



Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

L'œuvre débordante de Beyoncé ; ou l'histoire et l'avenir du clip musical

Beyoncé's Overwhelming Opus; or, the Past and Future of Music Videos

Carol Vernallis

Traducteur : Dario Rudy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5570>

DOI : 10.4000/volume.5570

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 55-82

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Carol Vernallis, « L'œuvre débordante de Beyoncé ; ou l'histoire et l'avenir du clip musical », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 30 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5570>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Article

L'œuvre débordante de Beyoncé ; ou l'histoire et l'avenir du clip musical

Par Carol Vernallis (Université de Stanford)
Traduit de l'anglais (États-Unis) par
Dario Rudy

14
2

*La version originale de cet article a été publiée dans
la revue Film Criticism (vol. 41, n° 1) en février 2017.*

Résumé : Cet article a pour objectif général de montrer comment analyser des clips musicaux. En m'intéressant à plusieurs vidéos de Beyoncé ainsi qu'à d'autres exemples issus de l'histoire du clip, je montrerai comment Beyoncé en est venue à incarner une figure charnière de cette histoire : celle qui est parvenue à nouer innovation formelle et préservation du passé de cette forme. Je proposerai une définition opératoire de ce genre avant d'évoquer les influences technologiques et socioéconomiques à l'œuvre dans le clip musical. Je mettrai en lumière les spécificités de ce genre ainsi que les évolutions des relations entre image et son. J'interrogerai la manière dont on peut se saisir de la technologie, de la plateforme et du style musical.

Mots-clés : clip / histoire / technologie / style

Abstract: This article's broad aim is to demonstrate how to analyze a music video. I'll consider several videos by Beyoncé as well as a number from music video's history. I'll show how

Beyoncé stands as the genre's fulcrum, both formal innovator and historical guardian. I'll propose a working definition for the genre, and discuss music video's technological and socio-economic influences. I'll highlight some of the genre's specificities, as well as show how audiovisual relations have changed, and the ways analysis might attend to technology, platform, and musical style.

Keywords : music video / history / technology / style

Pourquoi devrait-on s'intéresser aux clips musicaux ? J'y vois quatre raisons. La première est la centralité culturelle de cette forme aujourd'hui. Il s'agit de l'une des formes les plus populaires d'images en mouvement. « Gangnam Style » le tube de PSY a engrangé 2 milliards de vues, et « Baby » de Justin Bieber, 1 milliard, chiffres qui confinent au sublime mathématique. Il s'agit également du contenu le plus vu sur YouTube. Des études montrent que les clips sont le mode de consommation le plus répandu des musiques populaires, davantage que les CD, la radio, iTunes ou les blogs (Michaels, 2012). Deuxièmement, l'esthétique des clips s'est répandue à presque toutes les formes audiovisuelles : des films comme *Transformers* ou *Hunger Games* jusqu'à Bollywood, et aux séries télévisées comme *Games of Thrones*. Troisièmement, il s'agit d'un genre qui possède ses propres conventions, ses manières à soi de créer un récit, de provoquer des émotions, de mettre en scène interprètes, décors et accessoires, ainsi que de transmettre l'espace et le temps. Par le passé, il me semblait que YouTube pouvait être vu comme le havre du divertissement léger, une sorte de coussin péteur, tandis que le cinéma post-classique devait quant à lui être conçu comme une forme qui déconcerte le spectateur avant

de le passer à tabac ¹. Le clip musical a pour spécificité de faire accéder à un bref état de béatitude qui dépend des paramètres éphémères que sont la couleur, le mouvement et le son. Tout comme les musiques populaires, le clip possède des motifs, des rythmes, un grain, et des détails subtils qui ont leur importance. Il se situe quelque part entre la publicité et l'art. Quatrièmement, c'est un genre avec lequel on se doit de penser. Le clip musical n'a que 35 ans, si l'on prend pour point de départ le lancement de MTV, mais il s'est métamorphosé sous la pression des importantes évolutions en matière de technologie, d'esthétique, d'institutions et de publics.

Personne n'a cherché à retracer l'histoire de l'influence du clip musical sur le style et l'esthétique des relations audiovisuelles, d'autant que sa situation a évolué au fil de ses 35 années et que le genre s'est confronté au cinéma, à la publicité et aux musiques populaires ². Afin de pouvoir trouver un

terrain d'entente, je proposerai une définition opératoire de ce genre, mais je contesterai également son passé, son présent et son avenir, avant de m'intéresser à quelques-unes de ses influences technologiques, sociales et économiques. Je souhaiterais présenter une manière d'analyser un clip musical qui garde à l'esprit l'histoire de ce genre. En me tournant en dernier lieu vers Beyoncé, je suggérerai que l'on peut mieux comprendre l'histoire de ce genre en analysant des clips musicaux récents qui prennent à bras le corps cette histoire. Beyoncé n'est pas simplement une figure centrale du clip en ce moment historique donné, elle en est une innovatrice formelle en même temps qu'une garante de son histoire. Son « album visuel » *Beyoncé* ainsi que son film audiovisuel *Lemonade* se basent sur l'histoire du clip musical et pointent vers de nouvelles possibilités pour l'avenir du genre.

Au cours des 20 premières années de MTV, il n'était pas difficile pour les spectateurs de déterminer la nature des clips musicaux. Ils étaient le fruit de collaborations entre maisons de disques, musiciens et réalisateurs. Ces pistes visuelles étaient destinées à aider les ventes des chansons qu'elles accompagnaient. Plusieurs universitaires notèrent le caractère extraordinaire de ses productions. À l'époque comme aujourd'hui, ces formes devaient accomplir, en un temps limité, un grand nombre de tâches : mettre en valeur la star, mettre en scène des interprétations, attirer l'attention sur les paroles et faire ressortir la musique. Afin d'apprendre à l'auditeur ce qu'il doit retenir de la chanson, l'image peut mettre l'accent sur la transition entre couplet et refrain, ou souligner le caractère inhabituel d'un timbre, d'une tournure mélodique, ou d'un rythme saisissant. La

1 Pour YouTube, l'exemple paradigmatique serait le « Sneezing Baby Panda », pour le clip, ce serait « Paparazzi » de Lady Gaga. Un bon exemple du cinéma post-classique serait *Bourne Ultimatum*.

2 La première vague d'universitaires à s'être intéressés aux clips musicaux à la fin des années 1980 et au début des années 1990 inclut, entre autres, Andrew Goodwin, Ann Kaplan et Susan McClary. *Experiencing Music Video* de Carol Vernallis (2004) proposait une théorie de la façon dont les images, les paroles et les sons pouvaient être mis en relation, ainsi que des analyses détaillées de vidéos individuelles.

Une deuxième vague d'auteurs dans les années 2000 rassemblait Lori Burns, Stan Hawkins, Henry Keazor, Matthias Korsgaard, Diane Railton, John Richardson, Steve Shaviro, Joachim Strand, et Paul Watson. Voir Henry Keazor & Thorsten Wübbena (2010), Diane Railton & Paul Watson (2011), Joachim Strand (2008), John Richardson (2011), ainsi que Richardson, Gorbman & Vernallis (2011).

piste visuelle peut indiquer une ou deux caractéristiques musicales simultanément, un peu à l'image d'un guide touristique. Car, si la musique nous enveloppe, les propriétés visuelles cherchent plus souvent à guider notre attention, d'autant plus qu'elles sont mises au service de la chanson.

« Bad Romance » de Lady Gaga (2009) est un clip musical dans son acception classique. Comme les autres clips du réalisateur Francis Lawrence, ce clip cherche avant tout à mettre en avant la chanson qu'il illustre. La mélodie se niche principalement dans les basses et au milieu du spectre, la texture sonore étant fortement réverbérée. Nous avons donc un espace bas de plafond avec un long travelling vers le fond. Historiquement, le clavecin évoque l'élite riche et cultivée. On les retrouve donc à l'image. La tonalité mineure du morceau est due à un accord avec une sixte diminuée ainsi qu'une quinte juste qui semble former un rappel à l'Antiquité ; c'est peut-être de ce langage harmonique qu'est née l'idée de mettre en scène une vente d'esclaves blanches.

Les « ra-ra » de Lady Gaga et la caisse claire évoquent le chant menaçant d'une armée de trolls et, sans surprise, nous voici face à un groupe de diabolins revêtus de costumes avec cape et couronne. La ciselure des effets sonores fait songer à une surface froide et dure, ce qui est tout à fait raccord avec le quadrillage de la pièce filmée. La chanson construit ensuite une transition soignée vers le refrain, ce qui explique le temps pris par les faisceaux de lumières pour balayer l'espace, et la lenteur des danseuses pour sortir de leurs cercueils. Le refrain est imposant, et c'est à ce moment qu'apparaît le groupe de danseuses dans son ensemble. Le clip propose également quelques effets

novateurs : si chaque refrain met en scène la phrase de relance « *I want a bad romance* », ils permettent également de faire avancer subtilement la narration. Dans un refrain ultérieur, on administre de force un élixir à Lady Gaga, avant de l'enrouler dans une toile de jute (Vernallis, 2013). Les différentes énigmes posées par le clip – de quel type de liberté jouit Lady Gaga ? A-t-elle pu immoler par le feu son acheteur ? – invitent le spectateur à le regarder plusieurs fois.

Des clips de facture assez classique continuent d'apparaître sur YouTube. « Blank Space » de Taylor Swift en offre un exemple récent. Toutefois, les frontières entre les genres sont devenues si poreuses qu'on pourrait développer l'envie de renoncer au concept même de clip. Les extraits de moments musicaux de certains films, les publicités, les remix amateurs, et les détournements d'images sur des bandes-son décalées sont autant de formes qui tiennent du clip. La vidéo « Auto-Tune the News » prend la voix de présentateurs de JT et la transforme en l'accompagnant d'une piste Fruity Loops³. S'agit-il d'un clip musical ? Pourquoi ne pas inclure à cette catégorie des vidéos telles que « The Llama Song » et « Haha Baby » ? De nos jours, les marqueurs de production, de réception, et

3 *Autotune the News* est une série de vidéos sur YouTube dans lesquelles Michael Gregory, un musicien de Brooklyn choisit des extraits des journaux télévisés du soir qu'il commente en les transformant en morceaux de R&B. Sa propre voix ainsi que les voix de ceux qui apparaissent dans les extraits (présentateurs, hommes politiques etc.) sont altérées de façon électronique grâce à un autotune, un logiciel qui permet habituellement d'aider les chanteurs et chanteuses à entonner la « note parfaite ». Pour un exemple : « Autotune the News #2: pirates. drugs. gay marriage » : <http://www.youtube.com/watch?v=tBb4cjjj1gl> (consulté le 09/02/2018).

d'intention sont le plus souvent manquants. De nouvelles formes de musicalité et de rapport entre l'image et le son émergent dans de nombreux contextes. Peut-être que l'on doit se contenter de dire du clip musical qu'il correspond à une relation entre la musique et l'image reconnue en tant que telle.

Le statut liminaire du clip musical

Dans leur expérience contemporaine du clip musical, les fans et les producteurs semblent chercher des formes de rupture et de perplexité. Il n'est pas certain que l'on soit prêt à évaluer le présent et l'histoire de ce genre, ou à jauger à quel avenir il est promis. Son histoire est assez peu détaillée. Le genre a-t-il ou mérite-t-il un corpus de règles ? Beyoncé, dans son « album visuel » *Beyoncé* appelle les vidéos des « mini-films » plutôt que des clips musicaux, alors même que ces clips reflètent l'histoire du clip musical bien plus que de nombreuses autres productions récentes. Des groupes comme Pomplamoose choisissent de nouveaux termes comme « chanson vidéo » et l'album *Lemonade* de Beyoncé (2016) est vendu comme un « album visuel ». Pourquoi cet effacement du passé ? Afin de pouvoir analyser le dernier album multimédia de Beyoncé, il est important de s'intéresser au passé, au présent et à l'avenir du clip musical, en partie car ses fans les plus jeunes ignorent parfois ce à quoi elle fait référence. En me penchant sur un clip vidéo de chaque décennie, j'aimerais dresser un bref panorama historique. En naviguant de l'un à l'autre, je mettrai en lumière quelques-unes des particularités

de ce genre, notamment sa manière de créer des relations entre image et son ainsi que de mettre en scène les interprètes.

L'histoire du clip rembobinée et accélérée

Beaucoup savent que le premier clip diffusé dans la première émission de MTV fut « Video Killed the Radio Star » des Buggles, mais on a oublié les clips qui l'ont suivi. Le deuxième, « Little Suzie on the Up » de Ph.D (1981) est plus fort que le premier, et se saisit avec plus de justesse des questions de synchronisation entre la musique et l'image qui se posaient à l'époque. La musique pop était alors en pleine évolution. On était passé des arrangements très détaillés des années 1970, interprétés par des musiciens en chair et en os comme Earth, Wind & Fire, Steely Dan, ou le P-Funk, aux arrangements basés sur des synthés et des boîtes à rythmes des groupes britanniques du début des années 1980, comme Flock of Seagulls, Human League, Duran Duran. Certains ont vu dans ce changement une forme de réaction contre la musique afro-américaine, les subcultures gay, les mondes urbains et la danse, tandis que d'autres ont suggéré que ce tournant correspondait à une adoption du néolibéralisme en pleine expansion ⁴. Il est également possible que ces tendances et

4 Comme l'explique Toby Litt (2010), « l'un des messages principaux du Hollywood des années 1980 était "tu peux changer ta vie". Le message était souvent exprimé de manière particulièrement

ces sons nouveaux étaient si innovants qu'ils aient simplement aspiré tout le monde. (On a également dit que les musiciens africains américains étaient exclus de cette esthétique plus blanche, car il leur était plus difficile de répliquer ces styles capillaires ébouriffés à base de brushings et de gel.) Les boîtes à rythmes et les synthés des années 1980 allaient de pair avec le style balbutiant des clips d'alors : la piste visuelle était assemblée rapidement et avec peu de moyens, le plus souvent réalisée dans un studio de télévision la nuit, avec des musiciens peu habitués au chant en play-back. Les interprètes semblaient la plupart du temps trop mous, comme gavés de tranquillisants.

C'est ce que l'on peut voir à l'œuvre dans « Little Susie's on the Up ». Musicalement, l'image souligne les éléments les plus simples. Le quatrième temps sur le tom grave, les martèlements rythmiques du synthé, et la fin de la montée de la mélodie. Quand le chanteur entonne « On the up », les musiciens regardent vers le haut. Un rythme de valse est suggéré à un moment, la rigidité du rythme se fait donc plus chaloupée. On peut déjà y voir l'un des éléments sur lesquels ce genre va construire sa spécificité : les personnages secondaires (suivez l'homme avec l'œil bandé). Les chansons pop se font souvent le relais d'aspirations utopiques, mais elles ne sont articulées que par le chanteur ou la chanteuse, parfois appuyées par des chœurs. Afin de représenter ces désirs partagés, le clip doit se remplir de personnages. Mais, en

l'absence de texte, s'imposent souvent des figurants muets comme des pompistes, des danseurs, des mannequins ou des poupées. Étrangement, de ces personnages découlent des bénéfices musicaux. Les personnages secondaires, fonctionnant en binôme avec la star sémiante, permettent d'exprimer une variété de couches rythmiques, de l'immobilité à l'activité intense, en mettant ainsi l'accent sur l'arrangement hétérogène ainsi que sur les différents niveaux de la chanson. Dans le passage qui suit, je vais essayer de démontrer la façon dont l'action de ces personnages secondaires s'est affinée au fil du temps.

Dans les années 1990, les budgets s'élèvent à plusieurs millions de dollars, les clips sont tournés en 35 mm, et le nom du réalisateur se met à apparaître sous le titre de la chanson. Comme Roger Beebe (2007) le note, cette étape marque les débuts de l'auteurisme. De nombreux fans reconnaissaient les styles de Hype Williams, Dave Meyers, Matt Mahurin et Mark Romanek. On pouvait compter sur ces noms pour encourager le visionnage et booster les ventes de CD. BET, VH1 et d'autres chaînes offraient des programmes très divers, proposant des émissions spécialisées comme *Alternative Nation*, *Midnight Love*, *MTV Raps* et *120 Minutes*. Deux genres — la musique alternative et le hip-hop — semblaient émerger comme des modes ennemis, presque toujours présentés avec une forme d'opposition entre Blancs et Noirs. Chacun possédait une iconographie propre avec une manière distincte de dépeindre les accessoires, les couleurs, le cadre et l'espace. Les images des clips de hip-hop et de musique alternative étaient tout sauf interchangeables. Les éléments de la texture de « Smells Like Teen Spirit »

infâme. » (Les bandes-son pop appuyaient ce message).

Les années 1980 étaient connues pour leur consumérisme et leur matérialisme, y compris dans la pop. cf. <http://www.history.com/topics/1980s>

peuvent être décrits à la fois comme plus grossiers, mais en même temps comme plus raffinés dans leur grain. La guitare tranchante et la voix déchirée, les accords dépouillés se répètent à l'identique sur le couplet et le refrain. Cette approche offre un contrepied réussi au caractère malsain, brumeux et surexposé de l'image. Butch Vig, le producteur de Nirvana a astucieusement assemblé de nombreuses prises brutes du groupe dans ProTools avant de les traiter amplement et d'y ajouter des bruits d'ambiance. Samuel Bayer, le réalisateur a quant à lui recouru à beaucoup de fumée et à des textures plus brutes de décoffrage. Les lycéens en sueur qui ont été invités à un concert gratuit ont été encouragés à détruire le gymnase. Si l'image est granuleuse à souhait, son délire semble générer un nouvel amalgame entre le son et l'image que l'on peut se représenter comme une forme de transmutation, où les éléments revêtent des propriétés aquatiques. Le court motif de guitare, isolé et retentissant, sonne comme une flèche empoisonnée qui, en frappant l'eau, déborde par ses cercles concentriques jusqu'aux ados nichés dans les gradins. Un grognement de plus en plus puissant pourrait tout déstabiliser à tout instant et redonner un coup de fouet aux pom-pom girls anarchistes. La phrase « I feel stupid and contagious » du refrain provoque quant à elle un tsunami capable de renverser le gardien et sa serpillière, relégués à un coin. Voici une autre bizarrerie des clips musicaux : présenter un ensemble de personnages et d'accessoires mystérieux mis en relation sans raison évidente marche souvent assez bien. Dans cet écosystème fragile, la musique peut assumer un rôle moteur et, soudain, tout renverser vers une nouvelle direction. Il est même possible que ce gardien d'école

avec sa serpillière apparaisse comme celui qui tire les ficelles de tout le clip.

L'exact opposé de « Smells Like Teen Spirit » serait le clip de « Big Poppa » de Notorious B.I.G (1995). Comme de nombreux clips de hip-hop, cette vidéo a des assises dans les basses, tant dans la musique que dans le cadre : les danseurs se mettent à genoux, la caméra est proche des enjoleurs de la voiture. Les transitions se produisent de façon imprévisible, mais le montage maintient une sensation de relâchement. La présence du désir est différente ici des autres clips que nous avons vus. Les attractions langoureuses s'accrochent et se décrochent, dans une façon d'être ensemble dont se dégagent des teintes dorées et une forme de douceur. On peut apprécier ou non de suivre le mince filet du synthé qui ondule dans les aigus. À l'époque de ce clip, le réalisateur afro-américain Hype Williams était reconnu pour sa sensibilité aux personnes et aux lieux. Quant au rappeur new-yorkais Notorious B.I.G, on louait chez lui son flow aisé et relâché.

Au début des années 2000, le téléchargement fit son arrivée, les recettes de l'industrie du disque baissèrent, ce qui eut pour conséquence une diminution drastique des budgets alloués aux clips. MTV se tourna plus volontiers vers la production de sitcoms de télé-réalité pour ados, programmes préférés par les publicitaires. Ce qui ne correspondait d'ailleurs pas forcément à ce que voulaient les téléspectateurs ⁵. Sur internet, le nombre de clips de bonne qualité était très réduit, et

5 Lors des MTV Awards 2007, Justin Timberlake s'est écrié : « montrez plus de clips, on ne veut pas voir Jessica Simpson et son mari dans une télé-réalité. » (Harris, 2009)

les trouver n'était pas une entreprise facile. Le clip de « Here It Goes Again » du groupe Ok Go, dans lequel les musiciens exécutent une chorégraphie sur des tapis roulants a été l'un des premiers à témoigner du regain d'importance culturelle du clip. Avec son concept unique et son économie de moyen, il semblait célébrer l'austérité nouvelle.

Aujourd'hui, plusieurs facteurs concordent à redonner sa centralité au clip musical. En 2009, trois majors se sont associées et ont lancé Vevo, un site de clips musicaux. En 2013, Billboard commença à inclure les vues YouTube dans son classement pop, ce qui offrit aux majors de nouveaux moyens d'estimer la valeur des clips. Les pubs préliminaires et le placement de produit au sein des clips génèrent du revenu. Les budgets restent cependant assez peu élevés, car en disposant d'un énorme réservoir de talents à bas prix, les entreprises peuvent tirer vers le bas les rémunérations (Vernallis, 2012). Malgré ces budgets en baisse, les réalisateurs et les boîtes de productions peuvent encore se permettre de faire des clips du fait d'une baisse des coûts de production : les prix des caméras, de la bande et des logiciels ont également chuté. Les agences de médias souhaitent également embaucher des réalisateurs de clips car leurs vidéos, postées sur les sites web des entreprises attirent les clients. Les musiciens qui se prêtent au jeu de la publicité aiment à travailler avec des réalisateurs de clips, car ceux-ci ont une sensibilité très sophistiquée et sont à jour sur la pop culture.

Le clip de Katy Perry, « This Is How We Do » (2013) porte la trace des contraintes économiques, sociales et technologiques d'aujourd'hui. Il est tourné sur un fond vert, ce qui est à la fois plus rapide, plus économique

et plus simple que de travailler sur site. Ses couleurs blafardes semblent être le fruit de la récession économique. « This Is How We Do » sonne légèrement comme une musique pop venue d'une époque plus ancienne, et la vidéo en rend compte par le biais de costumes d'un vintage décousu. Mais il y a un coup de théâtre. Les compositeurs suédois Martin et Ahlund ont structuré ce morceau d'après la théorie de la « montée en flèche » (*the soar*). Celle-ci s'appuie sur une structure simple : un refrain en escalade, qui se base sur les principes de superposition et de construction de texture ainsi qu'un long moment de musique électronique dansante. La chanson commence avec une texture relativement simple, avant de se répéter une deuxième fois avec de nouvelles couches superposées, propulsées par un *beat* dansant. Le refrain en deux parties amène à un crescendo rapide qui s'étoffe en texture. Le couplet redescend en intensité juste avant le début du prérefrain, de sorte à rendre l'arrivée du refrain encore plus théâtrale. De nombreux musicologues ont des réticences vis-à-vis de cette « montée en flèche ». Ils ont l'impression que l'auditeur se fait tirer de force vers la jouissance extatique du refrain. Mais, dans le cadre du clip musical, cette technique d'écriture offre de nouvelles possibilités. Face à la structure très organisée de la chanson, la couleur peut incarner une voix contrapuntique. Les motifs visuels, comme les pastèques chez Katy Perry, peuvent également se distinguer des autres, aller avec ou contre le flot de la musique.

Il nous est à présent possible d'élargir la focale afin de poser des questions plus générales. Le clip musical suit-il une trajectoire comparable à celle d'autres genres, comme le cinéma western ? Les techniques du western

ont connu des évolutions formelles dans le temps : des débuts assez simplistes avec quelques précurseurs visionnaires suivis d'une dynamique de cristallisation stylistique avant d'être colonisé par les genres concurrents et, finalement, d'adopter un point de vue très autoréférentiel. Dans le cas du clip musical, les signes pointent vers tant de directions différentes qu'il m'est sincèrement impossible de répondre à cette question. Une question plus facile serait la suivante : à quelle époque, les années 1980, les années 1990 ou aujourd'hui, ce genre a-t-il été le plus expérimental, le plus vivant et le plus riche ? Et comment les technologies et les pratiques de production d'une époque permettent-elles et limitent-elles tout à la fois les possibilités ? Dans les années 1980, les vidéos étaient souvent tournées sur des cassettes 1 pouce avant d'être montées grâce à des magnétoscopes U-Matic qui permettaient d'enchaîner les plans. La synchronisation parfaite était impossible. Cette technologie était peu chère, mais fastidieuse. Appuyer sur le mauvais bouton pouvait détruire la piste de contrôle. La qualité de vos cassettes se détériorait au fil du montage et de la post-production. On ne pouvait changer la couleur des images que dans leur globalité : il était possible de mettre en valeur le rouge orange d'un feu de cheminée ou du foyer d'une cigarette, et ensuite de donner des tons bleus au reste de l'image, mais le rouge donnait toujours du fil à retordre.

Des résistances similaires étaient à l'œuvre dans la musique. Les sons étaient crus et mal dégrossis, mais ces rigidités donnaient naissance à des formes intéressantes esthétiquement. Il se pourrait que les clips musicaux nous parlent avant tout des relations entre les chansons et les images et de ce que

leur rencontre produit. Peut-être qu'elles nous offrent une image des relations humaines. Dans le clip de « Father Figure » de George Michael (1988), un chauffeur de taxi est obsédé par un mannequin inaccessible, et leur conflit semble lié à leurs classes sociales. Le voile qui recouvre l'image renforce cette distance que les deux personnages doivent rompre.

Aujourd'hui, tout cela paraît trop facile. Il suffit de comparer le « Father Figure » de Michael Jackson avec le « I + I » de Beyoncé (2011) pour s'en apercevoir. Le visage de Beyoncé semble être une entité incroyablement malléable dont dégoulinent les couleurs et les textures. La musique est tout autant sujette à manipulation que les relations entre l'image et la musique. Mais cette absence de difficultés pourrait nous donner l'impression que plus rien n'a d'importance. Alors, pourquoi ne pas tout changer à nouveau ? Ne serait-il pas possible de capturer à nouveau cette esthétique des années 1980 en tournant un clip avec un caméscope ou en s'amusant avec des synthétiseurs et des boîtes à rythmes désuets ? Non. Nos manières de connaître et de sentir ont également évolué.

L'animation peut nous donner une perspective intéressante sur les changements stylistiques survenus, hors des évolutions technologiques. Ces 30 dernières années, le recours aux effets en 2D a pu se maintenir avec plus de constance que les prises de vues réelles. Le clip de « What You Need » de INXS (1985) est très sophistiqué, mais celui de « Rude Boy » de Rihanna (2009) l'est encore davantage. Leur comparaison révèle l'une des contributions du clip musical au langage visuel contemporain : une libération du cadre. À l'inverse de « What You Need », les personnages et les accessoires de « Rude

Boy » se nichent dans les coins. Les plans d'activité sont plus nombreux. Une tache noire envahit l'arrière-plan pendant que l'action déborde au premier plan. La tache noire suit l'action.

Mais en prenant des exemples choisis, il n'est pas certain que j'offre une image juste de ce genre. Pour comprendre l'évolution du clip, il faudrait examiner une grande quantité de clips, année par année. En nous intéressant à la disposition des personnages et des accessoires, ainsi qu'à leur kinosphère audiovisuelle, il nous serait possible de glaner quelques informations sur ce que signifiait d'exister à chacune de ses époques. Dans ce chemin de découverte, il est probable que le caractère daté de certains clips nous paraîtrait amusant. « Bette Davis Eyes » de Kim Carnes (1981) offre un bon résumé des tropes de l'époque. Le clip semble avoir été tourné avec un petit budget, comme s'il avait été réalisé dans une salle de concert en dehors des heures d'ouverture. Les fondus sur la lumière permettent de révéler les ombres géométriques et les silhouettes projetées qui les accompagnent. Un ventilateur souffle dans les cheveux et soulève un voile transparent. Quant aux gros cubes blancs utilisés, ils appartenaient sûrement aux accessoires déjà présents dans le studio. De quoi parle ce clip ? Cela me dépasse. Des clips musicaux rapidement périmés sont produits tout aussi fréquemment de nos jours (peut-être le clip de « This Is How We Do » de Katy Perry semblera tout aussi ridicule à l'avenir ?). Dans vingt ans, nous saurons quels clips d'aujourd'hui ont vieilli le plus rapidement. Ces clips nous diront alors quels sont les procédés qui restent associés à une époque.

La recrudescence de plateformes de streaming, le déclin de la censure et

l'affaiblissement des contraintes de placement de produit ou de format provoquent l'apparition de nouvelles formes et de nouveaux genres de clips. Je souhaite décrire ces nouvelles configurations en recourant à quatre catégories : le commercial, l'indépendant, l'interactif et le formel.

Le clip récent de Taylor Swift, « Blank Space » est un produit commercial aussi clinquant et dispendieux que ceux des années 1990. À l'époque, les réalisateurs étaient aussi fameux que des peintres de cour et les vedettes s'attiraient leur service comme s'ils passaient commande à un artiste pour un portrait qui trônerait dans leur propriété (je veux mon Mahurin, il me faut mon Romanek). Peut-être que les clips de ces réalisateurs refont leur apparition parce que les jeunes rock stars nostalgiques en gardent un souvenir ému de leur préadolescence. Ou bien, et cette hypothèse semble plus probable, le retour de budgets conséquents amène son lot de conservatisme (David Bordwell [2006 : 21] explique par exemple la stagnation formelle du cinéma hollywoodien contemporain par les importants coûts de production). Le financement de ces clips plus coûteux provient souvent du placement de produit : téléphones portables, lunettes de marque, et alcool. Par le passé, MTV n'autorisait pas les publicités à l'intérieur des clips. Le clip « La La La » de Shakira (2014) en partenariat avec les yaourts Activia fonctionne à la fois comme un clip musical, un appel au don et une publicité. Ce clip, vu près d'un demi-milliard de fois, encourage à la fin le spectateur à cliquer pour donner et réduire la faim dans le monde. Chez Danone, les résultats de cette vidéo sur les ventes de yaourts ont été surveillés de très près.

Le choix des réalisateurs, l'adaptation aux dates de plus en plus rapprochées des sorties musique et des clips, le placement des publicités, la sélection des plateformes pour publier les clips, et le budget à leur accorder sont autant de contraintes pour les maisons de production aujourd'hui. Les grandes entreprises misent désormais sur des technologies intrusives comme l'électroencéphalogramme, la reconnaissance faciale, l'IRMF, l'oculométrie (*eye tracking*), les mesures de conductivité de la peau (*galvanic skin response*) et des enquêtes à grande échelle dont les données sont traitées par des algorithmes afin de les aider à répondre à leurs interrogations. En voyant leur clientèle migrer du cinéma et de la télévision vers du contenu en ligne, ces entreprises ont perdu du chiffre d'affaires. Elles angoissent et se sentent à la dérive. Existe-t-il une formule magique pour déterminer la viralité potentielle d'un clip ? Il est probable qu'à l'avenir, les réalisateurs seront poussés à faire que leurs clips à gros budgets se conforment à des recettes perçues comme éprouvées.

Un autre genre se compose des clips musicaux interactifs dont certains s'apparentent au jeu vidéo, tandis que d'autres s'approchent plus de la performance vidéo. « Reflektor » d'Arcade Fire (2013) vous propose de danser avec votre téléphone et votre écran d'ordinateur. Un clip de la version restaurée de « Like a Rolling Stone » de Bob Dylan (2013) permet à l'internaute, comme s'il maniait une télécommande, d'accéder aux images et de les monter d'un clic. Le clip de « Stonemilker » de Björk (2015) offre à l'utilisateur de se déplacer à 360° dans l'image, en se servant de sa souris pour cadrer. À l'avenir, les approches immersives et interactives pourraient rendre moins nécessaire

la narration portée par l'image mouvante, laissant l'intensité sensorielle du son et de l'image de prendre le dessus.

Il existe également des clips à petits budgets d'artistes indépendants, et les clips d'artistes plus importants ayant perdu le soutien de leur label. Ces clips mettent souvent au premier plan des trucs et des appareils technologiques, comme les kaléidoscopes. Ils sont soucieux de l'histoire des clips musicaux et leur ton est souvent ironique. Autrefois, ces clips à petits budgets auraient pu passer vers minuit sur MTV, aujourd'hui, les connaisseurs de clips et de musique pop parcourent le web à la recherche des blogs qui les publient. Pour ces clips, les relations audiovisuelles étroites sont probablement moins importantes (le but final d'un clip peut être de remplir les salles ou de vendre un t-shirt davantage que des mp3). Mes étudiants raffolent particulièrement de ces clips à 1000 vues, qui leur permettent d'étaler leur crédibilité indie.

Il existe également ce que j'aime à appeler la nouvelle classe créative sans subventions. Il est désormais possible pour un groupe sans manager, sans contrat et sans couverture média substantielle de gagner au moins en partie sa vie grâce au revenu généré par YouTube et iTunes. C'est ce qui a permis au groupe Pomplamoose de s'acheter une maison. Ils espèrent qu'un système de mécénat permettra aux artistes et aux musiciens talentueux de bénéficier d'un soutien à l'avenir.

Enfin, il existe de nouvelles configurations formelles. Les clips musicaux peuvent désormais proposer des introductions et des fins à rallonge, des breaks au milieu des chansons, ainsi que des medleys, choses qui étaient interdites à l'époque de MTV et

des autres télévisions satellites. Les images de violence et de sexe se font plus crues. Combiné à d'autres formes et d'autres tendances, cela rend possible des clips aussi novateurs qu'« In the Night » de The Weeknd (2015), « Runaway » de Kanye West (2010), « Endless » de Frank Ocean (2016), ainsi que « Beyoncé » (2013) et « Lemonade » (2016) de Beyoncé.

Détour : la place du clip dans l'histoire des médias

Avant de m'atteler à la dernière partie de cet article, consacrée aux « albums visuels » *Beyoncé* et *Lemonade*, je voudrais décrire la façon dont le clip musical a pu contribuer à l'histoire des formes médiatiques contemporaines. Cela me permettra de formuler la manière dont l'album de Beyoncé se détache de ses prédécesseurs et dont il pourrait, selon moi, représenter un futur possible pour de nombreuses formes basées sur l'image mouvante. Cette démonstration nécessitera de passer à nouveau en revue l'histoire du clip musical, mais cette fois-ci en s'intéressant aux technologies numériques. Je commencerai donc par aujourd'hui, avant d'en revenir aux débuts de ce genre puis de me tourner vers l'avenir.

Nous connaissons une période aujourd'hui définie par ce que je qualifierais d'audiovisualité intensifiée. Au cinéma, le son comme l'image ont connu d'importantes reconfigurations. La bande-son s'est musicalisée : les dialogues et les effets sonores sont désormais élaborés comme des phrases

musicales sur un fond instrumental. Les effets et les autres propriétés sonores peuvent endosser un rôle majeur, tirant le film vers l'avant. À défaut, le son peut se construire comme médiateur, permettant aux paramètres individuels du film de se manifester. L'image acquiert également une nouvelle forme de vitesse et de flexibilité : son contenu peut donner l'impression de se transvaser d'une scène à l'autre. Le montage lui aussi peut conférer aux images une qualité rythmique presque percussive. L'image de ce nouveau cinéma numérique évite souvent de filmer le sol, car le son l'emporte. Ce n'est qu'au prix de son détachement d'un format codifié trop lié aux plans que l'image peut devenir sonocentrique et que les images, libérées par le son, peuvent mieux se laisser emplir par celui-ci.

Assurément, le film d'auteur européen, les films d'action de Hong Kong, les films expérimentaux américains, les comédies musicales hollywoodiennes et les bandes-son de films d'horreur ont eu une forte influence sur cette manière de lier son et image. Au même titre que l'iPod, la musicalisation de l'espace public, des technologies comme le Dolby 10.1 surround, les caméras numériques facilement transportables ou les systèmes de montage Avid. Tout cela constitue une matière pour les historiens des médias. Quel est le rôle des clips dans cette évolution ? Pour ma part, j'affirme qu'elle est centrale. Le livre de Craig Marks et Rob Tannenbaum, *I Want My MTV : The Uncensored Story of the Music Video Revolution* (2011), sorti il y a 5 ans, compile des extraits de plus de 400 entretiens avec des groupes et des acteurs de l'industrie musicale au sujet des dix premières années de MTV. Cela donne une idée des différents états d'esprit

qui se sont succédé. Comme le dit Chuck D de Public Enemy : « de nos jours, tout le monde à une caméra haute définition. Ça n'a rien de spécial. Mais à l'époque, c'était un grand événement. » Nancy Wilson du groupe Heart explique : « Tout le monde voulait tellement avoir MTV. Je me souviens que j'en rêvais. » Lenny Kravitz : « Je regardais des clips tous les jours de la semaine, 24/24. En vacances, je restais scotché dans une chambre d'hôtel. Mes parents me demandaient : "mais qu'est-ce que tu as ?" » (Marks & Tannenbaum, 2005 : 26-29) Mon propre intérêt viscéral pour les clips musicaux découle de mes expériences de jeunesse. Dans les années 1970 et 1980, avec de jeunes réalisateurs, je découvrais le cinéma étranger grâce aux écoles de cinéma, aux séances tardives des cinémas d'art et d'essai, et aux cassettes vidéos des vidéoclubs. Mais à quel point ces découvertes ont-elles été formatrices ? Elles se produisaient malheureusement de façon assez intermittente. Les cinémas d'art et d'essai comme le Nuart de Hollywood programmaient le plus souvent des films de seconde zone comme *Le Roi de cœur* ou *Harold et Maude*. La collection de films étrangers de la plupart des vidéoclubs était assez limitée. Dans les années 1980, le clip musical pouvait s'apprécier dans de nombreux endroits : chez des amis, dans les salons de beauté, les hôtels, les clubs de sport, et les bars. Pour briser la glace dans les fêtes, il était fréquent de partager ses impressions sur le dernier clip qui faisait sensation, ou sur le prochain que l'on anticipait à cause de la promotion qui avait été faite.

Les jeunes réalisateurs trouvaient les clips attirants, parce que le genre leur offrait l'un des chemins les plus directs pour pénétrer le monde du cinéma — on pouvait créer une

bande démo et décrocher un contrat dans la foulée. La réalisation de clips représentait également un entraînement efficace, le réalisateur pouvait se retrouver responsable de toutes les phases de production : conceptions, décors et montage. Il était possible de pitcher un bref canevas, de foncer vers un lieu de tournage, de shooter des tonnes de rush sans que personne n'ait aucune idée de ce que vous faisiez. Tandis que dans la publicité, les scénarios étaient généralement écrits par des agences de pubs, et le tournage et le montage étaient supervisés par des représentants de ces entreprises.

Dans les années 1980, le clip musical était le laboratoire parfait : dans les clips, le monteur était libre de tenter ce que bon lui semblait (retourner l'image et la teindre en bleu). Les clips musicaux recouraient à des technologies bon marché et réutilisables, dans des délais courts (il fallait faire vite et avec créativité). Dans les années 1990, les réalisateurs de clips migrèrent vers le cinéma, participant à l'avènement du cinéma post-classique et de ses relations audiovisuelles intensifiées. Une deuxième vague de transfuges arriva dans le cinéma alors que les budgets des clips se réduisaient. Des réalisateurs de clips musicaux comme Michael Bay, David Fincher, Spike Jonze, Francis Lawrence et Mark Romanek ont percé parce qu'ils étaient rompus aux nouvelles technologies autant qu'aux nouvelles relations entre l'image et le son.

On aurait pu accélérer un film de Godard en le noyant dans la musique pop, ou s'attaquer à une comédie musicale hollywoodienne et intensifier à la fois la bande-son et les images que cela ne n'aura jamais produit l'esthétique de relation image-son actuelle. Il s'agit d'une configuration spécifique qui

est liée à des événements historiques. Et l'enjeu n'est pas mince.

Si les écoles, les musées et les bibliothèques s'intéressaient plus aux arts mineurs comme la musique pop ou le clip, on serait en capacité d'interpréter différemment note paysage médiatique actuel, et l'on serait plus aguerri aux façons dont les idées audiovisuelles surgissent du tourbillon médiatique contemporain.

J'ai été assez troublée par le récent documentaire « Side By Side » dont Keanu Reeves assure la voix off et qui rassemble des interviews de réalisateurs, de David Lynch à Danny Boyle. Le film décrit le tournant numérique avant tout comme un phénomène lié à l'image : des caméras plus légères, de nouvelles techniques de postproduction comme l'étalonnage des couleurs. Mais il nous faut remettre le son dans ce cadre.

Nous pourrions sinon mettre de côté notre désir de penser l'histoire pour nous contenter d'affirmer que l'esthétique audiovisuelle intensifiée se retrouve fréquemment dans les clips. Les musiques populaires et les clips, lourdement retravaillés sur plusieurs pistes ont fourni le modèle de l'approche contemporaine de la salle de mixage. Il faut se le représenter ainsi : grâce aux nouvelles technologies numériques, une réalisatrice peut redessiner l'image d'une maison dans chaque plan où celle-ci apparaît dans son film. Elle peut changer sa couleur à chaque apparition, et modifier d'autres paramètres, comme la texture de la forêt à l'arrière-plan de la maison, ou le son des corbeaux posés sur son toit. La bande-son peut être modulée afin de coller à la configuration de l'image, suite à quoi l'image peut être modifiée à nouveau. Cela n'a rien à voir avec le travail sur l'un des premiers *Star Wars*, où l'on était

obligé d'envoyer un assistant dénicher dans les placards deux bobines à coller ensemble. J'ai moi-même travaillé avec la bande sonore et j'ai interrogé des designers sonores au sujet de leurs expériences professionnelles. Nous sommes tombés d'accord : monter du son pour l'image à l'époque des technologies analogiques était aussi difficile que de tailler une pierre avec une autre pierre.

Le 13 décembre 2013 eut lieu la sortie surprise d'un album de Beyoncé constitué de 17 clips sur iTunes. Les médias furent immédiatement sous le charme. Le New York Times jugea qu'il s'agissait « probablement de l'un des événements pop les plus importants de toute l'histoire » (Rosen, 2014). Sur Twitter, Katy Perry écrivit : « ne me parlez de rien d'autre que de Beyoncé aujourd'hui. » (Vena, 2013) Les serveurs d'iTunes cessèrent de fonctionner. Beyoncé et son équipe avaient parfaitement orchestré le flot d'informations de cet assaut médiatique. L'introduction du communiqué de presse stipulait : « la musique peut désormais se voir. » On ne pouvait approcher cet album, sorti en un bloc et uniquement disponible à l'achat via iTunes, que comme une totalité. Les fans se sentirent contraints d'acheter l'ensemble et beaucoup d'entre eux regardèrent/écoutèrent l'album d'un trait afin d'assimiler les différentes facettes de l'œuvre. Régulièrement, des vidéos et des mini-documentaires étaient publiés sur YouTube, maintenant les fans dans un engagement bien plus long que la norme dans le cas d'une sortie d'album. Un tel coup médiatique aurait été impossible sans les ressources humaines et financières de Beyoncé, et surtout, sans sa vision artistique. Mais ce projet aurait également été inimaginable sans les nouvelles technologies audiovisuelles numériques.

Il est difficile de décrire en quelques mots la façon dont les œuvres forment un tout. L'album est remarquable, notamment par son ancrage profond dans son expérience : de ses parents qui ont combattu l'injustice raciale dans le sud des États-Unis avant de connaître le succès dans les affaires à Houston, jusqu'à son enfance et son passage par les concours de beauté et les groupes pop. Cette dimension autobiographique distingue son œuvre de celle d'autres divas comme Madonna, Lady Gaga et Rihanna. La diversité des expériences d'une femme permet de relier les clips de l'album *Beyoncé*. La première moitié s'intéresse à la monogamie hétérosexuelle avant que l'album ne prenne une autre direction. Les trois points culminants de l'album sont trois chansons aux airs de fanfare situées au début, au milieu et à la fin. Les clips s'imbriquent, que ce soit par une continuité de temps, de palette de couleur, de références visuelles ou de narration. Bien que les vidéos puissent au premier abord sembler éloignées, la cohésion est assurée par les nombreux personnages proches de Beyoncé — sa famille, y compris son mari et sa fille, ainsi que ses amis et ses danseurs font des apparitions récurrentes. Le lieu — les pistes de rollers et les rues de Houston, les palaces de Vienne, les appartements de New York ou les plages — revient également à plusieurs reprises. Les couleurs et les textures — le noir et blanc, les tons pastels et pop ou les teints fortement saturés et terreux, le grain, les parasites — sont également récurrentes, offrant ainsi une forme de continuité. Ce recueil de vidéos montre le caractère éphémère du son, la façon dont les sons explosent et s'évanouissent au fil du temps. Il s'agit d'une œuvre qui n'a pas véritablement de précurseur.

Mais revenons-en, si vous le voulez bien, à mon histoire avec la maison, les corbeaux et les arbres. L'album de Beyoncé serait inenvisageable sans les nouvelles technologies. La chanteuse a enregistré plus de 300 chansons entièrement arrangées avant de n'en sélectionner que dix-sept pour l'album. Les ressources informatiques pour conserver ce matériau ont dû être imposantes. La chanteuse a tourné ces clips musicaux pendant qu'elle était en tournée dans plus de huit villes, sur quatre continents, dont Sao Paulo, Houston, Miami, New York et Paris. L'un des principaux pôles de la production se trouvait en Australie. Les visuels et la bande-son sont bien léchés. Mais les clips ont pu être réalisés en un jour de tournage, en partie parce qu'ils mettent en valeur des paramètres spécifiques aux lieux où ils ont été tournés. Le projet avait pour nom de code Lily et quasiment personne, y compris les réalisateurs des clips, n'était au courant de l'ampleur de ce projet ou de sa date de sortie. Garantir la sécurité des fichiers tout en s'occupant d'un procédé de travail internationalisé a dû être une tâche exigeante. Beyoncé est une auteure-interprète, auteure de chansons, réalisatrice, femme d'affaires — et ses collaborateurs ont été sélectionnés parmi les plus talentueux de leur domaine. L'album s'appuie sur des réalisateurs avec lesquels Beyoncé a collaboré au cours de ces quinze dernières années — Jonas Åkerlund, Jake Nava, Hype Williams, ainsi que de nouveaux réalisateurs ou des talents émergents. Par cette sélection, l'album, vu comme un tout, peut regarder vers le passé autant que vers l'avenir. Plusieurs clips rendent hommage à Madonna et Janet Jackson. Ce mélange de matériaux à la fois historiques et tournés vers

l'avenir, participe au caractère captivant de cette œuvre. L'album survolte l'analyse de l'histoire du clip musical et plaide pour sa place à venir. « Haunted » fait clairement des appels au « Justify My Love » de Madonna en 1993. Le clip de Hype Williams pour « Drunk in Love » renvoie sans hésitation au clip de « Cherish » réalisé par Herb Ritts pour Madonna en 1988. Le style de « Pretty Hurts » s'inspire du « Like a Prayer » de Madonna (1988). On trouve dans « Blow » réalisé par Hype Williams des échos de « The Men All Pause » de Klymaxx de 1984. La liste n'est pas exhaustive. Dans le prochain chapitre, je m'attacherai à décrire cinq clips qui se distinguent, « Blow », « Pretty Hurts », « Jealous », « Haunted » et « Flawless ». Mais tout d'abord, afin de familiariser le lecteur à l'album Beyoncé de Beyoncé, je proposerai un bref résumé de cinq des dix-sept clips qui le composent.

« Blow » (quatrième morceau)

La chanson « Blow » rend hommage aux morceaux phares du roller-disco comme « Boogie Wonderland » de Earth, Wind and Fire. Des références subtiles aux compositions de la fin des années 1970 et des années 1980 sont distillées : on retrouve un peu de Prince dans le jeu de guitare, du Chaka Khan dans l'overdub vocal rapproché ; le rap haletant du girl band Klymaxx, ainsi que les percussions de Sheila E. Le son de percussion synthétique (un rapide « piou ») ainsi que la rythmique « four-on-the-floor » permettent également de connoter la disco. Le décor est une piste de roller que Beyoncé

a fréquenté dans son enfance à Houston. Un sosie de Bootsy Collins nous renvoie également vers ce passé.

Hype Williams attire l'attention sur les subtilités du morceau, comme ses harmonies vocales serrées, ses roulements de batterie et son beatboxing discret. Chez Williams, les danseuses marquent le motif de la caisse claire en frappant de leurs doigts les casiers de la piste de roller en rythme, des musiciens font leur apparition lorsque des moments entraînants sont mis en avant dans le mix, et Beyoncé est montrée en gros plan lorsqu'elle chante des mélismes.

La vidéo semble s'inspirer du sens littéral des paroles, plutôt que de leurs sous-entendus sexuels. « *You can lick my skittles* » [tu peux lécher mes skittles] se traduit à l'image en couleurs, pas en provocation. La vidéo se couvre d'un voile de teintes éclatantes et multicolores. Les patineurs adoptent différentes poses – immobiles, tournoyant, sautant, glissant – nous aidant à comprendre la manière dont le son attaque, se gonfle et diminue, ou comme le dit Beyoncé, « *That sugar babe, it melts away* » [ce sucre, bébé, il fond]. Au début du clip, les gros plans sur Beyoncé sont suivis de lumières qui clignotent et de boules disco en rotation, comme pour faire perdurer la résonance de sa voix avant que sa douceur ne s'estompe. « *Keep us going, keep us humming* » [fais-nous continuer, fais-nous vibrer] voici ce que le clip, comme la chanson semble s'être fixé comme programme.

Les approches de Michel Chion et de Nicholas Cook des relations entre image et son s'avèrent particulièrement utiles pour ce type d'analyse rapprochée. Le concept de synchresis chez Michel Chion, qui désigne la fusion irrévocable qui se produit une fois

l'image et le son mis en relation, ou chez Nicholas Cook, les notions de conformité, de complémentarité, de compétition et d'écart nous offrent des manières d'appréhender la synchronisation. Cook attire également notre attention sur les nouvelles relations métaphoriques qui émergent de la rencontre entre le son et l'image, il montre également que de nombreux types de relations peuvent se nouer simultanément à différents niveaux hiérarchiques. Tout comme Chion, Cook et Philip Tagg, l'analyse que je pratique passe par différents modes, par exemple, une écoute de la musique et un visionnage des images séparés, afin de tenter d'entendre, de voir ou de vivre l'œuvre de façon purement matérielle, non influencée culturellement, avant de faire l'inverse. En travaillant avec les clips, j'en suis venue à apprécier de plus en plus la spécificité de ce genre, lorsque je me plonge dans cette matière. Les relations musique/image peuvent sembler assez fantastiques, comme si le son et l'image pouvaient exprimer le désir de s'influencer mutuellement, ou celui de dépasser, de pousser ou de réprimer ce que l'autre dimension met en avant. Dans le clip de « Blow », les hommes semblent plus vulnérables que les femmes – leurs visages sont couverts de traces de rouge à lèvres et ils semblent tapis à l'arrière-plan. Si les clips ont habituellement sursexualisé la femme africaine américaine, ici, ce sont les femmes blanches qui semblent les plus objectifiées. Intercalée entre deux plans de twerk de Beyoncé, on retrouve sa sœur Solange, une image familière, ainsi qu'une autre femme, juchées sur des tricycles façon low-rider, vêtues de longues capes de fourrure. En plans de coupe, on voit également des images de Beyoncé, jouant de manière phallique une

guitare électrique imaginaire suspendue au niveau de ses hanches, renvoyant à des clips des années 1980 comme celui de « The Men All Pause » de Klymaxx. Beyoncé joue ici tous les rôles. La voiture semble également être un adjuvant magique à son service – une sorte de créature sortie des *Super Nanas* qui crache de la vapeur plutôt que de la fumée, comme si elle s'apprêtait à s'envoler au ciel (ce qui permet de donner encore plus de consistance au thème du clip qui est la locomotion).

Le décor semble également souligner les arrangements de la musique. La ligne de basse se fait plus épaisse et l'arrangement prend une consistance plus dense. Il est donc censé de sortir de la piste de roller pour trouver un nouvel endroit. La chevelure ondulée de Beyoncé fait surgir un nouveau personnage de l'important répertoire alors qu'elle affirme son envie de sexe : « *I can't wait until I get home and you can turn that cherry out* » [je suis impatiente de rentrer pour que tu puisses jouer avec cette cerise]. Elle reste insensible aux sifflets des hommes qui lui répondent. Son arrangement vocal à la Chaka Khan convoque l'autorité de l'interprète de « I'm Every Woman ». Le clip distille également de façon subliminale des indices d'une socialité homo ou lesbienne. La façon dont Beyoncé tournoie avec les femmes de son groupe laisse entendre que c'est là ce qu'il y a de plus plaisant. Le spectateur ressent comment Beyoncé et Hype Williams ont essayé de peser au sein de la longue histoire de la production audiovisuelle et musicale.

« Pretty Hurts » (premier morceau)

« Pretty Hurts » de Melina Matsoukas emprunte ses techniques aux meilleurs clips des années 1980 et 1990, dont « Express Yourself » et « Like a Prayer ». Un procédé commun dans les clips est de commencer par une synchronisation très serrée entre image et musique afin d'aspirer le spectateur d'entrée de jeu. Ouverture de l'album, « Pretty Hurts » installe au premier plan ces liens étroits entre image et son : elle guide patiemment le spectateur à travers les clips, des images d'échecs à celle de succès.

Afin d'imprimer un sens du rythme, les clips musicaux sont plus prompts à employer des raccords — qui juxtaposent deux images à priori sans rapport afin de montrer leurs similarités formelles — que les films narratifs. Les rubans bleus des trophées disposés dans l'appartement de Beyoncé rappellent les rideaux de la scène du concours de miss de beauté. La récurrence d'objets comme les perruques permettent de créer un sens de continuité, au même titre que le recours à certaines couleurs : la mèche blond clair de Beyoncé lorsqu'elle se tient contre le rideau bleu scintillant ; les gants bleus qui entrent dans le champ lors du pont ; le rouge à lèvres et les cheveux de Beyoncé qui sont raccords avec ceux de la femme qui gagne le trophée. L'abat-jour en forme de larmes tombantes et les bibelots en porcelaine permettent de raconter l'histoire. Beyoncé semble prisonnière d'un rôle de chat apeuré tandis que la miss victorieuse est identifiée à un tigre (qui passe subrepticement sa tête d'un canapé dans l'un des derniers plans). Un raccord

subtil : la mèche blonde de Beyoncé semble préparée par le chat en porcelaine qui trône au-dessus de sa tête sur le poste de télévision. Les points culminants du refrain la voient se tenir debout, bras écartés ou en train de brandir des trophées.

De nombreux espaces vides émaillent les parties vocales, les parties vocales multipliées donnent une sensation d'hésitation, forçant à les attendre. Mais Beyoncé est presque toujours démultipliée : elle harmonise avec elle-même, doublant sa voix principale. Marvin Gaye avait pour habitude d'entourer sa piste de voix principale par d'autres pistes doublées de façon très rapprochée, plus particulièrement lorsqu'il parlait de communauté. (Ici, Beyoncé chante pour et à propos d'une communauté de femmes.) Les pistes rythmiques sont sursaturées. Chaque double croche est accentuée. La musique et l'image travaillent de concert pour transmettre cette histoire. La mélodie douce semble procurer un peu de réconfort aux personnages, même lorsque l'arrangement rythmique cherche à les encourager.

Dans les chansons pop, les paroles du couplet racontent souvent l'histoire tandis que le refrain permet de cristalliser le thème. Il en va de même dans les clips qui les accompagnent, et particulièrement dans « Pretty Hurts ». Au cours du premier couplet, Matsoukas montre les miss qui se préparent pour le concours de beauté. Elle nous amène jusqu'à la scène en attirant l'attention sur les repères musicaux. Au début du prérefrain, Beyoncé monte sur la balance, et les danseuses, à l'arrière de la salle de répétition s'étirent, et tournent sur elle-même avant de s'avancer pour la soutenir pendant le refrain. La dimension visuelle suit la grandiloquence musicale du

refrain : les colonnes grecques de la salle de spectacle, les rangs de belles femmes et les rideaux scintillants bleus. (Beyoncé marque le rythme des battements de cœur avec ses avant-bras.) L'arrangement du deuxième couplet s'étoffe tandis que la voix se démultiplie. Cette section s'anime en conséquence : Beyoncé fait du vélo, souève des poids, et la caméra fait davantage de panoramiques. La chanson marque une pause comme si elle était affectée par la phrase « *fall down, down, down* ». Tandis que Beyoncé cherche ses mots pour répondre au maître de cérémonie qui lui demande ce qu'elle souhaite le plus profondément dans la vie, elle plonge dans l'eau. Le bridge de la chanson offre une critique cinglante de l'industrie de la mode. Le plus souvent, dans les clips et les chansons pop, le bridge suggère d'autres possibilités, une réalité alternative. Dans le bridge de « *Pretty Hurts* », Matsoukas et Beyoncé nous présentent de façon encore plus inexorable l'exploitation des femmes opérée par l'industrie de la mode. Les refrains se font à leur tour plus punitifs. C'est dans la sortie du refrain que Beyoncé trouve une échappatoire. « *Pretty Hurts* » se conclut en montrant que le bonheur ne découle pas de la victoire de concours de miss, mais de la recherche de manières de pouvoir se sentir chez soi dans son corps.

« Jealous » (septième morceau)

Dans « *Jealous* », le son et l'image travaillent de mèche pour nous transmettre l'émotion qui donne son titre à cette chanson. La synchronisation est plus relâchée et les

motifs semblent plus délayés ou chancelants, comme pour nous indiquer que les désirs de la star malheureuse lui restent fatalement inaccessibles. Le titre de la chanson apparaît écrit en lettres rouges sur un mur, tandis que Beyoncé descend les escaliers d'un pas de reine (en dépit d'un air maussade). Les objets dans le cadre – grappes de raisin, bougies allumées, bris de verre, un tableau représentant des épines – soulignent l'humeur sombre de Beyoncé. Alors qu'elle chante : « *Just one shot left of this drink, in this glass. Don't make me break it* » : il semble que le monde avance soit trop lentement soit trop rapidement : les nuages se déplacent trop vite, les voitures foncent à toute vitesse. Dans la lenteur maintenant : Beyoncé porte un col de dentelle noire et une robe avec une traîne tandis que, le visage grave, elle caresse un visage de marbre. Elle échange ensuite cette tenue pour un trench-coat ciré foncé aux reflets pourpres, et un rouge à lèvres rouge, alors qu'elle descend dans la rue. Le répit promis dans le bridge – une aventure d'une nuit avec un autre homme – semble irréalisable, comme s'il appartenait déjà à une autre époque. La caméra se déplace lentement, lourdement. Beyoncé chante dans un registre bas, avec une certaine puissance. La guitare rock transmet ce sentiment caractéristique d'intensité colérique. J'entends ses cris à l'ouverture du morceau comme des flèches sonores. L'écho réverbéré qui entoure la voix et la guitare semble projeter les sentiments désagréables de Beyoncé vers l'extérieur, alors même que les chœurs lui conseillent de garder cela pour elle (« *If you're keeping your promises, I'm keeping mine* »).

Haunted (troisième morceau)

Le clip de « Haunted », réalisé par Jonas Åkerlund, fonctionne de façon plus elliptique, nous poussant à analyser les relations entre image et son. Cette approche semble pertinente pour un clip qui s'inspire des films d'horreur : il faut trouver le monstre, le sortilège, la chose qui nous nargue depuis la périphérie de l'image. Quel est cet étrange monstre aux longues dents dans l'écran de télévision ? Pourquoi le feu se déclenche-t-il tout seul devant trois chaises et une loupe ? Comment le reflet de Beyoncé peut-il s'afficher sur un tableau avant même qu'elle ne passe devant ? Et quel est le rapport de tout ceci avec le « Justify My Love » de Madonna, dont la censure est restée célèbre ? Des détails pointent vers une réponse : un son de battement d'ailes (« slap ») tandis qu'un homme ouvre un éventail, que Beyoncé semble s'appropriier plus tard en disant « slap me » avant que la caméra ne coupe sur ses danseurs. Des changements de vitesse qui semblent suggérer la rotation des hanches, mais également générer des grappes d'images de corps prenant la pose.

Les cris et les gémissements peuvent être ceux des vieux comme des jeunes, des possédés, ou simplement de ceux qui crient à l'aide. La source de ces sons est ambiguë — est-ce l'homme au ventilateur qui les génère ? Est-ce Beyoncé ? Est-ce la musique ? Ou bien encore le fantôme de Madonna ? L'endroit où l'on se trouve ainsi que la fonction de ce prologue restent incertains : peut-être se trouve-t-on à l'intérieur d'un asile où

les patients cherchent le bien-être sexuel par des moyens non normatifs. Des détails visuels supplémentaires nous encouragent pourtant à continuer de chercher une explication : des gouttes et des taches de sang, des poignées de baignoire qui ressemblent à des crânes miniatures. Les deux couvercles en métal de chauffeuses laissés sur un lit semblent rendre un hommage à Hitchcock⁶. Ces couvercles semblent d'autant plus omniprésents qu'ils sont accompagnés par les cloches toutes proches.

« Flawless » (treizième morceau)

Le clip de « Flawless » se déroule dans ce qui semble être un entrepôt abandonné. Les danseurs de Beyoncé pogotent. Sa tenue — une chemise de flanelle, des bijoux imposants en métal et un trait épais d'eye-liner autour des yeux — suggère que des alliances se nouent hors de l'hétéronormativité. Elle saute en l'air et jette des coups de poing de boxeuse professionnelle autour d'elle, avant de tomber dans une danse spasmodique, une sorte de transe tout droit sortie du film *Vaudou* de Jacques Tourneur.

Ce clip étrange autant qu'ambitieux s'ouvre sur un sample accéléré, « I'm from H-town, coming down ». La mélodie vocale principale de Beyoncé, gracieuse et lyrique, contraste fortement avec l'arrangement

6 Dans *Sueurs froides*, des casseroles sur le feu chez Ernie semblaient évoquer directement la poitrine de Judy. Dans *Psychose*, une paire d'encriers posés sur le comptoir de la réception du motel des Bates suggéraient la poitrine de Marion Crane.

rythmique qui fait la part belle aux sons percussifs et tranchants. Le son de synthé devient le véhicule d'un crochet mélodique qui utilise une seconde mineure sinistre. Cette texture chargée en percussion, avec la caisse claire marquant chaque temps et des roulements de charleston accélérés, situe cette chanson dans le champ de la musique électronique. Si la phrase de clavier permet de fournir un socle harmonique, la mélodie étonnamment lyrique semble la plupart du temps s'en affranchir – en particulier parce que les paroles s'y opposent (« *Don't say I'm just his little wife* »). Puis soudainement, une voix désincarnée, puissamment réverbérée et assez opératique fait son apparition, en même temps qu'un discours et qu'un son de synthé ressemblant à du clavecin. Ces éléments reviennent ensuite tous ensemble. Un deuxième crochet mélodique (« *I'm flawless, my rock* ») débute. Les mouvements de danse parviennent à montrer ce que la musique peine à incarner, comme ces piqués pour « *My dia-mond, my rock* ».

Les bottes qui tombent lourdement au sol et les danseurs qui pogotent permettent d'articuler le tempo rapide (140 bpm) de ce morceau, tandis que les images au ralenti des sauts de Beyoncé au-dessus de la foule semblent définir un tempo plus paisible de 70 bpm (la chanson peut être entendue à la fois rapidement et lentement). La danse finale, proche de la transe, les sauts vocaux, ainsi que la montée en régime générale semblent amener vers un nouveau rythme, porteur d'un espoir de transcendance.

Subjectivités nouvelles, économies postfordistes et l'album *Beyoncé* de Beyoncé

La prouesse magistrale que constitue l'album *Beyoncé* de Beyoncé provient en partie de la capacité de cette œuvre à répondre au moment culturel que nous traversons. L'album vidéo s'adresse aux angoisses qui existent au sujet de la fluidité du capital, du néolibéralisme, de l'accélération du travail ainsi que des exigences du travail en matière d'affect ainsi que de flexibilité des compétences et des identités. Le livre *Digital Music Videos* de Steve Shaviro (2017) a montré de façon convaincante comment les clips d'aujourd'hui capturaient des états affectifs (comme l'angoisse et l'incertitude) auxquels il nous était impossible d'accéder, car cela nous confronterait à un risque de paralysie. Les clips de Shaviro, comme ceux de l'album *Beyoncé* puisent dans ces états affectifs tout en exploitant des propriétés communes aux clips musicaux.

J'ai décrit cinq des dix-sept clips de Beyoncé dont chacun projette une personnalité différente, dotée à la fois d'un rôle et d'un état d'esprit spécifiques. Comme dans les douze autres clips, l'étendue couverte par ces cinq vidéos est vaste : Beyoncé adopte tour à tour la personnalité de la copine loyale, sexuelle et mariée, de la mère fidèle et protectrice, de la business woman, mais aussi de nombreuses autres qui se situent en dehors

des zones de l'hétéronormativité habituelle. En prenant connaissance de l'album, on est en mesure de se demander ce qui la motive. Connaît-elle vraiment des restrictions dans le cadre du mariage (elle est jalouse), ou de la vie professionnelle (tous ces trophées détruits) qui la poussent à explorer de nouveaux territoires ? Ou bien peut-être n'y a-t-il rien de plus plaisant et de plus satisfaisant que le mariage et les enfants (« Rocket » ou « Blue ») et que tout le reste n'est que du jeu ? Impossible à dire. C'est ce qui fait le caractère remarquable des clips musicaux (et de cet album composé de clips entrelacés, que l'on pourrait imaginer comme un seul long clip). Lorsque nous regardons et que nous écoutons, il nous faut prêter attention à tous les éléments – la musique, l'image et les paroles. Et même là, l'œuvre semble scintiller, nous proposant de multiples pistes. Les clips musicaux ont un fonctionnement différent du cinéma hollywoodien classique. Dans le cinéma hollywoodien, les possibilités ont tendance à être limitées et hiérarchisées, quelques choix étant laissés à la fin. Tandis que dans les clips, des groupes d'images peuvent se rattacher à divers matériaux musicaux qui sont portés au-devant puis disparaissent, sans pour autant qu'aucun n'annihile l'autre.

Au-delà de la manière dont elle reflète l'exigence contemporaine d'identités fluides et malléables, le *Beyoncé* de Beyoncé interpelle notre conception de la réduction spatiotemporelle ainsi que des temporalités multiples, et plus particulièrement de l'accélération et l'évaporation du temps. Les images en mouvement qui souhaitent coller aux bandes-son reflètent souvent la qualité fugitive du son – particulièrement, comme l'a montré Michel Chion, la façon dont il nous parvient par une attaque initiale avant de diminuer. Tout en se

basant sur l'esthétique des clips, les formes visuelles réactives de *Beyoncé* commencent à s'emparer de l'environnement volatile, saturé et affectif dans lequel nous vivons. Beyoncé et son équipe de danseurs adoptent des rôles multiples, changeants. Les objets et les décors qui l'entourent participent du passage du temps : beaucoup font déjà partie du passé, d'autres matériaux montrent la façon dont certaines choses s'estompent tandis que d'autres émergent. Remarquez la façon dont les interprètes se transforment en êtres proches de zombies dans « Flawless » et « Haunted », en combattants pour la liberté ou en aspirantes miss dans « Superpower » et « Pretty Hurts ». Des éléments naturels jouent également un rôle prépondérant, se désagrégeant et se reformant : l'eau, la brume, la fumée, le feu. La multitemporalité est également traitée par des images ralenties et des images accélérées, mais aussi des lumières éclatantes ou scintillantes, ou des images aux textures délavées (mouchetées par un grain de télévision ou d'autres distorsions.) Ce recueil de clips se saisit musicalement et visuellement de la multitemporalité de notre paysage contemporain – l'écoulement de la vie à des rythmes rapides, lents, moyens, chacun tirant simultanément vers une direction différente. Le tempo ultra lent de « Superpower » donne l'impression que quelqu'un écrase le bras de sa platine vinyle contre un disque tournant déjà à la vitesse paresseuse de zéro tour par minute ; la rythmique déchaînée de « Ghost » est quant à elle assez rapide pour aider un programmeur informatique dans sa course effrénée pour une rencontre avec une start-up. Ciselés, superposés, confrontés, les rythmes se rencontrent dans des clips comme « Jealous » ou « Flawless ». L'œuvre visionnaire de Beyoncé

nous épate par sa capacité à piocher dans des thèmes et des sensations issues du moment que nous vivons, et plus particulièrement notre relation angoissée au temps.

Les lieux de *Beyoncé* relèvent d'une forme de compression ou de collage. Elle et ses interprètes se déplacent sans accroc d'un endroit à un autre (les clips eux-mêmes ressemblent à des bouts issus d'autres clips). De nombreux sites filmés sont ouverts à des personnes de toutes les couches sociales, mais quelques-uns sont le privilège des 1%, une classe à laquelle Beyoncé appartient à l'évidence. Grâce à la capacité des bandes-son essentiellement composées de musique de rassembler de nombreux lieux et points de vue sans pour autant que s'établisse une hiérarchie explicite, l'album parvient à former un tout homogène, en dépit de ses brusques juxtapositions spatiotemporelles. Dans « Haunted », Beyoncé peut visiter une villa au bord de la mer et y rêver de s'adonner à des sexualités autres, elle-même étant en train de vieillir ; dans « Flawless » et « Superpower », elle peut prendre part à des subcultures militantes — dans « Flawless », dans la partie mal famée de la ville, et dans « Superpower » dans un centre commercial abandonné. « Yoncé » et « Partition » nous la donnent à voir comme un être hypersexualisé dans une limousine, dans la rue, et sur le podium d'un défilé. Dans « Heaven » et « XO », elle peut sortir avec une amie, ou se mélanger à la foule, dans la première en pleurant un être aimé, dans la seconde en appréciant comme une femme ordinaire les plaisirs des parcs d'attractions. Elle peut se trouver avec son mari et sa fille, relativement isolée sur un autre continent (« Blue »), ou se pencher sur son enfance et conduire un groupe d'enfant (« Grown Woman »). L'album se conclut en apothéose,

Beyoncé finissant représentée comme une sorte de divinité égyptienne bardée d'enfants sur ses genoux.

On peut avoir envie de critiquer cette plasticité sociale de Beyoncé, d'autant qu'elle renvoie très souvent à des expériences qui restent accessibles aux gens du commun. Mais on peut également adopter l'argument de Stanley Cavell (1984 : 49) concernant les couples fortunés des comédies loufoques des années 1930, à savoir que cet éloignement du besoin permet d'explorer de façon plus complète les possibilités offertes par les relations amoureuses et professionnelles. Tout comme dans *Lemonade*, la gamme de déplacements offerte par *Beyoncé* permet une contemplation des extrêmes : elle peut critiquer la dépendance sexuelle qu'induit la monogamie hétérosexuelle et les pressions du mariage, tout en valorisant le mariage par ailleurs. (Dans « Jealous », une Beyoncé en colère se livre à une énumération de ses actions : « j'ai cuisiné pour toi nue », ce qui ne l'empêche pas d'y affirmer plus tard « tout ce que je demande, c'est toi. ») Les performances de Beyoncé se lisent à plusieurs niveaux. Twerke-t-elle pour son propre plaisir, ou pour retenir Jay-Z (et, au passage, notre attention) ?

Bien que des universitaires l'aient qualifié de réactionnaire, l'album *Beyoncé* s'approprie également des domaines plus progressistes (Hobson, 2016 : 11-27). Inclure cette citation samplée de Ngozi Adichie dans « Flawless », permet à Beyoncé de demander « pourquoi on apprend aux garçons à être sexuels, mais pas aux filles » ? « Ghost » s'attaque au capitalisme tardif. Beyoncé s'étonne : « *All the people on the planet, working 9-5—how come ?* » [Tout le monde sur la planète, bosse de 9 à 5 — comment ça se

fait ?] La manière dont elle court sur place tout en essayant de se maintenir au rythme de la piste de musique électronique capture le désespoir de réussir à s'ancrer dans des mondes économiques, professionnels, familiaux et romantiques précaires. Elle se saisit de l'anonymat contemporain dans « Mine ». Tandis que des couples aux visages couverts s'embrassent sans se voir, Beyoncé chante : « *All I need is to call someone my own* » [j'ai juste besoin de quelqu'un dont je puisse dire qu'il est à moi]. Mais autant que ce clip célèbre les relations amoureuses, l'anonymat qu'il représente semble laisser entendre qu'un conjoint ou une conjointe n'est qu'une personne choisie à l'aveugle parmi une certaine catégorie de biens : il n'est pas d'espace, jusqu'aux plus intimes, que le capitalisme ne pénètre. La matière musicale de l'album puise avec sophistication dans des genres traditionnellement afro-américains, comme le R&B, le gospel et la soul. Toutefois, « Mine », un clip dans lequel on retrouve beaucoup de musique électronique dansante (EDM), arrive assez tôt dans le programme des clips. Cela s'explique-t-il par les goûts personnels de Beyoncé ou par son envie d'attirer un public de jeunes blancs ? Peut-être que le choix de l'EDM, un genre que Robin James (2015) a qualifié de « caisse enregistreuse du capitalisme post-fordiste », s'impose-t-il tout simplement pour sa capacité à nous aspirer ⁷.

7 Robin James affirme que l'EDM est directement porteuse d'une « idéologie néolibérale ». Le morceau archétypique d'EDM, tout comme les traders de chez Goldman Sachs, optimise sa technologie dernier cri, jusqu'au point de flirter avec la surcharge, « dépassant les limites du burnout et de l'épuisement ». Mais, à la fin, cette pulsion de transgression au-delà de toute limite est récupérée comme une nouvelle source d'accumulation de

Lemonade de Beyoncé

Tout comme son *Beyoncé*, l'album visuel *Lemonade* mérite d'être analysé de près ⁸. Son succès tient probablement à l'étendue des talents perfectionnés pendant plus de trente ans. Dès son plus jeune âge, Beyoncé a été initiée au chant, à l'interprétation et à la danse par son père (qui rêvait de devenir un nouveau Berry Gordy, le président de Motown). Sa mère dessinait ses costumes et Beyoncé participait aussi à des concours de beauté. Plus tard, Beyoncé se mit à peaufiner ses talents en écriture de chansons, en production musicale, en art dramatique, en réalisation de film ainsi qu'en gestion d'entreprise. Dès sa prime jeunesse, ses parents lui ont fait partager leurs engagements militants (le père de Beyoncé a fréquenté l'un des premiers lycée et université racialement « mixtes » du Sud des États-Unis, avant d'obtenir son diplôme d'une université historiquement noire). Ce

valeur ; le néolibéralisme fonctionne grâce à « une sorte de transformation de la maxime nietzschéenne "ce qui ne te tue pas te rend plus fort" en mot d'ordre universel. La montée en flèche (*the soar*) de l'EDM correspond à un "site intensificateur" de balayage, vers le haut et vers l'avant ». Par contraste, sa chute est un mouvement de désintensification « qui descend rapidement vers les fréquences basses et les sub-basses et tapisse le morceau ». Cette structure en montée/descente imite le cycle d'accumulation et d'épuisement du capital dans le monde de la finance (James, 2015 : 21, 29, 36, 78, 79).

8 Ce paragraphe est en partie issu de ma communication « Beyoncé's Lemonade : She Dreams in Both Worlds » (Perrott, Rogers & Vernallis, 2016), ainsi que de « Beyoncé's Lemonade, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video : "The Past and the Future Merge to Meet Us Here" » (2016).

sont toutes ces expériences, combinées avec le soutien d'une armée de proches qui l'ont façonnée qui ont certainement compté dans l'élaboration de *Lemonade*. La presse laisse entendre que Beyoncé était à la réalisation sur le tournage de *Lemonade*. Mais il est plus frappant encore de constater que la bande-son de *Lemonade* n'a pas la stature puissante qui caractérise la plupart des chansons pop à succès, y compris celle de l'album *Beyoncé*. Il s'agit très certainement d'un choix délibéré, cette bande-son plus discrète venant en soutien d'une œuvre audiovisuelle fortement imbriquée. Seule Beyoncé est en mesure de concevoir une œuvre si cohérente et vaste, presque uniquement composée de clips.

De nombreux universitaires estiment que les innovations esthétiques importantes sont déclenchées par de nombreux facteurs de nature culturelle, technique ou socioéconomique. Il est possible que l'émergence de formes longues du clip comme les deux derniers albums de Beyoncé (ou encore *Famous* de Kanye West ou *Endless* de Frank Ocean) s'explique par de nouvelles structures économiques. Les services de streaming de musique comme Apple et Tidal, cherchant à appâter de nouveaux abonnés, pourraient avoir avancé l'argent nécessaire à ces films audiovisuels intensifiés. Des produits dérivés provenant d'autres services comme HBO ont pu fournir d'autres revenus ainsi que des écoutes supplémentaires. Mais les raisons qui expliquent ces nouvelles formes sont certainement idiosyncrasiques. Des superstars comme Kanye West ou Beyoncé, s'appuyant sur leur longue expérience dans le secteur du divertissement donnent naissance à de nouvelles formes, en partie pour l'accomplissement de désirs artistiques. De la même manière que la plupart des super-réalisateurs

d'aujourd'hui (Michael Bay, Baz Luhrmann, Francis Lawrence et autres) adoptent une pluralité de rôles, dont celui de producteurs à la télévision et au cinéma, ainsi que de créateurs de contenus pour de multiples formats, le tout afin de maintenir leur écurie d'artisans préférés au top de leur activité et de leur efficacité, il est possible que Beyoncé et les autres musiciens produisent des clips musicaux en long format afin de maintenir leurs relations à long terme avec des collaborateurs-réalisateurs, et en débaucher de nouveaux.

Je me suis intéressée à cette chronologie, car je m'interroge sur le rôle de Beyoncé dans ce que j'appelle, non sans culot, la quatrième phase de l'histoire du cinéma. La première phase (identifiée par Tom Gunning) consistait en un cinéma centré sur l'attraction, la seconde (décrite par David Bordwell) rassemble la période classique d'Hollywood, la troisième (comme elle a été conçue par Thomas Elsaesser et Warren Buckland) correspond à la période post-classique, celle des films comme *Memento* et *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, qui présentent des surfaces chargées, un montage rapide et des récits alambiqués⁹. La quatrième phase,

9 Carol Vernallis et Eleftheria Thanouli estiment que le point de bascule vers l'esthétique du cinéma post-classique s'est forgé dans des films des deux dernières décennies comme *Moulin Rouge* (2001), *Chungking Express* (1994), *Europa* (1991), *Fight Club* (1999), *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), *Arizona Dream* (1991), *Cours, Lola, cours* (1998), *Magnolia* (1999), *The Million Dollar Hotel* (2000), *Tueurs nés* (1994), *Requiem for a Dream* (2000) et *Trainspotting* (1996). D'autres universitaires, dont Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Jim Collins et Christopher Sharrett situent ce point de bascule avant, pointant vers des films comme *Blue Velvet* (1986), *Blade Runner* (1982), *Quand Harry rencontre Sally* (1989), *Le terroriste* (1986) et *Hitler, A Film from*

celle que nous vivons, pourrait être qualifiée de moment post-post-classique. Les réalisateurs ont élaboré des moyens d'unifier des techniques cinématographiques disparates et d'en lisser les discontinuités. Une surface dense, à l'évolution rapide, peut coexister avec des modes de narrations plus habituels. Comme dans un clip, des subjectivités multiples, voire contradictoires, peuvent être montrées sans contradiction majeure. Des moments individuels peuvent être mis au premier plan avant de refluer, mis en contrepoint de passages plus importants, sans pour autant que l'un ne l'emporte sur l'autre. Si la superproduction en série ou à univers multiple s'est emparée d'une large portion de notre espace culturel, la tendance émergente reste néanmoins visible. Dans *Gatsby le magnifique* de Baz Luhrmann, le personnage de Daisy, notamment grâce à une bande-son travaillée de façon très fine, peut passer d'une émotivité envahissante à une évaluation froide de Tom Buchanan en tant que fournisseur puis à sa reddition pour Jay Gatsby, sans pour autant que ces modes affectifs ne soient mis en relation. Dans *Hunger Games : L'Embrasement*, les différents espaces et environnements sont réunis par une forme de collage, sans hiérarchie : un train du dix-neuvième siècle fonce à travers un paysage stérile et une ville futuriste. Des architectures inspirées d'Auschwitz, du fascisme italien et de divers univers de science-fiction s'imbriquent, et cela fonctionne plutôt bien. Je ne prétends pas prédire l'avenir, mais cela ne vous semblerait-il pas résumer le moment que nous vivons ?

Germany (1977). Voir Eleftheria Thanouli (2009 : 96, 173-182), Vernallis (2009). Voir également Elsaesser (2002) sur les films de catalogue, et Shaviro (2017) sur la continuité post-intensification.

Beyoncé et *Lemonade* de Beyoncé sont des œuvres remarquables et innovantes. *Beyoncé* démontre ce nouveau style : dix-sept pièces, toutes différentes, révélant chacune de multiples tempéraments et problématiques possibles, mais reflétant toutes, bien que de façon impossible, une personnalité unique. Pas grand-chose à voir avec *Memento* ou *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. *Lemonade* est le premier clip-film de cinquante minutes, avec des interruptions textuelles minimales. Cette œuvre ne connaît pas de précurseur. La technique, la technologie, les finances et le moment se sont unis. *Beyoncé* arrive juste à temps pour notre société post-fordiste ¹⁰. Et qui sait ? Un jour nous pourrions nous pencher à nouveau sur le clip comme la source de toutes ces évolutions.

¹⁰ Comme le formule Alain Lipietz (1997), le « fordisme c'est le taylorisme plus la mécanisation ». Le taylorisme désignait une séparation entre l'organisation du processus de production (qui était la mission des bureaux techniques) et l'exécution de tâches standardisées et prescrites. Le fordisme impliquait une contractualisation à long terme de la relation au salaire, avec une hausse surveillée des salaires, indexée sur les prix et la productivité générale. Dans les années 1980, des politiques de « flexibilité libérale » ont été mises en place par les gouvernements britanniques et américains, suivis ensuite par la plupart des pays de l'OCDE. Les travailleurs ont été encouragés à pratiquer « l'autonomie responsable », en particulier lors de la mise en opération de nouvelles technologies ainsi que de suivre un travail « en flux tendu » afin d'aider les entreprises à gérer le cycle de production. Ce tournant vers une « spécialisation flexible » maximise le profit tout en réduisant la responsabilité des gouvernements et des entreprises. Sans surprise une étude du Pew Research Center (2015) montrait que les foyers américains étaient particulièrement stressés, épuisés et pressés. L'album de Beyoncé reconnaît cette accélération du travail dans des clips comme « low » ou « host ». Sa personnalité changeante semble suggérer une façon d'être autonome et responsabilisée et de pratiquer le « flux tendu ».

Bibliographie

Beebe Roger (2007), « Paradox of Pastiche : Spike Jonze, Hype Williams, and the Race of Postmodern Auteur », in Beebe Roger & Middleton Jason (eds.), *Medium Cool : Music Videos from Soundies to Cellphones*, Durham (C. N.), Duke University Press, p. 316-319.

Bordwell David (2006), *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press.

Buckland Warren (2009), *Puzzle Films : Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden (Mass.), Wiley-Blackwell.

Buckland Warren & Elsaesser Thomas (2002), *Studying Contemporary American Film*, New York, Oxford University Press.

Cavell Stanley (1984), *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*, Boston, Harvard University Press. [À la recherche du bonheur : *Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Vrin, 2017]

Godwin Andrew (1992), *Dancing in the Distraction Factory : Music, Television and Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Harris Chris (2009), « MTV Loses Another Music Show, Fails to Renew "Alexa Chung" », *Rolling Stone*, 11 décembre, en ligne : <https://www.rollingstone.com/music/news/mtv-loses-another-music-show-fails-to-renew-alexa-chung-20091211>

Hobson Janell (2016), « Feminists Debate Beyoncé », in Trier-Bieniek Adrienne (ed.), *The Beyoncé Effect : Essays on Sexuality, Race and Feminism*, Jefferson (C. N.), McFarland Press, p. 11-27

James Robin (2015), *Resilience and Melancholy : Pop Music, Feminism, Neoliberalism*, Alresford (UK), Zero Books.

Kaplan Ann (1987), *Rocking Around the Clock : MTV Postmodernism and Consumer Culture*, New York, Methuen.

Keazor Henry & Wübbena Thorsten (2010), *Rewind, Play, Fast Forward : The Past, Present and Future of the Music Video*, Bielefeld, Transcript Verlag.

Lipietz Alain (1997), « The Post-Fordist World : Labour Relations, International Hierarchy and Global Ecology », *Review of International Political Economy*, 4-1, p. 1-41, DOI : 10.1080/096922997347841.

Litt Toby (2010), « The 80s : the best of times, the worst of times », *The Guardian*, 29 juillet, en ligne : <https://www.theguardian.com/film/2010/jul/29/80s-culture-a-team-karate-kid>

Marks Craig & Tannenbaum Rob (2011), *I Want my MTV*, New York, Penguin Group.

McClary Susan (1991), *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Michaels Sam (2012), « YouTube is teens' first choice for music », *The Guardian*, 16 août, en ligne : <https://www.theguardian.com/music/2012/aug/16/youtube-teens-first-choice-music>

Perrott Lisa, Rogers Holly & Vernallis Carol (2 juin 2016), « Beyoncé's Lemonade : She Dreams in Both Worlds », *Film International*.

Pew Research Center (2015) « Raising Kids and Running a Household : How Working Parents Share the Load », étude publiée le

04 novembre, en ligne : <http://www.pewsocialtrends.org/2015/11/04/raising-kids-and-running-a-household-how-working-parents-share-the-load/>

Railton Diane & Watson Paul (2011), *Music Video and the Politics of Representation*, Edimbourg, Edinburgh University Press.

Richardson John (2011), *An Eye for Music : Popular Music and the Audiovisual Surreal*, New York, Oxford University Press.

Richardson John, Gorbman Claudia & Vernallis Carol (eds) (2011), *The Oxford Handbook of New Audiovisual*, New York, Oxford University Press.

Rosen Jody (2014), « Beyoncé : The Woman on Top of the World », *T : The New York Times Style Magazine*, 06 mars 2014, en ligne : <https://www.nytimes.com/2014/06/03/t-magazine/beyonce-the-woman-on-top-of-the-world.html?mtrref=www.google.com>

Shaviro Steve (2017), *Digital Music Videos*, New Brunswick, Rutgers.

Strand Joachim (2008), *The Cinesthetic Montage of Music-Video : Hearing the Image and Seeing the Sound*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller.

Thanouli Eleftheria (2009), *Post-Classical Cinema : An International Poetics of Film Narration*, New York, Wallflower Press.

Vena Jocelyn (2013), « Beyoncé Has Lady Gaga, Katy Perry "Stanning" Out With New Album », *MTV News*, 13 décembre, en ligne : <http://www.mtv.com/news/1719025/beyonce-album-lady-gaga-katy-perry-reactions/>

Vernallis Carol (2004), *Experiencing Music Video : Aesthetics and*

Cultural Context, New York, Columbia University Press.

— (2013), *Unruly Media : Youtube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford, Oxford University Press.

— (2012), Entretien avec Matsoukas, juin 2012.

— (2013), « Storytelling on the Ledge : Lady Gaga and Jonas Akerlund’s “Telephone” and “Paparazzi” », in Martin Iddon & Melanie L. Marshall (eds.), *Lady Gaga and Popular Music : Performing Gender, Fashion, and Culture*, Routledge, p. 157-177.

— (2016), « Beyoncé’s Lemonade, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video : “The Past and the Future Merge to Meet Us Here” », *Film Criticism*, 40–3.