



HAL
open science

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

Will Straw, Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

Will Straw, Jedediah Sklower. Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 : trad. Jedediah Sklower, Volume! la revue des musiques populaires, vol. 14, no 2, 2018, p. 21-40. 2018, 10.4000/volume.5537 . hal-02189230

HAL Id: hal-02189230

<https://hal.science/hal-02189230>

Submitted on 21 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Postface

Le clip vidéo et ses contextes : 30 ans plus tard

Par Will Straw (Université McGill, Montréal)
Traduction de l'anglais (canadien) par Michael Spanu

Trente ans après la publication de mon article (traduit et republié dans ce numéro de *Volume!*), le clip vidéo demeure une entité insaisissable. De nos jours, il semble à la fois omniprésent et secondaire. C'est grâce au clip que YouTube est devenu le plus grand diffuseur de musique au monde, mais loin de le magnifier, cela a plutôt eu pour effet de minimiser son statut culturel. L'abondance de clips sur YouTube ne semble être guère plus qu'un signe de la voracité de la plateforme et de son rôle de décharge pour toutes sortes de formes culturelles mineures (allant des vieux films de série B aux tutoriels de réparation). Comme l'a montré Carol Vernallis dans son article sur Beyoncé, les clips à prétention artistique se retrouvent esseulés entre des photographies figées, des images de disques vinyles en rotation, ou encore des extraits de concert qui accompagnent généralement la musique proposée sur YouTube. La plupart du temps, on cherche sur YouTube des clips vidéo dans le but d'écouter une chanson ou d'entamer une playlist (Manghani, 2017). Le clip,

en tant que tel, n'est aujourd'hui guère plus qu'une enveloppe qui recouvre une chanson.

Au-delà de YouTube, le clip vidéo joue désormais un rôle assez secondaire dans les scénarios possibles concernant le futur (et la renaissance) de l'industrie musicale. Au cours de la dernière décennie, l'enthousiasme des industriels s'est beaucoup plus focalisé sur le développement des services de streaming audio, comme Spotify, Tidal ou Apple Music, desquels le clip a été banni ou sur lesquels il fonctionne comme un simple supplément (sur Tidal par exemple). En effet, comme le suggère Manghani, la lourdeur informative du clip (en tant que donnée informatique et expression culturelle) peut être un frein à son usage si l'on considère le contexte de migration de la musique sur les appareils mobiles, eux-mêmes étant devenus le cœur des logiques des services de streaming (Manghani, 2017 : 13).

Mais le plus marquant reste l'échec du clip dans l'acquisition d'une présence significative sur les plateformes de réseaux sociaux – Facebook, Instagram et Twitter – qui sont au centre de notre paysage médiatique. De plus, les algorithmes capables d'identifier la musique contenue dans les clips postés demeurent insaisissables et l'établissement d'un système de rémunération pour les ayants droit de la musique est loin d'être acquis (Stack, 2017). Cependant, même si ces problèmes étaient résolus, il est entièrement possible que le clip vidéo traditionnel, produit par des artistes pour représenter et vendre leur musique, finisse par être remplacé par des vidéos amateurs dont le décor sonore est emprunté à d'autres. C'est d'ailleurs ce que fait déjà l'une des plateformes de réseau social qui monte actuellement, *musical.ly* (Russel, 2016).

Si le clip vidéo est une forme culturelle toujours plus mineure, la portée des écrits universitaires le concernant s'est étendue, tirant vers davantage d'interdisciplinarité et privilégiant des orientations plurielles. Les articles rassemblés dans ce numéro de *Volume!* attestent de la richesse des différentes approches au moment présent. La plupart des craintes qui ont marqué la première vague d'écrits sur le clip ont disparues. La parure visuelle de la musique était alors perçue comme une menace pour la force d'authenticité de la musique, mais les trois dernières décennies ont permis de redéfinir avec succès les bases de l'authenticité culturelle. Désormais, la « vérité » des musiques populaires dépend de plus en plus de leur capacité à mobiliser des marqueurs d'identités racialisées, genrées ou encore sexualisées. L'authenticité musicale est largement jugée à l'aune de sa capacité à exprimer (ou questionner) ces identités, le domaine visuel offrant un site privilégié pour cela. Et contrairement à ce que certains suggèrent, ceci n'est pas lié au fait que la musique aurait perdu la bataille contre l'image, mais au fait que l'authenticité musicale repose maintenant moins sur l'éloignement vis-à-vis de la marchandisation que sur la proximité vis-à-vis de pratiques de performance identitaire plus larges.

Le clip vidéo comme forme

Dans les articles rassemblés dans ce numéro de *Volume!*, la question du caractère textuel du clip invite à des réponses variées. Durant la première vague d'écrits sur le clip, sa forme était souvent décrite comme coincée

entre celle du cinéma et celle de la télévision. Le clip était perçu comme intensifiant (de manière compressée) les mécanismes de fascination et de séduction typiquement attribués au cinéma, dans des versions *auteuristes* à la fois classiques et contemporaines. En même temps, la diffusion ininterrompue de clips sur des chaînes comme MTV fournissait la confirmation la plus tangible de la définition de la télévision comme un « *flow* » par Raymond Williams (1975 : 86). En 2018, la position du clip vis-à-vis de ces deux formes médiatiques (cinéma et TV) n'est plus si claire. De son côté, le cinéma est désormais tiraillé entre, d'une part, les blockbusters spectaculaires et, d'autre part, les films à petit budget et à ambition modérée destinés aux plateformes numériques comme Netflix. Le premier surpasse de loin le clip dans sa mise en scène de performances chorégraphiées et renforce ainsi le sentiment actuel que le clip est devenu une forme mineure. Le second est souvent contraint à un naturalisme trop quotidien pour pouvoir inspirer une représentation visuelle de la musique. Du côté de la télévision, le flux constant de programmes de genres différents a laissé place à un régime sériel [*seriality*] dans lequel les téléspectateurs passent de longues heures immergés dans des mondes dont la continuité narrative et stylistique est la marque de fabrique. Dans ce nouveau contexte, le clip vidéo semble péniblement succinct et incomplet. Ainsi, en 2018, peu importe la situation, l'intermédialité du clip vidéo est de moins en moins dépendante de ses relations avec le cinéma et la télévision. Le clip relève, dès lors, d'un assemblage particulier d'éléments au sein d'une grande variété de formes longues ou courtes, dans le cadre d'une explosion plus large de la culture (audio) visuelle.

Si la relation intermédiatique du clip vis-à-vis de la télévision ou du cinéma a été affaiblie, comment, dès lors, peut-on en parler en termes formels ? Warren Buckland, qui aborde dans ce numéro les clips de Michel Gondry, voit le clip comme participant à la construction de ce qu'il appelle, en référence à David Herman, des « *storyworlds* ». Ces espaces narratifs se caractérisent par des principes internes qui ne sont pas nécessairement (ni même souvent) ceux du monde que nous habitons. Si ces « *storyworlds* » sont l'apanage de tout texte fictionnel, la durée limitée des clips comme ceux de Gondry permet à ces principes de devenir des contraintes auto-imposées un peu à l'image des règles d'un jeu. Buckland offre un exemple d'adoption de telles contraintes à travers le clip de « Come Into My World » de Gondry, dont l'organisation répond à une série de duplications. S'il y a une spécificité formelle du clip, alors celle-ci repose sur ce qu'Antoine Gaudin appelle la « forme brève » (Gaudin, 2013 : 169), c'est-à-dire une forme qui n'est pas une simple abréviation cinématographique ou télévisuelle, mais plutôt conceptuelle, puisqu'elle œuvre à l'épuisement d'une seule idée esthétique pendant quelques minutes.

Dans la contribution de Gaudin à ce numéro, le clip correspond moins à l'élaboration d'un espace ou d'un « monde » qu'à la mise en place d'un processus dynamique. Dans ce processus, la musique domine. Comme le suggère Gaudin, la musique du clip est entendue comme la source des images et de leur mouvement, jamais comme leur accompagnement. Les clips produisent une série constamment fluctuante de relations son/image, mais la forme qui en résulte n'est pas celle dans

laquelle l'image « représenterait » le son ou inversement. Il faut plutôt voir le clip vidéo comme un domaine entièrement distinct, « un art pop à la fois ludique et critique, une forme-flux façonnée par ses propres modalités d'«*écoulement*» ». S'il existe une quelconque affinité entre le clip et d'autres formes artistiques, la plus proche serait peut-être celle des œuvres d'art contemporain préoccupées par les relations fluctuantes entre sens et sensation.

Le rapport du sens à la sensation est exploré davantage dans l'analyse sémio-pragmatique de clips que nous offre Julien Péquignot, dont la méthodologie inclut l'analyse de commentaires d'utilisateurs postés en ligne. Péquignot suggère que l'on est parfois contraint à l'analyse de « l'usage » des clips du fait de notre incapacité constante à les définir en termes formels ou ontologiques. Une attention accrue accordée aux jugements formulés par ceux qui commentent les clips révèle l'investissement intense de ces spectateurs concernant l'évaluation de l'authenticité et l'acceptabilité morale des artistes. C'est particulièrement le cas pour les clips que Péquignot analyse, puisqu'ils entremêlent images d'archive et contemporaines dans le but de produire des combinaisons particulières de sensations esthétiques et politiques. Il suggère que les jugements des internautes ne traitent pas le clip comme un discours argumentatif. Ils sont plutôt sensibles au pouvoir des matériaux assemblés et à la validité des choix qui sous-tendent cet assemblage. Il n'y a pas d'énonciateur à juger, mais davantage la « monstration » du clip lui-même, qui n'explique rien mais montre juste.

Où est le clip vidéo ?

Dans la discipline des études cinématographiques [*film studies*], on dit souvent que la question ontologique (et bazinienne) « qu'est-ce que le cinéma ? » a été partiellement remplacée, ces dernières années, par la question « où est le cinéma ? » (Frodon, 2011 : 82-83). Dans le cadre de ce changement, le cinéma est étudié dans ses dispersions – dans les médias, plateformes, appareils, institutions – plutôt qu'en termes de définition formelle ou d'essence technologique. Nombre de contributions à ce numéro rejouent cette partition dans leur étude du clip vidéo, poursuivant ses dispersions dans des cultures dépassant le contexte géographique occidental, et pistant le passage du clip à travers différentes plateformes. Le clip est, dès lors, pris dans une série de systèmes de circulation multiples qui se superposent : ceux qui portent le clip à travers plateformes et contextes, et les autres grâce auxquels le clip devient un point de rencontre et de circulation pour différentes traditions de performance, d'expression et de visualité dont les origines lui sont extrinsèques.

Lorsque Orillard revisite l'histoire du scopitone, phénomène communément invoqué comme l'ancêtre du clip sans être interrogé, on se situe justement dans les problématiques de circulation. Dans les années 1960, les scopitones eux-mêmes évoluaient dans une culture visuelle incluant télévision, magazines, films, pochettes de disques, etc. Dans ces médias, les images de l'interprète musical pouvaient être combinées à la musique ou détachées de lui afin de circuler anonymement. Le désintérêt des maisons de disque et des programmeurs de

télé pour le scopitone, alors qu'il aurait pu constituer un véhicule de promotion et de divertissement, nous apparaît aujourd'hui comme une curieuse négligence. Comme le montre Orillard, cela tient à la proximité du scopitone avec des industries (celle du jukebox, pour ce qui est de la consommation ; celle du cinéma, pour ce qui est de la production) qui n'étaient pas celles du disque ou de la télévision. L'étude de Keazor sur le passage du clip vers les appareils portables, et donc sur les mutations formelles qui en résultent, oriente les questions posées par le texte d'Orillard vers de nouveaux contextes technologiques et industriels. De plus en plus, les plateformes qui hébergent les clips ne ressemblent plus, comme YouTube, à l'écran de télévision, mais plutôt aux architectures complexes des applications mobiles et des jeux vidéo.

Plusieurs articles de ce numéro interrogent des styles de performances développés en dehors de l'univers du clip, mais aussi leur absorption dans ce dernier. En effet, le répertoire accumulé de clips, depuis son commencement, regorge de matériau propre à nourrir de futures études des expressions corporelles et des gestes. Si le domaine politique est lui aussi le lieu de gestes et d'iconographies, Boidy interroge à juste titre, dans ce numéro, l'incorporation d'éléments de performance et leur adaptation à la mise en scène musicale. Avec des exemples et problématiques tout à fait distincts, l'analyse du clip « L'homme au bouquet de fleurs » de Maxime Le Forestier par Jérôme Rossi montre comment la présence et le style de performance d'un acteur reconnu, Daniel Auteuil, sont utilisés pour bâtir un ensemble complexe de relations entre chanson, clip, cinéma et réalité. Dans ce clip, l'acteur

reconnaissable habite un monde fictionnel, en tant que personnage, tout autant qu'il joue l'intrusion du monde extérieur (paradoxalement celui d'un autre medium) au sein de l'espace du clip.

L'étude d'Elina Djebbari sur les clips au Mali porte également sur la relation entre le clip et des « ailleurs » culturels. Les clips de danse au Mali œuvrent à la production de ce que Djebbari nomme des « images endogènes », c'est-à-dire des images d'expressions culturelles locales qui contrebalancent l'intertextualité transnationale effrénée de la culture télévisuelle malienne. Le paysage médiatique malien est traversé (et saturé) de programmes provenant d'Asie du sud et des deux Amériques. Dans ce contexte, les représentations de danses maliennes constituent une affirmation de traditions culturelles locales. La répétition de ces traditions, si elle risque de les transformer en clichés performatifs, fonctionne comme une protection contre l'importation incessante d'images et de sons d'ailleurs.

Finalement, dans son étude de l'industrie musicale de la région Garhwal dans le nord de l'Inde, Florence Nowak montre comment la circulation des clips à travers une multiplicité de plateformes produit une attention collective qui rattache les populations locales à leurs diasporas, franchit différents types de barrières sociales, et rappelle des discussions et jugements sociétaux. Le clip vidéo, dans la région Garhwal, est l'une des formes culturelles œuvrant le plus à la diffusion de la langue et de la gestuelle Garhwal. En effet, de même que l'analyse de Djebbari sur les clips maliens, celle de Nowak invite de prochaines études à se concentrer sur le rôle du clip dans la préservation de sons, de gestes et de styles endogènes, dans un

contexte plus large d'internationalisation des cultures médiatiques.

Conclusion

Je concluais mon article de 1988 en plaidant pour une politique de « recontextualisation » qui semblait alors centrale pour la compréhension des clips dans leurs dix premières années d'existence. Si ce plaidoyer paraît étrange aujourd'hui, ce n'est pas simplement parce que le geste artistique, postmoderne, visant à recontextualiser des fragments culturels est devenu banal, voire éculé. Lorsque l'on parle de « recontextualisation » aujourd'hui, cela semble plus fortement lié aux forces sociales et culturelles qui ont produit la culture médiatique mondiale et les innombrables formes qui lui résistent. L'étude sociale de la traduction nous enseigne que tout acte d'emprunt culturel et de transfiguration est conditionné par l'inégale puissance entre les langues, les traditions et les lieux. Chaque clip vidéo, pourrait-on dire, est un hiéroglyphe de ces relations asymétriques, et c'est au travers de ces hiéroglyphes que l'on peut commencer à penser la recontextualisation autrement. Dans sa forme bénigne, l'inégalité se manifeste dans les relations entre le clip et les autres médias, comme le cinéma, l'opéra ou la télévision, qui possèdent une stature culturelle plus ou moins grande. Le clip ne pourra jamais incorporer des éléments télévisuels ou cinématographiques sans trahir l'adoration ou le mépris qu'il entretient à l'égard de ces autres médias.

À un niveau plus politique, et comme plusieurs articles de ce numéro en attestent, le clip est marqué par les conflits entre tradition

et modernité, localisme et transnationalisme, ou passé et présent, qui sont la condition de pratiquement toutes les formes musicales produites dans le monde aujourd'hui. La recontextualisation, dans ces conditions, consiste moins à faire référence, de manière savante, à des éléments externes au clip (influences, traditions, etc.), qu'à participer, de manière conflictuelle, à des processus de changement culturel qui semblent souvent

inéluçtables. Au niveau mondial, le clip peut être un agent de préservation des musiques, langues et gestuelles, mais il peut également constituer le lieu principal de leur dissolution et de leur disparition éventuelle. Si le clip est effectivement devenu une forme culturelle et artistique mineure, il reste cependant, dans son abondance et son omniprésence, un indicateur hautement révélateur de notre condition culturelle contemporaine.

Bibliographie

Frodon Jean-Michel (2011), « Film and Plaster : The Mold of History », in Dudley Andrew (ed.), *Opening Bazin : Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, p. 77-84.

Gaudin Antoine (2013), « Le vidéoclip, de la forme cinématographique brève au médium autonome », in Sylvie Péroineau (ed.), *Les formes brèves audiovisuelles, des interludes aux productions web*, Paris, CNRS, p. 169-185.

Manghani Sunil (2017), « The Pleasures of (Music) Video », in Gina Arnold, Daniel Cookney, Kirsty Fairclough & Michael Goddard (eds.), *Music/Video : Histories, Aesthetics, Media*, Londres, Bloomsbury, p. 21-40.

Russell John (2016), « Musical.ly defends its handling of young users, as it races past 40M MAUs », *TechCrunch*, 6 décembre, en ligne : <https://techcrunch.com/2016/12/06/musically-techcrunch-disrupt-london/> (consulté le 25 octobre 2017).

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

Statt Nick (2017), « Facebook is offering the music industry millions to let its users upload songs in videos », *The Verge*, 15 septembre, en ligne : <https://www.theverge.com/2017/9/5/16256844/facebook-video-music-publishers-rights-youtube-competition> (consulté le 15 septembre 2017).

Williams Raymond (1975), *Television - Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge