

## Les voleurs d'icônes

Claudine Delvaux

Numéro 48, mars-avril 1990

Le vidéoclip

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24769ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Delvaux, C. (1990). Les voleurs d'icônes. *24 images*, (48), 39–40.

# LES VOLEURS D'ICÔNES

PAR CLAUDINE DELVAUX

La naissance de la télévision avait été, aux dires des théoriciens, comme «une fenêtre ouverte sur le monde». L'information imagée s'était mise à circuler de plus en plus vite, ce qui permettait d'évoquer «le village planétaire». Ainsi, commençait «une nouvelle ère de développement technologique libératrice» selon les thèses d'un Mac Luhan. À côté du monstre télévisuel, allait bientôt se mettre en place un mouvement alternatif: celui des vidéastes créateurs. Il s'agissait pour eux de pousser le médium au-delà de la recette électronique quotidienne. Manipuler, transformer, expérimenter, écrire autrement, pousser l'image par-delà les limites, tel était leur propos. Dès 1965, Name June Paik réalise, à New York, ses premières expériences vidéographiques et trace le chemin vers ce qu'on considérera comme des pratiques marginales. De ces dernières surgira l'Art Vidéo qui, désormais, trouve sa place dans les grandes expositions d'art contemporain. C'est dans les années 70 que naissent les premiers clips. Répondant à une vieille préoccupation économique en ce qui concerne la promotion du disque, la séquence chantée et filmée trouve un terrain de diffusion idéal avec la télévision.

«Made in U.S.A.», le clip va envahir l'Europe quelques années plus tard. En

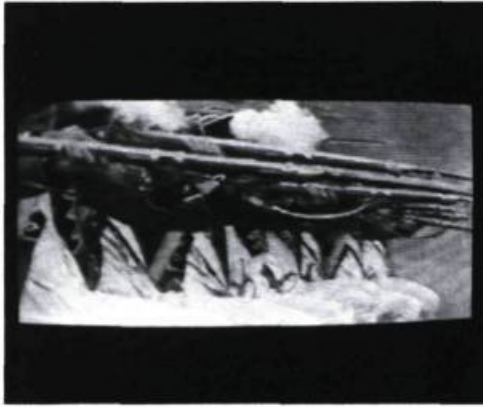


Réalisé par Gabriel Pelletier, *Tout si tu m'aimes* de René et Nathalie Simard joue le rapport citationnel au cinéma muet.

France, tandis que Name June Paik expérimentait le Portapack, l'homme de télévision qu'était Jean-Christophe Averty utilisait le médium électronique dans toutes les directions: émissions critiques, parodiques, parfois cruellement ironiques, retraitées par ses trouvailles ou plutôt ses trucages, passaient hebdomadairement sur la «petite lucarne» des familles françaises. À son étonnement, l'institution lui permettait de continuer, lui qui «était entré à la télévision grâce à un copain de son père qui était marchand de pneus» et qui s'était dit «Si je reste trop longtemps, trop ingénu, trop couillon, je vais tout rater». À partir des années 60, Averty promène sa vergogne à travers les

émissions traditionnelles. Il écorche, mais en même temps, il crée. C'est notamment dans les domaines du théâtre et des variétés qu'il innove le plus. Tel un Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir, Averty réalise de nombreux clips à l'occasion d'émissions télévisées consacrées à de grandes vedettes: Johnny Hallyday et Sylvie Vartan (1965), Joan Baez (1966), Gilbert Bécaud (1968), Yves Montand (1968).

Avec l'avènement de la couleur, Averty va pousser plus loin l'invention. La mise en scène d'une chanson comme *L'orange* de Gilbert Bécaud lui permet d'utiliser le fruit dans tous ses états: entier, découpé, en quartiers, etc. À partir de ce jeu de combinaisons, il figure de nombreux archimboldesques montés sur le rythme de la musique. Véritable précurseur, il sera cependant littéralement noyé par la vague américaine des clips. En effet, il ne s'agit plus d'avoir pour préoccupation majeure de chercher et de découvrir. Il s'agit avant tout de vendre. Ce n'est pas par hasard que l'on voit très tôt les réalisateurs de clips reprendre à leurs comptes toutes les découvertes techniques et esthétiques propres au médium électronique d'abord et notamment toutes les recherches menées par les artistes vidéo. On pourrait faire la comparaison



Guerre, érotisme et cinémascope, Laurent Boutonnat filme Mylène Farmer dans *Pourvu qu'elles soient douces*.

ped à pied mais ce n'est pas là notre propos. Ce que je voudrais, c'est pointer à travers «l'histoire» du clip, une certaine évolution en même temps qu'un mélange de «genres» de toutes sortes. Ainsi, du filmage strict d'un chanteur en action, on va glisser progressivement à l'exploitation systématique du champ de l'image, qu'elle appartienne indifféremment au monde de la photographie jusqu'à l'univers cinématographique, et cela parfois au «détriment» même du texte de la chanson.

Tout est bon. Citation, reproduction, parodie. Photos de famille, de reportage ou érotiques. Vidéo d'art, téléfilm, publicité. Western, science-fiction, horreur, histoire. Images réalistes, d'animation ou de synthèse. On fait feu de tout bois. On ne peut s'empêcher d'être fasciné par ce déploiement disparate. Le clip serait tout à coup comme un grand opéra: rassemblant là tous les arts, il se constitue lui-même, monstre hybride, art – si on ose l'affirmer! – synthétique.

Filmer un chanteur. Réaliser l'adéquation entre les images et la «narration» aussi minimale soit-elle. Ou encore, produire une harmonie entre le rythme du montage et le rythme musical. C'était là un point de départ. On en est loin aujourd'hui. On a quitté la redondance pour une certaine rupture – c'est le lot de nombreux clips – et une rupture certaine – je songe tout particulièrement aux clips de Mylène Farmer.

Le clip utilise le cinéma de diverses manières. Le plus souvent, il le cite. Ainsi, *The Girl I Used to Know* de Danny Wilson (1987) présente toutes les caractéristiques d'un film des années 40: le noir et blanc, le décor, le style de l'«actrice» et des chanteurs. De même, *Sad*

*Song* d'Elton John (1984) évoque le look des années 40 ou 50, tout en s'en démarquant par la présence d'éléments colorés dans l'image. Tandis que *La mère à Titi* de Renaud se donne des airs de *Guerre des étoiles*. Avec la chanteuse belge Lio, le film de vacances Super 8 sert d'embrayeur à une série de péripéties qui résume schématiquement le film d'amour américain des années 60. Par contre, *Tout si tu m'aimes* de René et Nathalie Simard joue le rapport citationnel au cinéma muet. Le pianiste dans la salle, le pseudo Rudolph Valentino, le beau mousquetaire et enfin, le bourgeois amoureux de la danseuse, se succèdent en une suite d'allers et retours répétés entre les chanteurs et la projection cinématographique. Plus subtile assurément, la mise en scène du cinéma opérée à partir des chansons de Mylène Farmer. Ces clips se donnent comme du cinéma et non comme représentation de celui-ci. Avec *Libertine* (1986), on avait déjà à faire à un minifilm historico-érotique où la chanson disparaît derrière le discours véhiculé par l'image. Avec *Pourvu qu'elles soient douces* (1988), clip annoncé comme *Libertine II*, on atteint l'effet-cinéma au maximum. Un générique similaire à celui d'un long métrage. Un générique qui ne présente pas un clip mais bien un film. Les bandes noires du cinémascope qui bordent l'image. Une séquence-prologue qui donne à penser que nous allons bien voir un film. Une voix-off, identifiée lors de la clôture comme celle du jeune garçon qui découvre l'héroïne blessée, situe le contexte narratif et historique. Un véritable tournage en 35 mm – c'est d'ailleurs le cas de la majorité des clips – qui se renforce d'un montage classique. Tous les plans se suc-

cèdent selon les lois traditionnelles du cinéma. Raccords, entrées et sorties de champ, points de vue, champs/contre-champs ne s'autorisent aucune licence. La musique épouse la diégèse comme une partition musicale propre au cinéma. En effet, jamais on ne voit l'héroïne filmique Mylène Farmer chanter Mylène Farmer. La chanson est sans cesse interrompue et redistribuée en fonction du déroulement fictionnel. On peut y oublier le clip, on pourrait même s'autoriser de négliger la chanson. La chanteuse devenue vedette de cinéma pour 15 minutes nous y pousse. Heureuse surprise, une voie nouvelle se dessine-t-elle pour ce cinéma dont on proclame la très imminente mort sans phrase? On l'a dit, il s'agit bien d'une mise en scène du cinéma et non du cinéma lui-même. Du cinéma diffusé par la télévision. Une télévision qui ne nous dit rien d'autre que: «Regardez, c'est du cinéma en scope, les deux bandes noires vous le signalent mais attention c'est du cinéma pour la télévision». On n'en sort pas, il n'y a pas de secret espoir à nourrir. Ce que nous voyons, c'est de la télévision, il n'y a rien d'autre à regarder. Pas de pellicule impressionnée, pas de photogramme, seulement des points lumineux qui s'éteignent et s'allument successivement. L'obscurité et la lumière, l'un après l'autre, jamais simultanément comme au cinéma. Reste un trou noir, une fenêtre qui reflète notre image, notre regard en attente. Le clip ne nous donne aucun espoir de cinéma. L'ogre Télévision dévore et dévore encore. Seule la recherche électronique demeure. Peut-être nous réserve-t-elle des lendemains télévisuels qui chantent? Voleuse ou pilleuse d'icônes néanmoins il lui arrive de créer... Rien ne se perd! ■