are he as you are me and we are all together », en référence à leur titre *I Am The Walrus*. Mots qui lui vaudront une dernière acclamation avant de débiter le morceau *Rock'n'Roll Star* (2'24") sur un rythme de guitare qui, au vu du chant collectif entonné, semblent être connu par la plupart des personnes présentes. Lorsque la batterie s'emballe pour lancer le morceau (2'36"), les lumières clignent sur son rythme et la foule, visible au rythme des lumières, devient hystérique : les verres sont lancés en l'air et les corps décollent, sautent et remuent dans tous les sens. Lorsque LG débute

la chanson (2'51"), le public suit, ne l'invisibilisant pas, mais étant tout aussi distinguable que la voix du chanteur pourtant portée par un micro. Lors des paroles « I live my life for the stars that shine and people say it's just a waste of time » (3'16"), les voix se renforcent, comme lors de la mention du titre « tonight I'm a rock'n'roll star ». À 3'36", nous constatons des mains provenant de l'hors-champ entrer dans le cadre et applaudir sur le rythme. La vidéo s'arrête à la fin du premier refrain.

2.1.1.3 Relevé et analyse des commentaires

La vidéo compte 48 commentaires, le dernier datant de juin 2022. Voici le relevé et l'analyse des cinq commentaires comptabilisant le plus de *likes*.

« *the start of rock 'n roll star lol. Its like everything is exploding, cant wait to see him in 3 days!!!!!!* »

– MrMichback (il y a 5 ans, 47 likes, 0 réponse)

Ce commentaire répond à un mode de lecture spectacularisant de par sa description de ce qui se déroule dans la vidéo. Les *likes*, souvent synonymes d'accord avec les propos, sont probablement plus nombreux ici par la mention, un brin ironique, du lancement tonitruant du morceau *Rock'n'Roll Star* avec cette notation : « lol », abréviation de « laughing out loud ». Celle-ci illustre de façon assez explicite cette scène au caractère qu'on ne peut pas vraiment qualifier de drôle, mais qui peut prêter à sourire, tant son animosité soudaine est surprenante. Comme l'utilisateur le mentionne, « c'est comme si tout explosait » : la musique, les lumières, le public. Finalement, seul le groupe, fidèle à son attitude statique, conserve son calme, créant le contraste avec ce qui se déroule face à lui. MrMichblack poursuit avec un mode de lecture intime en partageant son impatience de voir le chanteur « dans trois jours », comme si le visionnage de la vidéo avait un effet de rappel des sensations d'un concert, ou encore de bande annonce du concert auquel il s'apprête à participer. L'imprécision de *YouTube* quant à la date des commentaires ne nous permet pas de deviner de quel concert il s'agit. Néanmoins, cette précision de l'utilisateur peut potentiellement créer l'empathie et l'effet de communauté pour les autres visionneurs qui s'apprêtent à faire de même (ou de l'envie pour ceux qui n'ont pas de ticket).

« *fuuuuuckiiinggg brillant thank you* »

– ListenUpMusic (il y a 5 ans, 32 likes, 0 réponse)

Le mode de lecture est ici esthétique car le sujet donne un jugement de valeur sur la vidéo. Concernant la formulation de celui-ci, il paraît important de préciser que Liam Gallagher est assez connu pour son langage, disons, familier et aux injures plutôt fréquentes. Le mot « fuck » et ses variantes occupant le haut du classement des injures populaires anglaises, il n'en reste pas impossible que cet utilisateur ait directement été inspiré par LG et ses manières de s'exprimer. Cela constituerait la raison la plus évidente quant à la récolte des 32 likes : les fans du chanteur y reconnaissent leur idole et son attitude, créant, une fois de plus, un effet de communauté. Il est intéressant de mentionner que le pseudo de l'utilisateur comporte le titre d'une chanson d'Oasis, *Listen Up*, sorti à l'origine sur la face B du single *Cigarettes & Alcohol* en 1994 et se trouvant aujourd'hui sur la version remasterisée de l'album *Definitely Maybe*. Cette information suggère que l'utilisateur est un fan « originel » du groupe, mais aussi fervent, au point d'attacher un titre du groupe à son pseudonyme *YouTube*.

« *2:25 good to see Gary Neville was at the gig. Top video regardless x* »

– Stewart Howard (il y a 5 ans, 25 likes, 0 réponse)

Ici, Stewart Howard relève un moment précis de la vidéo, correspondant aux premières notes de musique de *Rock'n'Roll Star*, avant de mentionner la présence au concert de l'ancien joueur de Manchester United (de 2005 à 2010), Gary Neville. Une fois encore, la précision de la date fait défaut à l'interprétation de ce commentaire, ne nous permettant pas de le replacer dans son contexte précis. La vidéo en elle-même n'apporte pas plus d'informations car, excepté le lancement du morceau et de l'ambiance générale, rien n'indique le moindre lien avec le footballeur. Étant donné l'ancienne appartenance de Gary Neville au club rival de Manchester City (que soutient LG), le commentaire ici présent comporte sans aucun doute une pointe d'ironie. Le 10 décembre 2017, une de ses réponses sur *Twitter*, après qu'on lui ait demandé s'il avait envie d'apparaître en studio au côté de son frère et de Gary Neville, semble montrer que LG ne porte pas l'ex joueur de United dans son cœur : « Him [Noël Gallagher] and Gary Neville pair of wankers I like carra though⁸⁷ ». L'utilisateur s'avère être du même avis au vu de

⁸⁷ @liamgallagher sur *Twitter*, le 10 décembre 2017, en ligne : https://twitter.com/liamgallagher/status/939800172409835521?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetemb%7Ctwtterm%5E939800172409835521%7Ctwgr%5Ee8d92871913575d00f98f906244c6a6a9fa11780%7Ctwc%5Eon%5Es1&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.joe.ie%2Fsport%2Fliam-gallagher-reckons-noel-and-gary-neville-are-a-pair-of-wankers-609243 [consulté le 3 mai 2023].

la fin de son commentaire disant « qu'à part cela [la présence de Gary Neville], la vidéo est top », incluant un mode de lecture esthétique. C'est donc une appartenance à une communauté footballistique qui émerge ici. Les frères Gallagher se sont en effet toujours revendiqués comme fervents supporters de Manchester City et ce commentaire illustre le fait que le croisement et le déploiement de communautés peuvent se produire à travers la musique, et plus spécifiquement ici, à travers des vidéos de musique.

« *can't hear him for the bloody crowd!* »

– Steve Eyles (il y a 5 ans, 23 likes, 0 réponse)

Steve Eyles suggère un mode de lecture spectacularisant et confirme l'homogénéité des sons abordée dans l'analyse cinématographique de la vidéo. Selon lui, le bruit de la foule se placerait même au-dessus de la voix de LG. Le public est en effet bien plus audible que sur des vidéos professionnelles, nous le verront dans la suite de ce travail, mais l'utilisateur s'emporte tout de même quelque peu en disant qu'il ne peut entendre le chanteur. Le commentaire n'en reste pas moins pertinent, la surreprésentation du public au niveau sonore étant notable. Ses 23 *likes* peuvent probablement en témoigner.

« *I am the walrus* »

- Jordan Reynolds (il y a 5 ans, 21 likes, 2 réponses)

Ce cinquième et dernier commentaire relevé occupe un mode de lecture documentarisant car il mentionne la référence que LG fait aux Beatles lorsqu'il reprend les paroles suivantes : « I am he as you are he as you are me and we are all together ». Il s'agit des premiers mots du titre *I Am the Walrus* du groupe mythique anglais qu'Oasis a, à de maintes reprises, chanté en concert, notamment pour clôturer leurs deux soirées à Knebworth en 1996. Le titre apparaît aussi, comme *Listen Up*, sur le single *Cigarettes & Alcohol* (1994) et la version remasterisée de l'album *Definitely Maybe*. « Oasis est obnubilé par les Beatles »⁸⁸, l'intervention de LG n'en est donc pas surprenante et ne fait qu'accentuer cette tendance qu'ont les artistes de l'ère *Bripop* à recycler le rock anglais ou du moins à y faire référence. Le commentaire montre aussi que ce Jordan Reynolds a la référence, soulevant l'interrogation quant à l'idée que les fans d'Oasis sont aussi des fans (ou en tous cas connaisseurs) du répertoire

⁸⁸ Pirenne Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 544.

des Beatles. Les deux réponses au commentaire ne sont pas pertinentes à analyser, l'utilisateur concerné précisant simplement qu'il n'a pas répondu au bon commentaire.

2.1.2 Liam Gallagher Live Ritz O2 Manchester FULL Gig As you were⁸⁹

Cette vidéo propose l'entièreté du concert à l'O₂ Ritz de Manchester et a donc une durée originale de 33'58". Ce chapitre étant consacré au titre *Rock'n'Roll Star*, je m'attarderai seulement sur le début de la performance (de 0'00" à 2'41") comprenant le morceau en question.

La vidéo a été publiée le 8 juin 2017, une dizaine de jour après le concert, sur le profil de Dee Gee (non-officiel) qui compte 149 abonnés. La publication a été visionnée 15.401 fois et a reçu 248 *likes* et 33 commentaires. 16 vidéos ont été postées sur le profil de Dee Gee, allant de 83 à 55.000 vues. Sa photo de couverture représente les membres originels d'Oasis et celle de profil les mots « Live Forever », morceau du groupe, posés par-dessus le drapeau britannique. Tout le contenu présent sur le compte concerne des concerts de Liam Gallagher, à l'exception d'une vidéo qui est la diffusion radiophonique d'un single de Noël Gallagher. Quasiment l'ensemble des concerts sont diffusés sous forme de vidéos amateurs, comme celle qui nous intéresse ici. Sa description nous annonce en majuscules qu'aucune violation des droits d'auteur n'est envisagée et qu'ils sont tous réservés au label de l'artiste. À la suite de cela, l'utilisateur précise notamment qu'il est enfin parvenu à conclure l'édition vidéo de ce concert, qu'il a élevé le niveau du son et que la séquence concernant *Rock'n'Roll Star* a été coupée « en raison de l'agitation ». Des informations qui nous prouvent que, malgré la qualité moyenne de la vidéo, il y a bel et bien un travail d'édition qui est réalisé pour l'optimiser au maximum. Cette notion de « qualité de la vidéo » sera discutée en conclusion de ce chapitre consacré à *Rock'n'Roll Star*.

2.1.2.1 Contexte du concert

La vidéo est tournée exactement au même moment que la précédente, le contexte en est, *de facto*, le même (voir point 2.1.1.1).

2.1.2.2 Analyse cinématographique

Cette vidéo débute un rien plus tard que la précédente, au moment où Liam Gallagher monte sur scène sur le morceau instrumental *Fuckin' in the Bushes*. L'extrait est constitué de

⁸⁹ Dee Gee (2017), « Liam Gallagher Live Ritz O2 Manchester FULL Gig As you were », *YouTube*, 8 juin, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JkJ8YTW9E78&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=2&ab_channel=RadioX [consulté le 4 mai 2023].

deux plans longs : le premier se situe entre le plan pied et le plan d'ensemble, le second se rapproche du plan pied de par le positionnement du réalisateur de la vidéo qui se veut plus proche de la scène. Lors du premier plan (00'00" à 1'57"), l'angle de vue est d'abord neutre, affichant les spectateurs se trouvant à proximité et à hauteur du réalisateur et nous laissant apercevoir les musiciens monter sur scène. Lorsque le chanteur arrive, l'angle passe en légère contre-plongée pour se braquer sur lui et sur la scène. Comme dans la vidéo précédente, le cadre de celle-ci n'est pas fixe et nous pouvons supposer que, de la même manière, elle a été réalisée « téléphone à la main ». Le positionnement du réalisateur, visiblement dans la fosse, inclut une instabilité évidente de l'image. Son cadre n'est donc pas toujours centré sur la scène et apparaît, la plupart du temps, penché. Les mouvements d'appareils s'en voient être « naturels », suivant ceux du réalisateur qui ne semble d'ailleurs pas en mesure de les contrôler. Le champ compris dans le plan suggère une profondeur ne répondant à aucune esthétique particulière, mais permettant tout de même la vue de deux plans : au premier plan se trouvent quelques spectateurs et, au second plan, la scène, là où la vidéo précédente proposait une vision plus homogène de l'espace. On pourrait éventuellement diviser le champ en trois plans : le public, les guitaristes et LG, le batteur. Lorsque *Rock'n'Roll Star* débute (0'54"), nous pouvons compter une quinzaine de secondes avant que la batterie s'emballe et entraîne la foule dans son sillage. Le visionnage de la performance entre alors dans une autre dimension du *live* : celle de la cohue, vécue de l'intérieur. Il est difficile de décrire ce qu'on voit de 1'12" à 1'57", l'image se réduisant principalement au noir complet. Ce premier plan prend fin, comme pour abrégier la perte de contrôle, est suivi d'une courte ellipse (raccourcissant la durée de la vidéo, dès lors plus courte que le concert réel), et laisse apparaître le plan suivant par un raccord *cut*. Le réalisateur est désormais plus proche de la scène, il semble presque être au premier rang. Comme déjà mentionné, ce second plan se rapproche du plan pied grâce à la proximité avec le groupe, celle-ci amenant aussi à une contre-plongée plus importante. Ce second plan se conclut avant la fin du titre par un fondu menant au titre suivant.

Exactement de la même manière que la vidéo précédente, le son est entièrement diégétique, il peut donc être qualifié de *in*, en plus d'être synchrone. Une fois de plus, la voix de LG, la musique et les bruits du public apparaissent plus ou moins sur un même pied d'égalité. Le positionnement du réalisateur parmi le public laisse néanmoins les voix de celui-ci particulièrement dominer lorsque le morceau démarre (1'07"). Vient alors le moment où la visibilité se réduit, tout comme le son qui est soudainement étouffé (1'17") et accentue le point d'écoute subjectif. Le raccord *cut* entre les deux plans est, du point de vue sonore, relativement

bien placé pour reprendre le refrain de la chanson au même endroit où il avait été laissé, mais un couplet plus tard. Le son retrouve une qualité similaire à celle du début.

Nous avons ici droit à une vidéo dont le récit est plus orchestré en comparaison avec la précédente. Le texte ajouté par-dessus l'image, en post-production, permet une certaine narrativité, un partage d'expérience, là où la première ne peut que compter sur son caractère d'exposition. Dès le début, du texte (« Liam Gallagher – O2 Ritz Manchester ») apparaît et disparaît à l'aide d'un fondu et introduit ainsi le contexte de la vidéo. S'ensuit de la même façon, sur le côté droit, l'apparition de la *setlist* avec le titre joué mis en évidence. Enfin, le réalisateur partage quelques dernières indications concernant le contenu qui nous attend, avant de préciser que toutes les chansons ne sont pas complètes : soit parce que le téléphone surchauffe, soit parce qu'il est trop occupé pour filmer. Pour illustrer le lancement imminent du morceau, un décompte est lancé, suivi de la mention « mayhem » (1'07"), signifiant « chaos ». L'annonce suivante explique que le réalisateur s'est fait expulser vers l'avant. Celle-ci comporte la formule « iz rite :) », sous-entendant qu'il a l'habitude de ce genre de situation. Le texte se maintient au centre de l'image de 1'13" à 1'47" (tout au long du « chaos »), avant qu'une nouvelle annonce nous précise qu'il a coupé la vidéo en raison de la surchauffe du téléphone. Finalement, le réalisateur note, au début du second plan, que le reste de l'enregistrement est plutôt stable. Toutes ces interventions écrites peuvent être mises en perspective à travers le principe du triangle de Genette, qui explique comment l'assemblage de l'histoire (diégèse) et du discours (narration) donne le récit. L'histoire, ce qui est filmé, ce qu'il se passe, associée au discours, représenté ici par ces bribes de texte provenant d'un individu précis, permet la mise en place d'un récit, d'une trame. Ainsi, l'utilisateur se voit offrir une expérience assez précise et subjective d'un moment auquel il n'a pas participé. Cela accentue d'autant plus la focalisation interne du récit. Notre vision et notre savoir sont en effet identiques à ceux du réalisateur, ou du moins proches : son téléphone n'est pas nécessairement porté à hauteur de ses yeux, mais demeure tout de même dans sa main. La focalisation se veut par ailleurs fixe puisqu'elle ne quitte jamais le point de vue du réalisateur.

2.1.2.3 Relevé et analyse des commentaires

Le dernier commentaire de cette vidéo a été posté en octobre 2022.

« *Who thumbs dwn needs hangin* »

- **Lloyd Williams (il y a 5 ans, 14 likes, 0 réponse)**

Le commentaire de cet utilisateur apparaît comme un mode de lecture esthétique et un avertissement dont l'ironie donne un effet à la fois percutant et moralisateur. Percutant de par l'exagération de la sentence méritée (la pendaison) dans le cas où un utilisateur n'apprécierait pas la vidéo. Cela laisse à penser que ce genre de vidéo plait, malgré une qualité visuelle et sonore moindre. Moralisateur car il affirme que personne n'a le droit de ne pas aimer ce contenu, ou que tout le monde devrait l'apprécier. La mention du « pouce vers les bas » fait aussi référence aux pratiques des « nouveaux médias ». En complément à *Facebook*, créateur du pouce bleu synonyme de *like*, *YouTube* propose aussi le *dislike*, tant sur les vidéos que sur les commentaires en bas de celle-ci. Le but originel était de « signaler une vidéo sans intérêt ⁹⁰ ». Cependant, fin 2018, la vidéo « Rewind » de *YouTube*, retraçant le meilleur de ce qu'il s'est passé sur la plateforme cette année-là, s'est imposée par le nombre conséquent de *dislikes* reçus. *Google*, propriétaire de la plateforme, a tenté de contrer ce phénomène ainsi nommé « *dislike mob* » : d'abord en supprimant le bouton *dislike* le 30 mars 2021, pour ensuite le réintroduire le 10 novembre 2021. La plateforme annonce dans un communiqué :

« The dislike count will be private across YouTube, but the dislike button will remain [...] But because the count was not visible to them, we found that they were less likely to target a video's dislike button to drive up the count. In short, our experiment data showed a reduction in dislike attacking behavior.⁹¹ »

Le pouce vers le bas que Lloyd Williams évoque a donc déjà créé quelques tensions entre les gestionnaires de *YouTube*, les créateurs de contenu et les utilisateurs. Ces derniers revendiquent principalement le droit d'exprimer leur désaccord avec le contenu proposé, mais se retrouvent parfois à former un mouvement collectif contre le créateur et non son contenu. Rien de tel dans le commentaire qui nous intéresse, mais il aura eu le mérite de rappeler les débats que le *dislike* a pu engendrer auparavant.

⁹⁰ Ficca Stéphane (2019), « YouTube en guerre contre les adeptes du bouton "Dislike" », *Pressecitron*.

⁹¹ [s.n.] (2021), « An update to dislikes on YouTube », *YouTube Official Blog*.

« *Holy shit, this looks fantastic. Your caps are hilarious! Iz rite!* »

- Misty Turner (Il y a 5 ans, 9 likes, 5 réponses)

Nous avons à nouveau droit à une marque de langage peu délicate avec la formule « *holy shit* », qui, ici, est vraisemblablement utilisée à des fins positives, pour amplifier le caractère fantastique du contenu vidéo. Le commentaire respecte, de surcroît, un mode de lecture esthétique. L'utilisateur ajoute que les légendes sont hilarantes et mentionne spécifiquement « *iz rite* », faisant écho au texte présent lors du moment de « chaos ». Ce commentaire prouve que le texte ajouté par-dessus la vidéo apporte un supplément, ici de l'humour sous forme d'une sorte de *private joke* entre adeptes de concerts de rock. Dans les réponses au commentaire, Dee Gee et Misty Turner poursuivent la discussion : Dee Gee partage son regret d'avoir quitté son emplacement initial devant la scène pour se rendre au bar. Selon ses dires, la performance touchait à sa fin et LG allait serrer les mains de ceux du premier rang, quelques minutes après son départ pour le bar. Ce à quoi Misty Turner répond subtilement que « parfois, on a besoin d'une autre bière ». Ce bref échange et ces informations sur un moment hors-caméra prolongent et alimentent d'autant plus la narration de la vidéo. Les deux interlocuteurs ne se connaissent pas et semblent pourtant partager des messages que tout le monde ne serait pas en mesure d'interpréter ou d'apprécier, dédiés à la communauté des « gens qui vont en concert ».

« *amazing stuff. true talent to sing without the earpiece in, what a gig that must have been. live forever x* »

- booms r (il y a 5 ans, 8 likes, 3 réponses)

Le commentaire suivant, après avoir félicité la qualité du contenu (mode de lecture esthétique), aborde la question plus technique du retour son via des oreillettes (mode de lecture documentaristant moralisant). Plus tard dans la vidéo, en dehors de l'extrait qui nous intéresse ici, LG retire ses oreillettes. L'utilisateur souligne que chanter sans en porter, comme le fait LG, résulte d'un « réel talent ». Son objectivité quant aux termes utilisés s'en voit limitée lorsqu'il ajoute « live forever » en référence au titre d'Oasis, le catégorisant en tant que fan du groupe et pas nécessairement en tant que connaisseur de l'ingénierie sonore scénique. C'est d'ailleurs ce que lui reproche un autre utilisateur (Joseph Marshall) dans les réponses au commentaire. Ce dernier lui fait une sorte de leçon de morale lui affirmant que le fait que le chanteur ne porte pas ses oreillettes n'a aucun lien avec celui d'avoir du talent ou non. Il explique dans sa réponse que beaucoup d'artistes rock préfèrent avoir un *speaker* sur scène plutôt que des oreillettes pour leur retour son, mais que, dans tous les cas, ils ont besoin d'un

retour pour s'entendre. Il insiste une fois de plus que le talent n'y est pour rien. Pour plus de précision : « in popular music, modern systems typically utilize three separate spheres of amplification: “backline” or instrument amplification, stage monitor (and/or in-ear) amplification, and PA amplification⁹² ». À savoir que l'utilisation des oreillettes a été introduite dans les années 1990 afin que les artistes puissent choisir uniquement les sons qu'ils voulaient entendre (C. James Dahlie *et al.*, 2022 : 87).

Cette réponse de Joseph Marshall apparaît quelque peu offensive, un autre utilisateur (As you were) intervient d'ailleurs en ce sens, toujours dans un langage qui s'apparente à celui de LG : « Joseph Marshall alright chill out fucking hell ». Il s'agit ici d'un débat auquel l'utilisateur du commentaire initial n'a pas pris part après la réponse de Joseph Marshall, mais celui-ci a su poser des arguments sensés et techniquement justes pour contrer une inférence qui n'avait pas lieu d'être.

« Nice content! Keep it up! »

- MisterTracks (il y a 5 ans, 5 likes, 1 réponse)

MisterTracks félicite le contenu et encourage le créateur à poursuivre (mode de lecture esthétique). À la suite de quoi Dee Gee réaborde son regret de ne pas avoir serré la main de Liam, à cinq minutes près.

« One and only gig with in ears monitors – taken out half way through »

- JoneseyTV (il y a 4 ans, 5 likes, 2 réponses)

Voici un second commentaire qui notifie le retrait des oreillettes de retour son (mode de lecture documentarisant), l'année suivant le commentaire précédemment analysé. Contrairement à l'autre, ce commentaire ne produit aucun jugement de valeur. Dee Gee replace le moment dans son contexte et explique que le chanteur était exaspéré par l'ingénieur son et qu'il s'était débarrassé des oreillettes pour quelques morceaux, finissant sa réponse par « pure class ». Un jugement de valeur qui n'aurait probablement pas plu à Joseph Marshall.

⁹² James Dahlie Christopher *et al.* (2022), « Live sound matters », in Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 87.

2.1.3 Liam Gallagher – Rock’N’Roll Star LIVE | Radio X⁹³

La vidéo dure 5’14’’ et est la première de ma sélection à comprendre l’entièreté du morceau *Rock’n’Roll Star*. Elle comptabilise 310.916 vues, plus de 5100 *likes* et 370 commentaires. Elle a été postée par le profil *Radio X*, chaîne *YouTube* officielle de la radio britannique du même nom, spécialisée en musique rock. Celle-ci fait plus largement partie du groupe médiatique anglais *Global* dont le siège social se situe à Londres. La page *YouTube* de la radio compte 114.000 abonnés et propose plusieurs types de contenus à travers ses 595 vidéos publiées : des extraits d’interviews d’artistes de passage dans les studios radio, des vidéos attachées aux différents shows et animateurs de la radio, mais aussi des contenus réalisés en dehors des studios comme des extraits de concerts produits par la chaîne ou encore des interviews aux concepts plus spécifiques (ex. : *According To Google*, *Song CV*, etc.). La description de la vidéo qui nous intéresse comprend l’ensemble des informations qui permettent de résumer le contexte de l’événement montré. Celles-ci se retrouvent dans le point suivant. Plusieurs liens nous y sont ensuite suggérés. Le premier est celui de la chaîne *YouTube* de *Radio X*, le second celui vers le site internet de la radio. Les six suivants se rapportent à des contenus vidéos variés, mais toujours produits par la chaîne : une interview du groupe The Raconteurs, le concept *Most Googled Questions* réalisé avec les membres de Muse, le concept *Behind the Lyrics* en compagnie de Sam Fender, une session *live* de Richard Ashcroft, une interview de plus de 27 minutes avec Noël Gallagher et le concept *Track by Track* avec R.E.M.

2.1.3.1 Contexte du concert

Comme précisé dans la méthodologie de ce travail, le but de ce premier groupe de vidéos est de comparer vidéo amateur et professionnelle. N’ayant pas trouvé de vidéo professionnelle du concert de 2017, présenté dans les deux vidéos précédentes, je me rabats sur celle-ci, qui se déroule deux ans plus tard, en 2019, toujours à l’O2 Ritz de Manchester et toujours dans le but d’introduire un nouvel album, cette fois-ci *Why Me? Why Not*. Plus précisément, l’événement se tient le 21 septembre 2019, jour du 47^e anniversaire du chanteur, un jour après la sortie de l’album. Organisé par *Radio X* et animé par son présentateur vedette Chris Moyle, le concert annonce complet, avec pour première partie l’auteur-compositeur Sam Fender. LG ne s’est plus produit au Ritz depuis sa venue en 2017, rendant ce retour un peu symbolique selon le média

⁹³ Radio X (2019), « Liam Gallagher – Rock ‘N’ Roll Star LIVE | Radio X », *YouTube*, 23 septembre, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=SFzbYwHmLSQ&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=3&ab_channel=RadioX [consulté le 5 mai 2023].

local *Manchester Evening News* : « it's a bit of a symbolic venue for Liam – his last show at the Ritz was just days after Manchester Arena Attack in 2017⁹⁴ ».

2.1.3.2 Analyse cinématographique

L'enregistrement vidéo du concert a vraisemblablement été réalisé avec plusieurs caméras placées à différents endroits, proposant ainsi différents cadrages, points de vue et mouvements de caméra. La vidéo compte 49 plans dont nous pouvons distinguer six points de vue. Le premier qui apparaît à l'écran est un plan d'ensemble fixe se situant à hauteur de scène, au point de vue neutre, à la composition centrée sur LG, et à la profondeur de champ dévoilant tant la scène et le local technique illuminés (second plan) qu'une partie du public (avant plan) que l'on distingue dans la pénombre. Il est utilisé pour introduire la vidéo et, comme son nom l'indique, avoir une vue d'ensemble du lieu, mais il permet aussi d'observer le mouvement général du public à plusieurs moments de la performance. Notamment lors des premières paroles de la chanson (0'26"), où l'on observe une assemblée bondissant sur le même rythme et entonnant en chœur « I live my life in the city », ou encore après le troisième refrain, où après avoir lancé son dernier « I'm a rock'n'roll star », LG s'adresse au public : « Yeah you fuckin' are » (3'36"). Des bras se lèvent alors et une acclamation générale accompagnée de sifflements se fait entendre. Ce plan d'ensemble est aussi celui qui conclut la vidéo (4'50"), comme pour boucler la boucle. Le morceau est alors terminé, ce qui nous laisse entendre une dernière fois les bruits du public.

Les moments tout juste mentionnés sont en réalité les seuls durant lesquels le public est audible. Dans cette vidéo, la notion de « vococentrisme » de Michel Chion, selon laquelle tout paramètre sonore est hiérarchisé par la voix, est de mise⁹⁵ : la voix du chanteur prévaut sur la musique jouée, prévalant elle-même sur les bruits extérieurs : ceux du public. La voix de LG occupe donc le sommet de la pyramide au moment de la production cinématographique et pendant la réception spectatorielle : tout spectateur focalise d'abord son attention sur la chanson afin d'en extraire le sens et, si possible, de localiser et d'identifier la voix qui les émet. Le fait que le public soit visible (via le plan d'ensemble) lorsqu'on l'entend, n'est pas anodin. Pour reprendre une autre notion de Michel Chion, nous pouvons parler d'« audio-vision », celle-ci considérant l'image comme le foyer de l'attention et le son comme apportant une série d'effets, de sensations, de significations qui nous parviennent comme une valeur ajoutée à l'image. Les

⁹⁴ Rucki Alexandra (2019), « Review: Liam Gallagher at O2 Ritz », *Manchester Evening News*.

⁹⁵ Chion Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma*, cité par Dick Tomasovic dans le cours d'« introduction au langage cinématographique », année académique 2019-2020.

sons de la vidéo ne sont pas ceux que nous entendons dans la réalité, en tous cas ils ne sont pas tous retransmis. Ce sont des sons fantasmés à l'intérieur de la diégèse du film qui, dans ce cas-ci, appartiennent directement au récit, avec une prise de son direct. C'est lors du mixage que les différents sons, possibles grâce à différentes prises de son, vont être à la fois rassemblés et hiérarchisés pour proposer les effets désirés qui sont, ici, d'écouter le morceau avec une bonne qualité sonore et, de temps à autres, de constater l'ambiance du concert. Le premier effet est possible grâce à la prise de son des micros présents sur scène (chant et instruments), le second par la prise de son des caméras elles-mêmes. La prise de son est, dans tous les cas, synchrone. Le son se veut, par ailleurs, *in* ou hors-champ : la plupart du temps, LG est visible à l'image lorsqu'il chante, mais il arrive que les caméras soient fixées sur le public ou les musiciens lors de parties vocales. Un dernier élément sonore est intéressant à soulever en fin de vidéo. En effet, à 4'57", le visuel de *Radio X* apparaît et est accompagné d'une voix *off* masculine énonçant le nom de la radio. Dans le domaine cinématographique, cette voix omnisciente est la voix du savoir, de l'autorité. Elle n'apporte ici que très peu d'éléments, de par sa brièveté, mais nous rappelle dans quel contexte la vidéo a été tournée (un contenu médiatique de divertissement) et impose une certaine légitimité (celle d'une radio professionnelle et reconnue). Elle octroie aussi une sorte de « retour à la réalité » associée au fond vert et au logo de la radio qui apparaissent simultanément à l'écran.

Ce détour sonore terminé, revenons-en aux différents points de vue qui constituent la vidéo. Un second point de vue neutre est proposé, semblant être issu d'un zoom. Il suit d'abord l'arrivée de LG par un mouvement panoramique « de surveillance » exécuté par une caméra de type Dolly. Le chanteur demeurant relativement statique par la suite, l'effet panoramique s'en voit réduit. Ce point de vue revient à plusieurs reprises, mais selon différents plans, ceux-ci variant, par un mouvement de zoom avant-arrière, du plan poitrine, au plan italien, en passant par le plan taille. Le cadrage, parfois centré sur LG, parfois décentré pour apercevoir le guitariste Bonehead à sa droite, le bassiste Drew McConell à sa gauche, ou encore, à l'arrière-plan, le batteur et les mots « rock'n'roll » affichés en grosses lettres. Ces décadrages englobant les musiciens permettent de voir la musique se jouer. Dans le prolongement de cette idée, nous compterons un gros plan objet sur la guitare de Bonehead à 2'45". Par ailleurs, lors de la partie instrumentale du morceau (de 3'43" à 4'12"), dont on pourrait croire qu'elle est idéale pour montrer les musiciens qui dominant alors l'action musicale, seules des images de LG sont montrées, passant d'un plan poitrine à un plan taille. De quoi garder les yeux fixés sur ce personnage, à la morgue et l'attitude nonchalante si caractéristique, qui parvient, malgré sa

position statique, à capter le regard, en tous cas celui des caméramans et du/des monteur(s). Ceux-ci ont opéré des choix qu'ils savent qu'ils se répercuteront sur l'expérience des spectateurs et ce cadrage sur le chanteur en fait partie.

Deux points de vue en contre-plongée et proches de la scène sont ensuite distinguables : l'un à gauche de la scène, l'autre à droite. Tous deux donnent cet effet d'autorité et de grandeur au chanteur et aux musiciens, qui gagnent dès lors aussi en visibilité grâce à la contre-plongée à droite de la scène. Celle de gauche correspond à un plan épaule, voire un gros plan du chanteur, laissant, dans le premier cas, une place importante au vide autour de lui, brisant ainsi l'équilibre habituel et allégeant l'image. Comme les précédents, ces deux points de vue subissent des zooms avant et arrière, modifiant le cadrage au fur et à mesure de l'avancement de la vidéo et laissant plus ou moins apparaître les musiciens aux côtés de LG. Les mouvements naturels effectués laissent enfin supposer que les prises de vue ont été réalisées caméra à l'épaule.

L'ensemble des points de vue énoncés jusqu'ici, dans le cadre de cette vidéo, résultent d'une focalisation zéro (non-focalisée), donnant accès à une vue parfois lointaine, parfois proche, de ce qui se déroule sur scène, mais ne correspondant à la vue d'aucun spectateur présent sur les lieux. Un dernier point de vue, subjectif cette fois, est néanmoins proposé. À plusieurs reprises, nous avons droit à un point de vue de la fosse, nous laissant, à certains moments, apercevoir des membres précis du public et jouant, à d'autres, avec notre champ de vision. En effet, lorsque ce point de vue est adopté, notre vision de la scène est, par moment, obstruée par des bras, des téléphones ou des bières en l'air, laissant apparaître une profondeur de champ dont la zone passe régulièrement du net au flou. Cela permet des jeux de plasticité visuelle et donne cette impression, propre à l'emplacement dans la fosse, de voir puis de ne plus voir ce qu'il se passe sur scène, nos yeux cherchant désespérément à visualiser le groupe.

Enfin, l'entièreté des raccords présents dans la vidéo sont réalisés via la technique du *cut*, nous laissant passer d'un point de vue à un autre tout au long de ces 5'14". Le montage est entièrement linéaire, comprenant une seule ligne d'action et ne propose pas de morphologie spécifique, si ce n'est peut-être l'association de l'image d'un spectateur, plutôt enthousiaste, chantant, les bras levés, les paroles de *Rock'n'Roll Star*, tout à fait identifiables sur ses lèvres. Quitter la scène de vue pour observer un fan s'exaltant aurait peut-être de quoi donner envie de faire pareil.

2.1.3.3 Relevé et analyse des commentaires

Le dernier commentaire, posté par Emerson Luis, date d'avril 2023. Le nombre de commentaires étant sensiblement plus élevé que sur les deux vidéos précédentes, cela me fait remarquer que ce que *YouTube* appelle le « top des commentaires », accessible dans le filtrage de ceux-ci, ne concerne pas les commentaires les plus *likés*. Par exemple, celui comptabilisant le plus de *likes* (781) se situait loin dans la liste. En dehors de cela, les cinq commentaires au nombre de *likes* le plus élevé concernent tous le même sujet : la présence de l'ex-guitariste d'Oasis, connu sous le surnom de Bonehead. Le musicien se joint en effet à LG sur plusieurs de ses prestations lors de sa tournée pour son second album solo, principalement sur les titres d'Oasis. Cela laisse à penser que les utilisateurs attachent une certaine importance à ce personnage qui leur rappelle probablement les années 90 et les origines du groupe Oasis.

« *The band is sooo much better with bonehead he drives it on* »

- Sam Davey (il y a 3 ans, 781 likes, 9 réponses)

Bonehead étant le guitariste rythmique sur cette performance, il est ici complimenté par cet utilisateur sur sa façon de guider le morceau (mode de lecture esthétique). Les réponses au commentaire ne font que confirmer cette affirmation, l'un mentionnant que le guitariste « ajoute quelque chose », le suivant que la prestation est « tellement plus puissante avec lui ». Un autre répond qu'il n'est qu'un « simple guitariste rythmique » et que c'est le caractère professionnel de l'enregistrement qui donne l'illusion d'un son plus riche. Il ajoute une comparaison avec les enregistrements sur téléphone qui proposent un son très « plat ». Ces jugements mettent en exergue certaines des spécificités des vidéos amateurs et professionnelles et plus particulièrement ce que recherchent les utilisateurs dans leur visionnage respectif. Cet aspect sera réabordé lors de la conclusion sur ce premier groupe de vidéos.

« *Bonehead definitely adds that special OASIS touch to the song.... you can literally hear that authentic raw rock n roll vibe... brings back so many good memories... definitely maybe mad fer it baby* »

- YTplayback (il y a 3 ans, 569 likes, 6 réponses)

Celui-ci mentionne la « touche Oasis », le « retour de tant de bons souvenirs » ainsi que l'album *Definitely Maybe* auquel appartient le morceau joué. Une vague de nostalgie qui semble souvent détectable au sein des commentaires, mais pas toujours explicite et assumée comme ici. Il s'agit d'un mode de lecture intime car on comprend que « la chanson est construite comme

faisant partie de [sa] vie⁹⁶ », de ses souvenirs. Lorsque le terme nostalgie apparaît en 1688 [Starobinski, 2012 : 268-269], elle est d'abord considérée par le domaine médical comme résultant de troubles affectifs. Plus tard, « lorsqu'elle cessa d'être un terme médical, la nostalgie ne désignait plus uniquement une émotion individuelle, mais renvoyait également à un désir collectif de retrouver un âge plus heureux, plus simple et plus innocent⁹⁷ », ce à quoi semblent se rapporter les paroles de l'utilisateur. Celui-ci, à travers l'écoute et le visionnage du morceau, fait face à « tant de bons souvenirs » dont l'expérience peut être alliée aux propos de Michael Bull :

« [...] nostalgia and mechanical reproduction go together: experience is reproduced (the dead come back to life), and that which is forgotten is bathed in a light of recollection. Mediated nostalgia - nostalgia generated through the record player, the photograph, or the iPod - reverses the irreversibility of time in the mind of the subject⁹⁸ ».

Au XXI^e siècle, les moyens d'enregistrement et de numérisation, qu'ils soient visuels, sonores ou les deux, offrent la possibilité de matérialiser des souvenirs. Et même s'il s'agit ici d'un événement ne datant pas de l'époque d'Oasis, le fait d'entendre le titre, lui originaire des années 90, suffit à faire remonter des moments auxquels l'utilisateur est attaché. Comme le stipule Bull (2009 : 89), le son est en effet un puissant aphrodisiaque lorsqu'il s'agit d'évoquer la mémoire.

« *Bonehead should definitely kick one of the guitarists out of the band, sound is spot on whenever he joins Liam on stage* »

- Olle Kanje (il y a 3 ans, 537 likes, 13 réponses)

Dans la même veine que les commentaires précédents, Olle Kanje valorise la prestation de Bonehead (mode de lecture esthétique), mais va jusqu'à suggérer le renvoi d'un guitariste du groupe pour le remplacer par l'ex-membre d'Oasis. Dans les réponses accordées à ce commentaire, certaines valident le propos, d'autres défendent les guitaristes originels, un autre encore suggère qu'Oasis se reforme. C'est un réel déferlage d'opinions en tous sens qui s'offre à nous, avec des personnes mieux informées que d'autres (ex. : un utilisateur pense que les

⁹⁶ Péquignot Julien (2018), « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », *Volume!*, vol. 14, n° 2.

⁹⁷ Reynolds Simon (2012), *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Éditions Le Mot et le Reste, traduit de l'anglais par Jean-François Caro, p. 25.

⁹⁸ Bull Michael (2009), « The Auditory Nostalgia of iPod Culture », in Bijsterveld Karin & Van Dijck José (dir.), *Sound Souvenirs – Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 85.

musiciens de LG écrivent ses chansons et qu'il ne peut *de facto* pas se passer d'eux alors que le chanteur a précisé dans plusieurs interviews et dans les crédits accordés à ses morceaux qu'il fait appel à des paroliers).

« *Bonehead is like a Ferrari on those powerful barre chords. He is not just rhythm guitarist, he is a very important part of the Oasis sound.* »

- LiveForeverLuckyManEJ-200 (il y a 3 ans, 492 likes, 11 réponses)

Ce commentaire est le premier à apparaître dans la liste des 370 publications. LiveForeverLuckyManEJ-200, dont le pseudo fait référence aux titres d'Oasis (*Live Forever*, 1994) et celui des Verve (*Lucky Man*, 1997), souligne la rapidité à laquelle Bonehead exécute des accords barrés, correspondant à l'utilisation d'un seul doigt pour plaquer plusieurs cordes de la guitare et les coller contre la touche. Cette figure est considérée comme une technique avancée. L'emploi de ces termes techniques illustre notamment la présence de musiciens, ou du moins de connaisseurs des techniques de guitare, dans les visionneurs de la vidéo, ce qui m'incite à qualifier ce mode de lecture d'artistique. À la différence de l'esthétique, le mode artistique implique la construction « d'un énonciateur réel comme appartenant à l'espace de l'art⁹⁹ ». Les 492 likes sont-ils dédiés à cette subtilité musicale ou à la suite du commentaire mentionnant, une fois de plus, l'appartenance du guitariste au « son d'Oasis » ? Sur les onze réponses au commentaire, seulement trois d'entre elles mentionnent à nouveau les accords barrés. Les neuf autres discutent de l'aspect sonore plus général de la performance. Les utilisateurs ne semblent donc pas tous être des musiciens qualifiés, mais accordent néanmoins une certaine importance au son, qu'il s'agisse des prouesses musicales ou de l'effet plus général produit, même si ce dernier n'apparaît pas comme tout à fait objectif. La nostalgie envers le groupe Oasis, présente en fin de commentaire, peut en témoigner. Nous pouvons alors nous interroger sur l'équilibre entre les deux arguments avancés : celui de la prouesse musicale et celui d'une nostalgie que l'on peut qualifier de « réflexive ». Si l'on reprend les termes de Fred Davis, la nostalgie réflexive soulève certaines questions : « questions concerning the truth, accuracy, completeness or representativeness of nostalgic claim¹⁰⁰ ». Svetlana Boym (2001 : 18) oppose quant à elle la nostalgie « réflexive » et la nostalgie « restauratrice » : la première s'assimilant plus à une contemplation du passé, alors que la seconde se situe plutôt dans un rejet de la modernité. Ici, l'utilisateur ne témoigne d'aucun désaccord avec le groupe visible à

⁹⁹ Odin Roger (2011), *Les espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

¹⁰⁰ Davis Fred (1979 : 21), *Yearning for Yesterday: a Sociology of Nostalgia*, cité par Dauncey Hugh & Tinker Chris (2014), « Popular Music Nostalgia. Introduction », *Volume!*, vol. 11, n° 1, p. 2.

l'image, il ne fait que constater (et contempler) le retour d'un son qui, selon lui, est celui d'Oasis.

« *Bonhead please become a full time member of Liam's band.* »

- **Michael David (il y a 3 ans, 300 likes, 2 réponses)**

Rien de nouveau avec ce dernier commentaire sélectionné. Bonehead est à nouveau glorifié à travers ce partage d'un espoir qu'il devienne membre à plein temps du groupe de LG (mode de lecture esthétique). Les deux réponses suggèrent avec ironie que le groupe devrait être renommé Oasis ou The Rain. Cette seconde proposition réalise un retour aux origines profondes puisqu'il s'agit du groupe créé par Bonehead en 1992, auquel LG s'est rattaché en cours de route, avant que son frère ne les rejoigne aussi pour devenir Oasis.

2.1.4 Conclusion

En rassemblant les différentes données récoltées lors de l'analyse de ce premier trio de vidéos, qui se voulait mettre en perspective vidéos amateurs et vidéo professionnelle de performances du titre *Rock'n'Roll Star*, plusieurs éléments ressortent. Premièrement, et de manière évidente, l'analyse cinématographique expose de nettes différences entre les deux types de vidéo. Dans ma recherche d'articles *review* du concert de 2019, je tombe sur cette critique de la vidéo professionnelle concernée, publiée sur le forum de *SensCritique*, site web francophone culturel sur lequel il est possible de noter et de rédiger des critiques sur différentes œuvres culturelles :

« On se rend parfois compte sur le tard que YouTube permet de voir des concerts en très bonne qualité et tout à fait légalement, avec des exclusivités comme ce Liam Gallagher au Ritz de Manchester. [...] ¹⁰¹ »

Il est vrai que cette vidéo a été réalisée avec une qualité d'image et de son objectivement supérieure grâce à du matériel professionnel. Néanmoins, peut-on affirmer que la vidéo est meilleure que celles amateurs ? Cela tient à la subjectivité de chacun et dépend de ce que l'on recherche dans ces vidéos de concert. Du point de vue sonore, si l'utilisateur souhaite profiter de la musique et de la voix du chanteur, la troisième vidéo semble en effet proposer un contenu plus adapté, se rapprochant d'un enregistrement studio. Ainsi, il est possible d'avoir accès à une performance *live* d'un artiste, avec des versions modifiées de ses morceaux. « Indeed,

¹⁰¹ Guillaume666 (2022), « He's a rock 'n' roll star. Critique de Liam Gallagher : Live from Manchester's Ritz » (2019), *SensCritique*.

among rock artists, it was common practice to extend live versions of songs and add improvisatory sections and other embellishments to give them added depth and dynamics in a live context.¹⁰² » De l'autre côté, les enregistrements amateurs réalisés au sein du public comportent de nombreux inconvénients :

« Audience recordings may suffer balance problems and distortion, and the technical limitations of portable recording equipment can result in situations where the sound within the venue overloads the recording. The location of the taper and microphone within the venue can also influence the quality of the sound captured, potentially affecting balance, separation of instruments, and frequency response.¹⁰³ »

Du point de vue visuel, l'artiste est montré de tous les côtés, sous tous les angles et ce tout au long de la performance, permettant à l'utilisateur de ne rater aucun geste, ni aucune mimique de l'artiste, ce dont les vidéos amateurs ne peuvent pas se targuer. Elles ont néanmoins d'autres tours dans leurs sacs et un en particulier une certaine dimension immersive. Dans le tout récent ouvrage collectif *Researching Live Music* (Anderton & Pisfil, 2022), Stephen Loy dédie un chapitre aux moyens de s'approcher du *live* à distance et reprend notamment les termes de l'historien de l'art Paul Sanden : « live recordings are live because they (supposedly) constitute an archival record of a performance exactly as it happened¹⁰⁴ ». Car même si la troisième vidéo laisse apparaître le public de temps à autres, le son mixé ne lui laisse que très peu de place, à la manière d'un album *live*, comme le souligne Loy (2022 : 186). À l'inverse, les deux premières nous donnent l'impression d'y être, profitant autant de l'ambiance que subissant la vue, souvent partielle. Ce point de vue et d'écoute placé dans le public fait presque de lui le héros de la vidéo, réduisant la musique au rang de figurante.

« Audience sources often contain a significant amount of audience noise, which may obscure aspects of the musical performance, yet also provide evidence of audience response. Soundboard and line recordings, incorporating less audience noise, often provide a more detailed representation of a performance.¹⁰⁵ »

¹⁰² Bennett Andy (2022), « Live... as you've always heard it before », in Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 174.

¹⁰³ Loy Stephen (2022), « Approaching the live from a distance. The Unofficial Led Zeppelin archive », in Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 188.

¹⁰⁴ Sanden Paul (2019 : 178), « Rethinking Liveness in the Digital Age », cité par *ibid.*, p. 186.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 187.

D'après les commentaires récoltés, ces vidéos amateurs semblent plaire et c'est aussi l'avis de Sanden : « fidelity to an actual live performance carries meaning for many listeners¹⁰⁶ ».

À la suite de ces propos, Loy enchaîne sur l'utilisation massive du smartphone pour immortaliser et diffuser des concerts sur *YouTube* : « Many concertgoers now attend a concert with a device capable of capturing high-quality audio and video, while video hosting websites such as YouTube provide an easy means for sharing them online¹⁰⁷ ». En 2015, Adam Trainer parle d'un « significant element of the YouTube experience ». En 2009, Burgess et Green pressentaient déjà le potentiel de la plateforme en mentionnant une « active cultural participation » à venir. Ces vidéos capturées sur smartphone représentent aussi des choix éditoriaux avec l'objectif de présenter certaines parties de la performance.

« Nonetheless, for the interested listener, these fan-created video representations not only approximate the experience of the concert, but also enable the evaluation of aspects of the performance, most particularly specific instances of interaction between performers and audience captured by the recordings.¹⁰⁸ »

Il en demeure néanmoins que « les contenus “amateurs” sont en effet produits par une minorité (Van Djick, 2009) et ils restent, malgré tout, relativement moins consultés que ceux issus des industries culturelles (Andrejevitch, 2009)¹⁰⁹ ». Le nombre de vues, *likes* et commentaires, bien plus élevé pour la vidéo de *Radio X*, peut en témoigner. À savoir que la chaîne *YouTube* de la radio ne propose que du contenu numérique, c'est-à-dire, un contenu dédié aux plateformes, qu'il s'agisse des réseaux sociaux ou comme dans ce cas-ci, de *YouTube*. Les vidéos de concerts visibles sur la chaîne, et plus généralement dans ce premier groupe de mon corpus, ne l'ont jamais été à la télévision. Ce à quoi le second groupe de vidéos va remédier.

¹⁰⁶ Sanden Paul (2019 : 180), « Rethinking Liveness in the Digital Age », cité par Loy Stephen (2022), « Approaching the live from a distance. The Unofficial Led Zeppelin archive », in Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 186.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁹ Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « 'On n'écoute que des clips !' Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 15.

2.2 Vu à la TV : de *Supersonic* à *Everything's Electric*

Ce second groupe de vidéos a été pensé afin de suggérer une vue plus large de la présence et de l'importance médiatique dans le milieu musical. Au fil du temps, ce que nous pourrions appeler « la musique à la TV » a connu plusieurs formats, répondant à la fois aux évolutions technologiques, à l'actualité et à l'aspect promotionnel que le média TV propose et représente. Il m'est difficile, dans le cadre de ce travail, de toucher à tous les types de retransmission de concerts à la télévision. Néanmoins, j'essaierai d'apporter des éléments capables de retracer partiellement l'évolution de ce type de performance, et cela à travers ce second groupe de vidéos aux contextes variés.

2.2.1 Oasis Tv Debut – Supersonic (Live The Word 1994)¹¹⁰

La vidéo a été publiée le 31 juillet 2009 sur la page non-officielle de TheHipsterGoat, qui compte 2470 abonnés. Il s'agit de la plus ancienne vidéo de mon corpus, tant du point de vue de l'événement montré que de celui du moment où elle a été publiée sur *YouTube*. Elle compte 2.063.547 vues, plus de 14.000 *likes* et 1470 commentaires. Le contenu du profil de TheHipsterGoat comporte 32 vidéos, la première datant de 2008 et la dernière de 2017. Certaines concernent des concerts, semblables à des archives retrouvées on ne sait pas trop où, d'autres sont des versions audios spécifiques, à l'image fixe ou comportant le clip du morceau. Elles impliquent quasiment toutes des groupes de rock alternatif, en majorité anglais, des années 80 à 90 (Jesus and Mary Chain, Oasis, The Smiths, The Stone Roses, Ride, Suede, Pulp, Happy Mondays, Blur, etc.). Les photos de profil et de couverture de l'utilisateur laissent pressentir un certain attachement à la musique nationale, la première représentant la pochette de l'album *13* de Blur (1999), la seconde laissant apparaître un bus rouge propre à la capitale anglaise. Le nombre de vues de ces vidéos varie de 500 à presque trois millions. La description reprend simplement la mention du titre « Oasis Tv Debut – Supersonic Live The Word 1994 ».

2.2.1.1 Contexte du concert

Le 18 mars 1994 marque en effet la première apparition du groupe en télévision dans l'émission, aux propos souvent outranciers, *The Word* sur *Channel 4's* (LG est alors âgé de 21 ans). Celle-ci est diffusée de 1990 à 1995, d'abord chaque vendredi en début de soirée, puis elle sera ensuite décalée en seconde partie de soirée. Interviews, musique en *live* et jeux sont au

¹¹⁰ TheHipsterGoat (2009), « Oasis Tv Debut – Supersonic (Live The Word 1994) », *YouTube*, 31 juillet, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=81Z-WRuQe2w&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=5&ab_channel=TheHipsterGoat [consulté le 10 mai 2023].

programme de l'émission. Oasis s'y rend dans le cadre de la promotion de leur tout premier single, *Supersonic*, dont la sortie officielle est alors prévue pour le 11 avril qui suit. « The track is one of the Manchester band's lowest-charting singles, but it did later go on to amass sales of over £215.000, making it their 13th biggest single in the UK.¹¹¹ » Il introduira la sortie prochaine de l'album *Definitely Maybe* (29 août 1994) qui comprendra trois autres singles (*Shakermaker*, *Live Forever* et *Cigarettes & Alcohol*) avant sa sortie. Selon le journaliste au *NME*, Keith Cameron, « Supersonic is a paragon of virtue in a debut single: three or so minutes of laid-back urgency, generously appointed with at least four melodies, and fizzing with enough attitude to silt up the orifice of your choice¹¹² ». Il poursuit sur le texte de la chanson : « 'I'm feeling supersonic/Give me gin and tonic,' offers Liam Gallagher in Verse One, before totally outdoing himself in Verse Two: 'I know a girl called Elsa/She's into Alka Seltzer/She sniffs it through a cane on a supersonic train/And she makes me laugh/I got her autograph/She done it with a doctor/On a helicopter...' Suffice to say in the next line he rhymes 'tissue' with 'The Big Issue'. Il en conclut que le fait qu'Oasis ose proposer ce type de production à une nation dont les gens sont encore « vaguement intelligents », suffit à affirmer le génie à l'œuvre sur le morceau.

2.2.1.2 Analyse cinématographique

La vidéo débute avec le lancement d'une cassette VHS, ce qui donne directement le ton sur la modernité de ce qui va suivre. Je n'ai pas trouvé d'informations me permettant de savoir d'où vient cette introduction qui ressemble néanmoins à celle d'une émission *best-of*. L'extrait d'émission démarre par un rapide plan poitrine fixe et en légère plongée du présentateur, avec le public derrière lui en second plan et la scène en arrière-plan. La qualité de l'image ne permet pas de détecter une esthétique particulière concernant la profondeur de champ (notamment un contraste entre net et flou). La performance scénique débute sans attendre, sans même que l'image n'ait été coupée. La caméra suit en effet le geste du présentateur et se dirige vers la scène à l'aide d'un bras articulé qui l'élève dans les airs dans un mouvement de travelling. Ce mouvement classique laisse apparaître une certaine arbitralité par une démonstration d'une relative « virtuosité ». S'enchaînent ensuite les 95 autres plans à une vitesse considérable. Cela donne une moyenne de 1"89 par plan. J'estime le nombre de caméras présentes sur le plateau à cinq. Elles sont d'ailleurs presque toutes visibles sur les plans d'ensemble proposés par la première, la grue du premier plan, qui réalise des mouvements de pano-travelling. Une seconde, est sur pied et permet des gros plans à hauteur neutre sur LG, en ajoutant parfois un zoom

¹¹¹ [s.n.] (2023), « VIDEO : Watch Oasis make their TV debut with Supersonic in 1994 », *Radio X*.

¹¹² Cameron Keith (2005), « Oasis – 'Supersonic' track review », *NME*.

avant/arrière. Deux autres caméras, de chaque côté de la scène, sont portées à l'épaule et proposent des plans vifs et saccadés, allant du plan pied au gros plan selon la proximité qu'elles entretiennent avec les artistes, leurs instruments, ou encore les danseuses et le public qui se voient filmés en train de danser à plusieurs reprises. Une dernière caméra fixe semble être attachée à la batterie et permet une vision à hauteur neutre du musicien.

Les raccords sont entièrement réalisés en coupes franches (*cut*), à l'exception du fondu au noir en fin de vidéo. La simplicité du raccord *cut* n'empêche pas les effets de montage, qui sont plus nombreux que sur les vidéos précédentes. Le montage rythmé et rythmique emmène la vidéo à une allure, sans mauvais jeu de mots, « supersonic ». Même si les coups de cymbales tous les huit temps permettent des transitions faciles et marquées, c'est à un rythme bien plus élevé que les plans s'enchaînent, notamment en suivant aussi celui des guitares. Des plans courts, voire très courts, qui laissent apparaître des images parfois osées des danseurs. C'est le cas à 1'01", lorsque le passage au refrain est associé, pendant un quart de seconde, à un gros plan sur l'entre-jambe d'une danseuse. Les gros plans ou plans moyens sur les musiciens ou leurs instruments sont aussi placés de sorte à les mettre en valeur. La musique, diégétique, est donc vue en train d'être jouée et appuie ainsi le travail des musiciens. À 00'20", le gros plan sur la guitare solo de Noël Gallagher est suivi par, à 00'27", d'un autre sur la basse de Paul McGuigan, puis par un coup de cymbale de Tony McCarrol ou encore sur Bonehead en charge de la guitare rythmique (00'33"). Ces plans réapparaissent à plusieurs reprises, plus ou moins proches de l'acteur concerné, d'une durée plus ou moins longue et permettent, il me semble, de se focaliser sur les différents sons proposés, les uns après les autres. Comme mentionné, ces plans sont entrecoupés par des gros plans sur LG, d'autres sur les danseurs ou sur le public. Les points de vue des deux caméras en bord de scène peuvent être vus comme internes si l'on suppose qu'elles se situent au premier rang du public, mais leurs rapprochements vers les artistes ne confirment pas vraiment cette idée. Il s'agit plutôt d'une focalisation spectatorielle car le spectateur de la vidéo (ou devant sa télévision) a un avantage, une meilleure vue que les spectateurs présents sur les lieux. De plus, le point d'écoute du son *in* (qu'il soit hors-champ ou non), se veut neutre. Pas d'effet de subjectivation : le mixage son est focalisé sur la musique et la voix du chanteur, si ce n'est en début et fin de performance où les acclamations du public se font entendre. Celles-ci sont réduites au début et amplifiées à la fin par un fondu sonore.

2.2.1.3 Relevé et analyse des commentaires

Étant donné la quantité de commentaires postés sous cette vidéo (1470), vraisemblablement liée au caractère historique de la performance (première apparition du groupe en télévision) et au nombre d'années qu'elle a déjà passé sur *YouTube* (13 ans), je ne me suis pas aventurée dans les entrailles de ces commentaires. J'en ai néanmoins relevé cinq au nombre de *likes* conséquents, dans les 300-400 premiers présentés. Les cinq datent d'il y a six ou sept ans alors que la vidéo date d'il y a treize ans. Cette résurgence pourrait potentiellement être liée à la reprise en solo de LG en 2017 et l'envie de retourner voir ses débuts. Enfin, le dernier commentaire posté date du 8 mai (Yute Hube), illustrant la survivance de cette vidéo.

« *Never seen Liam ever put an hand on his microphone, or move it like this way.. I'm shocked* »

- Mirco Buccione (il y a 8 ans, +1300 likes, 32 réponses)

J'attacherais ce commentaire à un mode de lecture spectacularisant, mais aussi intime car il semble se rapporter aux souvenirs de l'utilisateur, plus précisément ceux concernant la posture du chanteur. Celui-ci a rapidement adopté une position statique qui lui est propre : mains croisées derrière le dos, bouche et nez collés au micro. Un micro toujours sur pied, accentuant la quasi immobilité de LG qui ne semblait, à l'époque de cette performance, pas encore avoir déterminé sa façon d'occuper la scène. Les réponses au commentaire varient entre valorisation de la performance « à cette époque » et interrogations/réponses quant à cette position inhabituelle qui « choque » Mirco Buccione : certains le préférant avec les mains sur le micro d'autres non, certains précisant l'époque à laquelle sa position « mains derrière le dos » est apparue, d'autres affirmant que sa prise de drogue avant les concerts, à ses débuts, l'empêchait de tenir en place comme il le fera plus tard. Aussi futiles et hasardeuses que ces interventions puissent paraître, elles confirment un attachement au personnage, à ses attitudes, ses pratiques et son apparence scénique. En ce sens, les utilisateurs deviennent énonciateurs des comportements du chanteur, « en tant qu'[il] existe en eux comme souvenir¹¹³ ».

¹¹³ Péquignot Julien (2018), « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 118.

« *I would do absolutely ANYTHING if it meant I could spend my teen years/twenties in the 90s.* »

- Mis Kay (il y a 7 ans, 792 likes, 75 réponses)

Impossible de connaître l'âge de ce/cette Mis Kay, mais l'utilisateur est *a priori* plus jeune que ceux dont l'adolescence date des années 1990 (nés aux alentours de 1975). À l'inverse du commentaire précédent, les souvenirs de l'époque mentionnée sont ici inexistants, ce qui le positionne sur le mode de lecture intime. Couplé au caractère très personnel du post, Mis Kay sous-entend vraisemblablement qu'il aurait aimé vivre ce qu'il observe dans la vidéo. La nostalgie réflexive précédemment abordée laisse ici place à une « nostalgie construite¹¹⁴ », aussi nommée « nostalgie simulée¹¹⁵ » ou « par procuration¹¹⁶ ». Weinstein cite Umberto Eco pour rappeler que « la notion d'originalité absolue est contemporaine. Elle est née avec le Romantisme...¹¹⁷ ». Elle poursuit : « Le “rock” porte encore les caractères issus de ses gènes romantiques, mais il semble avoir été l'objet d'une transvaluation des valeurs, d'une inversion de ses normes. Car aujourd'hui, c'est l'ancien, plutôt que le neuf, qui est privilégié.¹¹⁸ » Cette nostalgie construite est apparue via des constructions sociales : une sorte de sélection d'artistes et de morceaux « phares » qui apparaissent dans les récits de la génération « originelle » pour se répandre dans celles futures. Certains commentaires *YouTube* précédemment analysés, ou plus généralement les médias et leurs classements des meilleurs morceaux ou albums de tous les temps, font partie intégrante de cette patrimonialisation que les plus jeunes, à leur lecture, incluent ou non dans leur bibliothèque musicale personnelle.

« La tendance à la reconstruction du passé dans la musique rock semble nous réorienter vers une *nostalgie de substitution* satisfaisante – le regret d'un passé qui n'a jamais été vécu et qui ne se manifeste que par des artefacts culturels et une mémoire construite socialement.¹¹⁹ »

¹¹⁴ Weinstein Deena (2014), « La nostalgie construite. L'Âge d'or du rock ou 'I Believe in Yesterday », *Volume!*, vol. 11, n° 1, p. 19-36, traduit de l'anglais par Alexandre Tanase.

¹¹⁵ Baker S.M. & Kennedy P.F. (1994), « Death by Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases », cités par Dauncey Hugh et Tinker Chris (2014), « La nostalgie dans les musiques populaires. Introduction », *Volume!*, vol. 11, n° 1, p. 9.

¹¹⁶ Goulding Christina (2002), « An exploratory Study of Age Related Vicarious Nostalgia and Aesthetic Consumption », in Broniarczyk S.M. & Nakamoto K. (dir.), *Advances in Consumer Research*, vol. 29, p. 542-546.

¹¹⁷ Eco Umberto (1985 : 178), « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », cité par Weinstein Deena (2014), p. 20.

¹¹⁸ Weinstein Deena (2014), p. 21.

¹¹⁹ Russo Nicholas (2014), « Les Sixties psyché-reliques. Nostalgie de substitution et pouvoir évocateur du son dans le rock rétro de Tame Impala », *Volume!*, vol. 11, n°1, p. 162.

Identités individuelle et collective voient leur chemin s'entrecroiser. Dans notre contexte, la première concerne les « nouvelles générations » qui se constituent un patrimoine culturel sur base de récits des générations précédentes, l'associant à leurs propres récits, qui peuvent, pour certains, s'avérer insuffisants. L'identité collective se retrouve dans la tentative de prolongement, de conservation et d'entretien de caractéristiques, notions et souvenirs qui tiennent à cœur aux générations « originelles » et que celles-ci souhaitent voir faire partie de la mémoire collective pour évoluer vers un futur commun. En ce sens, le commentaire sélectionné suscite une avalanche de réponses d'utilisateurs semblant, eux, appartenir à « l'époque Oasis ». La première réponse (roblex63), qui récolte quarante *likes*, va dans le sens des propos de Mis Kay, lui laissant entendre trois choses : qu'aujourd'hui, la musique est mauvaise (il utilise le mot anglais « *crap* »), qu'il (Mis Kay) aurait adoré vivre les années 1990 et qu'il (roblex63) se sent vieux. Trois éléments qui résument assez bien l'idée de nostalgie construite, mettant en exergue l'aspect « d'originalité absolue » d'Eco, celui du récit ainsi que celui d'une époque révolue. À la suite, roblex63 suggère l'écoute de certains morceaux du groupe Placebo, comme pour conclure avec l'aspect de patrimonialisation. Parmi les réponses au commentaire de Mis Kay, certaines sont plus pessimistes quant à « leur » époque ou rappellent l'importance du présent. Pour n'en citer qu'un, l'utilisateur Mathieu Plasse parle des autres morceaux qu'il a aussi fallu supporter durant les années 90 (il cite *Short, Short Man* de Gillette et *Macarena* des Los Del Mar) et ajoute que chaque ère a ses bonnes et mauvaises choses, « just enjoy the now » conclut-il. Ces 75 réponses comptent quelques autres contemplatifs d'une époque qu'ils n'ont pas l'air d'avoir connue, mais elles se composent majoritairement d'utilisateurs semblant appartenir à la « génération 90's », valorisant, pour la plupart, la décennie, souvent avec un air de « c'était mieux avant », passant parfois par la critique de la nouvelle génération.

« he was only 21 at the time, crazy to be a rockstar at that age. »

- LOVER LINK (il y a 6 ans, 652 likes, 28 réponses)

Le mode de lecture documentarisant précisant l'âge du chanteur à l'époque permet de rendre le fait d'être une « rockstar » d'autant plus impressionnant. La seconde partie du commentaire correspond plutôt à un mode de lecture intime car elle est liée au personnage que LOVER LINK se fait de LG : une rockstar. L'insistance sur le jeune âge du chanteur semble être comparée à son expérience personnelle, aux généralités qu'il associe à cette période de vie, peu propice, selon lui, à cette trajectoire apparaissant ici comme précoce. Cela entraîne d'ailleurs une pléiade de réponses moralisantes rappelant à LOVER LINK que Liam Gallagher n'est pas le seule à s'être illustré à cet âge : Georges Harrison (Beatles), Bob Dylan, Keith Moon

(The Who), Billie Joe Armstrong (Green Day), Igor et Max Cavalera (Cavalera Conspiracy) ou encore Lil Pump (seul nom cité issu d'un autre genre que le rock, ici le rap) sont défendus par quelques utilisateurs avertis. Ce dernier, rappeur, producteur et compositeur américain, se voit retiré son titre de rockstar par un autre utilisateur qui dit ne pas le compter « dans son livre » (sous-entendant son répertoire de rockstars). Un autre encore (Chowbizful) récolte 43 *likes* sur sa comparaison entre LG et Justin Bieber accompagnée d'une mention à l'ironie grinçante : « feel the difference ». Des propos qui interrogent sur la notion de rockstar, passant par celle de rock sur laquelle Christophe Pirene s'est attardée et dont je me permets de reprendre les lignes, qui résument assez bien la diversité de styles que le terme englobe :

« Encore faut-il s'entendre sur la notion de rock. Les innombrables définitions qui en sont proposées révèlent des tendances contradictoires. Pour certains, le rock est une musique composée pour une formation type (le quatuor basse, batterie, guitare et chant), pratiquée durant une période déterminée (de la seconde moitié des années 1950 à un éventail de dates très variées; la première "mort du rock" étant documentée dès 1956!), ayant sa propre finalité sociale (la dénonciation plus ou moins musclée des travers des sociétés occidentales), son genre sexuel et racial (écoutée et pratiquée essentiellement par des mâles blancs) et sa spécificité sociologique (être pauvre et mal né est souvent considéré comme un gage d'authenticité). Pour d'autres, l'acception du terme est un peu - voire beaucoup - plus large. Elle est tantôt étendue à certaines musiques afro-américaines, tantôt à des instruments supplémentaires, tantôt encore à d'autres publics, à d'autres lieux ou à d'autres moments. Dans ce cas, il s'agit davantage d'un terme gigogne englobant les héritages des musiques afro-américaines d'Amérique du Nord, c'est-à-dire le rock au sens strict, mais aussi une pléiade de genres apparentes comme la soul, le funk, le rap, les musiques électroniques ou le reggae.¹²⁰ »

« *After the death of Nirvana, Oasis took the crown. Long live Oasis!* »

- **Angelo Reyes (il y a 7 ans, 596 likes, 51 réponses)**

Le rappel historique que suggère Angelo Reyes laisse entendre un mode de lecture documentaristant. La mort du groupe grunge Nirvana, ou plutôt de son chanteur Kurt Cobain en 1994, se situe en effet sur la même année que les débuts et l'émergence d'Oasis. L'idée que le groupe ait « pris la couronne » relève quant à elle d'un mode de lecture intime et privé car entièrement subjective. L'utilisateur infère que le groupe américain était l'un, si pas le, meilleur

¹²⁰ Pirene Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, p. 11-12.

groupe (de musique ? de rock ? on ne sait pas trop) avant que cette position de *leader* revienne aux britanniques. Une affirmation sur le triomphe de Nirvana (grunge) suivi de celui d'Oasis (Britpop) s'allie à des concepts tels que la modalisation, la traduction, la stratification ou encore la réification, qui ont permis que ces groupes s'imposent. Le grunge repose sur des courants musicaux existants comme le *heavy metal*, le punk (dont ils ont conservé l'énergie brute) ou le psychédéisme des hippies des années 60 (dont ils ont conservé l'envie de changer le monde). La Britpop est plutôt inspirée du *classic rock* des années 60-70 en l'alliant à l'attitude punk. Ces idées, souvent transmises par les journalistes, découlent d'une modalisation (Latour) qui, selon la subjectivité de chacun, pourra être positive (et assoir des propos neufs) ou négative (et affaiblir certaines théories). Via un phénomène de « traduction », les deux groupes se sont aussi associés à des acteurs venant d'autres milieux afin qu'ils participent à l'affermissement de leur réputation. *Subpop*, la firme accueillant Nirvana, avait à l'époque invité et payé les billets d'avion de journalistes anglais pour qu'ils parlent du groupe chez eux. Du côté d'Oasis et de la Britpop, c'est le *NME* qui sert d'étendard : « jusqu'à la fin 1995, après le triomphe de son numéro du 12 août [Blur vs Oasis], l'hebdomadaire joue à fond la carte de la Britpop, n'hésitant pas à mettre à l'honneur les artistes incontournables comme les groupes de seconde division de la mouvance : Tim Burgess des Charlatans fait ainsi la une du 4 novembre¹²¹ ». La stratification concerne quant à elle plus le grunge que la Britpop, dont l'ancrage dans l'histoire du rock a été marqué par l'empilement d'écrits qu'il est aujourd'hui impossible de démonter (malgré des tentatives comme l'invention de la *new wave of new wave* côté anglais). Enfin, Nirvana et Oasis ont été des représentants de mouvements et ont permis de les concrétiser, de les matérialiser, alors que les deux mouvements ont des racines beaucoup plus profondes qui appartiennent au passé. On parle de réification.

En ce qui concerne le « longue vie à Oasis ! », il fait écho au deuxième commentaire analysé dans le cadre de cette vidéo et à ce désir de patrimonialisation nostalgique auquel certains utilisateurs de la plateforme contribuent (mode de lecture intime).

« *Crazy how different he actually is when he's holding a mic* »

- **WoggleBug the Great (il y a 6 ans, 439 likes, 3 réponses)**

WoggleBug the Great fait le même constat que le premier commentaire analysé en soulignant la position inhabituelle du chanteur, micro en main au lieu de mains derrière le dos,

¹²¹ Granier Frédéric (2019), *Blur vs Oasis. 14 août 1995, le match de la Britpop*, Bègles, Le Castor Astral, p. 109.

visible tout au long de la vidéo. À l'inverse du premier commentaire, le mode de lecture se veut ici plus spectaculaire qu'intime car plus descriptif que se rapportant à une expérience ou un sentiment personnel explicite. Les trois réponses accordées parlent de « l'air plus chaleureux » que cette position lui confère, qu'elle apparaît comme meilleure « du point de vue physique » pour son dos et sa gorge, le dernier soulignant qu'il se tient déjà penché même s'il ne lâche pas encore son micro. Un mélange entre interprétation subjective d'une posture, effets qu'elle peut avoir sur la santé du chanteur et liaison à celle qu'il adoptera dans les mois à venir.

2.2.2 Liam Gallagher – Stand By Me (Reading 2021)¹²²

Cette vidéo a été postée sur l'une des pages *YouTube* officielles de la société de radiodiffusion britannique *BBC* le 30 août 2021. À côté des chaînes *BBC*, *BBC News*, *BBC World Service* et d'autres encore, c'est sur *BBC Music* qu'a été publiée la vidéo qui nous intéresse. Cette chaîne compte plus de 3.06 millions d'abonnés, plus de 5100 vidéos en ligne dont celles mises en avant sur la page d'accueil concernent des enregistrements de concerts (festivals, cérémonies de récompense, émissions TV, sessions sans public), tous produits par la *BBC* et/ou en partenariat avec une de ses chaînes précises. La *BBC* a toujours été à la pointe de la diffusion de musique en *live* :

« Even more significantly in Britain, the BBC first on radio, then on television developed its own conventions of the “live broadcast”, whether of dance bands from London hotels in the 1930s, rock groups in studio sessions in the 1960s and 1970s or BBC orchestras from municipal concert halls and the BBC Proms from the Royal Albert Hall all through these years¹²³ ».

Liam Gallagher apparaît sur plusieurs vidéos publiées sur la chaîne : dans le cadre des festivals *Glastonbury* et ceux de *Reading & Leeds*, de concerts en public (*Radio 2*), de l'émission *Later with Jools Holland* (*BBC 2*), de sessions piano pour (*Radio 1*) ou d'extraits d'interviews (*Radio 1*). Parmi celles-ci, la vidéo sélectionnée ici est celle ayant récolté le plus de visibilité. Elle comptabilise 2.209.657 vues, plus de 34.000 *likes* et 1862 commentaires, ce qui fait d'elle la plus vue et *likée* de mon corpus. La description précise que la vidéo contient des « flashing

¹²² BBC Music (2021), « Liam Gallagher – Stand By Me (Reading 2021) », *YouTube*, 30 août, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=8lWOWuXKRqI&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=8&ab_channel=BBCMusic [consulté le 12 mai 2023].

¹²³ Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin, Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge, p. 216.

images », rappelle le titre interprété et suggère la visite du site internet du *Reading Festival*, dont le lien est donné, pour accéder à plus de vidéos et photos.

2.2.2.1 Contexte du concert

Comme mentionné dans le titre, la performance se déroule au *Reading Festival*, jumeau du *Leeds Festival*, qui se tient, comme son nom l'indique, dans la ville (ou plutôt un champ) de Reading, chaque année à la fin du mois d'août. Le festival naît en 1971 (dédoublé à partir de 1999 à Leeds) et accueille des artistes originellement issus du rock, même si cela s'est diversifié au cours du temps, notamment avec l'apparition de scènes électro à partir de 1993 (Frith, Brennan, Cloonan & Webster, 2021 : 117), époque à laquelle le rock était majoritairement consommé par la jeunesse des années 70. Il s'agit ici de l'édition 2021 dont le contexte de pandémie covid-19 n'aura pas empêché les organisateurs de mener leur projet à bien. L'été 2021 n'offre que peu de possibilités de concerts, même en plein air, mais l'Angleterre s'en sort plutôt bien avec quelques festivals maintenus à partir de fin juillet. Alors que *Glastonbury* propose, comme l'année précédente, le *livestream Worthy Farm* et la *Glastonbury Experience*, reprenant les performances historiques marquantes du festival, d'autres ont bien lieu. C'est le cas de l'*Isle of Wight Festival*, du *TRNSMT Festival*, du *Parklife Festival* ou encore du *Reading and Leeds Festival*. Dans sa revue du festival, le journaliste Dave Simpson (*The Guardian*) résume la situation :

« Lateral flow tests and daily health checks are as much part of this year's festival experience as bucket hats and glitter, but it's otherwise rather eerily as if the pandemic never happened, with 75,000 attendees – many of them teenagers joyously hugging – and no masks or social distancing.¹²⁴ »

Simpson y aborde aussi la performance de Liam Gallagher :

« Most of the crowd weren't born when Oasis headlined here in 2000, but Liam Gallagher recreates the experience for them, bringing his trademark cagoule, 90s barnet, original guitarist Bonehead and a whopping 13 Oasis classics to show the kids what made him a Rock 'N' Roll Star. Stand By Me is enormous and communal; the Beatles-

¹²⁴ Simpson Dave (2021), « Reading and Leeds festival review – Stormzy and Liam Gallagher unite the masses », *The Guardian*.

y Once is the pick of his solo stuff; a mass singsong of Live Forever in front of images of late Rolling Stones drummer Charlie Watts is a lovely moment.¹²⁵ »

Comme mentionné par le journaliste du *Guardian*, LG interprète, entre autres, le titre *Stand By Me*, repris dans la vidéo présentée ici. Le morceau est tiré de l'album *Be Here Now* (1997) et en est le second single. Il atteint la seconde place dans les *charts* nationaux et est actuellement le sixième morceau le plus écouté d'Oasis sur *Spotify*. Le morceau comporte, comme souvent, des paroles simples, exprimant que les choses ne s'avèrent pas toujours être ce que l'on croit. Le refrain fédérateur (« *stand by me, nobody knows where it's gonna be* »), semble aussi avoir contribué au succès de l'œuvre. Au moment de sa sortie, David Fricke, du *Rolling Stone*, exprime le caractère plus impactant que complexe de l'album :

« Be Here Now is music built for impact, not explanation. You want epic narrative, grand metaphor and explicit spiritual testimony? Get a book of poetry - or a Van Morrison record. [...] Oasis are not, and have never been, a complex listening experience.¹²⁶ »

2.2.2.2 Analyse cinématographique

La vidéo compte 69 plans sur une durée de 5'49", ce qui équivaut à une moyenne de 5"05 par plan. Avec une capacité d'accueil de 75.000 personnes, l'appareillage technique de la grande scène exige un nombre considérable de caméras, en comparaison avec les vidéos précédentes. Leur nombre doit s'approcher de la dizaine. Cela permet une variété de plans et de points de vue importante et donne la possibilité à l'utilisateur de voir à la fois l'artiste, les musiciens et le public, tant dans son individualité que dans son immensité. Deux caméras dolly en contre-plongée sont braquées sur LG de manière fixe ou exécutent parfois de légers mouvements panoramiques ou jouant avec la profondeur de champ. C'est le cas à 3'55" lorsque la caméra, braquée sur Bonehead, passe sur LG à l'aide d'un panoramique vertical et d'un changement de mise au point. Ce duo de caméras permet d'observer le chanteur de près, voire de très près, oscillant entre le plan pied, le plan poitrine et le gros plan et suggérant de temps à autre un décadre du chanteur avec un effet de périphérie. En parallèle, deux caméramans couvrent la scène, caméra à l'épaule, pour proposer des plans pied, italien ou taille des musiciens, mais aussi des gros plans de leurs instruments (4'46"). Elles se situent parfois au

¹²⁵ Simpson Dave (2021), « Reading and Leeds festival review – Stormzy and Liam Gallagher unite the masses », *The Guardian*.

¹²⁶ Fricke David (1997), « Be Here Now », *Rolling Stone*.

fond de la scène, ce qui laisse entrevoir la marée de spectateurs face à elle (1'27", 2'50"). Une marée si abondante qu'elle demande plusieurs points de vue pour la contempler. Quelques caméras sur grues semblent se situer dans le public pour proposer des plans généraux où foule et drapeau anglais (1'45" et 5'14") devancent scène et écrans géants. Ces grues peuvent être fixes comme mouvantes à travers des travellings, des panoramiques et des zooms. Une, voire deux autres grues se trouvent au niveau de la scène et offrent des plans d'ensemble de visages, plus ou moins proches, illuminés par les lumières de la scène. Certains plans se situent à hauteur de têtes et permettent une immersion plus prononcée dans le public, avec une vue de la scène néanmoins meilleure que celle des spectateurs, alliée à un zoom qui atteint, à certains moments, le plan poitrine du chanteur. D'autres plans encore affichent des individus précis, de face (un jeune homme, bob sur la tête, vareuse en main, à 1'05", un autre chantant à 2'07", deux jeunes filles sur des épaules à 2'43") ou de dos (une jeune fille à 3'27", une autre à 3'52") : toujours des jeunes gens.

Le public est donc visible, mais quasiment pas audible. De la même manière que la vidéo précédente, le son est diégétique, mais passe par le mixage pour réduire les bruits nuisant à la l'écoute du morceau. En effet, ce n'est que lorsque LG lui donne la parole pour entonner le refrain (1'56" et 3'35") que le public est (à peine) audible, restant tout de même sous le niveau sonore des trois choristes. Il s'agit par ailleurs des seuls moments où un réel raccord entre les plans est visible : la réalisation montre LG désignant le public suivi de plans sur celui-ci en train de chanter. Mis à part cela, les différents plans et points de vue s'enchaînent sans forcément qu'une quelconque signification de ces choix soit observable.

La focalisation est vraisemblablement spectatorielle car le spectateur n'accède à aucun moment, tant du point de vue visuel que sonore, à la subjectivité d'un ou plusieurs individus se trouvant sur les lieux. Il est plutôt emmené, par les caméras de l'événement, de points de vue en points de vue, tous plus spectaculaires les uns que les autres, le tout dans une ambiance sonore lisse, uniforme et sans « dérangement ».

2.2.2.3 Relevé et analyse des commentaires

Le dernier commentaire posté date du 5 mai 2023. Une fois de plus, la vidéo compte énormément de commentaires (1862). De la même manière que pour l'analyse précédente, je relève ici cinq commentaires au nombre de *likes* conséquents se situant dans les 300-400 premiers proposés.

« *I don't think his voice is broken anymore. Just aged. This is fucking biblical.* »

- James (il y a 1 an, +2400 likes, 57 réponses)

Avec ce partage d'avis quant à la qualité vocale de LG, cet utilisateur adopte un mode de lecture esthétique. Il souligne le caractère extraordinaire de la performance à travers l'expression, propre au chanteur, « *biblical* », malgré son âge avancé. Les réponses comportent quelques confirmations d'une capacité vocale meilleure que durant les dernières années d'Oasis, ou même qu'au lancement de sa carrière solo, tout en mentionnant qu'il ne retrouvera jamais sa voix d'origine. Cela n'empêche quelques détracteurs, l'un s'insurge de cette prestation dans le contexte covidé de l'époque, d'autres l'accusent d'auto-tune. Cette dernière affirmation déclenche un débat entre deux utilisateurs (Steven Albert et Josh Thurlow). Le premier affirme que le correcteur de hauteur sonore aide beaucoup le chanteur, le second dit être ingénieur son et ajoute que, étant donné que la vidéo a été postée seulement une heure après la prestation, cela ne laissait pas assez de temps à un ingénieur son d'améliorer la hauteur de voix. Il précise que l'idée répandue disant que tous les artistes utilisent de l'autotune n'est pas nécessairement vrai, qu'il peut s'agir d'une mise au point manuelle. Tous deux partagent leurs expériences aux concerts de LG, leurs impressions quant à la qualité sonore et vocale de ceux-ci, sans spécialement trouver un accord, mais échangeant leurs arguments à l'objectivité certes contestable. De la même manière que le débat concernant les oreillettes pour le retour son (voir p. 42), des éléments objectifs techniques se mêlent à des considérations subjectives liées aux impressions des performances. Comme le dit la théorie de l'acteur réseau¹²⁷, la science, ou plus généralement ici le débat, est imprégné de social, de convictions, des origines, des tourments, des obsessions de ceux qui le font. Rien n'est jamais complètement objectif ou subjectif, mais l'un et l'autre vont se nourrir.

« *His backing band is so much better now. Great performance.* »

- C M (il y a 1 an, +2200 likes, 54 réponses)

Dans la même veine, toujours dans un mode de lecture esthétique, cet utilisateur met en exergue la progression du groupe et la qualité de la performance. En réponses, les avis fustigent, les utilisateurs laissent entendre leurs désaccords. La majorité d'entre eux font référence aux musiciens d'Oasis, soulignant soit que c'est ici la présence de Bonehead (guitariste originel d'Oasis) qui rend le son meilleur, soit que le batteur n'égale pas Alan White (batteur d'Oasis

¹²⁷ Bruno Latour (1987), « La science en action », cité par Christophe Pirenne dans le cours d'« analyse de la production », année académique 2021-2022..

de 1995 à 2004). Un autre utilisateur s'interroge sur l'âge apparemment trop peu avancé du bassiste pour jouer et apprécier des morceaux d'Oasis. D'autres encore s'affligent de la performance du guitariste Jay Mehler. Malgré quelques exceptions (j'en compte six parmi les 54 réponses), toutes les réponses abordent l'aspect esthétique de la performance du groupe, que ça soit par des comparaisons, des questionnements ou des affirmations. Le commentaire d'origine est donc en quelques sortes « respecté », avec des réponses qui le prolongent et le débattent dans des appréciations esthétiques.

« *Best he has sounded in decades.... Still hoping for oasis reunion* »

- raptorheli2 (il y a 1 an, + 1500 likes, 33 réponses)

Comme les deux précédents, cet utilisateur suggère un mode de lecture à la fois esthétique et intime. Esthétique par son appréciation personnelle de la qualité vocale de LG, intime par sa précision temporelle, supposant qu'il suit l'artiste depuis « des décennies », mais aussi et surtout par son espoir d'un jour voir le groupe Oasis se réunir, ce sur quoi 24 des 33 réponses ont à trait. Une seule mentionne l'aspect esthétique (« Agree... he sounds amazing »). 17 des 24 réponses évoquant la réunion s'y opposent, la considère comme impossible ou non-nécessaire, ou encore comme n'étant pas une priorité, déplorant plutôt la mauvaise relation que les frères Gallagher entretiennent. Sept réponses évoquent un espoir similaire au commentaire originel. Toutes sont basées sur un sentiment personnel que les utilisateurs se sont créés autour de la possibilité ou non qu'une réunion ait un jour lieu.

« *Liam Gallagher at 48 can still project a voice of biblical* »

- Angus Walsh (il y a 1 an, +1100 likes, 9 réponses)

À nouveau, la mention du temps qui passe dirige ce commentaire, à travers un mode de lecture documentarisant avec la précision de l'âge du chanteur, suivi d'un mode de lecture esthétique sur la qualité vocale de LG, avec le retour du vocable « *biblical* », utilisé à de maintes reprises par le chanteur. L'une des réponses apporte un brin d'histoire sur l'utilisation du terme. Selon ce The Big Red Crab, certains utilisateurs de *YouTube* ont un jour commencé à commenter « *biblical* » sur toutes les vidéos d'Oasis, même sur celles les moins populaires. Il ajoute que l'expression est aussi régulièrement utilisée par les frères Gallagher. Les autres réponses se concentrent sur la partie « âge » du commentaire. Certains insistent sur le caractère « vieux » auquel ces 48 ans font référence, déplorant qu'il oublie ses paroles ou encore qu'il a

mal vieilli. D'autres semblent navrés de lire cette considération sur le chanteur en affirmant que 48 ans, ce n'est pas si vieux.

« *Amazing that the majority of the crowd were still primary school children when Oasis split up, yet they are absolutely singing their hearts out. This music will keep on resounding for many generations to come!* »

- Alex Neill (il y a 1 an, 945 likes, 14 réponses)

Ce dernier commentaire fait écho aux plans axés sur le public et en particulier sur de jeunes gens. Son mode de lecture spectaculaire s'allie alors à celui de l'intime. Vraisemblablement surpris par ces jeunes appréciant le concert d'une star des années 1990, qu'ils n'ont jamais connu à son pic, cet utilisateur se voit convaincu du maintien de cette musique dans les générations suivantes. La nostalgie construite s'allie à la « nostalgie commercialisée » (*commodified nostalgia*)¹²⁸, conceptualisée par David R. Shumway, aussi appelée « nostalgie ersatz » par le sociologue Arjun Appadurai. Il s'agirait d'une nostalgie marquée et menée par l'industrie culturelle et la société de consommation. Ici, la décision prise par la réalisation de la *BBC* de montrer de jeunes gens au lieu de montrer ceux de la génération *90's* (qui sont probablement plus nombreux dans le public), relève d'un choix qui semble tout réfléchi et ce commentaire notifiant les images en est une preuve. La *BBC*, chaîne nationale, joue un rôle de conservation et patrimonialisation de la mémoire culturelle britannique, rendant ce « vieux rockeur » en quelques sortes « à la mode ». En voyant la jeunesse s'extasier devant l'artiste, la génération *90's* s'en trouve valorisée et rassurée quant à ses goûts musicaux qui ne sont peut-être pas *hasbeen* finalement. Cette contribution de la chaîne médiatique permet une intensification de l'identité nationale avec ce représentant de l'ère Britpop, ce qui apparaît comme un moyen de remuer (numériquement) la culture locale et de prouver que la Grande-Bretagne a produit des artistes qui ont marché et qui marchent encore.

¹²⁸ Shumway David R. (1999), « Rock'n'roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia », *Cinema Journal*, p. 40.

2.2.3 Liam Gallagher – Everything’s Electric (Live from The BRIT Awards 2022)¹²⁹

La vidéo a été publiée le 8 février 2022 sur la chaîne officielle de Liam Gallagher. Celui-ci compte 422.000 abonnés et 156 vidéos. Sa page d’accueil met en avant la bande-annonce du documentaire consacré à son retour à Knebworth, vingt-cinq ans après la prestation historique d’Oasis. À la suite se trouvent les clips et *lyric videos* dédiées à chaque album du chanteur. La vidéo qui nous intéresse, reprenant sa performance au *BRIT Awards 2022*, comptabilise quant à elle 1.135.318 vues, plus de 24.000 *likes* et 2662 commentaires. Malgré qu’elle soit la plus récente de mon corpus, il s’agit de la plus commentée. La description suggère une liste de liens : un *linktree* vers toutes les plateformes de streaming donnant accès au morceau en question, un autre vers tous les endroits où il est possible de commander son album *C’MON YOU KNOW* (*ArtistStore, Amazon Vinyl, hmv, Crash Records, resident, Townsend Music, Rough Trade, Picadilly Records*), un lien vers son site internet et ses dates de tournée, suivi d’un ramenant à sa chaîne *YouTube* et finalement de tous ses réseaux sociaux (*Twitter, Facebook, Instagram, Spotify*).

2.2.3.1 Contexte du concert

Le concert se déroule le 8 février 2022 lors de la 42^e cérémonie des *BRIT Awards*, aussi appelée *The BRITS*. Depuis 2011, la soirée se tient à l’O₂ Arena de Londres. Elle est diffusée sur la chaîne britannique *ITV* qui appartient au réseau de télévision privé du même nom. Depuis 1997, la *British Phonographic Industry* y récompense les artistes et les morceaux populaires au Royaume-Uni au cours de l’année précédente. Liam Gallagher n’y est pas pour défendre un titre nommé dans une quelconque catégorie, mais pour la promotion de son dernier single *Everything’s Electric*, sorti quatre jours plus tôt, et qu’il interprète ici pour la première fois en *live* et en public. LG ne s’est alors plus produit aux *BRIT’s* depuis 2018, où il avait été nommé dans la catégorie « meilleur artiste solo britannique » et où il avait interprété le titre *Live Forever*, en hommage aux victimes de l’attentat de Manchester, précédemment mentionné. Pas de classique d’Oasis cette fois, mais un titre de son nouvel album *C’MON YOU KNOW*, qui sortira quatre mois plus tard. Une performance qui n’aura pas enchanté la journaliste au *Guardian*, Laura Snapes, qui déplore un mauvais choix de la part des *BRIT’s* :

¹²⁹ Liam Gallagher (2022), « Liam Gallagher – Everything’s Electric (Live from The BRIT Awards 2022) », *YouTube*, 8 février, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JVHZXWn64ws&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=9&ab_channel=LiamGallagher [consulté le 14 mai 2023].

« He’s flown in by helicopter to ‘av it in a trapper hat and sing a brand new song that precisely nobody wants to hear. If your new music sounds like plodding, fist-through-a-wet-paper-bag Oasis cast-offs – *and* you’re going to bring Bonehead with you on guitar! – just play the hits, man! Having Liam here is a strange tactic from the Brits, too, if they’re looking to lure in a younger audience, although I was recently disturbed to learn of the massive cohort of teenage Britpop lovers using TikTok to debate whether Liam or Noel was the biggest dilt.¹³⁰ »

Everything’s Electric reçoit un accueil plus favorable du côté du *NME*, qui mentionne notamment le partenariat avec l’ex-batteur de Nirvana et actuel *leader* des Foo Fighters, Dave Grohl :

« Grohl drums on the track, which he co-wrote, and there’s a digital buzz to the glam guitars here; a brightness to the “*woo-oooh-oooh*” backing vocals that propel us out of the spacey chorus. Liam, meanwhile, smashes the top notes like a man kicking the shit out of a high striker at the fun fair. “*Underneath the red sun,*” he assures us, even after everything we’ve been through, “*everything’s electric*”.¹³¹ »

Un contexte de performance dont il faut retenir, dans le cadre de ce travail, qu’il n’est pas celui où le public présent est spécialement là pour LG. L’assemblée est notamment constituée d’artistes, en compétition ou non pour obtenir un *BRIT Award*. Par ailleurs, les performances des autres artistes s’étant produits sur scène cette année-là (Little Simz, Adele, Dave, Ed Sheeran, Pink Pantheress, Sam Fender, Holly Humberstone, etc.), et dont les vidéos sont disponibles sur la chaîne *YouTube* des *BRIT’s*, illustrent l’écart entre leurs mises en scène et celle de LG. En effet, Liam Gallagher et Sam Fender, représentants du « rock guitare », ancienne et nouvelle génération, respectent une mise en scène similaire, cliché du rock, caractérisée par un relatif statisme et peu d’artefacts. À l’inverse, leurs camarades optent plutôt pour des décors plus chargés et des chorégraphies répétées.

2.2.3.2 Analyse cinématographique

Avant de plonger dans le concert en tant que tel, la vidéo propose un clip introductif qui affiche l’arrivée du chanteur en hélicoptère. Le bruit des hélices, surplombé de l’instrumental du morceau *Shockwave*, laisse entendre l’annonce d’une voix *off*, supposée celle du pilote,

¹³⁰ Snapes Laura (2022), « Brit awards 2022: every performance reviewed, from Adele to Dave and Little Simz », *The Guardian*.

¹³¹ Bassett Jordan (2022), « Liam Gallagher swaggers towards summer with new Dave Grohl-featuring song “Everything’s Electric” », *NME*.

annonçant : « *BTA BRIT's, thirty seconds* ». L'hélicoptère, marqué des lettres RKID (surnom donné à LG), survole North Greenwich et s'approche de la sphère reconnaissable de l'O₂ Arena pour un atterrissage de luxe, aux portes de la salle, de quoi accentuer l'arrivée en « rock star ». On commence par apercevoir le profil du chanteur à sa fenêtre, puis ses premiers pas au sol avec sa démarche caractéristique, suivie de son entrée par ce qui semble être un hangar. Les lumières s'allument pour dévoiler le visage de l'artiste, maintenant au centre de l'image, avançant toujours sur les notes de *Shockwave* ajoutées à un ralenti, une contre-plongée et un regard caméra qui, ensemble, octroient une part de grandiose au moment. À son approche, le bruit de public commence à se faire entendre à l'aide d'un fondu sonore qui permet de faire la transition vers le direct. Contrairement à la suite de la vidéo, présentant une performance en *live*, cette introduction relève d'une cinématographie propre au clip vidéo dont la post-production prend le pas sur le tournage et dont la fonction s'apparente à celle de la création d'un récit fictif, accentuant la facette « rock star » du personnage. Ce clip dit d'une certaine manière : « Liam Gallagher vient tout juste de débarquer à la cérémonie, en dernière minute, telle une rock star, mais il arrive dans trente seconde, tenez-vous prêts ». Ce tournage, à la mise en scène travaillée, a vraisemblablement été réalisé avant la cérémonie, la tenue de LG le confirme d'ailleurs par un faux raccord entre ses vêtements dans le clip et ceux du direct.

Après ces trente secondes et 19 plans d'introduction, débute le concert de 3'52" et 64 plans, pour une moyenne de 3"62 par plan. Contrairement aux autres vidéos analysées, il m'est très difficile ici de déterminer le nombre de caméras actives dans la salle, aucune n'étant visible à l'image. Je ne me lancerai donc pas dans une estimation ou une approximation, mais m'en tiendrai à ce que le cadrage, les mouvements et le montage racontent de la performance. Dans la continuité du clip, LG sort des coulisses, s'avance en jetant un regard et quelques mots (inaudibles) à la caméra qui l'accueille sur scène, se positionne derrière le porte-guitares, comme pour signifier la performance rock qui s'apprête, et dévoile ensuite le public face aux groupes. Trois plans servent à introduire le lieu : un plan taille, dans l'axe, centré sur LG ; un plan d'ensemble en pano-travelling englobant la scène et une partie du public ; et un pano-travelling vertical, d'abord centré sur un fumigène accentuant la mise en scène « rock », puis dont l'ascension dévoile la scène et le public. Tout au long de la vidéo, la réalisation propose des plans centrés sur l'artiste : dans l'axe et à hauteur neutre ; d'autres de côtés, en légère contre-plongée, dont le point de vue semble se situer en bord de scène et dont le cadrage varie du plan pied au gros plan. Ces gros plans sont généralement utilisés à des moments où la performance vocale « s'intensifie » avec des notes plus hautes et plus longues (1'04", 1'18", 1'30", 2'27" et

2'40''), comme pour visualiser au mieux le chanteur lors de ses prouesses techniques (ou non). À côté de cela, c'est une quantité importante de plans d'ensemble et de plans généraux qui sont offerts au spectateur. Ceux-ci ont pour fonction évidente de dévoiler l'immensité de la salle sphérique de l'O₂ Arena, mais surtout pour mettre en valeur les jeux lumineux (qui débutent à 1'00'') pensés pour la performance de LG. Habituellement, épuré et simpliste dans ses choix scéniques et artistiques, le chanteur apparaît ici au milieu de faisceaux lumineux, en concordance avec le thème et le rythme de son titre, *Everything's Electric*. Lors du premier couplet, les faisceaux forment une sorte d'entonnoir et se dirigent vers la scène. Un clignotement sur le rythme de la batterie introduit ensuite le pré-refrain et inverse le sens des faisceaux. Le début du premier refrain (1'34'') s'appuie sur un plan général aérien (supposé à partir d'une grue) centré sur la scène (et s'en rapprochant par un travelling avant), qui offre à voir très clairement la technologie lumineuse (et spectaculaire) mise en place. Les deux plans qui suivent (de 1'41'' à 1'48'') ou encore ceux montrant les guitaristes (ex. : 1'28'', 1'33'') illustrent l'effet qu'ont les jeux de lumière lorsque le cadre est plus resserré (ici, plan poitrine et plan pied du chanteur) : comme si des bâtons de lumières flottaient dans les airs. Quand le refrain prend fin, les faisceaux prennent la forme de vague de lumière pour accompagner le solo de guitare. Au second couplet, le plan américain allant jusqu'au plan poitrine de LG à l'aide d'un zoom continu (2'07'' à 2'13''), permet de bien visualiser l'accord entre le rythme de la batterie et celui des lumières, qui s'écartent et ralentissent toujours sur le premier temps. Les mêmes effets sont réitérés pour le second et dernier refrain.

Les musiciens sont aussi mis en avant par la réalisation et la mise en scène lumineuse. Les coups de batterie introduisant les pré-refrains (1'21'' et 2'30'') et concluant les refrains (1'55'', 3'05'' et 3'51'') sont montrés par une caméra dédiée et rythmés par les lumières. Guitaristes et choristes apparaissent aussi à plusieurs reprises, principalement dans les parties instrumentales, à la suite de chaque refrain. Seul le bassiste n'a pas droit à des plans qui lui sont dédiés. Ces plans sur les musiciens et les choristes profitent d'une concordance, semble-t-il réfléchi, entre images et musique, ce qui appuie la présence de chaque instrument et voix. Si l'on s'attarde sur les choristes, on se rend compte qu'elles n'apparaissent pas du tout à l'image après le premier refrain alors que les chœurs sont bien audibles. Ce n'est qu'à partir du second, à 3'11'', qu'elles font leur entrée à l'écran, ce qui a un effet d'appui de leur performance, comme si le fait de les voir permettait de mieux les entendre. De la même manière, le gros plan sur la main de Bonehead grattant sa guitare (2'51'') accentue, ou en tous cas déplace notre attention sur le son de cette guitare. Seuls les « spectateurs vidéo » ont eu droit à cette diversité de plans

(général, d'ensemble, moyen et gros plan) et de perspectives, les rendant privilégiés dans le visionnage de la performance vocale, musicale et scénique.

Quant au public réel, il apparaît principalement de dos, en masse, laissant quelques smartphones percer à la surface de la foule. Il est, la plupart du temps, plongé dans une obscurité que les lumières de la scène atténuent par instants. Seul un long pano-travelling (3'53"), rasant les têtes du public, laisse apercevoir deux personnes saluant la caméra de la main. Il s'agit de la seule « individualisation » visible, ne résultant néanmoins pas d'un choix de réalisation. Peu d'interaction donc entre les caméras et les membres du public, qui semblent visuellement moins dynamiques que sur les vidéos analysées précédemment. Comme mentionné dans le contexte de la vidéo, le fait qu'il ne s'agisse pas d'un public dédié à Liam Gallagher, mais à un ensemble d'artistes, peut apparaître comme une cause de son relatif statisme.

2.2.3.3 Relevé et analyse des commentaires

Comme pour les deux précédentes vidéos, j'ai récolté les cinq commentaires les plus *likés*, se situant dans les 300-400 premiers suggérés, leur total s'élevant au nombre anecdotique de 2662.

« *No way Liam could have even attempted to sing this one live during the dark days let alone do it justice. Extremely hard song to sing, especially the chorus. Comeback has been phenomenal.* »

- Tom C (il y a 1 an, +2100 likes, 130 réponses)

L'utilisateur propose ici un mode de lecture esthétique et documentarisant. Esthétique car porteur d'un jugement personnel sur la difficulté technique de la chanson ainsi que sur le retour « phénoménal » du chanteur. Documentarisant en ce qu'il rappelle une période de la carrière de LG, « ses jours sombres », sans réellement préciser la période correspondante. Avec plus du double de *likes* par rapport au second commentaire le plus *liké*, la déclaration de Tom C a de quoi laisser penser à une sorte de consensus de la part des visionneurs, sur ce qui ressort de cette vidéo et qui peut se résumer en trois idées : une évolution vocale positive par rapport au début des années 2010, un titre difficile à chanter et un retour (solo) de qualité. Par ailleurs, le nombre élevé de réponses au commentaire (130) rend l'analyse de celles-ci compliquée. Je constate néanmoins un nombre bien plus élevé de réponses adressées à des utilisateurs précis (ceux-ci étant mentionnés à l'aide du @), certains se répondant d'un bout à l'autre de la longue

liste, ce qui laisse penser qu'ils se sont plongés, eux aussi, dans la centaine d'avis portés sur cette performance.

« Can we appreciate two Oasis members are on stage singing a song co written by a Nirvana member!! It's like the 90's top bands collided on this track somehow. If this isn't a massive hit there is something very wrong with the world. »

- Becky Hale (il y a 1 an, 861 likes, 36 réponses)

Becky Hale suggère un quadruple mode de lecture. D'abord spectacularisant, avec la description ce qu'elle observe sur scène ; puis documentarisant en partageant une information sur la réalisation du morceau (d'ailleurs réfutée par un utilisateur dans les réponses) ; suivi d'une mention, de l'ordre de l'intime, concernant l'alliance entre les « meilleurs groupes des années 90 », semble-t-il pourvue de nostalgie ; pour se conclure sur un avis esthétique et subjectif du morceau, qui serait un « énorme hit ». Parmi les trente-six réponses, quatorze répondent à l'aspect esthétique évoqué, onze à l'aspect documentarisant en mentionnant le groupe Nirvana ou Dave Grohl, cinq à l'aspect spectacularisant et au « second membre d'Oasis » présent sur scène, et une répond à l'aspect intime. Quatre réponses sont « hors-sujet ». C'est donc le jugement esthétique qui domine les réponses au commentaire dont l'une exprime la part de subjectivité que ces jugements impliquent et l'évolution réelle des générations : « the world is still the same mate, it's just people aren't the same anymore ». Des paroles réalistes qui s'opposent à celles un peu trop enthousiastes de Becky Hale, supposant que tout le monde devrait considérer ce titre comme excellent. Mais finalement, ces propos subjectifs sur l'esthétisme d'une performance ne représentent-ils pas l'essence même des commentaires sous les vidéos ? Ces interactions, si l'on reprend la notion de Kant, seraient autorisées grâce au « sens commun »¹³². Le jugement de goût appartient au sujet qui perçoit, car le plaisir, en plus d'être esthétique, est une sensation personnelle et, de ce fait, difficile à partager. Il est impossible de prouver ou de démontrer la beauté car elle n'a pas de référent, mais il est néanmoins possible de la communiquer via ce « sens commun », qui est une sorte d'intersubjectivité. Dès lors, quand quelqu'un dit que quelque chose est beau, c'est une proposition qu'il fait en vue d'une interaction avec l'autre. Selon Kant, cela ne veut pas dire que l'on doit tous être d'accord sur ce qui est beau ou non, mais plutôt que tout le monde doit pouvoir émettre un tel jugement.

¹³² Notion développée par Emmanuel Kant, cité par Élise Vandeninden dans le cours de « médiation esthétique et communication », année académique 2020-2021.

« Like others have said Liams Voice really has improved. The lights in this performance are amazing as well. »

- Handsans (il y a 1 an, 582 likes, 14 réponses)

Après une nouvelle mention esthétique sur l'amélioration vocale de LG, cet utilisateur souligne la qualité du spectacle lumineux. Dans les quatorze réponses accordées à son commentaire, aucune ne rementionnera ce dernier aspect. Toutes concernent la première partie du commentaire : certaines se révèlent être de caractère esthétique avec la confirmation ou non de cette amélioration vocale, d'autres s'accompagnent d'un aspect documentaristant voire moralisant, comparant la performance à des précédentes ou reprochant aux « autres » d'être trop durs avec le chanteur. L'une des réponses (celle de Matteo Dalla Casa) use d'un argument que je n'avais pas encore observé jusqu'ici, ou en tous cas pas de manière aussi explicite, celui d'être « un énorme fan d'Oasis et des productions solos de Liam¹³³ ». Une manière de se positionner en « expert », mais aussi de remettre en question la légitimité des propos de ceux qui n'auraient pas cette « expertise ». Cet argument peut être allié aux notions de « place » et de « sans-parts » de Jacques Rancière¹³⁴. Celles-ci s'illustrent dans un contexte de mésentente comprenant un groupe qui se sent légitime pour discuter du bien commun et un autre qui n'est pas reconnu et veut pourtant prendre la parole. Le premier groupe s'attribue le tout de la communauté, ici celle des fans, alors qu'il ne la représente pas dans son entièreté. La possibilité qu'offre *YouTube* à commenter et répondre permet de contrer ce type de commentaire et de redistribuer les places en laissant la possibilité à chacun de s'exprimer.

« He has got more charisma in his little finger than anything in the charts today. »

- Andrew Percival (il y a 1 an, 566 likes, 2 réponses)

Le jugement de valeur présent dans cette phrase suggère un mode de lecture esthétique, qui met en valeur le charisme de LG en comparaison avec les nouveautés d'aujourd'hui. Les deux réponses au commentaire approuvent les propos. L'utilisateur confronte LG à toutes autres productions musicales réalisées « aujourd'hui » et lui octroie un caractère unique et supérieur par rapport à celles-ci. Andrew Percival émet par-là une nouvelle tentative de patrimonialisation via ce commentaire dont la nostalgie transparait dans l'utilisation d'un élément temporel.

¹³³ La réponse complète : « He has improved indeed but it's not enough, I mean this performance isn't good let's be faith and I'm a huge Oasis and Liam solo stuffs fan ».

¹³⁴ Rancière Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, cité par Élise Vandeninden dans le cours de « médiation esthétique et communication », année académique 2020-2021.

« *Liams comeback has been insane. His voice especially has improved so much since the dark beady eye days.* »

- ZLRS 01 (il y a 1 an, 542 likes, 30 réponses)

Ce commentaire est étrangement similaire au premier analysé dans le cadre de cette vidéo, alliant mode de lecture esthétique et documentaristant, et reprenant deux des idées principales : un retour solo de qualité et une évolution vocale positive depuis les « années sombres ». La différence se trouve dans la mention du groupe Beady Eye, actif de 2010 à 2014. 21 des 30 réponses récoltées sous le commentaire mentionnent le nom du groupe, ce qui en fait le sujet principal des échanges. Parmi les 21 réponses qui abordent Beady Eye, une seule affirme que le groupe était mauvais, 19 contredisent les propos du commentaire originel et défendent la formation. Une réponse ne donne pas d'avis spécialement positif ou négatif. Il est intéressant de constater que ces 21 réponses concernent vraisemblablement la seule partie négative du commentaire au sujet de LG : le fait qu'il n'était pas à son meilleur niveau durant les années Beady Eye. Quasiment toutes repartent de cette idée défendue par ZLRS pour s'y opposer et défendre le chanteur et le groupe. L'aspect « contestation » permis par les commentaires et les réponses sur *YouTube* trouve ici son illustration.

2.2.4 Conclusion

Comme pour le premier trio de vidéos, ce second groupe laisse transparaître quelques éléments intéressants qu'il est temps de résumer. Pour rappel, le but était de constituer un groupe de performances se déroulant dans différents contextes médiatiques, toutes étant néanmoins dédiées, en partie ou entièrement, à la télévision. Les articles de Fabian Holt et d'Antoine Gaudin, récoltés dans le *Volume! Watching Music* (2018) me permettront d'introduire et d'appuyer mes propos. Si l'on s'intéresse en premier lieu à l'aspect purement cinématographique des vidéos, celle des *BRIT's 2022* apparaît comme la plus travaillée, notamment avec une alliance musico-visuelle prononcée : les sons se voient mis en valeur par leur apparition à l'image, qu'ils s'agissent du chanteur, des musiciens ou des choristes. Gaudin s'interroge sur l'apport que la forme musico-visuelle pourvoit dans le cadre d'un clip et en conclut que « son effet le plus évident est l'amplification, par la mobilisation de tous les moyens visuels et sonores de la composition, de l'idée sensible de mécanisation du corps. À première vue, il semble donc n'être question que d'une intensification de la représentation visuelle.¹³⁵ »

¹³⁵ Gaudin Antoine (2018), « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la réaction musique-images », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 103.

Quelques pages plus loin, il ajoute que « devant un clip, notre corps se trouve assez naturellement “entraîné” par la combinaison des rythmes du morceau musical et du montage des images sur les points de synchronisation (de coupure comme de convergence)¹³⁶ ». Malgré un matériel plus restreint et une évolution technologique à un stade bien moins avancé (l'extrait date de 1994), la vidéo de *Supersonic* sur le plateau de télévision de *The Word* respecte elle aussi une certaine synchronisation entre le rythme du morceau et le montage des images. Le rythme est cependant bien plus élevé avec une moyenne de 1''89 par plan, contre 3''62 pour la vidéo de *Everything's Electric* et 5''05 pour celle de *Stand By Me*. Cette dernière est la seule qui se déroule en extérieur, ce qui inclut des contraintes techniques évidentes.

Les dynamiques de ces vidéos ont une influence directe sur les récepteurs, tout comme les récepteurs ont une influence sur ces dynamiques. Dans son article, Holt précise que « les médias s'adaptent aux dynamiques rituelles des cérémonies tout en les redéfinissant pour la société¹³⁷ ». Ces propos sont à rapporter aux types de public auquel Liam Gallagher fait face lors de ses performances. La première vidéo se déroule à une époque où le public principal d'Oasis se situe dans la tranche adolescente. Vingt-cinq ans plus tard, la seconde vise les mêmes personnes, mais devenues quinquagénaires ou presque. De la même manière que les *reels* ou les *TikTok* consommés par la jeunesse d'aujourd'hui, les images de la première vidéo défilent à une vitesse impressionnante, qui n'est pas un rythme adapté aux parents des adolescents qui les visionnent. À l'inverse, le caractère grand public de la diffusion du *Reading Festival* par la *BBC* ou l'émission des *BRIT Awards* n'autorise pas vraiment ce type de code de réalisation, mais propose plutôt des images aérées avec plus de temps dédié à la contemplation. Ces spécificités liées aux publics s'accordent à la notion d'« horizon d'attente » développée par Hans Robert Jauss¹³⁸. Celle-ci se rapporte aux générations ou encore aux classes sociales auxquelles appartient le public. L'horizon d'attente est pensé d'une certaine manière par le réalisateur, mais sera différent selon chaque spectateur. La réception d'une œuvre est une appropriation qui modifie la valeur et le sens au cours des générations, ce qui veut dire qu'elle peut revenir des années plus tard, comme c'est le cas avec la vidéo de *Supersonic*, avec une nouvelle signification propre à son nouveau contexte. À l'origine, la performance est offerte dans un but promotionnel et dans un contexte où la télévision est le média le plus efficace pour

¹³⁶ Gaudin Antoine (2018), « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la réaction musique-images », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 102.

¹³⁷ Holt Fabian (2018), « Les vidéos de festivals de musique : une approche ‘cérémonielle’ de la musique en contexte médiatique », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 215.

¹³⁸ Jauss Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, cité par Christine Servais dans le cours d'« analyse de la réception (arts et médias) », année académique 2021-2022.

gagner en visibilité. Aujourd’hui, l’extrait, retrouvé on ne sait trop où, est devenu une archive dont *YouTube* est l’entrepôt. Ce processus d’archivage créé par les utilisateurs de la plateforme est en place depuis déjà quelques années. De quoi permettre à qui le souhaite de visionner la première apparition en télévision d’Oasis.

Malgré un aspect promotionnel similaire à la performance de *Supersonic*, celle de *Everything’s Electric* n’est plus celle d’un nouveau venu, mais d’une célébrité anglaise bien installée sur la liste des rockeurs nationaux. *Idem* pour sa tête d’affiche au *Reading Festival*. Les 25 années qui séparent la première performance des deux suivantes incluent vraisemblablement un contexte médiatique lui aussi différent. Depuis déjà quelques années, les chaînes médiatiques se sont intégrées au paysage numérique et tentent de se l’approprier pour compléter leurs productions télévisuelles qui perdent progressivement en audience, notamment à cause du phénomène de plateformisation. Ici, les vidéos de *Stand By Me* et *Everything’s Electric* sont diffusées sur des chaînes de télévision officielles avant d’être, quelques minutes plus tard, publiées sur les chaînes *YouTube*, toujours officielles, des *BRIT Awards* et de *BBC Music*. Holt confirme cet élan d’appropriation du numérique, notamment via l’exploitation du *live* :

« Le “live” est devenu, pour les médias numériques, une manière de produire des contenus originaux et de se démarquer des imaginaires centraux de la société. [...] Au moment de ce boom vidéo, les festivals de musique connaissent déjà un pic de fréquentation et suscitent l’intérêt des collectivités territoriales et des sponsors.¹³⁹ »

De plus, ces chaînes, à la base télévisuelles, conservent une certaine légitimité attachée à leurs origines en tant que média traditionnel. En ce sens, Holt reprend l’idée de Couldry et Hepp (2010 : 5) selon laquelle :

« La diffusion télévisuelle est à la fois une entrée sur la cérémonie et un commentaire sur cette dernière. Le média revêt une certaine autorité dans le contrat social qui lie les organisateurs de l’événement et le public. Le simple fait d’opérer la retransmission est une manière d’approuver la cérémonie et de la mettre au centre de l’imaginaire sociétal.¹⁴⁰ »

¹³⁹ Holt Fabian (2018), « Les vidéos de festivals de musique : une approche “cérémonielle” de la musique en contexte médiatique », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 217.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

En comparaison à une cérémonie de récompenses comme les *BRIT's*, diffusée depuis 1977 à la télévision, le *Reading Festival* ne l'est que depuis 2012 sur *BBC1*. Une différence de *timing* qui permet de constater le déplacement d'intérêt des médias traditionnels quant à la cérémonie « populaire » qu'est un festival. Alors qu'on imagine une cérémonie de récompense un brin guindée et pas nécessairement constituée d'une audience intéressée par ce qu'il se passe sur scène, l'idée qu'on se fait d'un festival est toute autre :

« L'imaginaire n'y est pas celui d'un peuple national unifié et discipliné, mais celui d'un public réuni par un goût commun, dont l'appartenance collective est plus abstraite et dont le pouvoir culturel est plus informel que lors des cérémonies télévisuelles produites par des grandes chaînes nationales¹⁴¹ ».

Le fait que la réalisation des vidéos du *Reading Festival* se trouve entre les mains de la *BBC*, « grande chaîne nationale » par excellence et pionnière dans le domaine médiatique, prouve que l'appropriation est en cours, mais aussi que l'intérêt (repéré et modéré par les médias) pour les vidéos des cérémonies musicales ne cesse de croître. Dans ses recherches sur les clips de festivals, Holt avait pour enjeu principal de « comprendre pourquoi le fait de regarder de la musique fait sens pour ceux qui produisent, diffusent et consomment des clips¹⁴² ». L'auteur est convaincu que « la capacité de l'image animée à communiquer des émotions a permis d'intensifier l'expérience que fait le spectateur des réactions de la foule et de [la star]¹⁴³ ».

¹⁴¹ Holt Fabian (2018), « Les vidéos de festivals de musique : une approche "cérémonielle" de la musique en contexte médiatique », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 216.

¹⁴² Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « "On n'écoute que des clips !" Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 16.

¹⁴³ Holt Fabian (2018), p. 216-217.

3. Conclusion : *Let's Live Forever*

Comme nous avons pu l'observer tout au long de ce travail, à travers mises en contextes, analyses vidéo et interprétations de commentaires, la musique en *live* poursuit son ascension et *YouTube* apparaît comme un partenaire de médiation à la fois intéressant et aux multiples facettes. Mettre en perspective éléments contextuels, cinématographiques et de réception a permis d'établir une vue d'ensemble du phénomène auquel s'apparente la diffusion de concerts sur la plateforme. De la même manière que Marc Kaiser et Michaël Spanu, lorsqu'ils pensent la mise en tension médiatique de la musique à l'image, l'un des enjeux de ce travail était de « comprendre pourquoi le fait de regarder de la musique fait sens pour ceux qui produisent, diffusent et consomment des clips¹⁴⁴ ». Afin que les informations récoltées lors de l'analyse laissent apparaître tant leurs différences que leurs ressemblances, un tableau récapitulatif est disponible en annexes¹⁴⁵. Plusieurs éléments y sont à souligner.

Retour sur la méthodologie

Avant tout, je souhaiterais faire un bref retour sur la méthodologie adoptée. Celle-ci avait pour but de mêler les disciplines (cinéma, production, médiation, réception) et d'allier l'objectivité des vidéos à la subjectivité de leurs commentaires. Ces discours, au même titre que les précisions contextuelles sur les institutions et personnes présentes derrière ces vidéos, se sont avérés être des artefacts porteurs d'informations permettant de constater la quantité d'éléments qui influencent, construisent et modifient une production tout au long de sa « vie ». Comme beaucoup d'études de réception actuelles, celle-ci s'intéressait à ce que « l'objet culturel » qu'est une vidéo de concert sur *YouTube* « [fait] aux récepteurs et à ce que les récepteurs en font¹⁴⁶ » (et en pensent). De cette étude ressort un « désir de savoir portant non plus sur les discours médiatiques mais sur les discours des "récepteurs"¹⁴⁷ ». Les deux sont ici alliés, ce qui n'empêche que, comme toute étude de réception, celle-ci est tout aussi « partielle et partielle¹⁴⁸ » que les autres. Partielle car elle n'aborde qu'une infime part des discours produits autour des vidéos analysées. Partielle car elle se base sur une méthodologie parmi d'autres, qui décide de mettre en avant certains éléments et pas d'autres. L'affirmation de Christine Servais sur les études de réception prend alors ici tout son sens :

¹⁴⁴ Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « 'On n'écoute que des clips !' Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, 14 : 2, p. 16.

¹⁴⁵ Voir annexe n° 1.

¹⁴⁶ Servais Christine (2012), « Les théories de la réception en SIC », *Les Cahiers de la Sfsic*, n° 8, p. 1.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

« Les études de réception ne constituent ni une théorie ni une discipline, tout au plus forment-elles une perspective indispensable pour aborder la complexité des objets médiatiques et culturels¹⁴⁹ ».

Retour sur les vidéos : une transmission d'images et de sons

À l'inverse du clip qui « attire autant notre attention vers la musique qu'il nous en éloigne (Berland, 1993)¹⁵⁰ », les vidéos de concerts établissent un retour vers le sonore qui, d'après le petit échantillon de commentaires à succès sélectionnés, semble prendre le dessus sur ce qui est vu. Sur les trente commentaires analysés, seize mentionnent quelque chose de l'ordre de l'audible, contre dix pour ce qui est du visible (huit ne mentionnent ni l'un ni l'autre). Dans le cadre de ce travail, j'ai pris le temps d'analyser autant le visible que l'audible, même si le premier n'est pas ce qui semble compter le plus aux yeux (et surtout aux oreilles) des utilisateurs. Derrière ces différents plans, cadres, hauteurs, mouvements, champs, raccords, sons, points de vue et points d'écoute, se cachent des réflexions et des techniques pensées pour provoquer les effets narratifs désirés et modeler l'identification du spectateur, ou plutôt son intégration, au centre du récit. Ironiquement, seuls cinq commentaires félicitent la qualité du contenu et se trouvent... dans les vidéos amateurs ! Alors certes, des centaines, voire des milliers, de commentaires n'ont pas été pris en compte dans mon analyse, mais cela souligne une certaine appréciation de ces vidéos à la qualité et au travail objectivement bien moindres que le reste du corpus. Probablement se distinguent-elles des productions « classiques » auxquelles le public a généralement droit via les différents médias et grâce à une cohorte de professionnels. Les analyses cinématographiques ont en effet permis de saisir les subtilités propres à la construction de ce type de réalisation. De la capture d'images et de sons, à la publication de la vidéo sur *YouTube*, c'est un ensemble de métiers de l'ombre qui se succèdent et se complètent pour fournir archives, sensations et souvenirs aux utilisateurs de la plateforme.

Retour sur les commentaires : place à la subjectivité

Nous l'avons vu, les commentaires sont souvent le lieu de controverses. Loin d'être d'ordre politique ou d'une envergure qui pourrait mener à la polémique, ces commentaires et leurs réponses se caractérisent tout autant, à leur échelle, par « un fort degré de réactivité à un objet et aux réactions suscitées par cet objet. Chacune de ces réactions se traduit par la mise en

¹⁴⁹ Servais Christine (2012), « Les théories de la réception en SIC », *Les Cahiers de la Sfsic*, n°8, p. 7.

¹⁵⁰ Berland Jody (1993), « Sound, image and social space: music video and media reconstruction », cité par Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « "On n'écoute que des clips !" Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 12.

scène d'une relation à cet objet et d'une manière d'être affecté, ainsi que par une prise de position dans le débat qui se donne le plus souvent à voir comme le produit de cette affection.¹⁵¹ » Le *like* de la vidéo, le commentaire, le *like* de ce commentaire ou encore la réponse au commentaire apparaissent tous comme des réactions qui, selon Nelly Quemener, ne sont

« [...] qu'une « forme acceptable, dans le cadre régulé dont relèvent les arènes publiques et la communauté d'identification, de la sémiotisation des affects. [...] Elle [l'analyse des réactions] conduit à mettre au jour les logiques d'affirmation de valeurs, de conceptions de soi, qui relèvent d'une projection des attendus, au sens d'identité, de rôle, de manières d'être, d'agir et d'entrer en relation, de son groupe d'appartenance¹⁵² ».

Dans leur implication et leur appropriation de la vidéo, les utilisateurs déclenchent parfois de réels débats, plus ou moins courtois, dont les composantes s'allient souvent à un mode de lecture esthétique : sur les trente commentaires analysés, une écrasante majorité de dix-huit commentaires sont à connotation esthétique (neuf relèvent d'un mode de lecture documentaristant, neuf intime, sept spectacularisant et un artistique)¹⁵³. La dimension esthétique est caractérisée par la pluralité de significations qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, peut suggérer. Dans une sorte de dissensus collectif, chaque récepteur recrute ses propres sensibilités, connaissances et souvenirs pour interpréter ce qui se trouve face à lui. Dans le cas des vidéos de concerts, elles illustrent une nouvelle version de chansons qui ont rythmé des vies, déterminé des périodes, accompagné des instants, tous attachés à de précieuses sensations qui font d'elles bien plus que des contenus vidéo. De la nostalgie réflexive à celle construite/contemporaine, en passant par la nostalgie ersatz, nous avons vu que plusieurs générations peuvent être concernées par ces sensations, qu'elles aient découvert Oasis et Liam Gallagher il y a trente ans ou il y a deux jours.

La mémoire du rock

Ces nostalgies sont rendues possibles par une multitude de contenus qui sont tout aussi critiquables par la valeur commerciale qu'ils incarnent, qu'appréciables par les sensations de bien-être qu'ils procurent. Sur *YouTube*, certains utilisateurs jouent un rôle d'archivistes « bénévoles ». Dans son intérêt pour ces archives non-officielles, Stephen Loy rassemble les premières observations sur le phénomène :

¹⁵¹ Quemener Nelly (2018), « “Vous voulez réagir?”. L'étude des controverses médiatiques au prisme des intensités affectives », *Questions de communication*, n°33, p. 33.

¹⁵² *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁵³ Voir annexe n° 2.

« Jez Collins and Oliver Carter describe some music fans and collectors as “activist archivists,” arguing that “it has only been recently that academics have begun to question the role fans occupy as archivists of media texts” (2015, 126-7). Paralleling this view of the role of fans in the preservation of artefacts, Mark Neumann and Timothy Simpson argue that bootleg collectors often view their collections as important historical records of popular culture: “Popular music culture creates its own historians... In fact, many bootleggers refer to themselves as ‘historians’ or ‘archivists’” (1996, 330).¹⁵⁴ »

Au sein du corpus analysé dans le cadre de ce travail, la vidéo de la performance de *Supersonic* sur le plateau TV de *The Word* en est un bon exemple. Publiée par TheHipsterGoat et proposant une prestation qui a marqué les débuts d’Oasis, la vidéo est la seconde la plus vue de mon corpus (2.063.547 vues), non loin derrière celle du *Reading Festival* publiée par la *BBC* (2.209.657 vues), comptant plus de trois millions d’abonnés de plus. Ces archives non-officielles de concerts peuvent donc concurrencer celles officielles diffusées par les institutions médiatiques reconnues, mais aussi et surtout les compléter dans l’historisation des performances d’un groupe ou d’un artiste. Des pages comme Oasis Media Archive, non-officielle, mais dont le pseudonyme illustre assez bien son objectif, proposent un nombre astronomique de vidéos de concerts complets du groupe ou d’extraits, dont les qualités visuelle et sonore sont variables. L’une d’entre elles reprend la performance d’une heure d’Oasis sur le plateau du *Later With Jools Holland* et est disponible dans ma playlist « corpus mémoire »¹⁵⁵ afin d’illustrer mes propos. Par ailleurs, le peu d’informations disponibles concernant les droits d’auteurs sous ces vidéos incitent à se questionner sur l’importance qui leur sont accordées.

À côtés de ces archives qui peuvent parfois dater de plusieurs décennies, il y a celles, plus récentes, liées à cette tendance à capturer les concerts avec les smartphones. Ces vidéos amateurs (*cf.* les deux premières vidéos du corpus) permettent plus une immersion dans le public et ses réactions qu’une écoute attentive de la musique. Loy reprend les propos, plutôt positifs, de Peter Elsdon à ce sujet :

« There is much to be said for celebrating the dirty, low-fidelity world of the live recording as a more honest and in many ways faithful representation of what happens

¹⁵⁴ Loy Stephen (2022), « Approaching the live from a distance. The unofficial Led Zeppelin archive », in Arderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 188.

¹⁵⁵ Lien vers la vidéo d’Oasis Media Archive (2020), « Oasis - 2000-02-11 - Later With Jools Holland, London, UK », *YouTube*, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=VoS-EWffIT8&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=8&ab_channel=OasisMediaArchive [consulté le 25 mai 2023].

when musicians (and audiences) engage in the profoundly social interaction that is called performance¹⁵⁶ ».

Enfin, en parallèle du non-officiel : l'officiel, souvent attaché aux chaînes médiatiques originellement traditionnelles. Celles-ci s'arrachent les dernières tendances liées aux performances *live*. MTV perpétue son célèbre *MTV Unplugged* qui se décline en émission TV, vidéos *YouTube* et album *live*, dont LG profitera en 2020¹⁵⁷. Au-delà des concerts en public observés dans le cadre de ce travail, *tiny desk*, *backyard sessions* et autres sessions radio et studio¹⁵⁸ complètent le tableau des vidéos de musique en *live* et semblent avoir pris leur essor au moment de la pandémie du covid-19. Faut-il encore citer les *Shorts*¹⁵⁹, présents depuis juillet 2021 sur *YouTube*, qui suggèrent des extraits de vidéos en format écran, d'une durée ne dépassant pas la minute. Ils se positionnent dans le prolongement de ce que proposent les réseaux sociaux tels que *TikTok* ou *Instagram* avec les *Reels* et semblent poursuivre un objectif plutôt promotionnel de type *teaser*. La diffusion via de multiples canaux, sous différentes formes et à l'aide des dernières technologies, a pour but de toucher un maximum de profils. En ce sens, selon Andy Bennett, *YouTube* apparaît, pour les artistes de *classic rock*, comme un point de contact essentiel entre le (nouveau) public et le groupe :

« [...] as well as ageing fans from the heyday of these bands, classic rock acts also attract new audiences for whom their studio output and the occasional live performance sourced in platforms such as YouTube is their primary point of contact with the band. Here again, in order to exploit the legacy capital of their music, classic rock artists are provided with an incentive to revisit and recreate, or at least closely approximate, the studio versions of their most well-remembered material¹⁶⁰ ».

¹⁵⁶ Peter Elsdon (2010 : 160) cité par Loy Stephen (2022), « Approaching the live from a distance. The unofficial Led Zeppelin archive », in Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 190.

¹⁵⁷ Lien vers la vidéo de MTV UK (2020), « Liam Gallagher - Champagne Supernova (MTV Unplugged) | MTV Music », *YouTube*, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=7DhyH-HXb8&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=8&ab_channel=MTVUK [consulté le 25 mai 2023].

¹⁵⁸ Lien vers la vidéo de BBC Radio 1 (2019), « Liam Gallagher - Once - Radio 1 Piano Sessions », *YouTube*, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=KMpxRs_7NT4&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=9&ab_channel=BBCRadio1 [consulté le 25 mai 2023].

¹⁵⁹ Lien vers le *Shorts* de Liam Gallagher (2022), « Liam Gallagher - ONCE. Live for Down By The River Thames. Link in bio to pre-order. », *YouTube*, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=wAG3QIPbMAI&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=10&ab_channel=LiamGallagher [consulté le 25 mai 2023].

¹⁶⁰ Bennett Andy (2022), « Live as you've always heard before. Classic rock, technology, and the re-positioning of authenticity in live music performance », Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 180.

Une tentative comme une autre de perpétuer le son *made in 90's* dans le patrimoine culturel... anglais. En cela, le film documentaire atteint d'autres sommets. *Oasis : Knebworth 1996* (2021) raconte le déroulement de l'un de ces concerts record, rassemblant près de 2% de la population anglaise, à travers les yeux de ceux qui y étaient : dans le public, sur scène ou en coulisses. Une telle réalisation donne l'occasion de revivre un événement de 1996 sur grand écran et avec les technologies sonores qui ont vingt-cinq de plus.

« Technology is now such that the live experience of popular music can be made to approximate the experience of listening to an album at home. [...] What was once every sound engineer's dream of being able to mix a live performance to studio quality is now an increasingly common aspect of live music production.¹⁶¹ »

Passé authentique et présent médiatique sont combinés pour offrir une expérience de moments qui ont été historisés et qui sont aujourd'hui fantasmés (*cf.* nostalgie construite). À cet effet, des images des répétitions, des coulisses et du public, dont l'euphorie est palpable, ont été associées aux voix *off* des artistes, des fans et des organisateurs pour compléter les performances scéniques. C'est aussi tout le cheminement pour obtenir ces « tickets d'or » qui est retracé par les intervenants, ex-membres du public. Achat en ligne et *Ticketmaster* sont alors encore bien loin, à la différence des files d'attente qui s'étirent, à l'époque, en ligne... téléphonique. Le tout forme un récit aux différents points de vue, chacun racontant la manière dont il a vécu son concert, avec le recul qu'il en a aujourd'hui. « The concert of a generation » indique la bande-annonce¹⁶². Le journaliste au *Guardian*, Ben Beaumont-Thomas, calme cependant les ardeurs dans sa critique du documentaire :

« [...] the tenor of the collected voiceovers suggests that this was the peak of British culture and all live music went downhill afterwards. It's a lie every generation tells itself¹⁶³ ».

Chaque génération crée et raconte ses propres souvenirs. Ceux-ci sont attachés à des moments qui lui sont chers, parfois au détriment d'une objectivité avertie. Par cette affirmation, la

¹⁶¹ Bennett Andy (2022), « Live as you've always heard before. Classic rock, technology, and the re-positioning of authenticity in live music performance », Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 179.

¹⁶² Lien vers la bande-annonce, Oasis (2021), « Oasis Knebworth 1996 | Official Trailer | In Cinemas Worldwide 23 September », *YouTube*, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=CPVyla5Jz9M&ab_channel=Oasis [consulté le 26 mai 2023].

¹⁶³ Beaumont-Thomas Ben (2021), « Oasis Knebworth 1996 review – dreamy music doc looks back in languor », *The Guardian*, 17 septembre, en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2021/sep/17/oasis-knebworth-1996-review> [consulté le 26 mai 2023].

réalisation remue l'enthousiasme des fans originels et tente d'attirer « les autres » (probablement les jeunes) dans un récit embelli par la ferveur des premiers. Un patrimoine musical dont, il faut tout de même le rappeler, les anglais aime se réclamer. *Oasis : Knebworth 1996* est, en réalité, un documentaire, parmi d'autres, participant à la valorisation de la musique populaire nationale qui, selon Irene Morra, se nourrit bien plus de leur influence sociale que du son à proprement produit :

« All of these presentations value popular music primarily for its ability to manifest and articulate an experience within the nation. This reception reflects a prevailing assumption that the sound or development of musical style is considerably less important than the social influence and values with which that music becomes associated.¹⁶⁴ »

Vivre pour toujours

Le 11 mai dernier, Liam Gallagher a partagé qu'il comptait interpréter l'ensemble des titres de l'album *Definitely Maybe* lors d'une série de concerts, pour en fêter les trente ans. En parallèle, Noël Gallagher et ses High Flying Birds s'appêtent, le 2 juin prochain, à sortir un nouvel album qui comprendra, entre autres, le morceau *Live Forever* en version acoustique, et qui s'accompagnera d'une tournée européenne et américaine. Du côté de Blur, ce sont deux Wembley complets qui les attendent, les 8 et 9 juillet prochains, suivis d'une longue liste de festivals pour présenter leur nouvel album, mais surtout, probablement, pour rejouer les anciens. De la musique, toujours accompagnées de concerts donc. Nous pourrions penser que notre culture digitalisée nous éloignera de ces moments de *live* (de vie) déstructurés. Pourtant, la flamme ne semble pas encore s'être éteinte, illustrant les limites qu'ont les médias dans la vie socio-musicale. Pour les citer une dernière fois, S. Frith, M. Brennan, M. Cloonan et E. Webster ont su trouver les mots justes quant à cette valeur accordée au *live* :

« The value of music is the value of life, which is why a good gig is hard to define but easy to recognise: what audience members describe as “transcendence” is an intense feeling of presence and flow. It is both an intensely individual experience of being sociable and an inescapably social experience of being oneself. From a historical point

¹⁶⁴ Morra Irene, *Britishness, Popular Music, and National Identity. The Making of Modern Britain*, Oxon, Routledge, p. 12-13.

of view, what needs stressing here is that such musical experiences provide people with memories: they shape people's sense of them-selves.¹⁶⁵ »

Actuellement en tournée promotionnelle, les quatre londoniens de Blur enchaînent les interviews. Je suis récemment tombée sur l'une d'entre elles, particulièrement touchante. Après avoir diffusé le nouveau single du groupe, *The Narcissist*, l'animateur, visiblement ému, leur confie que « ça fait du bien de les retrouver ». Cette confiance, toute en sincérité, est un exemple parmi d'autres de ce que la musique est capable de produire. Car finalement, tout semble être une histoire de perception, de ressenti propre à chacun, que l'on soit au milieu d'une foule de festivaliers, devant l'écran de sa télévision ou celui de son ordinateur portable. Peut-être sommes-nous les mêmes physiologiquement, mais certains ne verront jamais les choses de la même manière que nous. Cela n'empêche la création de souvenirs communs qui, d'une certaine manière, nous rendent immortels. C'est en tout cas ce que nous chante Oasis :

Maybe you're the same as me

We see things they'll never see

You and I are gonna live forever

¹⁶⁵ Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin, Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge, p. 255.

4. Bibliographie

Anderton Chris & Pisfil Sergio (2022), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge.

Andrejevitch Mark (2009), « Exploiting YouTube: Contradictions of User-Generated Labor », in Snickars Pelle & Vonderan Patrick (dir.), *The YouTube Reader*, Stockholm, National Library of Sweden, p. 406-423.

Baker Stacey Menzel & Kennedy Patricia F. (1994), « Death by Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases », in Allen C.T. & Roedder J.D (dir.), *Advances in Consumer Research*, n° 21, p. 169-174.

Bannister Matthew (2006), *White Boys, White Noise. Masculinity and 1980s Indie Guitar Rock*, Aldershot, Ashgate.

Barker Martin (2013), *Live to Your Local Cinema. The Remarkable Rise of Livecasting*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

Bassett Jordan (2022), « Liam Gallagher swaggers towards summer with new Dave Grohl-featuring song ‘Everything’s Electric »», *NME*, 4 février, en ligne : <https://www.nme.com/reviews/track/liam-gallagher-dave-grohl-new-song-everythings-electric-3153212> [consulté le 14 mai 2023].

Beaumont-Thomas Ben (2021), « Oasis Knebworth 1996 review – dreamy music doc looks back in languor », *The Guardian*, 17 septembre, en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2021/sep/17/oasis-knebworth-1996-review> [consulté le 26 mai 2023].

Bennett Lucy (2012), « Patterns of listening through social media: online fan engagement with the live music experience », *Social Semiotics*, 22 (5), p. 545-557.

Berland Jody (1993), « Sound, image and social space: music video and media reconstruction », in Frith Simon, Goodwin Andrew & Grossberg Lawrence (dir.), *Sound & Vision, The Music Video Reader*, Londres & New York, Routledge.

Boym Svetlana (2001), *The future of nostalgia*, New York, Basic Books.

Bull Michael (2009), « The Auditory Nostalgia of iPod Culture », in Bijsterveld Karin & Van Dijk José (dir.), *Sound Souvenirs – Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Burgess Jean & Green Joshua (2009), *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, Polity Press.

Burland Karen & Pitts Stephanie (2014), *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, Farnham, Ashgate.

Cameron Keith (2005), « Oasis – ‘Supersonic’ track review », *NME*, 12 septembre, en ligne : <https://www.nme.com/reviews/reviews-nme-7503-306386> [consulté le 10 mai 2023].

Cameron Keith (2020), « Once in a blue moon », *Mojo*, février.

Canet Marie (2018), « Jean BURGESS et Joshua GREEN (2018), *YouTube, Online Video and Participatory Culture* », *Communication*, vol. 37, n° 2, 7 septembre, en ligne : <https://journals.openedition.org/communication/12308> [consulté le 13 avril 2023].

Cauche Robin (2018), « Steven SHAVIRO, Digital Music Videos », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 229-230.

Cauche Robin (2019), « Professionnalisation des modes de diffusion sur YouTube : pour une exploration des outils de mise en ligne », *Mise au point*, 21 décembre, en ligne : <https://journals.openedition.org/map/3417?!lang=en> [consulté le 13 avril 2023].

Chevret-Castellani Christine (2012), « Roger ODIN, *Les espaces de communication* », *Questions de communication*, n° 22, p. 341-342, en ligne : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6998#quotation> [consulté le 27 mai 2023].

Chion Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.

Chion Michel (2009), *Film, a Sound Art*, New York, Columbia University Press, traduit du français par Claudia Gorbman.

Cohen Sarah (1991), *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford, Oxford University Press.

Comaratta Len (2014), « REVIEW : Reissue of *Definitely Maybe* Is (Definitely) a Reminder of Oasis Greatness », *Time*, 23 mai, en ligne : <https://time.com/110546/review-oasis-definitely-maybe/> [consulté le 23 avril 2023].

Couldry Nick & Hepp Andreas (2010), « Introduction: Media Events in Globalized Media Cultures », in Couldry Nick, Hepp Andreas & Krotz Friedrich (dir.), *Media Events in a Global Age*, Londres & New York, Routledge, p. 1-20.

Dauncey Hugh & Tinker Chris (2014), « Popular Music Nostalgia. Introduction », *Volume!*, vol. 11, n° 1, p. 1-10.

Davis Fred (1979), *Yearning for Yesterday: a Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press.

Denselow Robin (1990), *When the Music's Over: The Story of Political Pop*, Londres, Faber & Faber.

Durand Benjamin & Prat Nico (2021), *Oasis ou la revanche des ploucs*, Paris, Playlist Society.

Eco Umberto (1985), « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, p. 161-184.

Ewens Hannah (2019), *Fangirls: Scenes from Modern Music Culture*, Londres, Quadrille.

Ficca Stéphane (2019), « YouTube en guerre contre les adeptes du bouton 'Dislike' », *Presse Citron*, 4 février, en ligne : <https://www.presse-citron.net/youtube-en-guerre-contre-les-adeptes-du-bouton-dislike/> [consulté le 5 mai 2023].

Fitzgerald Gavin & Lightning Charlie (2019), « Liam Gallagher: As It Was ».

Fricke David (1997), « Be Here Now », *Rolling Stone*, 4 septembre, en ligne : <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/be-here-now-186514/> [consulté le 12 mai 2023].

Funarow Wendy (2006), *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, Wesleyan University Press.

Frith Simon (2007), « La musique live, ça compte... », *Réseaux*, 2007/2, n° 141-142, *Éditions Lavoisier*, p. 179-201.

Frith Simon, Brennan Matt, Cloonan Martin & Webster Emma (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015. From Live Aid to Live Nation*, Oxon, Routledge.

Goodwin Andrew (1992), *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Goulding Christina (2002), « An exploratory Study of Age Related Vicarious Nostalgia and Aesthetic Consumption », in Broniarczyk S.M. & Nakamoto K. (dir.), *Advances in Consumer Research*, vol. 29, p. 542-546, en ligne : <https://www.acrwebsite.org/volumes/8719/volumes/v29/NA-29> [consulté le 11 mai 2023].

Granier Frédéric (2019), *Blur vs Oasis. 14 août 1995, le match de la Britpop*, Bègles, Le Castor Astral.

Guillaume666 (2022), « He's a rock 'n' roll star. Critique de Liam Gallagher : Live from Manchester's Ritz (2019) », *SensCritique*, 24 juin, en ligne : https://www.senscritique.com/film/liam_gallagher_live_from_manchester_s_ritz/critique/271612141 [consulté le 6 mai 2023].

Gué Victoire (2023), « Les chiffres YouTube à connaître en 2023 », *Hubspot*, en ligne : <https://blog.hubspot.fr/marketing/chiffres-youtube> [consulté le 13 avril 2023].

Halliday Josh (2017), « Liam Gallagher goes solo for defiant Manchester attack fundraiser », *The Guardian*, 30 mai, en ligne : <https://www.theguardian.com/music/2017/may/30/oasis-reunion-rumoured-for-liam-gallagher-manchester-solo-show-victims-fund-noel> [consulté le 5 mai 2023].

Harris John (2003), *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*, Londres, Fourth Estate.

Holt Fabian (2018), « Les vidéos de festivals de musique : une approche “cérémonielle” de la musique en contexte médiatique », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 211-224.

James Dahlie Christopher *et al.* (2022), « Live sound matters », in Anderton Chris & Pisfil Sergio (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Oxon, Routledge, p. 87-102.

Jauss Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Kaiser Marc & Spanu Michaël (2018), « Watching Music : Cultures du clip musical », *Volume!*, vol. 14, n° 2, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-volume-2018-1.htm> [consulté le 1 avril 2023].

King Ian (2018), *Appetite For Definition*, New York, Harper.

Lebrun Barbara (2006), « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, n° 92, p. 33-45, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-33.htm?contenu=article> [consulté le 11 avril 2023].

Messina Bruno (2016), « De la musique avant toute chose... », *l'Observatoire*, vol. 48, n° 2, p. 100, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2016-2-page-100.htm> [consulté le 27 mai 2023].

Morizot Jacques (2015), « Vu, Lu, Entendu », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 16, n°2, p. 135-141, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-2-page-135.htm> [consulté le 27 mai 2023].

Moore Ryan (2013), « Indie Rock », *Grove Music Online*, 25 juillet, en ligne : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241531;jsessionid=626FADFBBF1BBCC988A028BE790DB550> [consulté le 7 février 2023].

Morra Irene, *Britishness, Popular Music, and National Identity. The Making of Modern Britain*, Oxon, Routledge.

Odin Roger (2011), *Les espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Péquignot Julien (2018), « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », *Volume!*, vol. 14, n° 2, p. 111-124.

Philips Dom (2009), *Superstar DJs Here We Go!*, Londres, Ebury Press.

Pirenne Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard.

Pitts Stephanie E. (2005), « What makes an audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival », *Music and Letters*, 86 (2), p. 257-269.

Rancière Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

Reynolds Simon (2012), *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Éditions Le Mot et le Reste, traduit de l'anglais par Jean-François Caro.

Rucki Alexandra (2019), « Review: Liam Gallagher at O2 Ritz », *Manchester Evening News*, 21 septembre, en ligne : <https://www.manchestereveningnews.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/review-liam-gallagher-o2-ritz-16960316> [consulté le 6 mai 2023].

Russo Nicholas (2014), « Les Sixties psyché-reliques. Nostalgie de substitution et pouvoir évocateur du son dans le rock rétro de Tame Impala », *Volume!*, vol. 11, n°1, p. 161-173, traduit de l'anglais par Dario Rudy.

Sanden Paul (2019), « Rethinking Liveness in the Digital Age », in Cook Nicholas, Ingalls Monique M. & Trippett David (dir.), *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 178-192.

Sexton Jamie (2009), *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

Shaviro Steven (2017), *Digital Music Videos*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Simpson Dave (2021), « Reading and Leeds festival review – Stormzy and Liam Gallagher unite the masses », *The Guardian*, 30 août, en ligne : <https://www.theguardian.com/music/2021/aug/30/reading-leeds-festival-review-stormzy-liam-gallagher> [consulté le 12 mai 2023].

Shuker Roy (2022), *Popular Music Culture: The Key Concepts. Fifth Edition*, Oxon & New York, Routledge.

Shumway David R. (1999), « Rock'n'roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia », *Cinema Journal*, en ligne : https://www.jstor.org/stable/1225623?searchText=rock+n+roll+sound+tracks+and+the+production+of+nostalgia&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Drock%2Bn%2Broll%2Bsound%2Btracks%2Band%2Bthe%2Bproduction%2Bof%2Bnostalgia&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A43addf4df496d513fcae3d146388c877 [consulté le 19 mai 2023].

Snapes Laura (2022), « Brit awards 2022: every performance reviewed, from Adele to Dave and Little Simz », *The Guardian*, 8 février, en ligne :

<https://www.theguardian.com/music/2022/feb/08/brit-awards-2022-every-performance-reviewed-from-adele-to-little-simz> [consulté le 14 mai 2023].

Starobinski Jankélévitch (2012), *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil.

Suhr H. Cecilia (2012), *Social media and music: The Digital Field of Cultural Production*, New York, Peter Lang Publishing.

Talabot Jean (2017), « Manchester : l'émouvant concert de Liam Gallagher pour les victimes de l'attentat », *Le Figaro*, 1^{er} juin, en ligne : <https://www.lefigaro.fr/musique/2017/06/01/03006-20170601ARTFIG00187-manchester-l-emoouvant-concert-de-liam-gallagher-pour-les-victimes-de-l-attentat.php> [consulté le 2 mai 2023].

Trainer Adam (2015), « Live from the Ether: YouTube and Live Music Video Culture », in Cresswell Jones Angela & Bennet Rebecca Jane (dir.), *The Digital Evolution of Live Music*, Waltham, MA : Chandos Publishing, p. 71-84.

Van Dijck José (2009), « Users Like You? Theorizing Agency in User-Generated Content », *Media, Culture & Society*, vol. 31, n° 1, p. 41-58.

Vernallis Carol (2010), « Music Video and YouTube: New Aesthetics and Generic Transformations. Case Study – Beyoncé's and Lady Gaga's Video Phone », in Keazer et Wübbena (dir.), *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*, Bielefeld, Transcript Verlag.

Weinstein Deena (2014), « La nostalgie construite. L'Âge d'or du rock ou 'I Believe in Yesterday' », *Volume!*, vol. 11, n°1, p. 19-36, traduit de l'anglais par Alexandre Tanase.

Wolff Francis (2015), *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard.

[s.n.] (2012), « Liam Gallagher voted greatest frontman of all time », *NME*, 10 mars, en ligne : <https://www.nme.com/news/music/beady-eye-116-1273468> [consulté le 13 février 2023].

[s.n.] (2021), « An update to dislikes on YouTube », *YouTube Official Blog*, 10 novembre, en ligne : <https://blog.youtube/news-and-events/update-to-youtube/> [consulté le 5 mai 2023].

[s.n.] (2021), « Noel Gallagher on the upcoming documentary, Oasis Knebworth 1996 », *Virgin Radio UK*, 9 septembre, en ligne : <https://virginradio.co.uk/the-chris-evans-breakfast-show->

[with-sky/33132/noel-gallagher-on-the-upcoming-documentary-oasis-knebworth-1996](https://www.with-sky.com/33132/noel-gallagher-on-the-upcoming-documentary-oasis-knebworth-1996)

[consulté le 30 avril 2023].

[s.n.] (2022), « Historique du bouton YouTube Dislike : pourquoi a-t-il été supprimé ? », *SubPals*, 19 août, en ligne : <https://www.subpals.com/fr/history-of-youtube-dislike-button-why-was-it-removed/> [consulté le 5 mai 2023].

[s.n.] (2023), « VIDEO : Watch Oasis make their TV debut with Supersonic in 1994 », *Radio X*, 11 avril, en ligne : <https://www.radiox.co.uk/artists/oasis/video-watch-tv-debut-supersonic-the-word-1994/> [consulté le 10 mai 2023].

[s.n.], « Rock indépendant », *Wikipédia*, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Rock_in%C3%A9pendant [consulté le 11 février 2023].

[s.n.], « YouTube », *Wikipédia*, en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/YouTube> [consulté le 28 février 2023].

5. Vidéographie

BBC Music (2021), « Liam Gallagher – Stand By Me (Reading 2021) », *YouTube*, 30 août, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=8IWOWuXKRqI&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=8&ab_channel=BBCMusic [consulté le 12 mai 2023].

BBC Radio 1 (2019), « Liam Gallagher - Once - Radio 1 Piano Sessions », *YouTube*, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=KMpxRs_7NT4&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=9&ab_channel=BBCRadio1 [consulté le 25 mai 2023].

Dee Gee (2017), « Liam Gallagher Live Ritz O2 Manchester FULL Gig As you were », *YouTube*, 8 juin, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=JkJ8YTW9E78&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=2&ab_channel=RadioX [consulté le 4 mai 2023].

Liam Burton (2017), « Liam Gallagher - Rock 'N' Roll Star (Manchester Ritz - 30/05/2017) », *YouTube*, 31 mai, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=kJ_MwMLkb3k&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=1&ab_channel=LiamBurton [consulté le 2 mai 2023].

Liam Gallagher (2022), « Liam Gallagher – Everything's Electric (Live from The BRIT Awards 2022) », *YouTube*, 8 février, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=JVHZXWn64ws&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=9&ab_channel=LiamGallagher [consulté le 14 mai 2023].

Liam Gallagher (2022), « Liam Gallagher - ONCE. Live for Down By The River Thames. Link in bio to pre-order. », *YouTube*, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=wAG3QIPbMAI&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=10&ab_channel=LiamGallagher [consulté le 25 mai 2023].

MTV UK (2020), « Liam Gallagher - Champagne Supernova (MTV Unplugged) | MTV Music », *YouTube*, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=7DhyH-HXb8&list=PLXJQoXZvjCTfqAAIfSEnGC4bV02gNFKhY&index=8&ab_channel=MTVUK [consulté le 25 mai 2023].

Oasis (2021), « Oasis Knebworth 1996 | Official Trailer | In Cinemas Worldwide 23 September », *YouTube*, en ligne :

https://www.youtube.com/watch?v=CPVyla5Jz9M&ab_channel=Oasis [consulté le 26 mai 2023].

6. Annexes

Annexe n° 1 : Tableau récapitulatif des analyses de vidéos

TABLEAU RÉCAPITULATIF : ANALYSES VIDÉOS		GROUPE 1 - Rock'N'Roll Star			GROUPE 2 - Vu à la TV		
		Vidéo 1	Vidéo 2	Vidéo 3	Vidéo 4 <i>Supersonic</i>	Vidéo 5 <i>Stand By Me</i>	Vidéo 6 <i>Everything's Electric</i>
CONTEXTE	Oasis/solo	Solo	Solo		Oasis		Solo
	Morceau d'Oasis/solo	Oasis	Oasis		Oasis		Solo
Date	30/05/2017	30/05/2017	21/09/2019		18/03/1994		08/02/2022
	O2 Ritz, Manchester	O2 Ritz, Manchester	O2 Ritz, Manchester		<i>The Word</i> , Londres		O2 Arena, Londres
Événement	1er concert solo	1er concert solo	1er concert tournée		1ère télévision		Cérémonie BRIT's
	Tournée <i>As You Were</i>	Tournée <i>As You Were</i>	<i>Why Me? Why Not.</i>		Promo 1er single		Promo nouveau single
INFOS YOUTUBE	Date de publication	31/05/2017	08/06/2017	23/09/2019	31/07/2019	30/08/2021	08/02/2022
	Chaîne officielle/non-officielle	Non-officielle	Non-officielle	Officielle (Radio X)	Non-officielle	Officielle (BBC)	Officielle (LG)
	Nombre d'abonnés à la chaîne	421	149	114.000	2470	3.060.000	422.000
	Nombre de vidéos sur la chaîne	626	16	595	32	5100	156
	Nombre de vues	59.986	15.401	310.916	2.063.547	2.209.657	1.135.318
	Nombre de <i>likes</i>	481	248	5100	14.000	34.000	24.000
Nombre de commentaires	48	33	370	1470	1862	2662	
VIDÉO	Amateur/professionnelle	Amateur	Amateur	Professionnelle	Professionnelle	Professionnelle	Professionnelle
	Durée	3'55"	2'41"	5'14"	3'14"	5'49"	3'52"
	Nombre de plans	1	2	49	96	69	64
	Durée moyenne d'un plan	3'55"	1'20"	6'40"	1'89"	5'05"	3'62"
	Point(s) de vue (ocularisation)	Interne	Interne	Spectatorielle + interne	Spectatorielle	Spectatorielle	Spectatorielle
Point(s) d'écoute (auricularisation)	Interne	Interne	Spectatorielle	Spectatorielle	Spectatorielle	Spectatorielle	

Annexe n° 2 : Tableau récapitulatif des analyses de commentaires

COMMENTAIRES		INFOS		MODE(S) DE LECTURE					MENTION(S)		
		Like(s)	Réponse(s)	Spectacularisant	Esthétique	Artistique	Documentaristant /moralisant	Intime	Visuel	Sonore	Aucun
VIDÉO 1 Amateur	Comm 1	47	0	X				X			
	Comm 2	32	0		X						X
	Comm 3	25	0		X				X		
	Comm 4	23	0	X					X		
	Comm 5	21	2				X			X	
VIDÉO 2 Amateur	Comm 1	14	0		X						X
	Comm 2	9	5		X				X		
	Comm 3	8	3		X		X				
	Comm 4	5	1		X						X
	Comm 5	5	2				X		X		
VIDÉO 3 Pro (Radio X)	Comm 1	781	9		X					X	
	Comm 2	569	6					X		X	
	Comm 3	537	13		X				X		
	Comm 4	492	11			X		X		X	
	Comm 5	300	2		X					X	
VIDÉO 4 The Word (N-O)	Comm 1	1300	32	X					X		
	Comm 2	792	75					X			X
	Comm 3	652	28				X				X
	Comm 4	596	51				X				X
	Comm 5	439	3	X					X		
VIDÉO 5 Reading Festival (BBC)	Comm 1	2400	57		X					X	
	Comm 2	2200	54		X					X	
	Comm 3	1500	33		X			X			
	Comm 4	1100	9		X		X			X	
	Comm 5	945	14	X				X		X	
VIDÉO 6 BRIT's (LG)	Comm 1	2100	130		X				X		
	Comm 2	861	36	X	X		X		X	X	
	Comm 3	582	14	X	X				X	X	
	Comm 4	566	2		X						X
	Comm 5	542	30		X		X		X		
TOTAL		/	/	7	18	1	9	9	10	16	8

