

Les dérapages du look

Yves Bédard

Numéro 48, mars-avril 1990

Le vidéoclip

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24771ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bédard, Y. (1990). Les dérapages du look. *24 images*, (48), 44-47.

LES DÉRAPAGES DU LOOK

PAR YVES BÉDARD

Le clip a beau avoir ses racines aussi loin que dans les *soundies* des années 30, les prestations télévisées des rock stars des années 50 et 60, les émissions «jeunesse» des années 60 et 70, voire dans les films d'Elvis, c'est seulement au tournant des années 80, au moment où la télévision vivait une profonde restructuration, qu'il est devenu une industrie à part entière. Élargissement de la programmation, multiplication des services offerts par la câblodistribution, spécialisation des chaînes et fragmentation du marché ont en effet accompagné et déterminé sa percée. Aujourd'hui, avec les MTV, Much Music et Musique Plus, les images de la musique pop ne sont plus des cases parmi tant d'autres dans les grilles horaires, elles en sont le principe même. Le clip est devenu une affaire de jour et de nuit.

Dans ce flux effréné d'images, si elle n'est pas entièrement reléguée au second plan, la musique est soumise à l'attention distraite de la vie de salon et menacée par le zapping. Si l'on dit communément qu'on écoute la télévision (il est vrai que c'est souvent ce à quoi ses images nous astreignent), on n'écoute pas les clips, on les *regarde*. Et la différence ne réside pas seulement dans les termes. Les lois de la concurrence musicale ne sont effectivement plus seules à intervenir dans le jeu de la séduction populaire. Les ondes télévisuelles, *a fortiori* dans le régime de brièveté qui caractérise le clip, ajoutent à cette lutte au palmarès une nouvelle règle: les images doivent attirer l'attention (ce qui n'est pas nécessairement difficile) et la retenir (là, c'est un peu plus compliqué). Spécificités et orientations musicales aidant, un tel contexte médiatique ouvre la voie à presque tous les genres. Le clip est comme la musique de laquelle il relève. Il en épouse la cause et se réclame du même esprit, des mêmes intentions, des mêmes effets. Il peut être raté ou complètement nul, jamais il ne vise à trahir la musique qu'il accompagne. Normal, il en est un des véhicules. Dans cette conquête du public, le look et l'effet sont les secrets majeurs de la rencontre du clip et de son auditoire. Comme il n'y a pas *une* musique populaire, mais plusieurs, il y a plusieurs looks dans le clip. Et il importe pour celui-ci comme pour la musique d'afficher sa différence et d'établir ses appartenances.



How Soon Is Now de The Smiths réalisé par Paula Greif: la distorsion volontaire

Il y aura bientôt un siècle que le cinéma existe, quarante ans que la télévision est entrée en ondes, trente ans que la vidéo d'art est née et on ne compte plus les courants et auteurs ayant proposé un renouvellement des formes. Un tel bilan invite au réjouissement devant les clips qui veulent sortir des sentiers battus et qui poursuivent le combat contre la sclérose des images, si ce n'est contre leur insipidité ou leur bêtise. Mais il incite également à un minimum de perspective historique. Car il n'est pas dit que la marginalité ou la différence dont certains clips se réclament soient sans lien aucun avec ce qui a déjà pu être fait ailleurs. Tenter de nommer cette différence n'est pas chose facile car les voies qu'elle peut emprunter sont multiples. Condamnés au vague, nous devons nous contenter de dire qu'elle peut passer par un style, une attitude, un propos, une écriture, bref par un certain *esprit*. À des degrés et pour des motifs divers, les quelques exemples retenus ici me semblent se démarquer des productions habituelles et

rejoindre d'autres tendances en rupture avec les pratiques communes.

PROVOQUER

C'est par son propos que *Close to the Edit* (1984), réalisé par Zbigniew Rybczinski pour Art of Noise, présente de l'intérêt. Contrairement à *Tango* (1982) et *Imagine* (1987) du même auteur, ce n'est pas l'aspect technique qui fait écarquiller les yeux ici, mais l'action et ce qu'elle met en valeur comme idée. Avec une froideur appliquée, presque comme des automates, trois hommes vêtus de noir obéissent à une enfant aux allures punk et pulvérisent piano, contrebasse, violon et saxophone à coups de scie électrique et de tronçonneuse. Sans même un mot, Rybczinski renoue avec la tradition du manifeste. On pense en effet aux avant-gardes historiques réclamant le balayage de l'ancien et l'instauration d'un art nouveau : le temps des instruments traditionnels est révolu, vive le synthétiseur !

Close to the Edit d'Art of Noise. «Le réalisateur Zbigniew Rybczinski renoue avec la tradition du manifeste.»



Avec Guesch Patti, la provocation a un tout autre goût. Si le clip a mauvaise presse pour son étalage macho et gratuit de hanches et de poitrines, Guesch Patti ne s'embarrasse pas des «qu'en dira-t-on?». Avec un plaisir non dissimulé et une audace étonnante dans les paroles et les images, elle met la sexualité au centre de ses mises en scène. Dans *Étienne* (Guesch Patti et Lydie Callier, 1987), on l'avait vue exécuter une danse hautement explicite et rincer l'œil d'un mâle aux aspects rébarbatifs, mais c'est avec une plus grande richesse expressive qu'elle apparaît dans *Let Be Must the Queen* (1988). Dans le Labyrinthe, espèce de lieu sordide où le jeu se mêle au spectacle, elle déploie une théâtralisation baroque du désir et du fantasme. Costumes outrés, jupes relevées comme dans une sorte de french cancan postnucléaire, postures vulgaires connotant le dévergondage, dispositifs érotisants (écrans vidéo placés devant le sexe de quatre femmes où les images progressent d'un phallus au cri de jouissance — «viens visiter ma télé» chantera-t-elle), tout est mis en œuvre pour habiller les clichés et les rendre excessifs sans le recours à la nudité ou au racolage de bas étage (genre Samantha Fox). C'est par là que Guesch Patti trouble. Dans son univers de fantasmes, les stéréotypes sexuels renouent crûment avec le désir: ils atteignent par là, comme parfois dans la performance et la vidéo d'art, la dimension perverse qu'ils devaient avoir à l'origine.

BROUILLER

En voyant *Fall On Me* (1986), réalisé pour REM, mais plus encore *How Soon Is Now* (1984) et *The Queen Is Dead* (1986) des Smiths, on voit les images se démarquer moins par leur contenu que par leur apparence formelle. Proches parents du cinéma underground américain des années 60, ces clips gardent vivante une certaine tradition du style échevelé, brut, qui se refuse à soigner les images. Le premier, coréalisé par Paula Greif, entrecoupe des images de trois sources: les Smiths en performance, des sites évoquant le monde industriel (ponts de fer, cheminées fumantes, buildings) et une fille qui danse. Décadrages, montage en boucle, «jump cuts», taches de couleur, poussière et rayures sur la pellicule dépeuplent l'image de sa transparence. Livrée à la déconstruction, aux parasites qui l'infestent et la dénaturent, elle est niée dans ses fonctions de reproduction et ramenée jusqu'à un certain point à son état matériel.

Derek Jarman procède à un travail de sappe analogue dans *The Queen Is Dead* où ce sont les



Let Be Must the Queen de Guesch Patti: la provocation au-delà du racolage

Bizarre Love Triangle de New Order réalisé par Robert Longo. À la limite de l'illisible, cet œil vous regarde pendant 1/30 de seconde.



traits du «home movie» qui paraissent les plus évidents. Caméra instable, rapides zooms avant et arrière et «jump cuts» «serrés» contribuent à créer un effet de pixillation qui saccade le mouvement au début du clip. Plus loin, liés par le montage rapide et la surimpression, interviennent des objets (fleur, instruments de musique) et des personnages qui pivotent sur eux-mêmes dans une rhétorique au propos incertain. D'autres aspects entrent ensuite en jeu et troublent le calme auquel cinéma et télévision se prêtent généralement. Défilant souvent à une très grande vitesse par un montage de plans très courts, les images défient la perception qu'elles rendent fréquemment incapable de discerner ce qui se trouve réellement à l'écran.

ENTREVOIR

Bien que sur un autre mode, c'est aussi en exploitant les effets de vitesse qu'autorise le défilement des images que Paula Greif a réalisé *Round and Round* (1988). Dans ce sobre clip produit pour New Order, des plans en noir et blanc montrent des mannequins féminins posant négligemment. Des plans en couleur, dont l'extrême brièveté rend presque impossible la reconnaissance des objets (billes, ciseaux coupant du papier, pomme, fleurs, verre de lait répandu), sont ensuite insérés d'une manière intermittente et c'est seulement vers la fin, alors qu'ils sont allongés de quelques photogrammes, que ces plans durent assez pour permettre l'identification de leur contenu. Ce jeu de cache-cache n'est pas sans rappeler, mais en plus doux et le clignotement en moins, les films de Paul Sharits où l'effet sur le spectateur se construit sur l'intermit-

tence de plans très brefs qui s'entrecoupent les uns les autres.

En plus de partager un égal souci pictural, *Bizarre Love Triangle* (1986), de Robert Longo, et *Blue Monday* (1988), de Robert Breer et William Wegman, réalisés tous deux pour New Order, reposent également en partie sur des effets de vitesse. Le premier, dans lequel prédominent des images urbaines où la présence de la foule est fréquente, intègre mouvements de caméra rapides, montage nerveux et courts plans qui s'opposent au ralenti accompagnant le refrain. Le second mélange animation et prises de vues réelles pour jeter les bases d'un monde aux situations saugrenues qui défie les lois de la pesanteur. Entre images animées et réel se crée une tension très efficace, la presque immobilité des images du réel contrastant avec la fugacité des dessins où formes et objets semblent emportés par un courant frénétique.

Mais en matière de vitesse, avec *I Am Monty Cantsin* (1989) du Montréalais Neam Cathod, on entre dans les ligues majeures! Entièrement réalisé en vidéo, ce clip-concept montre Monty Cantsin, activiste et anarchiste néoiste, chantant devant un fond d'images puisées dans les archives des performances de l'artiste. Montées ou, plus exactement, composées à partir des structures musicales de la pièce (on est loin du placage des images sur une «toune»), ces images ont une durée variant de 1/60 de seconde à quelques secondes tout au plus et défilent donc à une vitesse souvent bien en deça du seuil de la perception. Plongé en plein subliminal, on en sort sidéré et un peu inquiet de la fiabilité de nos sens. Grisant! ■

I Am Monty Cantsin
de Neam Cathod:
clip-concept

