

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

°2

lila  
larozell  
erle  
marimba

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2022

# Beyoncé: Vernacular Queen

Emmanuel Parent

translation: John Tittensor

“Fasted for sixty days, wore white, abstained from mirrors, abstained from sex, slowly did not speak another word... Went to the basement, confessed my sins, and was baptized in a river. I got on my knees and said 'amen' and said 'I mean'. I drank the wine, I drank the blood. I crossed myself and thought I saw the devil.”

Beyoncé, “Hold Up (interlude)”, 2016

On 23 April 2016 America’s HBO channel ran an exclusive of R’n’B artist Beyoncé’s new visual album *Lemonade*. Meticulously put together by Parkwood Entertainment, the production company managed by Beyoncé herself, the event introduced the audience to a new form of concept album, a semi-autobiographical account of a stormy episode in the marital history of the singer and her multi-millionaire rapper husband, Jay-Z. In a flawlessly articulated sequence of twelve clips the sixty-five-minute film unfolds a narrative arc ranging from betrayal to redemption, anger, reconciliation, personal reconstruction and feminist empowerment. In the second chapter, the song “Hold Up” opens with an interlude. Immersed in a water-filled room, Beyoncé meditates on her husband’s infidelity, until, on the verge of emotional explosion, she breaks free by bursting open a double door that releases a gushing torrent of water. Resplendent in a saffron dress by Italian fashion designer Roberto Cavalli, she roves the city, armed with a baseball bat and demolishing along the way windscreens, shop windows, fire plugs and ultimately the camera itself. Initiates will have spotted here the quotation from Pipilotti Rist’s video installation of twenty years ago, *Ever Is Over All* (1997), in which the Swiss artist unveiled a similarly choreographic wrecking of cars with a metal flower: the same lightness of gait, the same approving glances of women in the street, the same feminist jubilation in overthrowing a symbol of masculinity.

Not the kind of references you expect to find in the world of pop, but in using them *Lemonade* comes across as both a perfectly calibrated industrial product and a frankly auteurist framing of a militant discourse on the black and feminist cause. One outcome is a list of production credits as long as you’d find on any Hollywood movie: the twelve songs alone account for thirty-four writing credits (in addition to Beyoncé), not to mention the composers of the various samples, also credited. This signals a mainstream musical rationale that has each hit mobilising a complete and different team of producers,<sup>1</sup> but in contrast with the singles that generally monopolise the top end of the charts, *Lemonade*’s approach is consciously structured and ambitious. Like a long blues, her intimate story of love betrayed points up the intertwining of different strands of domination, from the “lack of due respect towards black women” evoked by Malcolm X’s sampled speech in chapter 4,

---

1. See John Seabrook, *The Song Machine: Inside the Hit Factory* (New York: W.W. Norton, 2016).

to the police violence against black people at the end of the album.

In the blues of the early twentieth century, tales of separated lovers are often metaphors for “a story not to be passed on”, the story of slavery and the segregationist regime that followed.<sup>2</sup> *Lemonade* thus made itself a burning issue in the public arena in America, and became a manifesto for black feminist and political causes in the period of fresh African-American mobilisation under the banner #BlackLivesMatter.<sup>3</sup> The star herself, once the icon of a saccharine, sanitised pop with her group Destiny’s Child, has succeeded in achieving a balance between the traditionally opposite poles of commercial product, authorship and engaged discourse, and doing so in a close alliance with the worlds of art and culture. In this way “Queen Bey” has set a new standard for the idea of black cosmopolitanism that had made waves in Harlem a century earlier. But unlike the black intellectual movement of the 1920s – informed by a bourgeois elitism that disdained both the popular culture of jazz and blues and the black American folklore of the past – the visual album *Lemonade* is studded with references to local black cultures and numerous manifestations of the “vernacular”.

*Hold Up* celebrates the Afro-diaspora spiritual culture of the Caribbean and the southern United States. The long monologue of the interlude, quoted as an epigraph to this text, is a subtle blend of black Baptist mores and magical-religious practices reminiscent of the myth of the “conjure woman”.<sup>4</sup> That exit from the water in a saffron robe is an explicit homage to Oshun, a female divinity of the Yoruba cults of the New World, traditionally associated with both water and the colour yellow. In Cuban *santería* and Haitian *vodou* Oshun is a jealous, vengeful goddess, ever mistrustful of her fickle lover, the god Shango. The Beyoncé/Oshun pairing structures the album as a whole, but the song's intertextual dimension doesn't stop there: underpinned by a Jamaican *riddim*, Beyoncé's flow cites “Turn Your Swag On”, a 2008 hit by Southern rapper Soulja Boy, as she readily slips into the patois of “Me sing se” (I sing that). Even the Pipilotti Rist quote is adapted to the black vernacular context at the end of the clip, when the car demolition caper is handed over to an ur-American “monster truck”. Here we are watching skilled tweaking of pop, traditional and contemporary art references from an especially rich and elaborate intertextual nexus.

## Vernacular monkey business

In the world of hip-hop the quoting of musical snippets from the past and the appropriation of arcane artistic contexts were quick to find their place via the emblematic technique of sampling. Black culture theorists have traced the

---

2. See Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), ch. 3. Historically, slavery within the American capitalist system is violence directed at the black family (via the regular slave sales that pitilessly separated relatives). This experience has had many after-effects on the contemporary sociology of the black family, whose breadwinners are very often women – those anonymous; modest black women celebrated throughout *Lemonade*.

3. For months *Lemonade* generated a plethora of commentary from fans, journalists and academics. See in particular the compilation of analyses by black feminist bloggers brought together by researchers Janell Hobson and Jessica Marie Johnson on the website of the African American Intellectual History Society: [www.aaihs.org/lemonade-a-black-feminist-resource-list/](http://www.aaihs.org/lemonade-a-black-feminist-resource-list/)

4. See Kinitra D. Brooks & Kameelah L. Martin, “I used to be your sweet Mama. Beyoncé at the crossroads of blues and conjure in *Lemonade*”, in *The Lemonade Reader* (London: Routledge, 2019), pp. 202–214.

practice back not so much to the postmodern ethos of recycling reified media material, as to the specifically African-American tradition of “signifying”. Initially this was black slang for taunting or making fun of somebody by picking up on a mannerism or a verbal tic, as in the traditional tale of the “Signifying Monkey” who, by virtue of his rhetorical talents – his “patter” – wins out over the arrogant, too-literal lion. According to Henry Louis Gates Jr., who imported the term into academic parlance in the late 1980s, “signifying” is actually the way in which black American creativity is shaped out of sources ranging from anonymous vernacular forms to the celebrated works of the black avant-gardes. Diametrically opposed to the European-American aesthetic tradition of insistence on originality, “signifying” is characterised by an endless, cryptic, deliberately ambiguous reprise of shared and very often stereotyped material. The important thing here is not so much the content as the way it is reused and understood by its community of peers. Put another way, when it samples already-recorded sounds and injects them massively into the mainstream of Western popular culture, rap is not so much globalising elements of a localised past – the vernacular – as actualising, in its own way, an ancient aspect of African-American orality. In the black tradition, the vernacular ultimately arises less out of attachment to place and stability of tradition than out of a defining propensity to recycle an eclectic jumble of materials that make sense in a given context, a specific situation.<sup>5</sup>

It might be tempting to liken Beyoncé’s omnivorousness to this category of African-American artistic creativity. But is the quoting of such local cultural elements as symbols of an African-diaspora Caribbean spirituality, or the work songs of black prisoners collected by Alan and John Lomax in the 1950s – and heard in “Freedom”, the album’s tenth song – enough to make *Lemonade* a true vehicle for the vernacular? On the contrary, might we not object that this is more a matter of cynical hijacking of markers of “authenticity”, aimed at maximising the marketing of a narrative in which Queen Bey plays the champion of the rights of women and Blacks, while presiding over a business empire estimated by *Forbes*, when the album was released, at \$360m. Isn’t the business mindset taking precedence over the black tradition whose standard-bearer she claims to be?

## “Formation”, or Beyoncé’s southern pride

While *Lemonade* gives pride of place to the great names in the pantheon of black culture – among them Isaac Hayes, OutKast, Nina Simone, Malcolm X and the Lomaxes’ field recordings – the most striking thing of all is the concentration of the quotations in a specific region: the southwestern United States and Louisiana in particular. Several emblematic antebellum plantations were chosen for the filming,<sup>6</sup> but the mistresses of the house are now black.

---

5. In this context we could swap the term “folklore” for “lore”, more flexible and better adapted to the tormented modern condition that has gripped black American existence since plantation days. Within the black intellectual tradition the writer and anthropologist Zora Neale Hurston is certainly the first to have grasped this essential aspect of black expressiveness. See her “Characteristics of Negro Expression” in Nancy Cunard’s *Negro: An Anthology* of 1934, reprinted in facsimile form by Nouvelles Éditions Place, 2018. Also consulted 19 December 2020, chrome-extension://ohfgljdgelakfkefopgkcohadegdpjf/http://people.duke.edu/~ldbaker/documents/hurston2.pdf

6. Including the Destrehan Plantation west of New Orleans, where a slave revolt was put down in 1811.

These impressive settings set the tone of an emotional attachment to the Deep South: the entire album is envisaged as an initiatory journey in which the adventurer's quest ends with a saving return to the fountainhead, a rediscovery of her roots that offers her moral redemption. It is in "Formation", the film's closing segment, that this southern atmosphere really strikes home: images of the city engulfed by the floodwaters of Hurricane Katrina in 2005 are overlaid with shots taken in an old colonial mansion where the portraits of the former masters have been overpainted in black, in a chillingly ironic play on the practice known as blackface. Cut to the sunken city, with Beyoncé sitting enthroned on an NOPD patrol car – the New Orleans Police Department being notorious for its callousness and corruption – as it gradually vanishes below the surface. Meanwhile the sampled voices of two local figures, Messy Mya and Big Freedia,<sup>7</sup> introduce the soundscape of a singular, traumatised but resilient city. Countless images of a unique culture accumulate in a celebratory kaleidoscope: the carnival parades of Mardi Gras Indians and second lines, the architecture of the "shotgun houses" in the city's poor neighbourhoods, Creole cuisine, and the hairdressing salons and neighbourhood grocery stores where community life and drug trafficking intertwine.

Among these furtive images reminiscent of folksy curios, a shot of seemingly ordinary freeway pillars catches our attention. The Claiborne Avenue Highway is the result of a 1960s urban planning project that disfigured the geography of the historically black neighbourhood of Tremé. By linking the downtown area to the suburbs outside the city, it came to symbolise "white flight", the desertion of the inner city by a white middle class bent on escaping school integration after the end of segregation in 1964. Today, the Sunday parades of the second lines systematically halt under the pillars of Claiborne Avenue as they cross Tremé. On the one hand, and counter to the designs of the planners, this is a way of maintaining the old parade routes dating back to the nineteenth century; on the other, the new structure provides a reverberation particularly well suited to the strident brass-band timbre. And so, against all expectations, a non-place typical of modern urban planning has been reinvested by the black marchers of the New Orleans street parades.<sup>8</sup>

Another Southwestern city makes a – more discreet – appearance in "Formation": Houston, Texas, where we see Beyoncé engaged in a strange ritual, driving a vintage car in circles around a parking lot. The scene is a direct allusion to the "slab" – "Slow, Loud And Bangin'" – car customisation cult that has been a specifically local feature of the Houston rap scene since the 1990s. In the wake of Hurricane Katrina, many refugees left New Orleans for Houston in neighbouring Texas, where Beyoncé, too, had been born, in the city's Third Ward in 1981; her mother's family had moved there from Louisiana, probably after the great flood of 1927 had devastated New Orleans. Layer upon layer of history, then, conjured up by Beyoncé out of vernacular cultural elements nonchalantly distilled in the video and tied in with her own personal history. As she admits at the beginning of the song "I earn all this money but they never get the country out of me."

These visual references aside, it is probably through the soundtrack that

---

7. Messy Mya was a transgender blogger whose murder in 2011 remains unsolved. Big Freedia is a transvestite specialist of "sissy bounce", an overtly queer rap style specific to New Orleans.

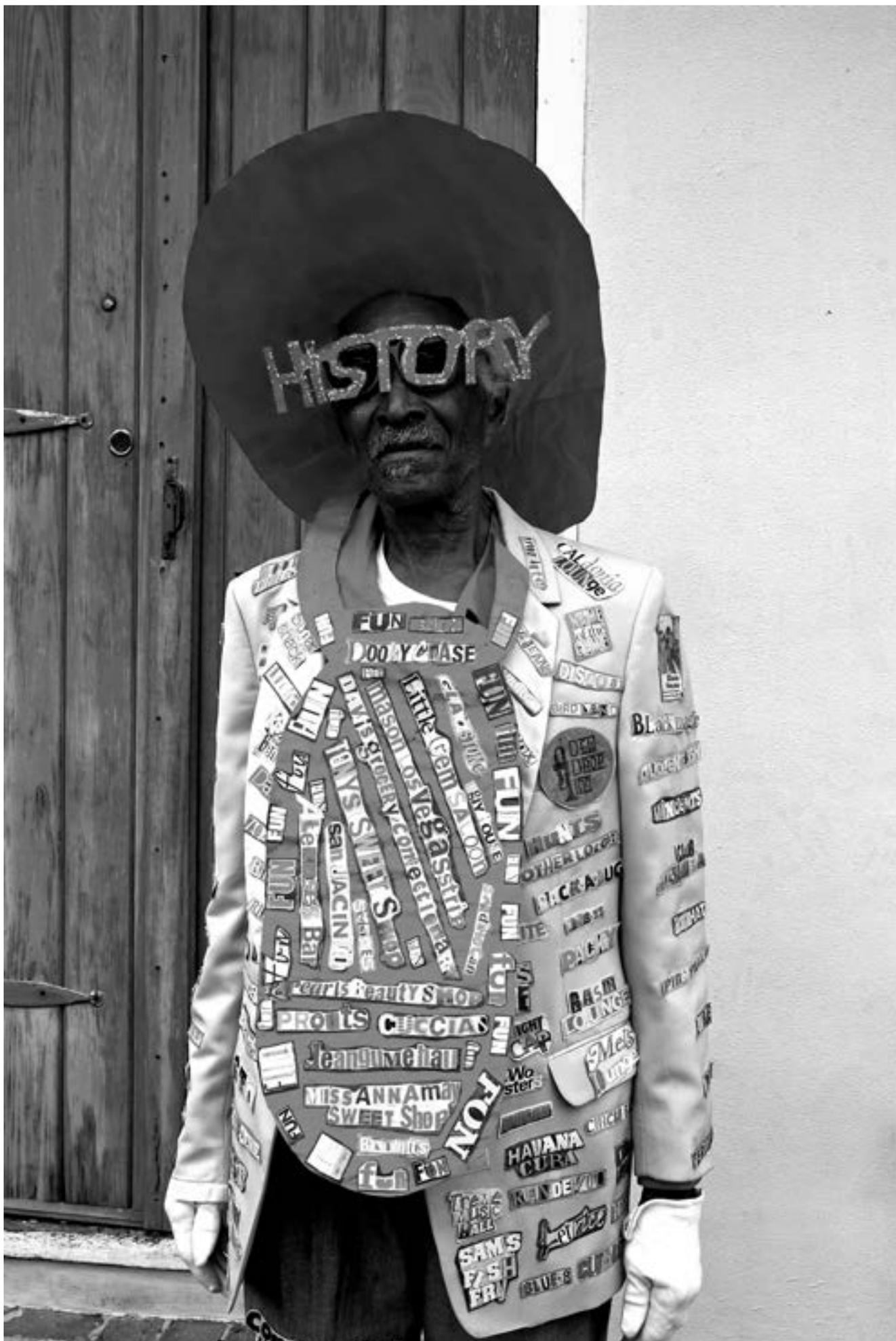
8. See Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven E. Rendall (Berkeley: University of California Press, 2011), vol. 1, pp. 34, 37, 95, 117.

Beyoncé plunges most profoundly into the emotional fabric of today's South. The track's producer, Mike Will Made-It, is an Atlanta-based musician who collaborated with Beyoncé to create a typically trap sound signature. This is especially recognisable in particular by the type of drum machine sounds, the way bass and bass drum sounds are systematically coupled, and the contrast between the passages where the bass is almost absent and the "climaxes" where the sub-basses are so saturated that the slab car sound system trunks actually start throbbing. Trap is the latest rap style from the southern United States. Southern rap, known as "Dirty South", developed in parallel with the better-known currents of the East and West coasts, remaining pretty much underground until the late 2000s. It is characterised by a total absence of sampling and minimalist, lo-fi productions based on the limited possibilities of the TR-808, the famous Roland drum machine of the early 1980s, which was never intended to have any lasting appeal for recording professionals. The "dirtiness" of "Dirty South" rap is due equally to the crudeness of the lyrics and the TR-808 sound, so rough and "primitive" in terms of current musical production standards.

In choosing to close her album with these geographically specific trap sounds, Beyoncé is affirming the growing influence of the South and Southwest in contemporary popular culture. At the same time it could be said that it is these local sounds that are imposing themselves on her: in a way the Queen of mainstream culture is acknowledging their centrality to contemporary pop. Indeed, the resurgence of references to the South and the Caribbean is not only attributable to Beyoncé's album: the trend was already clearly visible in the rap of the 2010s.<sup>9</sup> Contrary to the progressive narrative that has so long dominated the historiography of jazz and black American music – New Orleans as a folkloric origin, the northern cities of Chicago and New York as teleological loci for the development of modern musical currents – historical hindsight is now bringing it home to us that regional styles are still at the root of the perpetual transformation of black American popular culture. So Queen Bey's references to Afro-Caribbean esoterica and the ways and customs of the southern United States are not solely aesthetic and promotional posturing on her part. Even today, in the twenty-first century, those references embody lucid observation of the crucial role of the Southern and Caribbean tropes in black American identity – and not the influence of some outdated, obsolete remnant of the past. In synthesising numerous historical and contemporary styles, and interlocking them logically via a point of view biographically situated in the southwestern United States, Beyoncé testifies to the vitality of the vernacular process within the fabric of contemporary pop culture.

---

9. See Nicolas Peillon, "Le rap piraté par la Caraïbe", *Audimat*, no 6, 2016, pp. 99–118.



Lewis Watts, Ashton Ramsey, Mardi Gras Day, Back Street Museum, Tremé, New Orleans, 2007  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

# Beyoncé : La reine et Le vernaculaire

**Emmanuel Parent**

« *Fasted for sixty days, wore white, abstained from mirrors, abstained from sex, slowly did not speak another word... Went to the basement, confessed my sins, and was baptized in a river. I got on my knees and said "amen" and said "I mean." I drank the wine, I drank the blood. I crossed myself and thought I saw the devil.* »  
Beyoncé, *Hold Up* (interlude), 2016

Le 23 avril 2016, la chaîne américaine HBO diffusait en exclusivité le nouvel album visuel de l'artiste R'n'B Beyoncé, *Lemonade*. L'événement médiatique avait été méticuleusement préparé par Parkwood Entertainment, la société de production directement gérée par Beyoncé. Le public découvrait une nouvelle forme de concept-album racontant sur un mode semi-autobiographique un épisode mouvementé de l'histoire conjugale de la chanteuse et de son mari, le rappeur multimillionnaire Jay-Z. En articulant de façon fluide et scénarisée une suite de douze clips, le film de soixante-cinq minutes déploie un arc narratif allant de la trahison à la rédemption, en passant par la colère, la réconciliation, la reconstruction personnelle et l'empowerment féministe. Au deuxième chapitre, la chanson « *Hold Up* » s'ouvre sur un interlude. Totalement immergée dans une pièce remplie d'eau, Beyoncé médite sur l'infidélité de son mari. Prête à déverser ses émotions, elle sort finalement de son confinement en ouvrant une double porte qui laisse jaillir un puissant flot d'eau. Resplendissante dans une robe jaune safran signée par le couturier italien Roberto Cavalli, Beyoncé déambule alors dans la ville, armée d'une batte de base-ball, et explose différents objets qui se trouvent sur son chemin : vitres de voiture, vitrines, bouches d'incendie et pour finir, la caméra elle-même. On y a vu à juste titre la citation d'une installation vidéo de Pipilotti Rist réalisée vingt ans plus tôt, *Ever Is Over All* (1997), dans laquelle l'artiste suisse dévoilait une chorégraphie similaire de destruction de voitures avec une fleur en métal : même légèreté dans la démarche, mêmes regards approbateurs des femmes croisées dans la rue, même jubilation féministe de prise de pouvoir sur un symbole de la masculinité.

En mobilisant ces références plutôt inhabituelles dans l'univers de la pop, *Lemonade* se présente à la fois comme un produit industriel parfaitement calibré et une œuvre très auctorialisée au service d'un discours militant sur la cause des femmes, et des Noir·e·s. Les crédits de réalisation sont ainsi tout à fait comparables en volume à ceux d'une production hollywoodienne. Rien que sur la musique (et en enlevant les compositeur·rice·s des musiques échantillonnées qui sont également mentionné·e·s dans les crédits), trente-quatre noms différents apparaissent comme coauteur·rice·s des douze chansons aux côtés de Beyoncé, inscrivant l'œuvre

dans une logique musicale mainstream où chaque tube mobilise une équipe complète et à chaque fois différente de producteur-riche-s<sup>1</sup>. Toutefois, à la différence des singles qui trustent généralement le sommet des classements des ventes, *Lemonade* assume un propos articulé et ambitieux. À la manière d'un long blues, son histoire intime de trahison amoureuse est le lieu où s'imbriquent différentes formes de domination, du « manque de respect dû à la femme noire » évoqué par un discours de Malcolm X samplé au chapitre 4, jusqu'aux violences policières faites aux Noir·e·s à la fin de l'album. Dans les blues du début du xx<sup>e</sup> siècle, les récits de séparation amoureuse valent métaphores d'une « histoire à ne pas transmettre », celle de l'esclavage et du régime de ségrégation qui lui a succédé<sup>2</sup>. *Lemonade* s'est ainsi invité de manière brûlante dans le débat public américain, devenant un manifeste des revendications féministes et politiques noires dans une période de remobilisation des luttes africaines-américaines connue sous le nom de #BlackLivesMatter<sup>3</sup>. La star, autrefois icône d'une pop sucrée et aseptisée avec son groupe Destiny's Child, parvient alors à un équilibre entre les pôles traditionnellement opposés que sont le produit commercial, l'œuvre d'autrice et le discours engagé, tutoyant les mondes de l'art et de la culture. Celle que l'on surnomme Queen Bey propose ce faisant un nouveau standard pour l'idée de cosmopolitisme noir qui avait agité la Renaissance de Harlem un siècle plus tôt. Pourtant, contrairement à ce mouvement intellectuel noir des années 1920 qui s'inscrivait dans une forme d'élitisme bourgeois dédaignant tant la culture populaire du jazz et des blues que le passé folklorique noir américain, l'album visuel *Lemonade* est constellé de références aux cultures locales noires, à de très nombreuses manifestations du « vernaculaire ».

Le clip « Hold Up » célèbre ainsi la culture spirituelle afro-diasporique des Caraïbes et du Sud des États-Unis. Le long monologue de l'interlude, cité en exergue de ce texte, marie de façon subtile les allusions à la religion baptiste noire et à des pratiques magico-religieuses, réminiscences du mythe de la « *conjure woman*<sup>4</sup> ». La sortie de l'eau dans sa robe safran constitue un hommage explicite à la déesse Oshun, divinité des cultes yoruba du Nouveau Monde traditionnellement associée à l'élément liquide et à la couleur jaune. Dans la santería cubaine comme dans le vaudou haïtien, Oshun est une déesse jalouse, revancharde, toujours méfiante envers son amant volage, le dieu Shango. L'association de Beyoncé à Oshun structure d'ailleurs l'ensemble de l'album. Mais la dimension intertextuelle de cette chanson ne s'arrête pas là : sur un riddim jamaïcain, Beyoncé cite dans son flow un tube du rappeur sudiste Soulja Boy de 2008, « Turn Your Swag On » et prend volontiers des accents de patois jamaïcain : « *Me sing se* ». Même la citation de Pipilotti Rist est adaptée au contexte vernaculaire noir quand la destruction des voitures est déléguée à la fin du clip à un « *monster truck* » des plus américains. Beyoncé manie donc habilement les références populaires, traditionnelles et à l'art contemporain, en s'appuyant sur un réseau intertextuel particulièrement dense et élaboré.

### Le singe vanneur et le vernaculaire

Dans l'univers du hip-hop, la pratique de la citation de fragments musicaux du passé et d'appropriation d'univers artistiques éloignés s'est très tôt imposée au travers de la technique emblématique du sampling. Les théoricien·ne·s de la culture noire ont rattaché cette pratique, non pas tant à la bannière postmoderne du recyclage de matériaux médiatiques réifiés, qu'à la tradition proprement africaine-américaine du *signifying*. Ce concept est au départ un terme issu de l'argot noir évoquant l'idée de mise en boîte, de « chambre », où l'on se moque d'une manière ou d'une phrase de son interlocuteur-riche, comme dans le conte traditionnel du *Signifying Monkey* où le singe vanneur prend l'ascendant sur le lion arrogant et trop littéral grâce à ses talents de rhéteur, ou à sa « tchatche ». Selon Henry Louis Gates Jr., qui a importé ce concept dans le débat académique à la fin des années 1980, *le signifying* est en réalité la manière dont se constitue la création artistique noire américaine, des formes vernaculaires anonymes jusqu'aux œuvres célébrées des avant-gardes noires. Aux antipodes des injonctions à l'originalité de la tradition esthétique euro-américaine, *le signifying* se caractérise par la reprise permanente, volontairement ambiguë et cryptée, d'un matériau commun et bien souvent stéréotypé. L'important n'y est pas tant le contenu exploité que la manière dont il est réutilisé et compris par

1. Voir John Seabrook, *Hits! Enquête sur la fabrique des tubes planétaires*, Paris, La Découverte, Philharmonie de Paris, 2016.

2. Voir Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, traduction de Jean-Philippe Henquel, Paris, Éditions Kargo, Éditions de l'Éclat, 2003, chap. III. L'esclavage dans le système capitaliste américain est d'ailleurs historiquement une violence exercée à l'encontre de la famille noire (au travers des ventes régulières qui séparaient les parents de façon dramatique). Cette expérience a laissé de nombreuses séquelles sur la sociologie contemporaine de la famille noire, dont le support reste très souvent les femmes – ces femmes noires anonymes et modestes célébrées tout au long de *Lemonade*.

3. *Lemonade* a généré un nombre littéralement pléthorique de commentaires parmi les fans, les journalistes et les universitaires pendant de très longs mois. Voir notamment la compilation d'analyses de blogueuses féministes noires réalisée par les chercheuses Janell Hobson et Jessica Marie Johnson sur le site de l'African American Intellectual History Society : [www.aaihs.org/lemonade-a-black-feminist-resource-list/](http://www.aaihs.org/lemonade-a-black-feminist-resource-list/)

4. Voir Kinitra D. Brooks & Kameelah L. Martin, « I used to be your sweet Mama. Beyoncé at the crossroads of blues and conjure in *Lemonade* », in *The Lemonade Reader*, Londres, Routledge, 2019, p. 202-214.

la communauté des pairs. Autrement dit, en échantillonnant des sons déjà enregistrés et en les diffusant massivement dans le courant dominant de la culture populaire occidentale, le rap ne globalise pas tant des éléments d'un passé localisé (le vernaculaire) qu'il n'actualise à sa manière une pratique ancienne de l'oralité africaine-américaine. Dans la tradition noire, le vernaculaire ne ressort donc finalement pas tant de l'attachement au lieu et à la stabilité de la tradition qu'il ne se définit par la propension à recycler des matériaux éclectiques et hétérogènes qui font sens dans un contexte donné, dans une situation<sup>5</sup>.

Il pourrait paraître tentant de rapprocher l'omnivorité de Beyoncé de cette catégorie de la création artistique africaine-américaine. Toutefois, la citation d'éléments culturels localisés tels les symboles d'une spiritualité afro-diasporique caribéenne, ou encore les chants de travail de prisonniers noirs collectés par Alan et John Lomax dans les années 1950 que l'on entend dans « Freedom », la dixième chanson de l'album, suffit-elle à faire de *Lemonade* une œuvre véritablement traversée par la logique vernaculaire ? Ne pourrait-on pas objecter au contraire qu'il s'agit plus cyniquement d'une instrumentalisation de marqueurs « d'authenticité » destinés à maximiser un storytelling marketing où la reine Beyoncé joue le rôle de championne des droits des femmes et des Noir·e·s, tout en trônant au sommet d'un empire commercial estimé par le magazine *Forbes* à près de 360 millions de dollars au moment de la sortie de l'album ? La logique commerciale ne prend-elle pas le dessus sur la tradition noire que Beyoncé entend porter en étendard ?

### « Formation » ou la fierté sudiste de Beyoncé

Si *Lemonade* accorde une place de choix aux grands noms du panthéon de la culture noire comme Isaac Hayes, OutKast, Nina Simone, Malcolm X ou les *field recordings* des Lomax, ce qui frappe malgré tout est l'importance de la localisation des citations dans une région bien précise : le Sud-Ouest des États-Unis et la Louisiane en particulier. Plusieurs plantations emblématiques de la période *ante bellum* ont été choisies pour le tournage<sup>6</sup>, mais ce sont des habitantes noires qui en sont désormais les maîtresses. Ces décors impressionnants donnent la tonalité d'un attachement émotionnel au Deep South. L'ensemble de l'album est conçu comme un parcours initiatique où la quête de l'aventurière se solde par un retour salvateur aux sources, une redécouverte de ses racines qui lui offrent une rédemption morale. C'est dans le clip qui vient clore le film, « Formation », que cette atmosphère sudiste se fait la plus prégnante. Aux images de la ville engloutie par les eaux lors de l'ouragan Katrina de 2005 se superposent des plans pris dans une vieille demeure coloniale dans laquelle les portraits des maîtres ont été repeints en noir, dans un jeu ironique et glaçant sur la pratique du *blackface*. Puis, dans la ville engloutie, Beyoncé trône sur une voiture de la NOPD (la police de La Nouvelle-Orléans célèbre pour son incurie et sa corruption) qui sombre dans l'eau, pendant que les voix samplées de deux figures locales, Messy Mya et Big Freedia<sup>7</sup>, viennent camper en introduction le paysage sonore d'une ville singulière, traumatisée mais résiliente. D'innombrables images célèbrent en kaléidoscope la culture de la ville, comme les parades carnavalesques de Mardi Gras Indiens et les *second lines*, l'architecture des « *shotgun house* » des quartiers pauvres de la ville, la cuisine créole, les salons de coiffure ou les épiceries de quartier où se tissent la vie des communautés et le trafic de drogue.

Dans ces images furtives que l'on pourrait croire d'Épinal, un plan sur des piliers d'autoroute apparemment banals attire notre attention. L'autoroute Claiborne Avenue est un projet d'urbanisme des années 1960 qui a défiguré la géographie du quartier historiquement noir de Tremé. En reliant le centre-ville aux suburbs à l'extérieur de la ville, il symbolise le « White Flight », soit la désertion des centres-ville par la classe moyenne blanche qui ne souhaitait pas subir les conséquences de l'intégration scolaire après la fin de la ségrégation en 1964. Aujourd'hui, les parades dominicales des *second lines* s'arrêtent systématiquement sous les piliers de Claiborne Avenue lorsqu'elles traversent le quartier Tremé. D'une part, c'est une manière de maintenir, contre les dessins des urbanistes, les anciens tracés des défilés qui remontent au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, cette nouvelle architecture possède des propriétés acoustiques de réverbération particulièrement favorables aux timbres éclatants des fanfares de cuivres. Ainsi, un non-lieu typique des projets urbanistiques de la ville moderne se trouve réinvesti de manière inattendue par les marcheurs noirs des *streets parades* de La Nouvelle-Orléans<sup>8</sup>.

5. On peut ainsi troquer le terme de « folklore » pour celui de « lore », plus fluide et adapté aux tourments de la condition moderne qui définit l'existence noire américaine depuis l'époque de la plantation. Dans la tradition intellectuelle noire, l'écrivaine et anthropologue Zora Neale Hurston est sans doute la première à avoir saisi cette dimension essentielle de l'expressivité noire dans son texte « Characteristics of Negro Expression » dans l'anthologie *Negro* de Nancy Cunard en 1934, rééditée en fac-similé par les Nouvelles Éditions Place, 2018.

6. Comme la Plantation Destrehan à l'ouest de La Nouvelle-Orléans qui fut le théâtre de la répression d'une révolte d'esclaves en 1811.

7. Le premier est un blogueur transgenre dont le meurtre en 2011 est resté irrésolu, et le second est un rappeur travesti de sissy bounce, un genre de rap spécifique à La Nouvelle-Orléans et ouvertement *queer*.

8. Voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 142-143.

Une autre ville du Sud-Ouest, celle de Houston, Texas, est également présente dans « Formation », bien que de manière plus discrète. Beyoncé s'adonne en effet dans le clip à un rituel étrange : elle tourne en rond sur un parking à bord d'une voiture de collection. Cette scène fait directement référence à la culture des « *slab cars* » (pour « *Slow, Loud And Bangin'* »), soit la pratique de customisation de vieilles voitures de collection américaines. Cette culture du tuning s'est développée au sein de la scène rap de Houston à partir des années 1990 et est spécifique à cette ville. Depuis l'ouragan Katrina, beaucoup de réfugiés de La Nouvelle-Orléans ont émigré à Houston dans le Texas voisin. Beyoncé est née, elle aussi, dans le « *Third Ward* » de Houston et la famille de sa mère s'y est installée au milieu du xx<sup>e</sup> siècle en provenance de la Louisiane, probablement après la crue dévastatrice de 1927 qui avait déjà sévèrement endommagé la ville de La Nouvelle-Orléans. Ce sont donc de très nombreuses strates d'Histoire que Beyoncé convoque avec ces éléments culturels vernaculaires distillés nonchalamment dans le clip, en les articulant avec sa propre histoire personnelle. « *I earn all this money but they never get the country out of me* », affirme-t-elle au début de la chanson.

Au-delà de ces références visuelles, c'est probablement au travers de la bande-son que Beyoncé s'enfonce le plus profondément dans le tissu émotionnel du Sud contemporain. Le producteur du morceau, Mike Will Made-It, est un musicien d'Atlanta qui a collaboré avec Beyoncé pour créer une signature sonore typiquement trap. Celle-ci est reconnaissable notamment par le type de sons de boîte à rythme, la manière de coupler systématiquement les sons de basse et de grosse caisse, et le contraste entre les parties où les basses sont quasi inexistantes avec les climaxes où les sub-basses saturent l'espace sonore (et font vibrer les coffres des voitures slab où sont installés les *sound systems*). La trap est le dernier-né des genres de rap issus du Sud des États-Unis. Le rap du Sud, dit « *Dirty South* », s'est en effet développé parallèlement aux courants mieux connus des côtes Est et Ouest, de façon assez souterraine jusqu'à la fin des années 2000. Il se caractérise par son absence totale de sampling et ses productions minimalistes et lo-fi fondées sur les possibilités limitées de la TR-808, la fameuse boîte à rythme conçue par la firme Roland au début des années 1980, qui n'était pas censée s'imposer durablement auprès des professionnels de l'enregistrement musical. La « saleté » du rap « *Dirty South* » est autant due à la dimension crue des paroles qu'à la sonorité rugueuse et « primitive » de la TR-808 au regard des standards actuels de la production musicale.

En choisissant de clore son album avec ces sonorités trap qui signalent également un lieu, Beyoncé affirme l'influence grandissante du Sud et du Sud-Ouest dans la culture populaire contemporaine. Mais on pourrait également dire que ce sont ces sonorités locales qui s'imposent à elle. En les choisissant, la « Reine » de la culture mainstream reconnaît d'une certaine manière leur centralité dans la culture pop contemporaine. En effet, la recrudescence des références au Sud et à l'espace caribéen n'est pas uniquement le fait de l'album de Beyoncé : c'est une tendance qui s'observe assez nettement dans le rap de la décennie 2010<sup>9</sup>. Contrairement au récit progressiste qui a dominé pendant longtemps l'historiographie du jazz et des musiques noires américaines, établissant La Nouvelle-Orléans comme une origine folklorique et les villes du Nord de Chicago ou de New York comme lieux téléologiques de destination et de développement des courants musicaux modernes, le recul historique permet aujourd'hui de mesurer que les styles régionaux sont toujours à la base de la transformation perpétuelle de la culture populaire noire américaine. Ainsi, les références à l'ésotérisme afro-caribéen et aux manières de faire du Sud des États-Unis ne sont pas uniquement une pose esthétique et marketing de Queen Bey. Elles se présentent également comme un constat lucide sur la centralité du trope sudiste et caribéen dans l'identité noire américaine, aujourd'hui encore au xxi<sup>e</sup> siècle, et non pas un reliquat périmé et désuet du passé. En synthétisant de très nombreux styles passés et contemporains, en les articulant de façon logique depuis un point de vue biographiquement situé dans le Sud-Ouest des États-Unis, Beyoncé témoigne de la vitalité du processus vernaculaire dans la fabrique de la culture pop contemporaine.

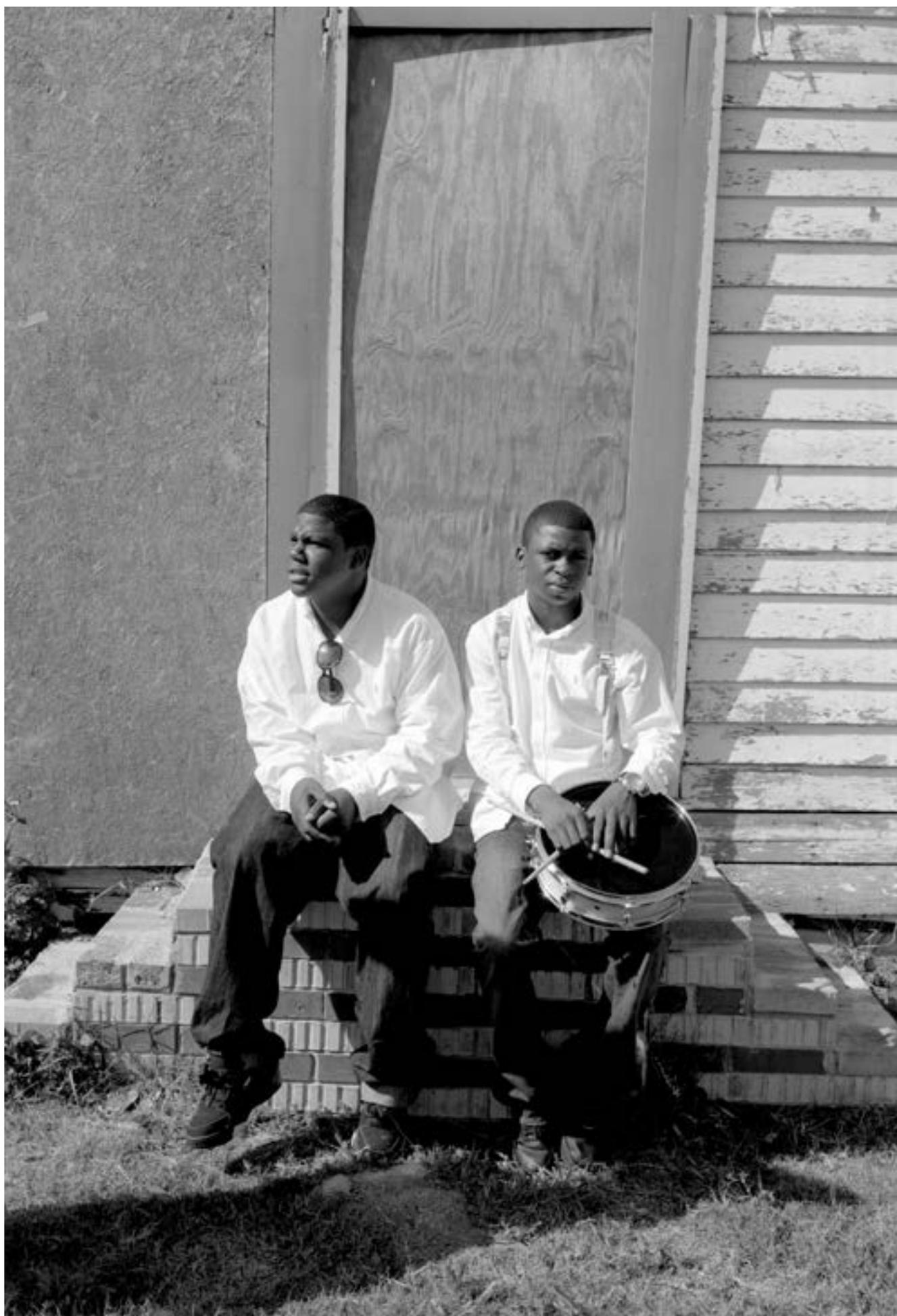
9 . Voir Nicolas Peillon, « Le rap piraté par la Caraïbe », *Audimat*, n° 6, 2016, p. 99-118.

Beyoncé, *Don't Hurt Yourself*, dans *Lemonade*, 2016  
avec Jack White, produit par Jack White, Beyoncé, Derek  
Dixie, écrit par White, Beyoncé, Diana Gordon.  
Photogramme © Beyoncé



Lewis Watts, *St. Joseph's Day New Orleans*, 2019  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco





Lewis Watts, *Young Musicians in the Tremé, New Orleans*, 2008  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco



Lewis Watts, *New Orleans, Police Department Off St. Claude Ave., New Orleans, 2005* (Six mois après l'ouragan Katrina)

Beyoncé, *Formation*, dans *Lemonade*, 2016  
Écrit par Beyoncé, Michael L. Williams II, Khalif Brown, Asheton Hogan, réalisé par Beyoncé, Mike Will Made-It, Pluss  
Photogramme © Beyoncé





Lewis Watts, *St. Claude Avenue, Ninth Ward, October 2005*, 2005  
(Six mois après l'ouragan Katrina.) Courtesy de l'artiste  
et Rena Bransten Gallery, San Francisco



Lewis Watts, *Brass Band, Claiborne Street Tremé, New Orleans*, 2010  
Courtesy of l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Lewis Watts, *St. Roch's Chapel, New Orleans*, 2015  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco





Lewis Watts, *Public Practice Anti Violence Art Event St. Roch's New Orleans*, 2014. Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Beyoncé, *Forward*, dans *Lemonade*, 2016  
Avec James Blake, écrit et réalisé par Blake, Beyoncé  
Photogramme © Beyoncé





Lewis Watts, *Magazine Street, Garden District*, 2001, 2001  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Beyoncé, *All Night*, dans *Lemonade*, 2016  
Écrit par Beyoncé, Thomas Wesley Pentz, Henry Allen,  
Timothy and Theron Thomas, Iseey Juber, Akil King,  
Jaramye Daniels, André Benjamin, Patrick Brown,  
Antwan Patton, produit par Beyoncé, Diplo, King Henry,  
Photogramme © Beyoncé





Lewis Watts, *To the Ancestors, Guardians of the Flame Arts Society, Upper Ninth Ward, Mardi Gras Day, 2007*. Courtesy of l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco