

De la jaretelle de *Betty Boop* aux poulets dansants de *Sledgehammer*

Marcel Jean

Number 48, March–April 1990

Le vidéoclip

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24773ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (1990). De la jaretelle de *Betty Boop* aux poulets dansants de *Sledgehammer*. *24 images*, (48), 51–53.

DE LA JARRETELLE DE *Betty Boop* AUX POULETS DANSANTS DE *Sledgehammer*

PAR MARCEL JEAN

Le cinéma d'animation a toujours entretenu des rapports privilégiés avec la musique. Dès le début du cinéma sonore, plusieurs films d'animation prennent la forme de petits clips illustrant une chanson. On peut citer en exemple plusieurs courts métrages de la série Betty Boop (créée par les frères Fleisher) construits autour de pièces musicales d'artistes comme Louis Armstrong et Cab Calloway. Les frères Fleisher font d'ailleurs figure de pionniers dans ce domaine puisque dès 1929, ils mettent sur pied la série Song Car-Tunes, dans laquelle ils introduisent le principe de la «bouncing ball», cette balle qui rebondit sur les paroles des chansons pour aider le public à chanter en chœur.

Parallèlement à cela, plusieurs cinéastes, tentés par l'abstraction, travaillent à l'élaboration de rythmes visuels. Contentons-nous ici d'en nommer deux: Len Lye (*A Color Box*, 1935) et Oskar Fischinger (*Optical Poem*, 1938). Dans les années 40, d'autres séries axées sur la musique populaire apparaissent: *Swing Symphonies*, produite par Walter Lantz, et *Screen Songs*, produite chez Paramount Famous Studio.

Plus près de nous, toujours dans les années 40, les séries *Chants populaires* et *Let's All Sing Together*, produites à l'ONF, permettent notamment à Norman McLaren de réaliser *Alouette* (1944), *C'est*



On reconnaît clairement le travail du cinéaste d'animation Jan Svankmajer dans *Another Kind of Love* de Hugh Cornell

l'aviron (1944), *Là-bas sur ces montagnes* (1945) et *La poulette grise* (1947). Toujours passionné par les rapports entre le son et l'image, McLaren continue ensuite de réaliser des films dont la structure est proche de celle du clip, le plus célèbre de ceux-là étant sans contredit *Begone Dull Care* (1949), œuvre magistrale où le cinéaste met en images la musique du jazzman Oscar Peterson.

À la fin des années 60, plusieurs films d'animation de l'ONF se rapprochent encore plus du vidéoclip tel que nous le connaissons aujourd'hui. C'est en effet à cette époque que René Jodoin produit la série *Chansons contemporaines*, qui

compte sept films dont *Tout écartillé* d'André Leduc (sur une chanson de Robert Charlebois), *La ville* de Jean-Thomas Bédard (sur une chanson de Jean-Pierre Ferland) et *Taxi* de Roland Stutz (sur une chanson de Claude Léveillée). Tous semblables quant à leur structure, ces films tentent d'adapter le texte de la chanson ou de construire une fantaisie autour de son propos. Aucun d'entre eux ne montre l'artiste.

On constate donc que l'animation est le véritable précurseur de l'industrie du vidéoclip au Québec, cela jusqu'au début des années 80. On peut citer en exemple Pierre Hébert et Fernand Bélanger coréa-

lisant *Love Addict*, à partir d'une chanson d'Offenbach. Et lorsqu'au milieu des années 80 le vidéoclip s'impose selon sa forme actuelle, les cinéastes d'animation ont leur mot à dire. Ainsi, André Leduc, qui avait continué à s'intéresser à la musique à travers un film en pixillation (*Cbérie, ôte tes raquettes*, sur un «reel» de Monsieur Pointu), devient l'un de nos pionniers du clip. Parmi ses réalisations, on compte *Ils s'aiment* pour Daniel Lavoie, et *Double vie* pour Richard Séguin. Fait important cependant, les clips de Leduc sont réalisés entièrement en prises de vues réelles.

C'est que pour des raisons de budget et de temps de production, l'animation est pratiquement exclue de l'industrie québécoise du vidéoclip. Les exceptions sont rares: Gabriel Pelletier comptant sur la collaboration de l'animateur Michel Murray pour tourner *Tous les cris les S.O.S.* sur une chanson de Marie-Denise Pelletier, et sur la collaboration d'Édouard Faribault pour tourner *Amère Amérique* sur une chanson de Luc de la Rochelière. Autre exception, Robert Awad, le célèbre auteur de *L'affaire Bronsvik*, qui utilise sa technique d'animation de photographies et de papier découpé dans *Cochez oui, cochez non*, pour Paul Piché.

Ailleurs, dans la grande industrie du vidéoclip, l'animation s'est rapidement imposée à travers plusieurs œuvres de Steven Johnson (*Sledgehammer* et *Big Time* pour Peter Gabriel, *Road to Nowhere* pour Talking Heads), de Steve Barron (*Take On Me* pour A-Ha, *Rough Boy* pour ZZ Top, *Money for Nothing* pour Dire Straits) et de Zbigniew Rybicki (*Close to the Edit* pour Art of Noise, *The Original Wrapper* pour Lou Reed). Cela a donné certaines des œuvres les plus fortes et les plus personnelles de la courte histoire du clip. Il est à propos de se demander pourquoi.

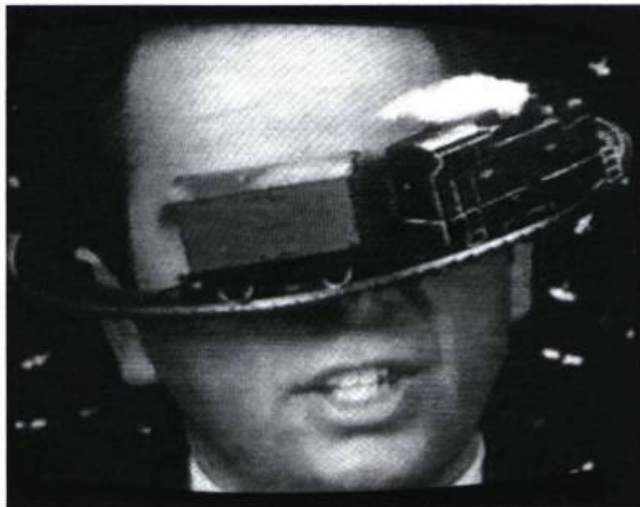
On peut d'abord avancer que la durée du clip (environ quatre minutes), de même que son rapport à la musique, sont deux caractéristiques qui, traditionnellement, siéent bien à l'animation. On l'a

LES AVENTURES D'UNE TÊTE:

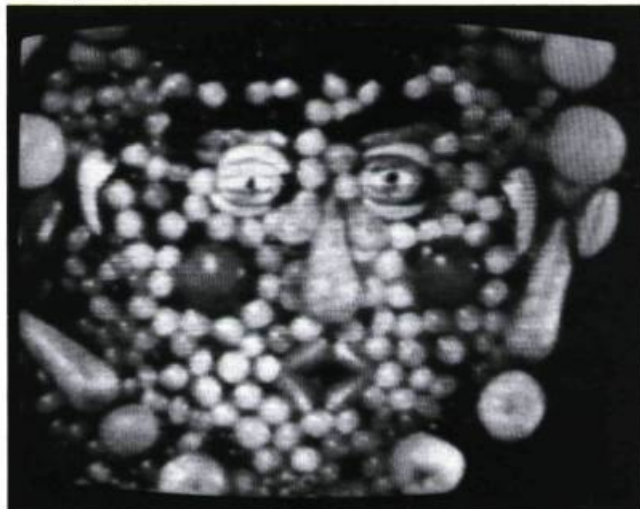
Sledgehammer de Peter Gabriel réalisé par Steven Johnson



Hommage à Méliès



Hommage au peintre Arcimboldo



vu, le cinéma image par image a toujours entretenu des liens privilégiés avec la musique, et la durée des films d'animation a souvent oscillé autour de quatre ou cinq minutes. De plus, l'atmosphère surréalisante privilégiée par l'industrie du clip est aussi une donnée fondamentale d'une bonne partie de la production mondiale en animation. Réalisant un clip, plusieurs cinéastes d'animation restent donc en terrain connu. Avec le résultat qu'un clip comme *Another Kind of Love* une réalisation de Jan Svankmajer sur une chanson de Hugh Cornell, ne tranche en rien avec le reste de l'œuvre de l'auteur de *Dimensions of Dialogue* et d'*Alice*. Tout Svankmajer se retrouve dans ce clip: sa technique (mélange de prises de vues réelles et d'animation en trois dimensions), son rythme (saccadé), ses obsessions (les têtes qui se déforment, la violence, la sexualité, etc.).

De même, on reconnaît bien la collaboration des frères Quay (*Street of Crocodiles*) au *Sledgehammer* que Steven Johnson a réalisé pour Peter Gabriel, ou l'apport de Robert Breer (*A Boy And His Dog Out for Air*) à *Blue Monday* 1988, qu'il a coréalisé avec William Wegman pour New Order.

Mais, l'animation dans les clips n'a pas donné que des œuvres personnelles. En fait, son utilisation importante est redevable pour une grande part à la prédominance de l'image sur le récit dans le clip. Ainsi, l'animation y est souvent purement décorative. On s'en sert pour faire en sorte qu'il se passe quelque chose à l'écran, pour ajouter de la valeur à un plan sans grand intérêt. C'est le cas, par exemple, dans un clip comme *Money for Nothing*, de Steven Barron, où l'on ajoute de l'animation à quelques plans documentaires du groupe Dire Strait, ou dans *Like To Get To Know You Well*, une chanson d'Howard Jones clippée par Wayne Isham. ■

POUR COMPLÉTER VOTRE LECTURE...

Comme la documentation sur le vidéoclip est encore mince et éparse, nous avons cru approprié de compléter ce dossier par une bibliographie sélective.

D'abord les ouvrages. Il n'y en a qu'un seul en français: *Rock'N Clip*, de Nicolas Deville et Yvan Brissette, coédité par Seghers-Cogite en 1978. Pratiquement illisible tant la langue qui y est utilisée est une sorte de franglais branché, cet ouvrage de 431 pages vaut quand même pour le travail de défrichage des auteurs.

Du côté des dossiers, signalons le supplément de seize pages au numéro 1354 du quotidien *Libération* (novembre 1985), qui est une sorte de catalogue de l'exposition Paysage du clip organisée par le Centre Georges Pompidou. Ensuite, le supplément clip publié dans le no 52 (février 1984) de la revue *Actuel*. On retrouve aussi deux articles dans le numéro 281-282 (juillet-août 1984) de *Positif*, dont un essai particulièrement intéressant sur l'esthétique et la narration.

Au Québec, en mai 1988, le Conseil du statut de la femme a publié une étude (menée par François Baby, Johanne Chéné et Johanne Viens de l'Université Laval) sur le sexisme dans les vidéoclips. On retrouve enfin deux articles de valeur, signés Yves Picard et Paul Warren, dans la revue *Communication Information*, vol. 9, no 1, été 1987. ■

MARCEL JEAN

Nous tenons à remercier Suzanne Labelle, Nathalie Dulude et Pierre Marchand, tous trois de Musique Plus, pour l'aide précieuse qu'ils nous ont fournie.



The Girl I Used to Know de Danny Wilson