VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980

Music Video in its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s

Will Straw

Traducteur : Jedediah Sklower

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5537>

DOI : 10.4000/volume.5537

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 21-40

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Will Straw, « Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5537> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5537>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980

Par Will Straw (Université McGill, Montréal)

Traduction de l'anglais (canadien) par Jedediah Sklower

14
2

La version anglaise de cet article est d'abord parue dans Gareth Samson (ed.) (1987), Watching All the Music : Rock Video and Beyond, Montréal, McGill University Working Papers in Communications, p. 41-55; puis dans Popular Music, vol. 7, n° 3, Cambridge, Cambridge University Press, octobre 1988, p. 247-266; puis enfin, une version légèrement remaniée fut publiée dans Simon Frith, Andrew Goodwin et Lawrence Grossberg (eds.) (1993), Sound & Vision. The Music Video Reader, Abingdon, Routledge, p. 3-21.

Résumé : Les premières analyses journalistiques ou universitaires du phénomène des clips vidéo se souciaient des effets possibles de l'image sur la pureté ou l'authenticité de la musique. Lorsque ce format parvint au succès à la fin des années 1980, une vague plus exclusivement scientifique d'écrits s'en servit comme prisme pour interpréter le postmodernisme. Selon ces travaux, le postmoderne se caractérisait par le caractère fragmentaire et collagiste des textes culturels; ils sacrifiaient la profondeur au profit d'un flux d'images ne fonctionnant qu'au niveau de la surface. Cet article soutient

que, plutôt que d'avoir été simplement incorporés à la musique par le biais de logiques télévisuelles, les clips du début des années 1980 participèrent à un recentrement de la pop sur la chanson (au détriment de l'album), le transitoire (au détriment du travail durable et de la stabilité de l'auctorité) et des stratégies de citation (au détriment de l'expression de la personnalité auctorale). De même, alors que les textes postmodernes étaient souvent conçus comme un mélange de fragments culturels remettant en cause les frontières entre formes culturelles, cet article défend l'idée que les premiers clips vidéo adoptèrent ces cadres, dans la mesure où la musique pop pouvait y trouver de nouvelles façons de s'ancrer dans une histoire des formes de divertissement.

Mots-clés : clips vidéo / mainstream / formats / postmodernité / ancrage / recontextualisation

Abstract: The initial responses to music videos, both academic and journalistic, were concerned with the effects of image on the purity or authenticity of music. In a later, more exclusively academic wave of writing, music video became central to accounts of postmodernism, as these became popular at the end of the 1980s. The postmodern, it was argued, was characterized by fragmentary, collage-like cultural texts in which depth was sacrificed to the flow of images which operated only at the level of surface. This article argues that, rather than a simple incorporation of music within the audiovisual logics of television, music videos of the early 1980s were engaged in recentering pop music on the song (rather than the album), the transitory moment (rather than the enduring work of stable authorship) and strategies of citation (rather than the expression of authorial personality). Likewise, while postmodern texts were often seen as mixing up cultural fragments so as to challenge the boundaries of cultural forms, this article argues that early music videos accepted the boundary of the pop song and music video as frames within which pop music might find new ways of grounding itself within a history of entertainment forms.

Keywords: music videos / mainstream / formats / postmodernism / grounding / recontextualization

La brève histoire de la littérature consacrée aux clips vidéo a été marquée par deux moments. La première vague d'analyses provenait essentiellement du milieu de la culture rock et de ceux qui s'intéressaient aux effets des clips sur cette musique. Ces écrits se fondaient le plus souvent sur deux prémisses récurrentes, généralement exprimées dans le cadre et avec le vocabulaire du journalisme rock :

1. Le clip vidéo avait rendu « l'image » plus importante que l'expérience de la musique. Ce phénomène pouvait avoir des conséquences néfastes : les artistes ayant une « image » pauvre risquaient notamment d'avoir à affronter des difficultés inédites, la théâtralité et le spectacle pouvaient l'emporter sur la valeur de la musique elle-même ;

2. Le clip vidéo réduisait la liberté interprétative de l'auditeur, auquel on imposait désormais des interprétations visuelles ou narratives des paroles, appauvrissant ainsi son expérience sémantique et affective des musiques populaires.

Rétrospectivement, ces peurs semblent moins découler de craintes spécifiques concernant les nouvelles relations entre son et image que de l'ancienne crainte suscitée par la relation entre le rock – une culture prétendument résistante – et la télévision – l'incarnation du puissant show-business. Mais il faut se rappeler que si le débat sur la célébrité, l'authenticité et l'artifice, très présent dans la culture rock anglo-américaine au début des années 1980, fut en partie nourri par des interrogations liées aux clips vidéo, il ne fut en rien confiné à celles-ci. Particulièrement, les idées et pratiques complexes qui nourrissaient la « new pop » britannique des années 1981-83, et qui furent au centre de ces débats,

suscitèrent des relectures de l'histoire des musiques populaires et de leur relation à d'autres formes culturelles qui allaient bien au-delà du débat consacré au seul phénomène du clip ¹.

La vague plus récente d'écrits sur le sujet provient du champ de l'analyse télévisuelle, un milieu aux préoccupations théoriques plus complexes. Ce qui fait l'attrait particulier du clip vidéo ici, c'est qu'il semble rendre plus saillant le fonctionnement caractéristique de la télévision en général, qui est de nos jours considérée comme le médium le plus typique de la culture postmoderne. Un grand nombre de ces réflexions articulent deux thèmes dont l'histoire, au sein de la sociologie des médias, est longue et notoire : d'abord, une conception de la télévision comme incarnation de la structure même de la connaissance et des représentations dans la seconde moitié du xx^e siècle, et ensuite, une conception de la culture jeune comme forme culturelle soit la plus dégradée, soit la plus résistante qui soit.

Je me propose ici d'étudier deux séries d'analyses : la première concerne le rapport des clips vidéo au rock, la seconde, la place de cet objet dans les descriptions de la culture postmoderne.

1 Pour une analyse de la new pop, cf. Goodwin (1987), ainsi que les nombreux articles de Simon Reynolds dans le fanzine britannique *Monitor*, les meilleures analyses jamais consacrées à la place de ce genre au sein de la culture post-punk.

Le clip vidéo et la nouvelle pop mainstream

Les débats autour de ces questions ont tendance à exagérer l'impact des clips vidéo sur le rock, et à examiner leurs rapports en les isolant d'autres transformations peut-être tout aussi importantes au sein du rock anglo-américain et de sa culture à l'orée des années 1980. Le clip fut certes l'une des nombreuses innovations œuvrant aux transformations structurelles majeures au sein des industries musicales de cette période, mais il est peu probable qu'il en fût la plus significative ou même une condition nécessaire.

La plus importante de ces transformations fut la constitution d'une nouvelle pop mainstream en Amérique du Nord en 1982-83. Un certain nombre d'évolutions convergeaient dans ce mainstream, qui apportaient chacune une réponse partielle à des problèmes dont l'industrie du disque avait pris conscience à la fin des années 1970 : la renaissance de radios centrées sur la programmation de singles du Top 40 [*Top Forty radio*] liée à l'influence de nouveaux publics, l'accroissement du taux de rotation des disques à succès et de la durée des carrières d'artistes, le redressement de l'industrie du disque après une récession de quatre ans, et l'inauguration de programmes vidéomusicaux à l'échelle nationale.

Ensemble, ces événements mirent un terme, même si ce ne fut que de façon temporaire, à ce que beaucoup de personnes estimaient être une crise structurelle et permanente de l'industrie du disque. À la fin

des années 1970, il était devenu évident que les objectifs respectifs des diffuseurs radio et des maisons de disques divergeaient considérablement : les annonceurs exhortaient les stations de radio à aller à la pêche aux publics (ceux qui approchaient la trentaine et au-delà) qui n'achetaient pas beaucoup de disques, alors que leurs habitudes de consommation en faisaient une cible évidente². Au début des années 1980, les stations de radio passaient massivement de l'« *adult contemporary* » (de la pop et soul légères) et de la country, deux catégories qui n'attiraient guère les plus gros consommateurs de disques. Au même moment, celles qui ciblaient le cœur du marché (les 15-25 ans) diffusaient de plus de plus de musique qui n'était ni d'actualité, ni dans les hit-parades (les albums rock « classiques » de la décennie précédente), et par conséquent ne contribuaient pas significativement à l'innovation ou au renouvellement des interprètes, des genres et des titres.

Le nouveau mainstream de 1982-83 provenait de deux développements en marge de ces tendances générales. D'une part, certaines stations de radio destinées à des marchés hautement compétitifs (notamment KROQ-FM à Los Angeles) découvrirent qu'il était viable de cibler des publics comprenant une part disproportionnée d'adolescents et de femmes, plutôt que de se battre pour une petite part du marché traditionnellement plus porteur des jeunes adultes de sexe masculin. Combiner les techniques des « *Top 40 radio* » (recours à des personnalités locales, rotation « lourde » des titres, innovation constante)

² La faible corrélation entre l'achat de disques et d'autres pratiques de consommation au fort poids économique est peut-être le problème structurel central des industries liées à la musique.

avec une programmation post-punk britannique (de l'électropop de Human League aux rétromanies diverses des Stray Cats, Dexy's Midnight Runners, et ainsi de suite) se révéla très fructueux. Alors que ce public ne pouvait attirer les annonceurs que dans un marché très compétitif et fragmenté, il se révéla extrêmement utile aux maisons de disques, car il répondait rapidement et avec enthousiasme à l'innovation musicale et stimula ainsi considérablement les ventes pendant cette période (*Billboard*, 1981a).

L'autre développement, bien évidemment, fut l'émergence des chaînes musicales. D'un certain point de vue, MTV et consorts étaient les derniers avatars d'une série de rencontres entre télévision et musiques populaires – qui s'étaient le plus souvent soldées par des échecs. Historiquement, le public le plus consommateur de nouveaux disques (les jeunes hommes de 15-25 ans) est sous-représenté parmi celui des téléspectateurs. Dans l'absolu, ce public n'intéressait toujours pas les annonceurs audiovisuels, car il était traditionnellement impossible de l'atteindre par le truchement de ce médium. En revanche, la précision avec laquelle les chaînes musicales pouvaient désormais le cibler leur assura quelques succès de programmation (MTV visa d'abord les 12-34 ans, catégorie qui chevauchait largement le public des radios rock [*Album-Oriented Rock*] et incluait de même une forte proportion de personnes de sexe masculin [*Billboard*, 1981b]).

Le mainstream émergent des années 1982-84 avait pour base démographique principale un public (des adolescentes) qui avait longtemps été ignoré par la radio-diffusion et un médium (la télévision) qui pour la première fois était capable d'attirer le noyau traditionnel des amateurs de rock.

Cette requalification des adolescents les plus jeunes – et notamment des jeunes filles – en auditeurs radiophoniques et consommateurs de disques, contribua nettement à l'émergence de certaines pratiques paramusicales autour du nouveau mainstream³. Une intensification des discours de célébrité, la prolifération de fanzines, de pinups et d'autres marchandises étaient autant d'indices pointant vers l'engagement renouvelé de jeunes adolescents dans la culture musicale populaire.

Au même moment, les genres musicaux populaires anglo-américains étaient en train de se stabiliser. On retrouvait certaines caractéristiques formelles dans l'ensemble des tubes de l'époque et un nouveau mainstream était apparu, stylistiquement plus cohérent peut-être que toute autre forme de musique pop depuis le milieu des années 1960. Le trait le plus important fut sans doute la limitation de presque toutes les productions musicales au format de la chanson pop d'une durée de 3 à 5 minutes, mais le recours à des rythmes dansants et la combinaison d'idiomes rock noirs et blancs furent tout aussi fréquents. Alors qu'au début des années 1980, c'était toute une panoplie de genres et de formes hétérogènes qui occupait les charts pop/rock⁴, dès 1983-84, leur degré d'homogénéité était inédit.

L'interprétation la plus fréquente de ces évolutions prend la forme d'un récit de la récupération : on estime que le nouveau

3 La consommation musicale de ces deux catégories avait décliné tout au long des années 1970 (*Billboard*, 1984b).

4 Pour un diagnostic sur l'éclectisme de cette période, et notamment sur le succès de disques fantaisistes [*novelty*] ou composés de *medleys*, cf. *Billboard* (1982a).

mainstream a réalisé, au profit des plus grandes maisons de disques, l'appropriation longtemps désirée des gestes et innovations critiques du punk et la l'intégration de ce genre à la mécanique de l'industrie (rotation des vedettes, homogénéité des charts pop⁵). L'attrait de ce récit tient à sa fidélité aux conceptions politiques dominantes de la culture rock, qui postulent une dialectique ou une lutte entre l'indépendant et le mainstream, la résistance et la collaboration.

Ce que cet discours néglige clairement, c'est à quel point cette émergence d'un nouveau mainstream a peu à voir avec le cycle de vie du punk et de la new wave, et combien elle était en fait liée à certaines transformations structurelles de la production rock et des mécanismes de sa diffusion et de sa promotion. La popularité croissante de groupes britanniques au sein du nouveau mainstream américain est bien un aspect important de l'histoire récente de l'industrie musicale. Mais la compréhension du phénomène profiterait bien plus d'une analyse centrée sur la négociation constante des rapports entre rock blanc et musiques de danse d'inspiration noire. Je soutiendrais que les tensions et phénomènes d'incorporation à l'œuvre depuis une dizaine d'années dans les musiques populaires américaines relèvent d'abord et avant tout des rapports entre une musique rock, blanche et basée sur le format de l'album, et le style et le fonctionnement

institutionnel de la musique de danse. C'est cette relation qui est fondamentale pour comprendre la conjoncture dans laquelle les clips vidéo ont fini par s'imposer et pour expliquer les transformations au sein des industries musicales.

Les changements les plus importants furent :

a. une croissance du taux de rotation des groupes et des disques, et une intensification générale de la vitesse de la musique et de la culture rock,

b. la résurgence du 45 tours simple et du single comme unité de base du marketing rock et

c. une fonction nouvelle attribuée à la célébrité et à l'identité de l'interprète au sein de la culture rock.

Au sein de ces transformations, l'introduction du clip vidéo ne fut qu'un élément parmi une multitude de facteurs déterminants.

L'accélération du rythme de l'innovation

À la fin des années 1970, le taux de rotation des produits au sein de l'industrie musicale avait considérablement ralenti. Le temps écoulé entre chaque sortie d'album de grandes vedettes était long et l'on se plaignait par conséquent de la pénurie de nouveautés. Les marqueurs de l'évolution des carrières individuelles étaient rares, car les disques à succès restaient un, voire deux ans dans les charts, et avec la croissance des coûts de production, il fallait en écouler plusieurs centaines de milliers d'exemplaires pour les rentabiliser. Les périodes entre les phases d'enregistrement étaient fréquemment occupées par des tournées chronophages

5 Dans les discours de la culture post-punk, la new wave était une « invention » des maisons de disques américaines à la fin des années 1970 – une variante acceptable et commercialisable du punk, dont l'incarnation la plus emblématique fut le groupe The Knack. Dans cette perspective, la *British invasion* du début des années 1980 fut perçue quant à elle comme une forme de récupération prolongée et sournoise.

et interminables, outils indispensables d'une promotion réussie (*Billboard*, 1977a & 1977b). Pour le mainstream rock, ni les radios « AOR ⁶ », qui dépendaient de plus en plus de playlists dominées par des « classiques », ni le Top 40, qui diffusait des singles après leur sortie sur album, ne constituaient des canaux d'innovation efficaces.

Ce ralentissement de la cadence à laquelle la musique se renouvelait ne tenait pas qu'à des processus mesurables (enregistrement, tournées, etc.). Ainsi, pour les auditeurs et les consommateurs, rester à la page et être au fait des dernières nouveautés perdait de sa valeur comme marqueur de distinction culturelle ou sociale. Comme je l'ai souligné ailleurs, la culture *album-rock* des années 1970 dépendait d'un rapport spécifique au passage du temps : les disques et les chansons des dix dernières années étaient considérés comme des ressources musicales contemporaines, et non pas comme de vieux succès inscrits dans un passé glorieux (Straw, 1984 : 104-23).

Dans des périodes d'innovation faible ou lente, la stratification des publics en fonction de leur connaissance de l'actualité musicale est évidemment limitée. Le déclin du rythme de l'innovation à la fin des années 1970 accompagna le vieillissement du public cible, qui sortait de la tranche d'âge la plus consommatrice d'informations et de disques – celle qui fait ce que l'on pourrait appeler des usages « emblématiques ⁷ » du rock.

Mais cet argument ne vaut que pour l'*album-rock* des années 1970. À côté du mainstream, le marché du disco se développait à un rythme très soutenu, fondé sur un ensemble nettement différent de relations institutionnelles et de positionnements des publics. Là où l'itinéraire promotionnel de l'*album-rock* impliquait un flot prudent des maisons de disques aux chargés des relations avec les radios, et de ceux-ci aux stations elles-mêmes, celui du disco appelait des formes immédiates de rétroaction : le retour plus ou moins instantané d'informations provenant des *record pools* ⁸ et des détaillants vers les stations de radio. Les mécanismes de promotion du disco par les labels impliquaient une série de décisions rapides concernant l'allocation des ressources, qui étaient basées sur ce retour rapide de l'information provenant de ceux qui surveillaient les réactions du public dans les clubs ou dans le commerce de détail (*Billboard*, 1978).

L'objectif fréquemment revendiqué par les majors à la fin des années 1970 fut de combiner le fort taux de rotation et les faibles coûts de production des disques de disco à la stabilité et à la longévité des carrières de l'*album-rock* blanc (*Billboard*, 1979 ; 1977c). Cela requérait un champ musical au sein duquel les mécanismes de feedback (entre passages sur les ondes et ventes, par exemple) étaient rapides, mais dans lequel les identités des musiciens étaient fortes et facilement vendables (ce qui n'était pas le

6 *Album* ou *Adult-oriented rock*, radios FM américaines dont les émissions diffusaient, dans les années 1970, les tubes et classiques rock de l'époque. [NDT]

7 C'est-à-dire des usages fondés sur la possession de musique ou d'informations sur celle-ci et le statut

que cette possession confère au sein de groupes de pairs.

8 Les DJs regroupés en « *record pools* » recevaient gratuitement les nouveautés des maisons de disque, en échange de ces informations. [NDT]

cas, pensait-on, des interprètes de disco). Mettre en valeur l'identité des vedettes disco était une nécessité dès lors qu'il s'agissait d'augmenter la part de ce genre musical dans les ventes d'albums et dans le catalogue de produits non courants.

À son lancement aux États-Unis en 1981, MTV eut pour objectif principal, parmi d'autres, de faire percer des disques qui ne parvenaient pas à se faire de place dans les playlists des stations de radio AOR. La chaîne pensait servir de terrain d'essai pour des disques avant leur possible adoption par les radios (*Billboard*, 1981b). Les maisons de disques devaient ainsi profiter d'une forme de promotion non seulement alternative mais aussi plus efficace et moins coûteuse, qui reposait sur tout un attirail médiatique, dont MTV n'était qu'un élément. Cette nouvelle stratégie promotionnelle incluait en effet également les boîtes de nuit et toute une variété de nouveaux formats de disques et d'outils de merchandising (mini 33 tours, 30 cm simples à prix spéciaux, albums de compilations, etc.) (*Billboard*, 1981c & 1982b).

L'une des innovations les plus significatives de MTV fut d'institutionnaliser, en Amérique du Nord, un équivalent du réseau radiophonique national. De ce point de vue, ce n'était pas tant la portée en soi de MTV qui comptait que sa simultanéité, et l'impact direct et mesurable de la chaîne sur les ventes qui en découlait. Alors que l'audience cumulée des grandes radios FM rock aux États-Unis était fort probablement plus grande que celle de MTV, l'intégration de nouveautés dans les programmations radio était le plus souvent étalée et inégale, là où la diffusion sur MTV était d'emblée nationale. MTV et les boîtes de nuit adoptèrent les nouveautés avant les radios, la différence entre ces deux

médias étant, bien sûr, le fait que les boîtes de nuit étaient surtout situées à l'intérieur des grandes villes, là où MTV atteignait les zones périurbaines et les petites villes. Pour évaluer l'impact de MTV, analyser le répertoire spécifique qui dominait sa programmation à ses débuts ne suffit pas : il faut également voir comment, simultanément à la résurgence de la *Top Forty radio*, la chaîne accéléra le tempo de l'innovation.

Les formats

Cette cadence accélérée s'accompagna de la résurgence du 45 tours simple comme marchandise et comme outil promotionnel au sein du rock. Tandis que les formats de radios fondées sur les hit-parades (*Top Forty Radio*, *Contemporary Hit Radio*, *Hot Hits*) et le circuit des boîtes de nuit prenaient de plus en plus de poids dans la séquence promotionnelle d'un disque, la cristallisation de celle-ci autour d'un morceau extrait d'un album retrouva l'importance qu'elle avait perdue au début des années 1970. On revint même parfois (notamment pour les groupes de « new music ») à la sortie de singles avant celle d'albums : comme dans les années 1960, un album pouvait donc désormais suivre, plutôt que précéder, une série de tubes.

De ce point de vue, le développement peut-être le plus significatif auquel les clips vidéo contribuèrent fut l'institution de la chanson comme élément clé du marketing d'un album. Dans la mesure où il fallait choisir un titre pour la production d'un premier clip vidéo, cette chanson devenait le pivot autour duquel on organisait les stratégies de promotion. Même lorsque l'on mettait plusieurs morceaux sur le marché en single et en clip,

les sorties avaient lieu successivement et se basaient sur des calculs établis à partir de la vitesse à laquelle des segments spécifiques du marché y réagissaient. C'est encore le cas, malgré le ralentissement depuis 1985 de la rotation sur les principaux hit-parades. De plus en plus, alors que le mainstream intégrait les formats radio et les charts spécialisés (par exemple, ceux destinés aux musiques étiquetées « *Black* », « *Dance* » et « *Adult Contemporary* ») à son fonctionnement, ce qui les caractérisait, c'était la rapidité et l'intensité avec laquelle les publics ciblés répondaient à l'innovation, plus que de simples questions de genres et de goûts.

Le clip vidéo n'est ainsi que l'une des variantes de l'unité de base chanson-single circulant de nos jours au sein du champ du rock ; les versions remixées pour la danse, les instrumentales et les extraits intégrés aux bandes-son de films en sont d'autres exemples. En cela, il participe à une tendance plus générale au démantèlement du lien entre chanson, album et identité de l'interprète, une cohérence d'ensemble qui avait été au cœur de la signification des musiques rock/pop des années 1970.

L'identité de l'interprète et la construction de la célébrité

Comme dit plus haut, les réactions aux clips vidéo au sein de la presse rock prirent le plus souvent la forme de mises en garde : les aspects secondaires de la musique (l'image des musiciens, la mise en image du contenu musical) finiraient par prendre le dessus sur les éléments primaires (l'insaisissable « musique en soi »). L'ascension de ce que nous pourrions appeler une nouvelle « culture de

la pin-up » au sein du nouveau mainstream établi en 1982-84 semblerait le confirmer, dans la mesure où le rock fut affublé, avec un faste rarement égalé dans son histoire, des oripeaux de la célébrité. La reconquête du marché adolescent par les films hollywoodiens et les mécanismes de renouvellement au sein du monde de la mode sont des indices supplémentaires de la revitalisation de la production de marchandises destinées à ce groupe.

Néanmoins, nous devons replacer ce phénomène dans un processus plus général de prolifération et d'intensification des discours autour de la musique rock. Au sein de l'histoire de la pop, les genres et périodes musicaux peuvent être distingués selon la quantité et les formes de l'information alimentant la pratique et la consommation de musique. Cette information peut être très ténue, les présentateurs radiophoniques se contentant d'identifier l'artiste dont le disque est diffusé sur les ondes ; ils peuvent se livrer aux ragots ou raconter des anecdotes biographiques aux silhouettes complexes et permanentes, ou encore contextualiser les titres à la lumière des carrières des artistes. Dans des périodes marquées par un fort taux de rotation, l'information sur la position relative des disques les uns par rapport aux autres en fonction de telle ou telle mesure de popularité est très diffusée et surveillée, et les hit-parades et d'autres indices du succès et des évolutions attirent l'intérêt public. (Un facteur simple, mais extrêmement important dans l'impact de MTV sur les ventes, et qui fit partie de sa stratégie dès son lancement, fut le choix d'étiqueter les chansons au début et à la fin de leur diffusion. On considérerait que l'absence de cette pratique à la radio constituait un frein à la vente de disques

country ou *adult contemporary*. À quelques exceptions près, les programmes dédiés aux clips vidéo sur MTV, Much Music et ailleurs ont également adopté le format du compte à rebours.)

Les artistes du mainstream postérieur à 1982 ont certainement été plongés dans ces formes de discours et d'information. Les clips ont joué un rôle non négligeable dans l'édification de l'image des interprètes, mais à partir de cette période, « l'image » n'était qu'un élément d'un riche assemblage sémiotique au sein d'une contextualisation accrue des musiques populaires.

Le paradoxe des musiques populaires au milieu des années 1980 fut le suivant : alors qu'il n'y avait pas eu, récemment, de période où la célébrité et le glamour lui avaient été aussi nécessaires, l'identité individuelle de la vedette fut en fait bien moins garante de son succès que pendant la décennie passée (*Billboard*, 1984a). Les schémas de carrière de Culture Club, The Human League et ABC le démontrent : les premiers succès furent suivis d'échecs patents. L'idée selon laquelle cela s'expliquait par la sursaturation et la lassitude, et qu'il s'agissait dès lors du lot commun de la célébrité dans les sociétés nord-américaines, passait à côté de la raison structurelle sous-tendant le phénomène : l'industrie du disque s'appuyait désormais sur la base de chansons et de leur rotation plutôt que sur l'intérêt porté aux artistes et à leurs parcours biographiques ou professionnels.

Dans le mainstream rock blanc des années 1970, la carrière et la biographie individuelles constituaient le cadre présidant à l'interprétation et à la promotion des nouveautés. En revanche, dans le mainstream du milieu des années 1980, l'identité de la vedette et les discours de célébrité étaient des

signes extérieurs de distinction nécessaires à leur réussite dans les charts. Les figures de stars demeuraient au centre des musiques populaires, mais elles se succédaient à un rythme rapide, et cette succession dépendait de la fortune de disques plutôt que d'un intérêt stable pour les artistes eux-mêmes. Les maisons de disques admettaient en tirer un avantage lié au fait que les nouvelles stars en étaient généralement en début de carrière et de contrat – la phase la moins rémunératrice pour eux – et que leur potentiel pouvait être testé par la promotion d'un single, d'une vidéo ou d'un mini-album avant d'investir dans un album (*Billboard*, 1983). À quelques différences près, cette configuration représentait l'intégration réussie de la pop blanche dans des processus institutionnels caractéristiques de la musique de danse : une réduction du risque aux premiers stades, une professionnalisation des intermédiaires créatifs (écriture de chansons, production), une tendance accrue à l'acquisition de licences sur des produits d'origine étrangère, et des stratégies de succès à court terme.

Liée à ces transformations, il y avait une déconnexion entre la vedette – y compris les environnements faisant circuler sa célébrité (rubriques potins, fanzines, etc.) – et les enregistrements musicaux eux-mêmes. Il est important de noter que, malgré une prolifération d'informations sur les interprètes qui était typique de ce nouveau mainstream, celles-ci n'étaient pas vraiment mobilisées pour interpréter ou comprendre la musique elle-même. L'importance de la biographie et de la vision personnelle du musicien dans la critique rock des années 1970 (lorsqu'elle adopta explicitement de nombreux traits de la critique cinématographique centrée sur la figure de l'auteur) s'effaça derrière une

séparation bien plus nette des discours de célébrité de ceux d'interprétation. Dans le nouveau mainstream, l'interprète fonctionnait soit comme un point de continuité entre des pratiques musicales et paramusicales assez disparates (comme ce fut le cas avec Culture Club, par exemple), soit comme un point de cohérence d'un certain nombre d'opérations stratégiques dans le champ de la culture musicale populaire (comme avec Madonna). Il n'y avait guère plus de traces des circulations entre la vision du monde du musicien et la signification de ses enregistrements, récurrentes dans les discours dix ans plus tôt⁹.

La forme dominante présidant à l'écoute ou à la compréhension du nouveau mainstream fut la chanson, replacée dans une séquence de titres dans des boîtes de nuit, dans les hit-parades des radios ou sur les chaînes musicales. L'idée ressassée selon laquelle les clips vidéo participent de la dispersion de la voix auctoriale ou de l'identité de l'interprète doit être nuancée à l'aune du fait que, même en 1987, cette voix ou cette identité n'étaient pas des points de départ significatifs de l'expérience du clip ou des musiques mainstream. Le clip d'« Open Your Heart » de Madonna illustre ce fait de nombreuses façons. Il met ostensiblement en valeur le dilemme, familier dans la théorie filmique, mais encore plus prononcé dans les chansons pop (qui ont presque toujours

recours au récit à la première personne), de la déconnexion entre narration verbale à la première personne et spécularisation de ce narrateur au sein d'un espace fictif particulier. Il faudrait néanmoins lire ce procédé moins en termes de problématisation ou d'écèlement de la voix énonciative, que comme une opération typique de déplacement et de reconstitution de cette voix – même de façon purement fantasmagorique – comme point d'origine des stratégies déployées par la vidéo. Ces stratégies sont en fin de compte jugées selon des critères d'ingéniosité, plutôt que de vérité ou d'investissement affectif.

La télévision musicale et le postmoderne

Les remarques qui suivent traitent du statut de la télévision musicale dans les analyses de la culture postmoderne. Elles sont organisées autour d'une série d'hypothèses dont l'ensemble s'oppose aux fonctions que les concepts de texte schizophrène ou fragmentaire ont fini par adopter au sein de telles analyses. Je soutiens plus particulièrement que les analyses des clips vidéo comme politiques du signifiant reposent sur des prémisses tirées de la théorie culturelle récente dont l'agencement pourrait prêter à confusion.

Un certain nombre d'interprétations récentes des clips vidéo confond deux lectures de la nature apparemment réflexive ou auto-référentielle de la télévision musicale : une vision de « l'hyper-réal » postmoderne, comme terrain culturel fonctionnant d'abord en termes d'intensités fluctuantes, et une autre

⁹ Les récits de repentir et de renaissance qui nimbent les enregistrements récents d'Iggy Pop ou de Boy George ne servent de cadre à leur interprétation que dans la mesure où ils génèrent de la curiosité ou de l'intérêt pour le succès potentiel de l'entreprise de comeback, et non pas en ce qu'ils tisseraient d'éventuels liens intertextuels avec ceux-ci.

tirée de la valorisation poststructuraliste du signifiant comme négativité et différence, à l'instar du texte « ouvert » ou « scriptible » de Barthes (1970) ou Sollers (1968).

La description de la télévision musicale proposée par John Fiske est par bien des aspects représentative de cette tendance. La façon dont MTV « met au premier plan le signifiant au détriment du signifié » [*foregrounding of the signifier over the signified*] accompli selon lui à la fois une perte de l'identité du sujet dans le jeu matériel du signifiant, élément essentiel au projet de *Tel Quel*, et, en même temps, met en scène le désir dans une fétichisation du signifiant, qui est au cœur de la politique postmoderne¹⁰.

Ce qui est éludé ici par l'auteur, ce sont les significations très différentes du concept de « signifiant » qu'il déploie : d'un côté, la définition poststructuraliste du signifiant comme simple absence, productrice de désir ; de l'autre, une réduction du signifiant à sa base plastique, sensorielle (couleur, son, etc.), lieu du plaisir primaire. Dans cette élation, l'immersion dans l'intensité sensorielle est interprétée comme manifestation de l'impulsion utopique que toute une tradition d'écrits situe dans l'expérience de la culture de masse. Mais en même temps, dans la mesure où elle exige une répression de la « signification », un investissement dans le signifiant lui-même, elle est capable de s'engager négativement vis-à-vis des significations hégémoniques, une position centrale au projet dissident du modernisme. On suit un parcours houleux qui va de signifiant en signifiant, tout en se

reposant à chaque étape pour jouir du jeu de la référence culturelle.

Contre cette interprétation du texte postmoderne marqué par le fragment dispersé, je soutiendrais quant à moi que le clip vidéo et d'autres formes culturelles contemporaines adoptent justement ce traumatisme comme point de départ. Depuis dix ans, les opérations de la culture rock n'ont pas tant eu comme objectif de perturber ou faire éclater des formes hégémoniques – à la lumière de l'éclectisme des années 1970, en quoi est-ce que cela pourrait consister au juste ? – que de développer des formes cérémonielles d'ancrage [*grounding*] ou de maîtrise [*containment*]. C'est cet ancrage qui distingue ces textes et formes culturelles du collagisme moderniste. Les caractéristiques qui suivent, comme je tenterai de le démontrer, sont typiques de pratiques textuelles variées que l'on pourrait qualifier de postmodernes.

Réinstaller des formes culturelles au sein de frontières traditionnelles

Thomas Lawson a montré pourquoi, dans le monde de l'art nord-américain de la fin des années 1960 et des années 1970, les différents scénarios technologiques utopiques ont échoué – notamment ceux qui pensaient que la vidéo, les systèmes de stockage informatique et ainsi de suite auraient pour effet de dissoudre les frontières entre les genres artistiques (et entre ceux-ci et la réalité extratextuelle) (Lawson, 1986 : 97-106). Ce qui a en fait marqué ces dix dernières années, c'est l'avènement inattendu de toute une panoplie de formats et de limites traditionnels au sein de la pratique artistique. Le réassemblage d'une multitude de projets

10 Cf. Fiske, 1986 : 74-9 ; Chang, 1986 : 70-3, notamment l'analyse des conceptions lacaniennes du désir.

multimédias du début des années 1970 au sein d'une conception revitalisée de l'opéra (Ashley & Gena, 1985 : 42-51) et ce qui fut appelé dans le cinéma le « nouvelle narration » [*new narrative*] sont des exemples de cette résurgence de formes et de frontières traditionnelles.

Le statut changeant de la vidéo est de ce point de vue très éclairant. Sa seule spécificité en tant que medium, comme l'a soutenu Scarpetta, c'est sa capacité à enregistrer et présenter simultanément des sons et des images. Conformément aux impératifs du modernisme artistique et de sa valorisation de pratiques spécifiques à certains media, c'est dans le cadre de l'installation artistique que l'usage de la vidéo sembla le plus approprié (Scarpetta, 1985). Mais depuis une dizaine d'années, on note la montée en puissance de la « cassette », le texte vidéo transportable et autonome, comme support principal de l'art vidéo. La diffusion de formes textuelles distinctes par le biais d'une variété de supports est devenue plus commune – et il s'agit d'un exercice nomade typiquement contemporain – que l'abolition des frontières entre ces supports.

Dans la musique rock/pop, la résurgence du single depuis une demi-douzaine d'années est une autre manifestation de cette tendance plus générale. Ce qui marqua les années qui suivirent le punk, ce ne fut pas simplement une montée de l'importance commerciale relative du disque simple par rapport à l'album (un phénomène qui, rétrospectivement, fit long feu), mais le fait que la chanson individuelle devint l'espace privilégié de déploiement des stratégies artistiques. La virtuosité et le dépassement des limites de la chanson pop, pratiques au cœur de la politique du rock des années 1970, ont laissé

la place à une situation dans laquelle les principales stratégies avant-gardistes devaient réagencer la chanson pop de l'intérieur ¹¹.

Il y a clairement une multitude de facteurs expliquant ce phénomène, et l'on ne devrait pas négliger à quel point les formats « classiques » qui sont en train d'être revigorés furent dans la plupart des cas les marchandises les plus efficaces de leur champ. En même temps, dans de nombreux cas cette tendance était ancrée dans une position théorico-politique qui insistait sur la valeur d'un travail au sein de et sur l'ensemble des termes et codes culturels disponibles et accessibles (c'est évident dans la pratique très théorisée de stars pop telles que Scritti Politti). Le clip – « la vidéo » – illustre ces tendances, à la fois dans la substantivation du mot « vidéo » pour désigner un lot ou un format distinct (plutôt que, par exemple, en tant que processus d'enregistrement ou de retransmission), et par sa contribution au retour du single, dont j'ai parlé plus haut.

Combiner hétérogénéité stylistique et homogénéité formelle

Les stratégies esthétiques contemporaines ont affronté des problèmes liés au choix des éléments (codes, matériaux, etc.) devant être mis en jeu au sein de limites formelles prescrites. Les textes postmodernes – dont, peut-être, les clips vidéo – ne sont

11 Les versions dub et scratch sont les meilleures illustrations de ce phénomène, mais il y a d'autres types de variations, comme par exemple le renversement de la relation entre le premier plan et l'arrière plan dans les disques de The Jesus and Mary Chain.

pas de simples retours « standardisés » à des camisoles commerciales ni des « collages » dispersés ou fragmentaires. Ils représentent une relation spécifique entre la cohérence de certaines structures formelles et l'hétérogénéité d'éléments divers remodelés au sein de ces structures. À travers une série de clips vidéo diffusés à la télévision, ou d'enregistrements occupant les hit-parades, une régularité de rythmes et de limites formelles (des structures refrain-couplet, des durées) peut coexister avec l'invocation ou le traitement nouveau d'une variété de genres et d'imageries passés.

On peut concevoir l'histoire du rock depuis le punk comme la recherche de nouvelles façons d'ancrer et de reconstruire cette musique, et l'adoption de certains schémas rythmiques est un aspect clé de cette tentative. Le recours très répandu aux rythmes funk ou dansantes après la première phase du punk eut diverses significations – il fonctionna, entre autres, comme geste populiste –, mais il impliqua également la recherche d'une discipline formelle ou d'un ancrage. Des pans entiers du post-punk européen d'avant-garde sont passés d'un usage collagiste de sons de récupération et de sonorités électroniques à des enregistrements dont l'intérêt tenait à la façon dont ce matériau pouvait être intégré aux structures rythmiques de la musique de danse ¹².

Tout ceci résulta en une prolifération de pratiques textuelles dans lesquelles des structures formelles très rigides coexistaient avec une pluralité ou une hétérogénéité radicale

d'éléments intégrés et appropriés. Dans le cas du post-punk d'avant-garde, le recours très répandu à des schémas rythmiques et à des formats populistes particuliers (le format 30 cm simple de musique de danse) doit être analysé à l'aune d'une situation historique particulière – marquée par un projet politico-esthétique largement partagé, qui visait la destruction de ces schémas – ne pouvant être réduite à un contextualisme stratégique ou à une quelconque complaisance vis-à-vis d'impératifs commerciaux. La tendance actuelle à concevoir les textes postmodernes en termes spatiaux, comme sites où se croisent codes et fragments, passe à côté de la fonction que l'on pourrait appeler « gravitationnelle » des structures sous-jacentes.

La nature palimpseste des textes postmodernes ¹³

Si cette relation de la structure disciplinaire à ces éléments « aléatoires » qui y sont assemblés caractérise un certain nombre de pratiques culturelles postmodernes, alors il faut reconsidérer l'idée selon laquelle ces pratiques impliqueraient un jeu de surfaces. Les clips vidéo ont une « profondeur », mais il ne s'agit pas de l'opacité de formes antérieures, dans lesquelles le sens est illimité, car partant d'une infinité (celle de l'expérience ou de l'histoire humaine). Plutôt, la profondeur de ces pratiques tient à la relation entre deux niveaux : celui d'une structure formelle qui

¹² Par exemple, les détournements fameux de *Throbbing Gristle* et les transformations musicales de *Cabaret Voltaire*.

¹³ Dans cette sous-partie, je m'inspire beaucoup du travail de Gérard Genette, et notamment de son ouvrage *Palimpsestes* (1983).

limite le jeu des fragments cités, et celui de ces fragments mêmes et de leur assemblage.

La manière la plus utile de concevoir cette relation est en termes de texte « palimpseste », c'est-à-dire le texte qui en recouvre un autre. Ce dernier ne doit pas nécessairement être un autre texte singulier (bien que ce soit parfois le cas, comme avec le « Don't Walk Away Renée » de Billy Bragg) ; plus souvent, dans les musiques populaires des années 1980, il s'agit de certains schémas formels ou génériques. Malgré le lieu commun selon lequel une grande part de la musique des années 1980 est « revivaliste », il n'y a pas tant d'exemples que cela de musique mainstream se livrant au pastiche de genres passés. La plupart embellissent ou transforment des formes historiques, tant et si bien qu'on perçoit une tendance de ces formes à jouer le rôle de forces gravitationnelles, limitant la dispersion de la citation intertextuelle (les Talking Heads et Kid Creole offrent des exemples très différents de ce phénomène).

Dans le cas des clips vidéo, les rapports entre les niveaux sont encore plus essentiels. La relation de la chanson aux éléments visuels n'est pas qu'une question de récit ou de visualisation ; si c'était le cas, les critères déterminants seraient toujours ceux de la fidélité ou du succès. Il s'agit plutôt de la relation qui s'établit entre les besoins élémentaires de la forme (l'exploration de thèmes proposés, un mouvement annonçant la conclusion) et l'hétérogénéité des codes et des matériaux visuels contenus dans cette forme. Le clip de « Don't Get Me Wrong » des Pretenders en est un exemple parlant. Son hommage à la série *Chapeau melon et bottes de cuir* est organisé de façon à ce que l'apparition de Patrick MacNee contribue à la clôture narrative du clip, tandis que les

séquences intermittentes d'interprétation live de la chanson constituent un élément de répétition élémentaire typique de la structure des chansons populaires.

Alors que dans le collage moderniste, la citation intertextuelle fonctionne la plupart du temps comme élément désorganisateur, d'ouverture, ou de ce que Scarpetta appelle « l'irruption du réel » (Scarpetta, 1985 : 29), le recours à certaines structures privilégiées dans les textes postmodernes va souvent de pair avec la recherche d'une conclusion. Ces instruments – les structures de base des chansons, les schémas narratifs classiques, etc. – sont pourtant hautement ritualisés plutôt que naïvement revécus, et l'élément crucial de l'analyse devient alors la question de ce que l'on pourrait appeler la « modalisation » de leur usage (l'ironie ou l'hommage, par exemple, implicites dans la stratégie qui les déploie). On en trouve des exemples dans divers exercices de style au sein du cinéma américain contemporain (*After Hours* de Scorsese, *Sang pour sang* des frères Cohen), ainsi que dans la reprise du vaudeville et du cabaret qui ont éclos de l'art performance.

La forme textuelle comme « matrice »

Les deux sous-parties précédentes avaient pour visée de remettre en cause la réduction du clip vidéo à ses aspects décentrés ou fragmentaires, ainsi que l'idée que de telles caractéristiques seraient définitives dans le texte postmoderne. Plus particulièrement, une opposition entre des textes fermés ou « organiques » et d'autres ouverts et « collagistes » semble peu utile pour définir la spécificité du clip vidéo ou de formes culturelles similaires. Comme l'a soutenu

Laurent Jenny, la formulation de stratégies modernistes dans la littérature et ailleurs a considéré la clôture comme une propriété du texte individuel et l'ouverture comme une propriété du contexte sociohistorique environnant, qui devrait d'une manière ou d'une autre être évoqué textuellement. Au sein du texte postmoderne, au contraire, l'espace de clôture est celui du contexte culturel environnant, désormais réduit au répertoire existant de genres historiques et de pré-textes qui fournissent, d'une certaine manière, l'horizon du texte. Le texte lui-même est ouvert dans la mesure où il dépend d'un cercle de référence qui l'entoure pour être complet (Jenny, 1978 : 179).

Le clip, alors, comme toute une variété de textes désignés comme postmodernes, implique un jeu particulier d'éléments au sein de deux forces qui œuvrent à le guider vers cette conclusion : d'une part, la structure sous-jacente, avec sa tendance à ancrer l'assemblage d'éléments cités, et d'autre part, l'horizon culturel immédiat à partir duquel ces éléments sont tirés. Le clip des Pretenders, avec sa référence à *Chapeau melon et bottes de cuir*, déploie l'espace entre le socle d'une structure chansonnière conventionnelle et l'horizon de la gamme limitée d'iconographies dont il s'inspire.

Pour l'interprète/personnage, cet espace n'est ni celui déterminé du récit dicté ou des positions énonciatives ni celui de la liberté absolue du nomadisme schizophrène : on pourrait plutôt le concevoir avec les mots de Douglas Davis comme la structure matricielle de certaines formes culturelles contemporaines. Les figures d'interprètes dans la plupart des clips vidéo occupent des positions intermédiaires, entre celles du personnage pleinement diégétisé des scénarios

narratifs ou poétiques et celles du musicien/chanteur extradiégétique qui se tient hors de ces scénarios. Le point commun à cet ensemble, c'est la construction d'une matrice – qui peut être narrative, situationnelle, ou les deux à la fois – au sein de laquelle l'ambiguïté des identités de l'interprète/personnage demeure intacte.

Le clip de « Wild Life » des Talking Heads est un exemple à la fois typique et littéral de ce phénomène : son espace établit une matrice (une position de chant/de parole devant un microphone) qui est occupée par une succession d'interprètes/personnages. La structure matricielle n'a de sens que dans un contexte de suspension du scepticisme vis-à-vis des mondes narratifs et de l'impératif avant-gardiste de dévoilement de leur caractère fictif. Elle surgit lorsque l'aspiration à abolir les frontières entre spectacle et public s'est banalisée, et qu'il est devenu impossible de se contenter d'une participation naïve au spectacle : le spectacle construit plutôt l'espace d'un jeu limité, et ce jeu permet l'adoption d'identités créées ou empruntées ¹⁴.

Le recentrage du rock sur sa propre histoire

Les processus abordés jusqu'ici dans toute une gamme de formes artistiques – le retour à des formats classiques, le recours à certaines formes comme « ancrages » et le fonctionnement d'un « horizon »

14 J'emprunte ces idées à Douglas Davis (1981 : 31-9), mais ma manière de les utiliser peut s'écarter de certaines de ses intentions.

intertextuel – ont des conséquences pour la relation qu’elles entretiennent avec leurs histoires. La tendance écrasante des écrits sur la télévision musicale est de considérer les appropriations qu’elle fait de genres et de codes historiques comme autant de processus de décontextualisation, participant d’une réduction du sentiment du temps historique au sein d’un éternel présent.

Cette critique est très pertinente, mais elle sous-estime fréquemment le fait que dans les clips vidéo, ce jeu de références historiques s’enracine dans une logique particulière. On ne peut réduire le souci du passé historique ni à une condition psychosociale généralisée (la « nostalgie ») ni à une introversion frivole au sein de la culture rock. Elle est très liée à des changements dans la politique de cette culture, et notamment à la manière dont elle renégocie son rapport à sa propre histoire.

Il faut se rappeler qu’une composante clé de la politique rock à partir de la fin des années 1960 fut la volonté d’échapper au milieu et à la tradition de la musique pop/rock elle-même. Les deux tendances dominantes dans le rock blanc des années 1970 proposaient des chemins hors de cette tradition : soit vers le haut, dans un royaume de musique pure ou « sérieuse » (la tradition du rock progressif), soit vers le bas, au nom des traditions populaires antérieures au rock (le cas des revivals blues, country et d’autres formes au début des années 1970). Le sentiment d’une spécificité de la culture jeune, ou d’une tradition qui traversait le rock et incluait ses formes populaires les plus commerciales, disparut presque totalement.

Lorsque ces notions reviennent, c’est d’abord comme tentative de reconstruire une tradition rock, suite au retrait du geste punk. En Grande-Bretagne, cela impliqua,

dans les premières phases du mouvement, la quête et l’accord autour d’un répertoire limité d’images privilégiées, faites de rébellion et de style, tirées de l’histoire de cette culture jeune (autour des musiques mod, ska et rockabilly). En Amérique du Nord, ce projet porta moins la marque de la cohérence et de l’urgence, mais sa composante la plus distinctive fut de redéfinir l’authenticité comme, entre autres, une consommation érudite [*connoisseurist consumption*] de formes dégradées de culture populaire (il en va ainsi de l’obsession initiale pour les aspects de la culture des années 1960 les moins associés à la révolte et à la crédibilité artistique, à l’instar de la musique des B-52s ou de Devo).

Ces deux tendances appellent un recentrage du rock sur sa propre histoire, et la reconnaissance que c’est sur le terrain de la culture populaire, même commerciale, que le rock doit fonctionner. La renaissance des *Top Forty radio* et de la danse poursuivent cette tendance ; il y a le sentiment explicite que les continuités généalogiques véritables sont celles qui traversent l’histoire de la pop mainstream, et non pas celles qui s’en extirpent. On ne s’intéresse à d’autres formes que dans la mesure où elles peuvent être réintégrées à ce courant dominant (comme dans la reprise par Sade de la tradition de la chanson mélancolique par le détour de la pop légère), plutôt qu’à des généalogies parallèles à investir.

La renégociation des relations que le rock entretient avec sa propre histoire charrie un souci des traumatismes spécifiques à cette histoire : notamment avec le moment originel – la plupart du temps situé à la fin des années 1950 ou au début des années 1960 – et avec des postures privilégiées de rébellion ou de style (qui peuvent s’inspirer de formes

pré-rock, comme dans le « Drive, She Said » de Stan Ridgeway, avec ses accents très film noir). La substance de ces périodes et de ces postures peut changer, mais elles continuent d'indiquer l'état de ce sentiment négocié de l'histoire, et pas simplement la juxtaposition dénuée de sens de fragments d'archives.

Il y a néanmoins, dans cette relation des clips rock à l'histoire, des indices d'un dilemme partagé par un ensemble de formes culturelles : la concentration sur des périodes historiques spécifiques, moins pour leur intérêt intrinsèque que pour le sentiment qu'elles présentent un moment dont le style est saturé d'historicité. C'est-à-dire qu'en l'absence d'un style dont on pourrait innocemment et pleinement prétendre qu'il exprime le présent, le charme de styles qui semblent incarner la complétude historique du passé croît. En même temps, c'est la plénitude de cette incarnation, plutôt que les caractéristiques spécifiques de la période historique, qui menace de devenir le critère central. L'attrait de styles historiques aux significations riches est clair dans des clips tels que ceux accompagnant la sortie des singles de Sade ou « Red, Red Wine » des UB-40. Mais cela a plus à voir avec la manière dont ces stylesaturent le monde de ces clips vidéo qu'avec la résonance de l'époque invoquée ¹⁵.

La politique pop

Dans la littérature consacrée aux clips rock, c'est dans des débats autour de la « recontextualisation » que l'héritage de la

théorie subculturelle est le plus clairement invoqué. Ce concept de recontextualisation a une histoire complexe. Sa signification a subi au moins une modification substantielle, qui est au cœur des problèmes ayant trait à la politique des musiques et de la culture populaires. Dans les premiers travaux de l'École de Birmingham, le phénomène désignait le fait d'investir les artefacts culturels d'une force subversive ou agonistique. Cette conceptualisation ancrerait le sens de l'artefact dans l'une de ses propriétés et dans son histoire : c'est parce que les ouvriers avaient été réduits à l'image stéréotypée de brutes bestiales que la culture skinhead et ses tactiques stylistiques jonglaient avec une imagerie grossière.

Dans les travaux ultérieurs d'Iain Chambers et Dick Hebdige, ces questions et cette politique furent remodelées de façon cohérente, notamment par le développement d'une nouvelle signification accordée à cette « recontextualisation », qui eut une grande influence sur les idéologies de la culture post-punk. À partir de leurs travaux, ce phénomène décrit une activité qui est certes subversive, mais moins du fait des signes spécifiques qu'il déploie et des transformations de leurs significations, que par l'activité même de recontextualisation, qui ouvre tout un espace de liberté au sein (et dépendant de) pratiques de consommation. En termes politiques, les qualités intrinsèques des artefacts sont ainsi devenues moins importantes en soi que le simple geste de les mélanger (ou de les recontextualiser).

Dans les écrits récents sur les clips rock, cette politique persiste dans l'affirmation selon laquelle l'assemblage éclectique de fragments aléatoires implique une distance prise vis-à-vis de structures identitaires

¹⁵ Pour une analyse intéressante de ces questions en rapport au cinéma, cf. Zimmer (1984).

stables ¹⁶. Cette politique, et les positions qui la soutiennent, ont résonné à un moment particulier suite au punk, lorsque le projet de perturber certains encodages de l'ordre dominant laissa la place à la démonstration transcendante et extravagante de la subjectivité individuelle (à l'instar des nouveaux romantiques ou de certains aspects du hip-hop). Rétrospectivement, la théorie se fragmenta peut-être à ce moment-là : une tendance insistant sur la transformation agonistique et contestataire des codes hégémoniques, qui interprétait la culture jeune à rebours, via une histoire de ses moments de révolte ; l'autre qui renouvelait des liens avec des traditions et une littérature du dandysme, et les enracinait dans une expérience nouvellement théorisée de la culture métropolitaine.

Aujourd'hui, la légitimité d'une politique de la recontextualisation semble doublement affaiblie. Premièrement, si la signification politique du bricolage culturel est ancrée dans l'acte même de la recontextualisation, plutôt que dans des aspects substantiels ou pragmatiques spécifiques, alors les critères primordiaux pour juger de tels actes sont ceux de l'ingéniosité et de la passion érudite [*connoisseurship*]. On pourrait défendre l'idée que ces qualités sont distribuées en fonction de la dotation en capital culturel, et qu'elles

sont ainsi déterminées par les structures sociales existantes. Cela impliquerait soit qu'elles renforcent la ségrégation sociale, soit que le fait de cultiver ces pratiques constitue une stratégie utile de mobilité sociale. (La première proposition semble confirmée dans la culture rock blanche des États-Unis ; la seconde est une caractéristique traditionnelle de la culture jeune britannique)

Deuxièmement, la dimension perturbatrice de l'appropriation et du bricolage, qui est peut-être un élément authentiquement subversif de la culture jeune post-punk, a laissé place à un pluralisme tribal. Désormais, toute une panoplie de styles historiques est disponible pour un usage présent, mais qui passe par une multiplicité d'images ou de textes cohérents, façonnés à partir de styles et de postures privilégiées tirés de la culture passée (plutôt que par le mélange de ces éléments sur le terrain du corps individuel, du texte musical, ou de la vidéo). La liberté devient celle de choisir des modèles parmi cette gamme. La tendance dominante à l'œuvre dans les formes et pratiques culturelles récentes (y compris vestimentaires) est ainsi à la mise en série d'identités cohérentes, plutôt qu'à la recherche de ces perturbations que de nombreux chercheurs jugent essentielles à la politique des musiques populaires.

16 Cf. les articles du numéro du *Journal of Communication Inquiry* dédié à MTV, cité en bibliographie.

Bibliographie

Ashley Robert & Gena Peter (1985), « Everything is Opera », *Formations*, vol. 2, n° 1, p. 42-51.

Barthes Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.

Chang Briankle G. (1986), « A Hypothesis on the Screen : MTV and/as (Postmodern) Signs », *OneTwoThreeFour : A Rock'n'Roll Quarterly*, n° 5, p. 70-73.

Davis Douglas (1981), « Post-Performancism », *Artforum*, vol. xx, n° 2, p. 31-39.

Fiske John (1986), « MTV : Post-Structural Post-Modern », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 10, n° 1, p. 74-79.

Genette Gérard (1983), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

Goodwin Andrew (1987), « From Anarchy to Chromakey : Music, Video, Media », *OneTwoThreeFour : A Rock'n'Roll Quarterly*, n° 5, p. 16-32.

Jenny Laurent (1978), « Sémiotique du collage intertextuel, ou la

littérature à coups de ciseaux », *Revue d'esthétique*, n° 3/4, p. 165-182.

Scarpetta Guy (1985), *L'Impureté*, Paris, Grasset.

Sollers Philippe (1968), « Logique de la fiction », in *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 15-43.

Zimmer Christian (1984), *Le Retour de la fiction*, Paris, Éditions du Cerf.

Sources

Billboard (1977a), « Platinum not enough as album sales soar », 21 mai.

Billboard (1977b), « And all to the good : CBS' Lundvall sees shifting US market », 18 juin.

Billboard (1977c), « Disco – Dearth of superstars dims industry future ; producer rather than artist is star », 14 juillet.

Billboard (1978), « Club ability to generate sales cited as criterion for service », 21 octobre.

Billboard (1979), « Disco forum echoes industry's explosion », 10 mars.

Billboard (1981a), « AOR loses to hit radio », 21 février.

Billboard (1981b), « Cable channel seen helping record sales », 14 mars.

Billboard (1981c), « Tightening radio playlists bring new act alternatives », 22 novembre.

Billboard (1982a), « Left field hits are falling in as labels take them seriously », 27 février.

Billboard (1982b), « Canada : Limited editions aid Polygram LP sales », 10 juillet.

Billboard (1983), « New acts : labels play it tight », 8 octobre.

Billboard (1984a), « Slow going for ballads : Top 40 PDs see an uptempo », 7 janvier.

Billboard (1984b), « On target : Girls return to record stores », 19 mai.