Jodel Saint-Marc

Le Clip en tant qu'œuvre Cinématographique

SORBONNE NOUVELLE

Le clip en tant qu'œuvre cinématographique

Jodel SAINT-MARC

Le clip en tant qu'œuvre cinématographique
Le cas Laurent Boutonnat

Sorbonne Nouvelle

Le code de la propriété intellectuelle n'autorisant aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4)
Cette représentation ou reproduction, par quelques procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

© 2003, Editions Sorbonne Nouvelle.

« L'avenir du cinéma comme du tableau est dans l'intérêt qu'il donnera aux objets, aux fragments de ces objets, ou aux inventions purement fantaisistes et imaginatives. L'erreur picturale, c'est le sujet. L'erreur du cinéma, c'est le scénario. Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties. »

Fernand Léger, *Les Cahiers du mois, numéro spécial sur le cinéma*, 1925.

INTRODUCTION

Etrange mutation que la greffe quasi-systématique d'images sur une musique à vocation commerciale. Dans les années 1960, le scopitone combinait le principe d'un juke-box avec un écran. Moyennant une somme modique, la sélection d'une chanson permettait de faire jouer automatiquement le disque sur lequel la chanson était enregistrée en même temps qu'elle déclenchait la projection d'un court film 16 mm de 3 minutes qui l'illustrait. Après avoir connu un bref mais grand succès dans les cafés et autres lieux publics où ces machines étaient installées, cette invention française[1] disparut pratiquement après 1965. Les principaux artistes ayant tournés des films Scopitone furent les chanteurs «yéyés» (Johnny Hallyday, Franck Alamo, Françoise Hardy...) et les artistes comiques (Guy Bedos, Fernand Raynaud, Henri Salvador...) réalisés par des cinéastes comme Alexandre Tarta ou Claude Lelouch. A partir de la fin des années 1960, on continue d'illustrer certaines chansons sans les diffuser dans les lieux publics. Les moyens pour les tourner sont moindres, les tournages se font de moins en moins en extérieur et leur diffusion est cantonnée aux émissions télévisées musicales. Il faut attendre l'année 1980 pour voir sur un écran le premier vidéo-clip présenté comme tel : *Video killed the radio star* par le groupe Buggles, trois minutes de *playback* en noir et blanc sur support video où les interprètes, par écrans interposés se "parlent" les uns aux autres sur un montage très rythmé et de nombreux effets ou raccords. La musique n'a pas attendu le vidéo-clip pour entretenir des rapports étroits avec l'image ; dès le cinéma muet elle se posait déjà en élément de bande-son à la projection du film. La conception d'images et de musique dans le vidéo-clip fonctionnent de manière radicalement différente : c'est l'image qui illustre la chanson et non pas l'inverse. On peut trouver historiquement ce qui, dans l'Histoire du cinéma, a pu influencer, inspirer, ou au moins amener la naissance du vidéo-clip. Ce qui régit un vidéo-clip est avant tout sa fonction : c'est une œuvre audio-visuelle à visée uniquement promotionnelle. Nous verrons qu'il promeut la chanson qu'il illustre bien évidemment, mais aussi son ou ses interprète(s). C'est en cela que le vidéo-clip nous rappelle les films de chanteur, et entre autres les premiers succès d'Al Jolson comme *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer* – 1927) ou *Hallelujah, I'm a bum* (1933). C'est justement l'apparition du film parlant qui coïncide avec une exploitation discographique et radiophonique intense : de septembre 1930 à mars 1931, près de mille disques sont publiés en France à la gloire du film parlant. C'est vingt ans plus tard qu'un grand pas vers le principe qui sera celui du vidéo-clip sera franchi : des films naissent d'une ou de plusieurs chansons. C'est en 1952 que Betty Comden et Adolph Green bâtissent le scénario de *Chantons sous la pluie* autour des chansons de Arthur Freed. Le système survivra plus ou moins à la comédie musicale avec des films comme *Indian Song* de Marguerite Duras en 1975.

[1] Invention brevetée par la Compagnie d'Applications Mécaniques à l'Electronique, au Cinéma et à l'Atomistique (C.A.M.E.C.A).

Ce que nous appelons aujourd'hui vidéo-clip[2] est un petit film promotionnel musical destiné à la diffusion télévisée dans les émissions spécialisées afin de promouvoir l'interprète ou le pressage phonographique qui se rapporte à la chanson mise en images. Après le mouvement d'*art vidéo* des années 70 peu médiatisé et étrangement méconnu, le vidéo-clip peut en être lu comme la suite logique, comme une introduction en forme de divertissement sur le petit écran de travaux comme ceux des Vasulka (Steina et Woody), de Emshwiller aux U.S.A ou de Jean-Christophe Averty en France. Evolution du scopitone de la fin des années soixante-dix le vidéo-clip voué aux passages télévisés apparaît tout d'abord en Angleterre en 1981 avec la firme Ultra-Vox qui croit au médium et y investit rapidement. Les U.S.A profitent alors de l'exportation de la notoriété de l'Angleterre pour commencer à produire. L'Europe ne diffuse pas encore de vidéo-clips excepté en Belgique où on peut remarquer les premiers travaux notables de Jean-Pierre Berckmans. En France et en Allemagne, les quatre premières années de la décennie n'ont pas connues de vidéo-clips dignes de ce nom, car de trop nombreuses émissions de variété occupaient alors l'antenne : pour la promotion d'une chanson, les maisons de disque et les artistes pensaient l'impact alors plus fort lors d'un passage dans une de ces émissions. Il faudra attendre Jean-Baptiste Mondino en France pour voir à partir de 1983 les premiers réels vidéo-clips, d'ailleurs souvent assez originaux, succédant aux scopitones de Jean-Christophe Averty sans mouvement de caméra ni intérieur au champ, la réalisation se focalisant en longs plans-séquences fixes sur l'interprète.

Le vidéo-clip suppose des comédiens, le plus souvent une histoire, ou tout au moins un fil conducteur, même ténu, qui implique la présence de figurants, des décors, des costumes, des éclairages, tout ce qui en fait constitue une oeuvre cinématographique. Le vidéo-clip adopte les matériels de tournage de n'importe quel film de cinéma, mais pas le rythme (un vidéo-clip se tourne en deux ou trois jours, nuits comprises), ni ses critères de production, le financement étant à la charge de la maison de disque (mise à part de rares exceptions dont Laurent Boutonnat fait partie, en ayant fait appel entre autres à des sociétés de publicité[3] et des producteurs indépendants[4] avant de produire lui même ses clips). Il doit en outre obéir aux lois qui sont celles de sa forme, imposées davantage par son statut d'objet promotionnel que par un quelconque soucis esthétique ou éthique. Le vidéo-clip a donc ses règles, bien que les seules lois qui le régissent sont officieuses, la législation cinématographique l'ignorant. L'unique média diffusant le vidéo-clip étant la télévision, c'est elle seule qui versera une somme à la maison de disque en échange du passage à l'antenne. Longtemps gratuit, le passage d'un vidéo-clip est désormais soumis à un paiement incluant les droits d'auteur, de compositeur et d'interprète de la chanson, mais aussi les droits d'auteur du réalisateur (ce qui explique sans doute la faible quantité de vidéo-clips diffusés sur les chaînes hertziennes comparativement aux années 80). A l'étranger les régimes sont parfois différents, et la diffusion des clips est souvent l'objet d'un paiement forfaitaire à l'année. Au Québec par exemple, le média associatif des chaînes de proximité (au nombre de soixante-quinze) payait en 2001 la somme de quatre-vingt cinq millions de dollars canadiens (environ cent vingt sept mille cinq cents Euros). Le vidéo-clip est pratiquement toujours financé par le label ou la maison de disque de l'artiste produit (certains cas particuliers, dont fait partie Laurent Boutonnat, financent eux-mêmes leurs clips).

A la vue de la production mondiale de vidéo-clips, on peut d'ores et déjà élaborer une espèce de "clip-type" qui posera d'une part les conventions inhérentes à la forme, et servira plus tard de repère par rapport au travail de réalisateurs bousculant les "règles" généralement admises : en trois minutes cinquante secondes, notre clip-type financé par la maison de disque de

---

[2] Nous ferons ici une distinction entre le *vidéo-clip* qui est l'objet promotionnel musical de notre étude, et le mot *clip* qui définira la forme de film en tant qu'objet esthétique plus large, et pas forcément musical. Nous nommerons aussi *clip* le travail de Laurent Boutonnat car toujours réalisé non pas sur vidéo mais sur pellicule 35mm. standard ou super 35 mm.

[3] Alain Grangérard pour Movie-Box en 1986 et 1987 (*Libertine, Tristana*)

[4] Stephan Sperry pour *Plus Grandir* (1985) ; Claudie Ossard pour *Sans Contrefaçon* (1987).

l'interprète en 1989 utilise un budget de soixante seize mille Euros dont la moitié en effets spéciaux. Ce clip est tourné en trois jours complets de sept heures du matin à onze heures du soir presque totalement en studio, sur un support *Betacam* analogique. Il est diffusé vingt trois fois à la télévision, essentiellement dans des émissions musicales. L'interprète en regard caméra y chante sa chanson, entouré de ses musiciens dans divers décors.

L'objectif d'un vidéo-clip est de passer à la télévision à plusieurs reprises sans lasser, en donnant envie aux téléspectateurs qui le verront de se procurer dans le commerce la musique qu'il illustre. Le réalisateur doit penser le vidéo-clip sans perdre de vue sa multidiffusion, ce qui aura une influence certaine sur la manière dont il sera conçu, écrit, tourné et monté. Si ce travail se veut l'étude des contournements des lois du clip par le réalisateur Laurent Boutonnat, il faut avant tout en clarifier certains points. La première des contraintes artistiques à laquelle Boutonnat devra se mesurer pour imposer sa conception du vidéo-clip est bien sûr sa durée : elle est généralement calculée à partir de celle de la chanson illustrée, c'est à dire très souvent autour des trois minutes et trente secondes. La limite inférieure dans la durée peut être située dans les deux minutes (le vidéo-clip *Nostagic du cool* de Mathieu Chedid en 1997 durait par exemple moins de deux minutes), il est très difficile de trouver des clips dont la durée excède les cinq minutes, prenant le risque de freiner leur diffusion sur les chaînes généralistes réservent de faibles plages réservées aux vidéo-clips. Importante concession que doit faire le réalisateur de vidéo-clips : il ne peut créer la bande sonore de son film. Le cinéaste doit construire une image autour de la chanson qu'on lui a chargé d'*habiller*, chanson qu'il n'a de surcroît pas choisie le plus souvent. La liberté déjà toute relative du réalisateur de vidéo-clip est réduite de moitié par le champ sonore déjà enregistré qu'il ne peut pas maîtriser, ou presque pas (de légers bruitages, quelquefois de courts dialogues sont ajoutés depuis le début des années 90 sur des introduction de morceaux ou sur les ponts musicaux). Peut-on encore parler de liberté du cinéaste lorsque celui-ci est assujetti aux désirs de l'artiste musical qui lui a confié son image ? Que l'interprète en question ai formulé ou non l'idée originale du vidéo-clip (ou le cas échéant du scénario ou du fil conducteur) il doit le plus souvent non seulement apparaître dans le vidéo-clip, mais en plus en être le héros. Or les interprètes ne sont pas forcément acteurs et si parfois les scénarii de vidéo-clips peuvent se passer de narration, le réalisateur, lui, ne peut pas éternellement faire sans le chanteur ou la chanteuse dont il doit assurer en quelque sorte, une partie de l'image publique, car l'objet de l'outil promotionnel qu'est le clip est aussi cet interprète. Jean-Pierre Berckmans, réalisateur des premiers vidéo-clips belges pour la firme *Dream Factory* entre 1981 et 1983 lit cette forme filmique comme "le retour au visuel complet"[5], qui aurait été ici pour lui "l'occasion de refaire du cinéma muet".

L'aspect promotionnel du vidéo-clip exige un perpétuel changement dans sa forme, car il doit sans cesse sortir du lot, se faire remarquer, attirer l'œil et éveiller la curiosité, ce qui fait de lui un médium qui évolue très rapidement. Le vidéo-clip est bien plus régie par la mode que le cinéma ou la publicité. Par exemple si un style musical passe de mode, le visuel qui l'illustrait à ce moment ne lui survivra pas plus longtemps. En ce sens le vidéo-clip, au delà du fil conducteur ténu, nécessite dès ses débuts autre chose que la seule présence à l'écran d'un style d'image ou d'une imagerie, tombant rapidement dans une redondance ou une espèce de plagiat par anticipation se rapportant à un style cinématographique ayant déjà existé. Il faut rapidement au vidéo-clip une histoire. Ne serait-ce que pour le différencier des scopitones qui fleurirent la fin de la décennie précédente. Les histoires, pourtant, sont bien plus minces qu'au cinéma et les éléments évoqués à l'écran sont souvent récurrents d'un réalisateur à l'autre. Par exemple le fréquent recourt aux phantasmes dans les clips peut trouver une explication plausible : le format court du vidéo-clip impose des histoires simples, et incite autant que possible à faire appel à des éléments mythiques, presque mythologiques pour être certain que les informations que transmet

5 Jean-Pierre Berckmans, *Autour du scénario : cinéma, bande-dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université, Bruxelles, 1986, pp.215-223.

le film soient bien reçues par le téléspectateur. C'est précisément grâce aux restrictions de libertés qu'impose la forme que le réalisateur de vidéo-clips est forcé de trouver d'autres outils pour "raconter". Le fait également de ne pas pouvoir recourir aux dialogues mène à éliminer au début des années 80 les scénarii de type psychologique, les réalisateurs se tournent alors plus volontiers vers les affrontements qui existent dans le cinéma d'action. Bien souvent on ne fait que suivre un personnage non défini soit une situation qui évolue. Le vecteur qu'est la télévision n'est pas non plus sans influence dans tout cela, le temps y est réduit pour installer un climat, il faut d'emblée captiver le spectateur et le garder sous influence jusqu'au bout. Ce n'est justement pas un hasard si les quatre ou cinq minutes d'un clip sont si proches au niveau du rythme et de la narration de films d'animations comme ceux de Tex Avery. Ces maigres poignées de minutes portent assez de puissance pour maintenir une attention constante et intéressée, les histoires racontées y sont vivantes, sans temps mort et porteuses d'une énergie constante que serait bien incapable de maintenir un long-métrage. Le spot publicitaire, beaucoup plus court, pourra aussi créer un univers visuel, mais sera en revanche rarement capable de raconter une histoire autre qu'anecdotique.

Un choix primordial se pose lorsqu'on décide de donner une histoire au vidéo-clip, même lorsqu'on choisi de n'y mettre qu'un fil conducteur. S'inspire t-on ou non des paroles de la chanson ? Bien souvent dans les années 1980 et 1982, l'on s'inspire d'une phrase du texte ou de l'atmosphère sonore générale pour créer le décor (souvent unique) dans lequel évoluera l'interprète. Rares en effet sont alors les vidéo-clips qui adaptent l'éventuelle histoire présente dans les paroles de la chanson, non seulement par faute de moyens, mais aussi par manque de temps. On note de fréquents changements conjoncturels, en forme de mouvements d'une dizaine de vidéo-clips, qui tiennent probablement au caractère commercial passager d'un style de musique. Ici c'est par rapport au traitement que subit le récit qu'apparaît en 1983 en Europe, une espèce de *mouvement* : plusieurs clips prennent le contre-pied du récit des paroles de la chanson : Alain Bashung par exemple tourne un clip en Belgique dans lequel il chante dans un sous-marin alors que le texte évoque l'air et les oiseaux. En 1984, au delà de l'inversion systématique du climat de la chanson pour sa mise en images, Laurent Boutonnat semble prendre le parti de prolonger l'écriture du texte à l'écran. Il travaille encore sur support vidéo et ne dispose que de cinq mille francs (sept cent soixante trois Euros) pour tourner son premier clip *Maman à tort*. Au delà des paroles de la chanson évoquant l'amour d'une enfant pour son infirmière, il utilise des poses statiques de la chanteuse et de figurants pour illustrer les conséquences qu'impliquent les comportements racontés dans le texte. On voit dans le vidéo-clip des scènes bien loin du récit contenu des paroles, comme la décapitation de l'enfant en question par sa mère qu'on imagine sans mal sourde et autoritaire. Comme une explication de l'adaptation particulière qu'il fait à l'écran de sa propre chanson, Laurent Boutonnat encadre son vidéo-clip d'un portrait de Sigmund Freud et de sa compagne Lou Andreas Salomé, limitant du coup à chaque extrémité les conséquences en images de son texte par l'apparition du concepteur de l'outil analytique qui permet sa bonne lecture.

A partir des années 90, les images des vidéo-clips diffèrent progressivement des textes qu'elles illustrent, les réalisateurs se concentrant davantage sur les créations de nouvelles formes plastiques ou les atmosphères. Le vidéo-clip est pour un jeune cinéaste ce qu'a été le court-métrage pendant des décennies : un moyen de se faire découvrir, de montrer ses particularités cinématographiques ou de s'essayer derrière la caméra. Beaucoup de réalisateurs de longs-métrages ont débuté par la réalisation de vidéo-clips, conjointement pour la plupart à la réalisation de spots publicitaires : En France Jean Pierre-Jeunet par exemple a tourné de nombreux vidéo-clips avant de se lancer dans le long-métrage (*Le Bunker de la dernière rafale - 1981, La Cité des enfants perdus - 1994*) ainsi que Michel Gondry (*Human Nature* – 2002) ou Nigel Dick (*Deadly Intent* – 1988). En Angleterre bien souvent les réalisateurs de clips étant passé aux longs-métrages continuent de tourner des clips, peut-être justement dans le but d'expérimenter, et de tenter la création de nouvelles formes plastiques. Par exemple Spike Jonze,

parallèlement à ses films (*Dans la tête de John Malkovich* - 2000) a continuer le tournage des clips des français Daft Punk et de l'anglais Fat Boy Slim. Le réalisateur Chris Cunnigham également s'est exercé dans les deux formes en l'an 2000, en restant un réalisateur très productif et inventif dans le vidéo-clip (Frozen, *Window Licker, All is full of love…*). C'est en partie avec des comportements comme ceux-ci que le vidéo-clip devient de plus en plus un objet de réflexion, dans la recherche de nouveaux vocabulaires cinématographiques par des réalisateurs qui ne considèrent pas le vidéo-clip comme un "ménage alimentaire" mais comme une création courte d'une richesse sincère et réelle.

Certains réalisateurs, notamment d'outre-Manche, font dans les années quatre-vingt le choix de ne pas raconter d'histoire. Ultra-Vox a été la première société à partir de 1982 à produire des clips très froids abandonnant le récit scénarisé en faveur de l'abstraction presque totale, l'image véhiculant essentiellement des jeux de lumière. Ensuite ont suivi durant quatre années dans le monde entier des clips abstraits où les trucages vidéos prenaient une grande part dans l'émerveillement que souhaitaient créer les auteurs et dans lequel le chanteur, la chanteuse ou le groupe évoluent avec le plus souvent comme simple accessoire un micro ou une guitare. Cette mode passée, les danses sont arrivées, ainsi que les effets spéciaux, les décors et des éclairages sophistiqués. Mais c'est en 1984 que des histoires plus complexes apparaissent aux U.S.A, se rapprochant d'intrigues de longs-métrages. Lionel Richie sort le vidéo-clip de *Hello* fin 1983 où il incarne un professeur dans une école d'art. Une élève aveugle amoureuse de lui sculpte sa tête dans de l'argile. C'est donc un an avant *Thriller* de Michael Jackson (John Landis – 1984)[6] et son découpage en forme de série B que le clip américain accouche d'une histoire figurative cohérente, à l'esthétique cinématographique et non plus *clipesque* (plans fixes et studio de télévision aménagé pour l'occasion). On peut lire ce clip autour de la sculpture de Lionel Richie comme une allégorie de ce vers quoi tend le clip : un nouveau lieu de recherche de nouvelles formes plastiques, mais aussi de codes cinématographiques. Sans le légitimer, le vidéo-clip aura par exemple fait accepter les faux raccords et surtout les regards directs à la caméra, grands interdits du cinéma classique.

> Aucune communication n'est et "ne doit" être possible [avec le "quatrième mur" au cinéma] sauf que de nier la fiction en la dénonçant comme telle. A peine admissible au théâtre - dans les vaudevilles mais pas dans les tragédies -, le « clin d'œil au public » est insupportable au cinéma où rien ne doit sembler avoir été fait "pour" la spectateur, témoin d'un événement supposé vrai bien davantage que spectateur avoué d'une aventure imaginaire.
>
> Jean Mitry, *La Sémiologie en question*,
> Cerf, coll. Septième Art, Paris, 1987, p.93.

Cette exception de taille dans le vidéo-clip peut s'expliquer par le statut de l'interprète, présent non pas comme un personnage de fiction mais en tant qu'artiste, que personnalité médiatique s'adressant directement à son public par le truchement du texte de sa chanson. Aussi le vidéo-clip est à priori une œuvre audio-visuelle ; ses modes de financement, de diffusion et son support de production étant ceux que la télévision utilise couramment ; mais la télévision use et abuse justement de ce regard direct à la caméra et "excuse" en quelque sorte son usage dans le vidéo-clip. Remarquer dans les clips réalisés par Laurent Boutonnat la quasi-absence de "regards-caméra" revient à apprécier une démonstration des deux premières parties du présent travail, qui cherchent à rendre compte de l'appropriation d'attributs esthétiques cinématographiques pour la promotion télévisuelle de chansons de variété et plus généralement de la volonté d'un réalisateur de créer une œuvre cinématographique dans une forme filmique particulière destinée à la télévision : le vidéo-clip. C'est ensuite en s'axant des trois longs-métrages du réalisateur et en le situant dans l'entièreté de son œuvre que se dégagera d'une part

[6] Réputé à tort comme le premier "film-clip", Thriller reste un clip, dialogué mais avec toujours l'interprète chantant sa chanson, accompagné de surcroît par une chorégraphie non diégétisée.

la tentative inachevée de devenir un auteur, puis un contexte spectatoriel qui pérennise paradoxalement l'impact de l'ensemble. Enfin, cette notion de construction puis de déconstruction d'un auteur peut être mise en évidence avec l'approche thématique sous l'angle de l'échec de la carrière de Laurent Boutonnat, pointant à la fois par éléments biographiques, par choix dramaturgiques, ou par pistes économiques l'évocation de l'insuccès d'un auteur, comme celui du destin d'un héros, ou de la carrière d'un film.

Des clips à la lumière du cinéma

QUELLE PLACE POUR LE VIDEO-CLIP ?

Le Statut du clip

Film réalisé pour, inspiré par, ou enrichissant visuellement une chanson, le visuel du vidéo-clip occulte étrangement l'acte de création propre de cette musique au profit le plus souvent de sa simple interprétation. Dans les vidéo-clips, la musique sur laquelle on se focalise existe déjà : les paroles sont écrites, la musique composée et les arrangements déjà réalisés. L'interprète joue, et le plus souvent chante, mais rares sont les clips qui retracent le parcours d'inspiration mélodique, ou d'écriture de texte. Les rares mises en scène rendant compte de cet acte de création musical ou textuel intervient dans un contexte bien précis, adapté à une histoire où à une vision particulière, comme si le simple processus de création d'une chanson par l'artiste n'était pas assez fort pour vivre tout seul. Par exemple dans le clip *Stan* du chanteur de *rap* Eminem (U.S.A – 2001), l'intégralité du vidéo-clip raconte l'histoire de ce *fan* imaginaire dont les lettres manuscrites deviennent les paroles de cette chanson qui illustre son destin. Pourtant nous ne sommes pas vraiment dans la mise en scène d'une création artistique pour plusieurs raisons. Premièrement ces lettres écrites par ce *fan* ne sont pas destinées à devenir à posteriori les paroles d'une chanson de son idole. Ensuite ce texte n'est pas celui du jeune homme montré, mais bien celui de l'artiste interprète Eminem, qui d'ailleurs conte l'histoire et dont on reconnaît la voix. Or à l'écran c'est bien un comédien qui revêt le rôle du *fan* (en chantant les paroles en play-back) et non pas Eminem qui pourtant est l'interprète original.

Cela pose entre autres le problème du statut du vidéo-clip par rapport à celui de la chanson. Dans l'imaginaire social, la chanson a un long passé assez riche, elle favorise depuis des siècles l'apaisement, la propension à l'évasion et au rêve, elle s'accompagne depuis une vingtaine d'années maintenant de ce support privilégié qu'est le vidéo-clip. En s'alliant à lui elle s'enrichit d'une promotion télévisuelle qui, souvent, est vue par le public avant que la chanson elle ne soit entendue (à la radio par exemple) ; non seulement parce que la télévision est davantage regardée, mais car la première diffusion d'un vidéo-clip est en soi un évènement fréquemment mis en scène par la maison de disque à coups d'annonces dans la presse, contrairement à la première rotation radiophonique d'un titre qui passe inaperçu[7]. Le fait est donc, pour un vidéo-clip, de donner envie aux consommateurs de se procurer le support phonographique. Mais contrairement aux plus anciens supports promotionnels, tels les affiches ou les spots radiophoniques, la promotion ne se résume pas à une simple mise en scène du message publicitaire et de l'artiste en

[7] Le support « promo » comme on l'appelle, est envoyé aux radios simultanément, alors que pour la télévision, une chaîne (bien souvent sponsor de l'artiste) est souvent désignée par le label pour une diffusion en avant-première.

question. Les affiches publicitaires par exemple, collées sur les murs de nos rues ou peuplant nos magazines ont rarement été des moyens pour des dessinateurs ou des peintres de créer, encore moins en s'inspirant du produit ou du service rendu comme c'est le cas pour le vidéo-clip. Seuls quelques artistes comme Toulouse-Lautrec ont su donner à l'affiche publicitaire une dimension picturale, mais certes pas pour n'importe quel produit. Egalement Pierre Bonnard, Firmin Bouisset, Félix Vallotton, ou encore Maurice Denis intègrent l'art à la vie quotidienne en créant des affiches publicitaires pour le journal *Le Figaro*, ou le chocolat Meunier à la fin de XIXe siècle. C'est pour ça qu'on imagine mal une exposition ou un album illustré pouvant retracer, sans une volonté ironique ou purement nostalgique les œuvres graphiques ayant illustré la vente de petits poids durant le passage au XXème siècle. Seule la photographie aurait alors pu sauver l'affiche publicitaire du simple message commercial si le plus souvent elle n'avait pas eu pour "obligation" de montrer le produit. Le simple passage à la radio constitue une promotion pour le support phonographique, là aussi ce n'est pas par hasard si la multidiffusion a souvent été comparée à un matraquage publicitaire depuis les années 70 et 80, notamment depuis les chansons de la chanteuse Dalida, alors très reprises en radio. Les spots, eux, se concentrent le plus souvent sur le refrain de la chanson, auquel une voix (qui n'est que très rarement celle de l'interprète) est souvent apposée pour mentionner le chanteur, le titre et la maison de disque. Mis à part les effets de mixage nécessaires à la conception du spot, la recherche artistique est le plus souvent quasi-nulle.

Tout ceci fait que le vidéo-clip, qui délaisse de plus en plus l'exposition "obligatoire" de son interprète à l'image, peut devenir un support promotionnel servant une création artistique sans cesse renouvelée. De plus, le vidéo-clip est libéré de toute recherche verbale de slogan commercial, donc de tout superlatifs et tout simplement de tout commentaire. C'est là sa principale différence[8] avec le spot publicitaire : le produit que l'on vend est lui-même entièrement accessible dans sa promotion, la musique vendue dans le commerce est entendue dès la vision du vidéo-clip par le télé-spectateur : nulle besoin de la vanter directement, de mettre en avant certaines de ses qualités, son éventuelle "valeur ajoutée". Seul le goût du public peu réellement décider de l'intérêt à porter à une musique. C'est sans doute pour cela que l'industrie du disque comme celle du cinéma est aussi peu fiable, la réussite ou de l'échec d'une œuvre est toujours aussi incertaine car elle est en grande partie assujettie au simple goût des spectateurs[9], variable et généralement incalculable car ils dépendent de critères aussi aléatoires et insondables que les réactions aux modes, l'actualité et les différences sans cesse en évolution entre les générations.

Un Terrain d'expérimentation

La forme même du vidéo-clip, parce qu'elle est débarrassée de toute contrainte explicative et parce qu'il lui est dispensable d'être capable de tenir en haleine le spectateur pendant une longue durée, cette forme lui permet d'ouvrir d'elle-même de nouvelles voies. Le mot *expérimental* ne correspond plus à ce cinéma, l'avant-garde le méritait car l'expérimentation résidait aussi dans ses systèmes de financements et de projection, tandis que le vidéo-clip, lui, a bénéficié depuis le milieu des années 80 de larges crédits, grâce à sa fonction promotionnelle qui justifie bien souvent de lourds investissements, et d'une très forte médiatisation. La conception d'un vidéo-clip relève donc davantage d'un exercice stylistique que d'une *expérimentation* stricto-sensus.

[8] Outre des détails comme la durée et le budget.
[9] D'où l'importance du *marketing* et de la part grandissante de la promotion de film voulant provoquer une attente du spectateur et s'assurer un minimum de recettes.

Pourtant, l'expérimentation plastique est là. Au moins autant que dans le cinéma classique et moderne, elle trouve avec raison sa place dans ce format court qui l'accueille non par charité, mais parce qu'il en a besoin. Cette nouveauté permanente, c'est elle qui fera émerger telle ou telle création de l'océan clipesque dans lequel s'abreuve les chaînes musicales chaque jour. C'est pourquoi d'une présentation simpliste d'un interprète ou d'un décor, on est arrivé parfois à des fragments plastiques qui choqueraient moins dans une installation d'art moderne que dans une rediffusion de *show* télévisé de Maritie et Gilbert Carpentier. Sans pour autant jeter l'anathème sur le figuratif, beaucoup de réalisateurs ont donné aux paysages et aux gestes de la vie quotidienne assez de déformation pour qu'ils deviennent des actes de création visuelle où l'image se rapporte moins à la thématique des paroles qu'à la couleur de la musique ou la poétique des arrangements.

Un clip représentatif de cette démarche est *Star Guitar* du groupe Chemical Brothers[10] en janvier 2002. Réalisé à partir d'un montage infographique d'éléments réels, l'intégralité du vidéo-clip est un long travelling latéral, une vue par la fenêtre d'un train de paysages divers, s'enchaînant à priori naturellement les uns à la suite des autres. Mais là où réside l'originalité de l'idée, où le considérable travail plastique rejoint la conception de la musique, c'est quand on s'aperçoit que chaque élément défilant du paysage apparaît dans le champ conjointement à un effet musical ou rythmique contenu dans la musique. Ainsi les battements binaires coïncident avec l'apparition de châteaux d'eau situés à égales distances les uns des autres, les nappes de synthétiseurs entrent progressivement dans le champ sonore en même temps que des autres voies ferrées rejoignent des aiguillages, les déflagrations électroniques passent en même temps que les passages à niveaux… Rares sont les vidéo-clips qui parviennent sans l'aide du montage à une telle mise en relation entre le son et la musique. Ici la distance spatiale entre les bâtiments devient en quelque sorte "égale" à la distance temporelle entre chaque effet sonore souligné à l'écran, l'image ne se fait plus le répondant du son, la musique n'est plus l'accompagnement d'un visuel, les deux coïncident en se répondant, cohabitent en s'enrichissant.

Le fait même de devoir "faire avec" la musique contribue à chercher de nouveaux modes de liaison avec l'image, sans quoi nous retomberions sans cesse dans les mêmes schémas de représentation à l'écran. En ce sens, la place centrale qu'occupe la musique offre des ouvertures dans la recherche du rythme de l'image, du rythme du montage, et permet d'expérimenter de nouvelles formes d'expression. Là où le réalisateur classique aurait recourt aux dialogues ou à la voix-off lors d'une séquence à la compréhension délicate, le réalisateur de vidéo-clip doit le plus souvent s'en priver et chercher de nouveaux moyen de mener le récit, de transmettre les émotions de ses éventuels personnages. Bien souvent, pour les transmettre, on assiste à la mise en images des émotions elles même, aussi abstraites soit-elles. A l'observation des émissions musicales, on voit que le vidéo-clip se fait généralement onirique, se teinte de couleurs irréelles et de formes extraordinaires. C'est peut-être pour cela que, au-delà de l'admiration qu'elle peut susciter chez le public[11], l'utilisation des effets spéciaux est si fréquente. Il est tout simplement utilisé comme un outil, même si sa présence se justifie le plus souvent par une simple valeur ajoutée stylistique ; mais c'est de plus en plus grâce à lui que peut s'exprimer le merveilleux, le rêve, le phantasme, depuis toujours chers à la diégèse *clipesque*. Une artiste comme l'islandaise Bjork, célèbre depuis la fin des années 90 entre autres pour ses clips, a autant recourt aux effets spéciaux visuels qu'aux sons nouveaux et synthétiques. Ces nouveaux outils se justifient dans ses clips qui souvent ne pourraient pas exprimer de la même façon les thèmes que la musique que la chanteuse aborde. Elle use par exemple de l'image de synthèse pour évoquer l'amour entre deux robots dont le saphisme échappe à leurs concepteurs (*All is full of love* – 2000).

[10] Groupe de musique électronique déjà célèbre pour l'originalité de ses précédents vidéo-clips.

[11] Assez jeune, le cœur de cible de ces émissions étant les 12-25 ans, donc encore ayant encore une propension certaine à l'émerveillement..

Au-delà des créations inhérentes à la conception plastique d'une image à partir d'une musique, les innovations récentes dans le domaine du clip peuvent résider également dans un décalage certain entre la couleur du son et les tons dramatiques de l'image. Le choix d'une musique lors d'un film revêt un certain effet. Soit il adhère à la scène, aux sentiments des personnages et à l'atmosphère de la séquence[12], soit il s'en décale, continuant sur le même mode et le même rythme malgré, par exemple, la venue d'une nouvelle séquence à l'intensité dramatique différente[13]. Dans le clip musical, le problème de l'effet de la musique reste le même mais il est posé à l'envers : le choix de la musique est remplacé par le choix de l'image et la réflexion quand à son choix en terme de décalage s'en trouve complexifié. Si lors du mixage d'un film il est relativement aisé de trouver le bien fondé d'un décalage avec la musique, l'inverse est bien moins évident : Il y a en effet plus de difficultés à faire abstraction de l'ambiance musicale, d'en trouver son juste contraire puis de tourner les plans qui conviendraient, que de faire des tentatives de divers musiques sur une bande images préexistante pour trouver celle qui conviendrait le mieux. Au delà de ce simple aspect pratique, on peut relever qu'un décalage trop grand entre une musique et sa mise en images nuisait à la promotion de celle-ci en atténuant par l'image l'impact de l'effet sonore que le compositeur cherchait à faire passer. Quel que soit ses objectifs auteuristes, un réalisateur ne doit à priori jamais perdre de vue que l'objet à promouvoir est la chanson et non pas l'image qu'il lui "appose".

Particularités d'une forme

Par rapport aux écritures cinématographiques existant sur le grand écran, le vidéo-clip, avec ses origines et ses fonctions, a permis de nouvelles écritures audio-visuelles. L'importance de la publicité à la télévision s'étend aux yeux du téléspectateur davantage que dans les salles obscures, où le "pré-entracte" soumet le public à une espèce de mélange de films-annonces de longs-métrages et de publicités pour les produits de la vie courante (et de moins en moins ceux vendus dans l'entracte qui suivra). Pour cela, la télévision est à l'origine de cette structure publicitaire où de longs « tunnels publicitaires » et de petits programmes (météo, tiercés, souvent eux-même sponsorisés) se succèdent depuis plus de vingt ans, précédant le véritable programme de première partie de soirée et habituant du même coup le téléspectateur au long flot interrompu de publicités déguisées ou non. Le fait également que la télévision interrompe les programmes[14] par de la publicité a influencé la conception même de l'image, puisque sa lecture par le public est modifiée par l'affluence des attributs propre à ces films publicitaires. L'abondance de plans rapides, de montages rythmés sensés attirer l'attention du téléspectateur et la garder, ont sans doute habitué le public à un certain sens du montage énergique, que les concepteurs veulent actuel. En ce sens le vidéo-clip s'inscrit dans cette mouvance avec de surcroît un autre élément qu'implique la rapidité du montage : la simplification de l'image. La rapidité d'exposition à l'œil du téléspectateur oblige le concepteur du plan en question à le tirer au maximum vers une espèce d'esquisse simpliste dans laquelle un seul élément, ou peut être deux peuvent être clairement vus et identifiés, sachant que le reste de l'image, mise à part sa couleur ou sa composition passera inaperçu. La brièveté limite également le nombre d'éventuels mouvements de caméra à l'intérieur d'un même plan. Bien souvent ils se résument à un simple travelling mécanique ou zoom, à direction unique.

Au cinéma, le montage rapide a une influence directe sur la longueur des séquences qui se révéleront elles aussi plus courtes. C'est pourquoi dans le vidéo-clip d'aujourd'hui les changements de décors[15] (abstraits ou concrets) se multiplient et le découpent pour en faire de

[12] Effet musical empathique.
[13] Effet musical anepathique.
[14] Et notamment les films de cinéma, sur les chaînes privées, en une ou deux coupes.
[15] Figurant en quelque sorte les changements de scène au cinéma.

plus en plus un petit film à l'univers cohérent et pourtant relativement étendu malgré l'exposition laconique du monde visuel voulu par l'auteur. Dans la version destinée à l'exportation de *Suerte*[16] (Colombie – 2002), les danses latines et la mise en scène de l'exotisme de la chanteuse Shakira sont par exemple appuyées par le son et par l'image, avec l'omniprésence d'effets spéciaux : non seulement les arrangements musicaux sont volontairement identifiables à l'Amérique du sud (flûte de paon à l'appui), mais la chanteuse présente dans tous les plans (toujours centrée à l'image, dans une échelle de plans allant du moyen au très gros plan) danse avec le même costume sur des décors aussi sauvages et différents que le sommet enneigé d'une montagne, une plaine au milieu de laquelle galopent des centaines de chevaux qui la frôlent, et une jetée au bord de la mer au dessus de laquelle s'élance l'écume des vagues qui viennent s'écraser contre elle. Ces décors se succèdent les uns les autres sans aucune transition visuelle, le montage ne consacrant jamais plus de la longueur d'un couplet ou d'un refrain à chacun d'eux. Ceci est aussi vrai pour des vidéo-clips plus célèbres et plus anciens qui reprennent cette structure de la "traversée de décors" tel le grandiose *Black or White* de Michael Jackson (U.S.A. – 1991) où, par la magie de l'incrustation désormais au détourage invisible, le chanteur peut traverser dans le même plan la place Rouge de Moscou, une tribu indienne, et se retrouver au pied de la flamme de la statue de la liberté, toute auréolée des monuments les plus prestigieux de la planète en incrustation eux aussi.

Laurent Boutonnat lui, n'est définitivement pas de cette école. Si l'on se trouve souvent en contemplation d'un décor, comme ces plans sur la plaine enneigée de *Désenchantée* (1991), ou la plage de *Sans Contrefaçon* (1987), on ne tombe jamais dans la "compilation touristique", ces passages sont bien là afin d'asseoir l'univers du clip, Mais leur exposition ne se justifie pas par leur seul nature esthétique, ni pour l'accompagnement simple de l'histoire ou des actions, mais plutôt par une utilisation proche du cinéma scandinave. Chez Boutonnat la nature ne répond pas à l'action du film, il l'a suscite, en est à l'origine même, c'est la mer de *Sans Contrefaçon* qui barrera la route à l'amour du marionnettiste pour son pantin, c'est la splendeur de cette plaine reflétant le néant dans *Désenchantée* qui arrêtera en plein élan les prisonniers venant de s'enfuir. Il est normal dans le cinéma de Laurent Boutonnat de se dire que les personnages n'agiraient pas de la même manière s'ils avaient été plongés dans un autre décor. Il fait partie intégrante de l'histoire, y joue un rôle. Le faon de *Regrets* est un personnage du film, c'est l'unique témoin d'une action si peu commune qu'il ne pourra la répéter à personne, tout comme le corbeau et le cheval du duel au début de *Libertine*, seuls témoins impartiaux du crime qui va se dérouler sous leurs yeux et qu'ils ne pourront jamais dénoncer. Comment ne pas penser aux fonctions de la nature dans des films comme *Le Vent* de Victor Sjoshtrom (Suède – 1922) et à l'analyse qu'en faisait Jean Mitry, qu'il étendait au cinéma muet scandinave et qui peut se juxtaposer au cinéma de Laurent Boutonnat :

> « Tout est dans l'étendue, dans l'ouverture des grands espaces, dans la violence vivifiante d'un vent frais, d'un air pur qui emporte la franchise d'un élan passionné, dans la force torrentielle qui entraîne et balaie toutes les scories sur son passage. Le paysage n'est plus seulement le décor qui sert de cadre à l'aventure, le climat qui justifie d'un comportement, le lieu qui conditionne certains mœurs confuses et désordonnées, il est le répondant d'un thème, d'un élan, d'une passion qu'il reflète en ses eaux calmes et porte d'écho en écho à la connaissance de l'univers. L'émouvante splendeur de la nature n'est pas pour l'unique splendeur des images mais pour la splendeur du drame dont la nudité farouche livre en plein ciel la sincérité des sentiments qu'il exalte. »
>
> Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma,
> Ed. du Cerf, Paris, 2001, 226 p.

Par rapport au cinéma, l'histoire du vidéo-clip fait relever plusieurs de ses particularités dans le domaine du montage. Souvent voulu comme un tourbillon, ou comme un « tour de manège » comme le dit Laurent Jullier[17], le vidéo-clip se résume souvent, comme nous venons

[16] Rebaptisée *Whenever wherever* pour le marché anglo-saxon, avec le même clip aux plans de play-back retournés.

[17] in « De la brièveté des plans sur MusicTeleVision », *Champs Visuels* n°3, Paris, L'Harmattan, 1996bis.

d'en parler à un tour du monde ultra-rapide. Jullier prenait l'exemple du clip *Runaway* de Janet Jackson (1995), qu'on peut rapprocher à bien des égards de celui de Shakira cité précédemment. Cette diversité de décors implique ici de montrer le plus de choses possibles en un minimum de temps. C'est entre autres pour cette raison que le montage est si rapide, et que pour accentuer l'effet de "tourbillon vertigineux", la chronologie des vidéo-clips est moult fois mélangée, inversée; un fait survenant logiquement après un autre trouve ainsi une amorce avant que la première action ne soit montrée. L'expérimentation de ce type de narration rend la lecture moins lisible par le spectateur mais augmente, avec les points de montage, les surprises et les bouleversements visuels. On a ainsi l'impression que l'action forme un tout, se déroule à la même vitesse que la projection du clip lui-même, c'est à dire en quelques minutes, et que la plupart des actions montrées sont simultanées les unes aux autres. On a que très rarement recours aux outils habituels du cinéma traditionnel pour exprimer un hiatus diégétique. Ainsi le fondu enchaîné se trouve une fonction purement formelle et traduit très rarement une ellipse.

Le vidéo-clip : "cousin" du cinéma post-moderne.

Si Laurent Boutonnat a voulu apporter au clip une construction scénaristique définie, une structure importée du long-métrage de fiction romanesque, il s'est également illustré dans des œuvres à la pure recherche formelle. *Je t'aime mélancolie* (1991), *Baïla Si* (1997) et surtout *Pardonne-moi* (2002) ne cherchent à procurer au spectateur qu'un « plaisir brut »[18] et immédiat. Les images montrées ne revêtent alors pas d'autres sens que l'unique but formel pour lequel la scène a été tournée. Par exemple dans *Je t'aime mélancolie,* le discours principal est porté par les deux dispositions qui alternent tout au long du clip : une femme boxant avec un homme, puis cette même femme interprétant la chanson avec dix danseuses[19]. Rien, ni dans les actions montrées, ni dans les mouvements de caméra, ni bien sur dans la bande son n'aura pour autre fonction la description de l'action et n'aura à discourir sur autre chose que sur le clip lui-même.

Cette recherche de l'émotion forte, immédiate et brute appartient pleinement au cinéma post-moderne. Laurent Jullier nomme ce cinéma le « son & lumière ». Les vidéo-clips, dont la plupart jouent sur cette puissance de « l'image pour elle-même », obéissent aux critères énoncés par la forme et qui les rapprochent selon lui de « tours de manèges ». C'est par exemple en parlant des grands films de divertissement post-modernes[20] qu'il reconnaît ce discours descriptif ou méta-discursif que nous évoquions. Ce qui est produit dans ces films est alors la sensation, au détriment du sens. Laurent Jullier est l'un des théoriciens qui dénonce notamment l'utilisation faite par certains longs-métrages des points de montage superposés aux battements du rythme de la chanson[21]. Cet effet qu'il nomme d'ailleurs « effet clip », est représentatif des outils utilisés par le cinéma post-moderne. La multiplication des points de montage par exemple agit selon lui comme un remplacement du zapping qui détournerait le spectateur de l'envie de changer de chaîne. Si ces méthodes sont souvent critiquées, l'unité entre le rythme de la musique et celui du montage a pourtant pour utilité de redéfinir de manière nouvelle les rapports du son à l'image qui ne font maintenant qu'un, deviennent du coup indissociables du point de vue du rythme, en faisant du spectateur le témoin d'une symbiose entre les deux vecteurs, et décuplant l'émotion qu'ils procurent en les faisant se juxtaposer. Le nombre incalculable de vidéo-clips soumis à

[18] Laurent Jullier, « De la brièveté des plans sur MusicTeleVision », *Champs Visuels n°3,* Paris, L'Harmattan, 1996bis.
[19] On pourra bien entendu le sur-interpréter et y lire un combat néo-féministe, voire une ludique revendication masochiste accentuée par la guêpière de cuir cloutée que porte l'interprète.
[20] Tel *La Guerre des Etoiles* (*Star Wars* –Georges Lucas – 1975) le premier film post-moderne de l'histoire du cinéma selon Jullier.
[21] Jullier prend ici l'exemple du film *Atlantis* (Luc Besson – 1991)

notre rétine depuis une vingtaine d'années nous influence sur la prétendue paternité qu'il aurait des montages calés sur le rythme d'une musique. Ce fameux « effet clip » tant décrié est tout simplement un des nombreux effets de montage du cinéma. Présent quelquefois dans le cinéma moderne, il ne fait qu'exploiter davantage la venue du son au cinéma.

En retour, les vidéo-clips, les publicités et les jeux d'arcade s'emparent de caractéristiques cinématographiques, comme l'utilisation fréquente des formats cinématographiques panoramiques (1.85 ; 2.35) alors qu'à de très rares exceptions près dont les films de Laurent Boutonnat font partie, les vidéo-clips ne sont pas projetés en salles[22]. Les moyens mis à disposition des tournages publicitaires, et des programmations de jeux ont également beaucoup évolué. On remarque par exemple l'apparition au début des années 90 de plans qui n'étaient alors vus qu'au cinéma, tels de larges mouvements de caméra, des travellings fluides, des points de vue aériens, ou des incrustations[23] sans détourage. L'utilisation répétée du travelling avant, qui "transporte" le spectateur à l'intérieur de l'image est par exemple très fréquente dans les films dits post-modernes. Ce mouvement d'appareil permet de découper un personnage (souvent l'interprète objet de la chanson pour un clip) de l'arrière-plan et non pas de signifier une introspection, ou bien une attitude d'enfermement pour un personnage autour duquel le plan se ressert. Combiné à un zoom optique arrière[24], le premier plan, les plans intermédiaires et le fond semblent s'espacer les uns des autres (la distance focale diminuant) donnant à l'image un effet de profondeur animée qui s'adresse aux sensations du corps entier du spectateur, comme la largeur d'un écran hémisphérique ou un simulateur de vol aurait la capacité de le faire ; on en revient au phénomène de « tour de manège » évoqué par Jullier où le spectateur doit *vivre* le film.

La volonté de bien des réalisateurs de retourner au « plaisir brut » que décrit Jullier se retrouve pleinement dans le clip car c'est de cette même catégorie de plaisir que se réclame la promotion de la musique populaire, ou de variété, autre vecteur sensé donner un plaisir immédiat à son spectateur. Jullier défini cette recherche de plaisir brut comme un « privilège à une lecture spectatorielle immédiate, qui sollicite de préférence les processus mentaux descendants ». On retrouve donc cette post-modernité dans la musique habituellement illustrée par le vidéo-clip. Elle s'y manifeste notamment par des alternances couplet/refrain, et tension/résolution pourtant anciennes, et dont la variété française comme internationale sont traditionnellement clientes. En reprenant quelquefois cette structure, bon nombre de vidéo-clips installent un climat plus pesant lors des couplets, atmosphère qui s'apaise brusquement lorsque arrive le refrain "libérateur". On trouve également au vidéo-clip une parenté avec le cinéma post-moderne dans l'utilisation de plus en plus fréquente de la parodie, sur toute la durée du clip ou par le biais de "clin d'œil". L'objet de la parodie est soit un succès du box-office, soit d'autres clips célèbres du moment. Par exemple le groupe américain Blink 182 tourne régulièrement en dérision les clips de leurs concurrents. On retrouve ici la tradition du cinéma post-moderne et de ses films allusionnistes, reproduisant telle ou telle action ou esthétique d'une œuvre déjà existante. On s'aperçoit alors que conjointement à la création luxuriante de certains réalisateurs, d'autres montrent de plus en plus de reproduction à défaut d'originaux. Mesurer la qualité d'un vidéo-clip peut alors être difficile, et l'absence des critères esthétiques qu'on peut utiliser conduit à évaluer un clip en fonction du plaisir qu'il aura donné à son spectateur. Plaisir qu'on peut rapporter à celui procuré par l'écoute de la chanson.

[22] On notera toutefois depuis janvier 2002 la programmation de la salle parisienne Cinéalternative qui projette chaque mois, dans la séance *Clips only* les clips les plus originaux du moment sur un support 16 mm.
[23] Personnage souvent filmé sur fond bleu ou vert, remplacé au montage par un décor filmé ou crée séparément.
[24] Procédé dit de *Transtrav* utilisé semble t-il pour la première fois par Alfred Hitchcock dans *Vertigo* (1958).

Si le post-moderne ne semble pas être un mouvement, il agit plutôt dans l'industrie du clip comme un contexte sociologique, voire commercial, et qui permettrai de dresser l'inventaire des effets de ce commerce sur l'esthétique d'une œuvre porteuse d'une ambition économique étendue. C'est peut-être par ce soucis d'être compris par le plus grand nombre, de ne laisser personne au bord de la route de ce « plaisir brut », que les clips et le cinéma post-modernes veulent s'adresser à leur public en prenant pour signifié l'image du monde qu'ils sont supposés avoir en tête et non pas ce qu'il est réellement. Par exemple lorsque qu'un film ou un vidéo-clip à tendance post-moderne parle du passé, il se limite souvent aux images du passé, noir & blanc ou sépia à l'appui ; on est encore ici dans l'ordre du référentiel. L'omniprésence de la musique implique en outre de transmettre directement des "sensations fortes" non verbalisables. En ce sens le vidéo-clip relève du concept de « film-concert » énoncé par Laurent Jullier où, outre le dispositif technologique nécessaire à sa bonne perception[25], prédomine la dimension sonore sur la dimension visuelle. Les vidéo-clips en particulier ne demandent définitivement pas à être compris mais à être ressentis.

Du point de vue de la narration, la post-modernité du vidéo-clip se manifeste par des absences. On ne sait pratiquement jamais l'identité de la personne dont c'est l'histoire, comme s'il était supposé qu'elle soit celle de l'interprète de la chanson et qu'il y joue son propre rôle. Les exceptions que l'on pourrait trouver sont celles de certains clips *à suite* et de ceux précédents de panneaux résumant le début d'une histoire, nous informant souvent sur la nature du héros. La fin même du récit à laquelle on nous conduit est inconnue, tout comme le point de vue que le spectateur doit être amené à explorer, la prédominance de la recherche du plaisir des yeux ne nécessite justement pas d'amener le public à se focaliser sur autre chose que le seul réel objet du vidéo-clip : l'interprète où le groupe valorisé, iconisé, voire déifié (ainsi l'interprète de la chanson *Tu m'as promis* (Lamur – 2001) devient devant la caméra une espèce d'icône à mi-chemin entre la sainte Vierge et Jeanne d'Arc). La production dans le vidéo-clip de sensations directes par le truchement d'effets spéciaux, de la multiplicité des points de vue, du mouvements de caméra, ou d'effets de montage ne se fondent souvent pas dans un processus narratif. Il nous est dans ces cas montré une simple description d'actions appartenant à des saynètes cohérentes ou non entre elles, et le plus souvent non dialoguées. Cette recherche ininterrompue de la sensation procurée à son spectateur rend le vidéo-clip peu analysable avec une grille habituelle. L'importance étant donnée à la forme, il est en effet difficile de trouver sa cohérence avec le fond, car on retombera inlassablement sur les mêmes recherches de mise en valeur de l'artiste, d'émerveillement du spectateur et du même découpage en petites scènes qui font de la plupart des vidéo-clips des œuvres post-modernes ne représentant pas les comportements humains, et discourant nullement sur le monde.

La priorité est donc donnée à l'ornement, à la forme. Prenons l'exemple d'un vidéo-clip qui illustre parfaitement la post-modernité inhérente à la forme, et qui est de surcroît emblématique des clips des années 90 car il regroupe un bon nombre de problèmes que l'on pose dans cette étude. En 1998, le photographe et vidéaste Andréa Giacobbe réalise *Push It* (U.S.A) pour le groupe indépendant Garbage. A priori forcé de s'enfermer dans la forme du vidéo-clip, Giacobbe obéit à toutes les "lois" implicites de la forme. Aucun son additionnel n'est employé, seules trois secondes ont allongé la durée initiale de la chanson, et l'interprète chante même en play-back quelques passages. Qu'est ce qui en fait donc un clip si particulier, à la foi exemple sémiologique du clip-type et puissant objet artistique ? Andrea Giacobbe a utilisé la forme dans laquelle il était cantonné non pas pour faire du clip un film à la dimension d'un court-métrage de cinéma en reprenant les principes de la fiction romanesque comme c'est la stratégie de beaucoup, mais pour en faire une œuvre fantastique dénuée de sens, qui se suffit à elle même. Les premières secondes muettes montrent un défilement chaotique de pellicule de cinéma (en noir et

[25] De plus en plus de clips comme de films sont enregistrés en son Dolby Surround ou DTS, qui impliquent un équipement de cinq ou six enceintes.

blanc) avec des inscriptions, puis un vieil intertitre en français « La projection de ce film en séance publique, gratuite ou payante, est rigoureusement interdite » qu'on imagine aisément "repiqué" pour l'occasion d'un film pornographique du début du siècle. La bobine semble se mettre en place devant le projecteur (accroches apparentes) puis après quelques grésillements le film commence. Tout dans ce clip a été réfléchi en fonction du plaisir brut que prendra le spectateur à le voir, introduit par le prétendu privilège qu'il a à découvrir ce film mystérieux. Ces quelques secondes suffisent à placer le spectateur devant un film pour lequel il n'est visiblement pas destiné, contrairement à tout le "flot *clipesque*" dont on il se laisse abreuver volontairement. Alors prévenu de son statut de témoin d'une œuvre prétendument interdite, le spectateur est assez démuni pour prendre de plein fouet la violence inouïe, le monde malsain que recouvre ce clip. Sans hémoglobine ni arme à feu, sans sexe ni morts, le clip se découpe en une quinzaine de saynètes ne comprenant pas plus de trois ou quatre plans chacune. Montées chronologiquement mais de manière volontairement confuse, l'histoire d'une femme dont les maris successifs sont anéantis par des monstres et se révélant elle même finalement aussi monstrueuse, ne peut aisément se lire qu'à la troisième ou quatrième vision du clip. Le « plaisir brut » ne réside pas ici dans l'analyse ou la compréhension du récit, mais dans les images, alternant accélérés et ralentis (parfois à l'intérieur du même plan), inédites et oniriques des occupations de ces monstres : une homme ayant une ampoule à la place de la tête danse au centre d'une ronde formée d'enfants momifiés ; trois bénédictines au visage voilé de noir brandissent leur crucifix comme des revolvers pour faire exploser un homme au corps barbouillé au crayon noir ; un homme cagoulé embrasse le pied d'une femme au sommet d'un cimetière éclairés par trois montgolfières. Les séquences montrées, très justement posées sur certaines parties de la chanson plutôt que d'autres, obéissent parfaitement à l'alternance sonore tension/résolution emblématique de la musique post-moderne. Le résultat est une sorte de "chaos vidéo" où toutes les images sont vieillies, abîmées, parfois illisibles[26], le spectateur assiste bel et bien à un mélange. Le clip n'est plus l'objet cohérent qui voyait un héros évoluer dans un monde, c'est une compilation de fausses images secrètes et surnaturelles à la temporalité irréelle[27]. *Push it* a reçu huit récompenses aux *MTV Music Awards* en 1999 : meilleur clip d'un groupe, meilleur clip alternatif, meilleur « percée médiatique »[28], meilleure réalisation, meilleurs effets spéciaux, meilleur direction artistique, meilleur montage, meilleur "soin cinématographique"[29].

Etrangement, alors que cette narration où prédominent effets et analepses gênerait sûrement la lecture de certains spectateurs de « longs-métrages de fiction romanesques »[30] ou de documentaires, ces mêmes personnes ne se sentent probablement pas perdues devant un vidéo-clip avec ses caractéristiques particulières. Pourquoi ? Tout d'abord peut-être parce que la forme du clip elle-même joue sur ces difficultés de lisibilité, mais surtout parce que le clip peut se permettre ce que d'autres formes filmiques doivent s'interdire : c'est parce que le spectateur sait qu'il se trouve devant un vidéo-clip qu'il peut produire l'image du réalisateur d'une certaine manière, selon la forme filmique émettrice de sens, le spectateur s'adapte pour le recevoir de telle ou telle façon, ainsi : « L'institution règle certains aspects de la production de sens »[31]. A cela vient s'ajouter un autre phénomène énoncé également dans le même article du même auteur : la mise en phase :

[26] Ici on note l'alternance de noir et blanc et de couleur (parfois dans la même image), de défauts de pellicule et de parasites et barres de son vidéo, de formats « carrés » ou panoramique…
[27] L'alternance d'accélérés et de ralentis empêche tout réel suivi linéaire de l'action et toute identification secondaire.
[28] «Best breakthrough video»
[29] « Best cinematography »
[30] Selon l'expression de Christian Metz.
[31] Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, Vol.1, 1983, p. 73

> « Production par la travail du film d'une relation film-spectateur (un positionnement affectif du spectateur) homologue aux relations qui se manifestent dans la diégèse »[32]

> « Le film rejeté par l'institution cinématogrpahique dominante pour cause de "déphasage", peut très bien fonctionner dans le cadre d'une autre institution qui ne requiert pas la "mise en phase".[33]

La forme du vidéo-clip permet certaines pratiques qui auraient difficilement cours dans une autre institution. Ainsi les habituels regards directs à la caméra, ou le nombre incalculable de faux raccords qu'on peut trouver dans n'importe quel vidéo-clip produiraient une espèce de "déphasage" dans une autre institution, comme celle du « long-métrage de fiction romanesque » par exemple. L'importance de la mise en phase concernant le vidéo-clip tient avant tout aux rapports entretenus avec la bande-son, et aux relations s'établissant entre le spectateur et la manière dont est traité l'adaptation visuelle de la chanson. La mise en phase dans un vidéo-clip ne sera pas obligatoirement brisée si l'énonciation se trouve perturbée par tel ou tel changement d'énonciateur, et on est même en droit de se demander si le vidéo-clip au sens général (en excluant de ce propos l'œuvre de Laurent Boutonnat) requiert une "mise en phase". Pourtant de plus en plus de vidéo-clips jouent à un instant sur un effet de "déphasage". Par exemple dans le clip *The scientist* du groupe Coldplay (Angleterre - 2002) entièrement filmé à l'envers[34], le chanteur semble diriger l'action qui se passe à l'écran, la caméra le suit lorsqu'il marche à l'envers dans les rues d'une ville puis dans une forêt et il interprète sa chanson le plus souvent en regardant la caméra dont il semble "aimanter" l'objectif. Vers les deux tiers de la durée du film l'homme entre dans une voiture sans par brise située au pied d'un ravin, puis on assiste, toujours à l'envers, à l'explosion du dit par prise, à la chute de la voiture du haut du ravin puis à l'accident qu'on découvre être la cause de ce qui a précédé. Ici celui qui "commande" la production du sens n'est plus l'histoire en elle-même, et encore moins l'interprète. Aux deux tiers du vidéo-clip l'énonciateur devient le monteur qui a décidé, certes sous la direction du metteur en scène, de monter les bandes en inversant le sens de leur défilement, car c'est sur cela que repose toute la compréhension du film, et c'est en s'apercevant de cette astuce de montage qu'on devine que la première partie du clip donne à voir l'accidenté en quête de secours.

Des pratiques de ce genre ne choquent pas dans l'institution du vidéo-clip car c'est précisément sa vocation de surprendre, de rendre parfois illisible et confus l'appartenance à un style de narration ou d'énonciation. C'est sans doute pourquoi le vidéo-clip a pu se permettre ces dernières années d'explorer certaines voies dans lesquelles l'institution du cinéma expérimental, comme d'autres formes filmiques, s'étaient encore peu aventurées. Et c'est entre autres parce que le vidéo-clip doit respecter la bande son qu'il doit trouver d'autres rapports à apporter entre son et image.

---

[32] Opus cit.
[33] Opus cit.
[34] Au tournage l'interprète, les acteurs et les figurants marchent normalement et seul le chanteur a du apprendre sa chanson à l'envers afin que le play-back corresponde une fois le défilement de la bande inversé.

VERS UN "OULIPO CINEMATOGRAPHIQUE"

La structure cinématographique artificielle du vidéo-clip, à l'instar de l'O*ulipo*[35] en littérature ou du *Dogme* de Lars Von Trier et Thomas Vinterberg dans le cinéma nordique, peut être un outil ludique pour un créateur qui, obéissant à des règles précises, lui permettent souvent d'aller plus loin, plus profondément à l'intérieur de ses contraintes, de la même façon qu'une partie de cache-cache où l'on doit se dissimuler dans un jardin vous permettrais de trouver des endroits que jamais vous n'auriez trouvé sans le jeu. C'est finalement ici que réside peut-être la clé : dans le jeu. Quoi de plus inventif pour éviter la terrifiante page blanche que de s'inventer des règle, de plus vendeur pour un clip que de jouer avec ses propres limites pour expérimenter de nouvelles grammaires : des cinéastes disciples de l'Oulipo, comme Gérard Courant (La série des *Cinémathons* en super 8), se sont inventés des contraintes pour toucher à des domaines qu'il auraient plus de mal à atteindre sans ces règles, par exemple l'intime.

C'est en faisant le pari que produire des textes où l'on s'impose des contraintes pouvait produire des œuvres majeures, que les initiateurs de l'Oulipo (François Le Lionnais, Jean Lescure, Claude Berge, Raymond Queneau…) entre 1960 et 1973 créent ce qu'il ne définissent pourtant pas comme un mouvement : la littérature potentielle. Prenant ombrage des plus anciennes acrostiches, contrerimes, contrepétries, palindrome ou encore du lettrisme, cette Association se veut un outil de découverte et d'invention ludique où son éventuelle efficacité se mesurerait par l'aide plus ou moins grande qu'elle apporterait à l'écrivain. Certaines méthodes de la littérature potentielle évoquent non pas les lois qui régissent le vidéo-clip, mais les procédés filmiques nécessaires à sa réalisation. L'importance de concepts mathématiques transposés dans la littérature combinatoire par exemple, se rapproche de la précision quasi géométrique du tournage de certains plans de vidéo-clip pour qu'ils "collent" parfaitement non seulement au rythme de la musique, mais également au montage pratiquement toujours prédéfini[36]. La fréquence des plans chronométrés, des points de travellings réglés sur le *play-back* de l'interprète, des mouvements de caméra à la fluidité en harmonie avec le rythme musical, combinés aux autres règles classiques de raccord, d'homogénéité des lumières, toutes ces règles mathématiques avec lesquels le réalisateur doit jouer[37] rappellent la même précision qu'il fallait pour écrire des poèmes tangents entre eux (Le Lionnais), et l'algébrique pour l'intersection de deux romans (J. Duchateau).

---

[35] Ouvroir de la Littérature Potentielle.
[36] La fréquence des story-boards dans le clip accentue la nécessité de la précision du tournage.
[37] Jouer au sens propre, car le réalisateur de vidéo-clip comme l'écrivain oulipien joue volontairement avec les contraintes qu'on lui impose où qu'il se crée.

Au-delà de ça, c'est souvent la musique elle-même (« contrainte inspiratrice », tout comme une méthode oulipienne) qui inspire certains mouvements de caméra, ce qui fait d'ailleurs que la réalisation est rarement discursive. Le réalisateur Jean-Pierre Berckmans disait lui-même en parlant du clip *Locomotion* pour le groupe Orchestral Manœuvre in the Dark que l'idée du "plan final où l'on voit des gens courir dans la prairie vus d'une mongolfière"[38] lui était venu lors d'écoutes de la musique (et non des paroles). Après l'Oulipo en littérature et ses dérivés (l'Oulipopo - Ouvroir de Littérature Policière Potentielle -) l'Oupeinpo, Ouvroir de Peinture Potentielle, ou dans le même sillage l'Outrapo, Ouvroir de tragi-comédie potentielle, on peut lire le courant du *Dogme* crée par Thomas Vinterberg et Lars Von Trier comme une même association d'artiste facétieux, se créant des règles imposantes et créant du coup, une sorte d'*Oucinépo*, un ouvroir de cinéma potentiel. L'aspect mathématique en revanche semble avoir été exclu du Dogme tels que l'ont conçu les deux nordiques au contraire du clip. Mais contrairement à l'Oulipo, qui selon François Le Lionnais est *"la recherche de structures nouvelles, qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qu'il leur plaira"*[39] les auteurs de vidéo-clips n'inventent pas à priori des nouvelles formules venant s'ajouter aux contraintes pré-existantes dans le langage cinématographique. Ces recettes sont induises dès le départ par la forme elle-même. C'est l'utilisation seule de ces règles qui pourront être utilisées comme bon leur semble. La forme qu'est le vidéo-clip se rapproche plus d'une *méthode oulipienne* en particulier[40] que de l'Oulipo lui-même, puisque les règles inhérentes au vidéo-clip sont statiques[41], et les contraintes qui la régissent ne sont pas sujettes à priori à transformations.

Le clip en tant que forme *expérimentale*

Toutes ces contraintes font que bien souvent, puisqu'il ne peut maîtriser le son, qu'il ne peut se permettre des décors ambitieux, le réalisateur de vidéo-clip se passe de récit, où même de représentativité. Alors proche d'un certain pôle du cinéma (qu'on appelle par commodité le *cinéma expérimental*, bien qu'il n'expérimente pas forcément) le clip par son coût relativement faible n'a pourtant rien à priori de personnel ni d'artisanal. On est ici dans l'industrie musicale, dans l'édition phonographique, et économiquement nous sommes bien loin par exemple du bricolage plastique de Martedi (*Action pour projecteur*, 1982) ou des progressions géométriques très personnelles de Mc Laren. Le vidéo-clip certes doit obéir à des contraintes de coût, mais elles sont plus arbitrées par des impératifs de tournage (dus à la rapidité avec laquelle la maison de disque doit lancer la promotion d'un titre ou d'un artiste) qu'aux faibles moyens de son producteur. Le parallèle avec le *cinéma expérimental* ne se situe pas à ce niveau là. Il ne se situera pas non plus au niveau de son statut car s'il reste dans un réseau de distribution limité, n'est que rarement soumis à la censure, le clip lui subit une exposition certaine qui le sert et sans laquelle il n'existerait pas, mais aussi limite encore sa liberté en en faisant un objet hybride entre un certain pôle du cinéma et la publicité. La subjectivité du *cinéma expérimental* et sa libre création individuelle ne peuvent donc s'y appliquer. La plus grande particularité du *cinéma expérimental* est de se revendiquer totalement libre quant à sa forme, le vidéo-clip lui ne sera jamais.

Bien souvent l'importance est donnée à la forme, qui devient le contenu, le clip lui-même. On est plus ici que dans le "formel", d'où un rapprochement certain d'avec le cinéma dit expérimental. Il y a donc indéniablement quelque chose de ce cinéma dans le vidéo-clip, il y a aussi des éléments de l'Art Vidéo, ces effets spéciaux dans les années 80 qu'avaient utilisé dix

---

[38] Jean-Pierre Berckmans, *Autour du scénario : cinéma, bande-dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université, Bruxelles, 1986, pp.215-223.

[39] Oulipo, *La Littérature potentielle*, Ed. Folio, collection essais, Paris, 1990, 308 p.

[40] Ayant donné des œuvres aussi différentes que *Poèmes sans e* de Georges Perec, *Rimes hétérosexuelles* de Noël Arnaud ou *Sonnets irrationnels* de J. Bens

[41] Car dépendantes des conditions particulières de diffusion que nous décrivons plus loin.

ans avant des artistes comme Jean-Christophe Averty. Comment, dans les derniers clips de la chanteuse islandaise Bjork réalisés par Chris Cunnigham ne pas reconnaître le travail de Emshwiller sur les lignes, les blocs, les formes imaginaires et surréalistes (surtout *Scape-mate* – 1972). Le vidéo-clip, surtout dans les années 1985 et 1986, dans sa volonté de surprendre par le biais d'effets spéciaux le spectateur reprend le travail où le vidéaste Paik l'avait arrêté : dans ces incrustations improbables de personnages sur des fonds figuratifs ou abstraits (*Guadalcanal Requiem* – 1977). Généralement, l'aspect court que doit revêtir le vidéo-clip se manifeste à l'écran par des conséquences qui approchent cette forme cinématographique de films à la narration plus abstraite. Si le réalisateur du vidéo-clip choisi de raconter une histoire, il doit choisir aussi le plus souvent de multiplier les ellipses, d'éliminer les scènes de liaison. Inutile d'en rajouter sur l'absence de dialogues qui le contraint également à supprimer les séquences explicatives. C'est à cause de cela, ou grâce à cela devrait-on dire, que le vidéo-clip a la possibilité de pousser son spectateur à l'émerveillement, à le faire éprouver la même sorte de sentiment que devant la narration abstraite d'un film expérimental.

LA CONCEPTION DU CLIP PAR LAURENT BOUTONNAT

Bien loin des structures habituelles qui régissent le clip, ceux dont nous parlons ici pourraient résulter d'un mélange inédit entre plusieurs formes filmiques, plus ou moins éloignées les unes des autres : Le film musical, le film de divertissement, le film expérimental, le film publicitaire, le film muet. Laurent Boutonnat, comme écartelé entre deux pôles opposés du cinéma (le pôle du divertissement et celui du cinéma expérimental) choisi deux axes d'approche pour ses clips. On peut aisément se rendre compte que les deux conceptions du vidéo-clip par ce réalisateur se départagent selon la durée de chacune de ses productions. Sur les vingt-conq clips que Laurent Boutonnat a tournés, six d'entre eux durent plus de sept minutes, comportent des musiques additionnelles, sont encadrés par un générique de début puis de fin, et contiennent parfois des dialogues. La durée de la majorité des autres clips restent approximativement autour de celle de la chanson qu'ils illustrent et explorent une imagerie plutôt qu'un récit à proprement dit.

Les clips longs comme une visée cinématographique

La première catégorie, celle des clips à durée supérieure à six minutes, obéit aux règles du cinéma traditionnel, par opposition au cinéma expérimental, chacun de ces six films obéit davantage aux critères qui font d'une œuvre un film de divertissement qu'à ceux qui régissent la forme du vidéo-clip. Bien loin du studio au décor épuré loué à la journée, des déjà vieux effets spéciaux rappelant l'Art vidéo tel que le pratiquaient des artistes comme Paik dans *Global Groove* (1972) ou Emshwiller dans *Scape-mate* (1972), Laurent Boutonnat a pensé six de ses clips comme autant de fictions cinématographiques se démarquant le plus souvent possible de *l'esthétique* du vidéo-clip, tel qu'il existait encore en 1985. La durée habituelle d'un vidéo-clip oscille entre trois et cinq minutes. Laurent Boutonnat, dans ses six clips les plus longs arrive à des résultats compris entre huit et dix-huit minutes. Ces minutages exceptionnellement longs pour des clips destinés aux passages télévisuels répétés seront paradoxalement l'outil principal de la volonté de vision par le plus grand nombre. Misant sur le bouche à oreille, ces clips (pourtant eux-même objets promotionnels) seront eux-même l'objet d'une promotion. Et c'est précisément cette popularisation du clip qui portera la musique qu'il illustre à l'oreille de tous, avec en perspective non seulement la vente du support phonographique, mais également du support vidéo, la majorité des clips de Laurent Boutonnat ayant été disponible dans le commerce. C'est en partie grâce à leur relative longue durée et à leur support (pellicule 35 mm au format d'image 1.85 ou 2.35) que quatre de ces films ont pu bénéficier d'une exploitation en salles de cinéma avant et simultanément à leur diffusion télévisée. Conviant la presse cinématographique et

musicale pour les premières séances, omettant de préciser au public que le film projeté était un court-métrage (grandes affiches à l'appui) un clip comme *Libertine* doit son succès à l'exploitation au cinéma Publicis des Champs-Élysées à Paris (juin 1986) dont il a bénéficié deux jours durant : évènement pour un clip qui s'est largement répercuté sur les ventes de 45 tours à l'époque, la télévision française ayant largement rediffusé le clip suite à l'engouement des projections. Avec des durées peut vendables à priori en télévision, le réalisateur prend pourtant le risque d'être ignoré, la carrière de ses clips ne saurait se passer de la multidiffusion propres aux médias télévisuels. On ne peut être présent sur tous les marchés si l'on a rien à vendre, c'est pourquoi les méthodes pour diffuser progressivement le clip au public ne saurait se justifier sans l'envergure de l'originalité intrinsèque du contenu.

Le cinéma projetant essentiellement des longs-métrages de divertissement, on peut observer que c'est en partie grâce à d'astucieuses et lointaines références cinématographiques que Laurent Boutonnat a pu aider ses œuvres à se hisser au rang de *films de cinéma*. *Libertine* par exemple, éclairé aux bougies de *Barry Lindon* (S. Kubrick - 1975), ouvert par des duellistes recréant le film du même nom (Ridley Scott – 1977), peut se laisser voir comme « la bande-annonce d'un film très réussi »[42] où dix minutes durant lesquelles les décors se multiplient, les scènes de bagarre alternent avec des atmosphères suaves. Si *Libertine* n'est pas un vidéo-clip, il n'est pas un *film* non plus. Les dialogues en sont absents, la chanson que l'ont promeut tient bel et bien la place centrale, et les originalités structurelles de la forme du clip (aux contraintes savamment contournées par Boutonnat)[43] se marient avec ce récit inattendu où l'héroïne meurt au tout dernier plan. Sont également exploités en salle à Paris *Plus Grandir* (1985), *Pourvu Qu'elles Soient Douces* (la suite de *Libertine* en 1988) et *Désenchantée* (1991). La presse emploiera pour la première fois en 1986 pour *Libertine* une expression qui se trouvera employée régulièrement par la suite pour les vidéo-clips revêtant les même particularités : *« Clip ou film? Les deux. Mylène Farmer inaugure le genre »*[44]

Une grande différence avec le clip *traditionnel*[45] se situe avant tout dans le statut de l'interprète, qui devient héros d'une histoire, et autour duquel gravitent des personnages secondaires. Bien souvent, l'interprète de la chanson illustrée est elle-même un personnage secondaire, et sa mise en valeur[46] tient au mystère qui entour son arrivée tardive et sa courte présence à l'écran. *Sans Contrefaçon* joue sur cette absence, où l'interprète de la chanson ne fait qu'une apparition de deux minutes au milieu de ce film qui en compte huit. Cette arrivée du personnage, attendue depuis le début du film, est mise en scène par la transformation (non-montrée) de ce Pinocchio en créature mi-homme mi-femme. Créature qui disparaîtra mystérieusement deux minutes plus tard. La double frustration provoquée alors chez le spectateur tient à l'arrivée tardive de la chanteuse tant attendue et à la brièveté de sa présence à l'écran. On retrouve ce même schéma dans d'autres clips de Boutonnat tels *Tristana* (1987) où l'interprète en question meurt au milieu exact de l'histoire. Le personnage central n'est alors pas celui qu'on voit le plus souvent à l'écran, mais celui autour duquel gravite l'histoire et qui se trouve être l'objet convoité par le personnage principal, détenteur de la part de mystère de la diégèse.

---

[42] François Hanss, «Clip ou film? Les deux. Mylène Farmer inaugure le genre», *STARFIX* n°39, août 1986 pp.80-81.
[43] Durée plus longue, présence de musiques additionnelles…
[44] Opus cit.
[45] En admettant que la forme du clip, pourtant récente, soit déjà l'objet d'une *tradition*.
[46] Puisqu'il faut bien mettre en valeur l'interprète, qui est l'objet de la promotion conjointement à la chanson en question.

Les clips courts

La seconde catégorie de clips réalisés par Laurent Boutonnat se résume souvent au niveau du récit à une situation donnée, souvent tragique, et qui n'évolue pas forcément, donnant au film la teinte d'une contemplation désabusée à l'intérieur d'un univers fantasmagorique où règne une certaine imagerie. Ces courts-métrages dont l'importance réside essentiellement dans le soin esthétique apporté aux décors et effets visuels n'ont d'expérimental que le traitement que subit la narration. On peut souvent espérer lire le film uniquement par les symboles, apparitions et disparitions de formes plastiques, montages parallèles et les paroles de la chanson. Quelquefois proche d'une certaine féerie maclarénienne, Laurent Boutonnat semble avoir pris le parti de contourner chacune des obligations inhérentes à la forme. Sans perdre de vue l'aspect promotionnel que revêt avant tout un vidéo-clip, Il crut avoir compris et mis en application l'assertion : *promouvoir c'est surprendre, c'est inventer, contredire, faire parler de soi*. Ici Laurent Boutonnat est proche de ses collègues réalisateurs de clips, basant son travail essentiellement sur le rythme des images, comparable à celui de la musique, et cherchant de ce fait par le synchronisme ou l'a-synchronisme des deux à émouvoir son spectateur.

> « Il y a deux sortes de musique : la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma ; et celle-ci est plus haute dans des vibrations que celle-là. N'est-ce pas dire qu'elle peut jouer sur notre sensibilité avec la même puissance et le même raffinement ? »[47]

Le traitement du son chez Laurent Boutonnat

Dans les rapports entre le cinéma et le vidéo-clip, entre ce qui les rassemble, ce qui les différencie, difficile de faire l'impasse sur la troublante similitude du schéma avec le cinéma muet relevée par Michel Chion[48]. Il fait observer que les rapports en terme de son et d'image se trouvent inversés et symbolisent en sorte « le retour du cinéma muet »[49]. Là où, dans le cinéma muet, la musique est ajoutée au moment de la projection sur des images qui n'en nécessitaient pas à priori, l'image du vidéo-clip est elle aussi un élément ajouté à une musique préexistante généralement conçue pour vivre sans. En ce sens, artistiquement la musique de cinéma muet est un peu au cinéma ce que le clip est à la musique : une valeur ajoutée capable d'intensifier ou de ternir l'atmosphère voulue par le créateur original, pouvant en modifier la couleur, et l'interprétation par le public. On peut aisément poursuivre ce schéma pour les œuvres illustrées visuellement (pour les chansons) ou musicalement (pour le cinéma muet) bien après leur enregistrement. Il n'est donc pas rare de trouver de nouvelles compositions sur des films du début de l'histoire du cinéma, qu'elles soient interprétées aussi bien lors d'une nouvelle projection en salles qu'enregistrées pour une exploitation vidéographique. Phénomène relativement récent, le vidéo-clip a accompagné la remise aux goûts du jour de chansons trop anciennes pour avoir pu bénéficier de ce médium de promotion. Ainsi nombre de chanteurs de variété décédés ont eut la ressortie de leurs chansons remixées et accompagnées d'un nouveau vidéo-clip mélangeant, le plus souvent grâce à des effets spéciaux, des images d'archives de l'interprète avec des images actuelles. Ainsi des artistes populaires et vivants dans la mémoire collective des français, comme Dalida, Claude François, ou encore Edith Piaf[50] ont pu avoir "leur" clip dans les années 1990.

Le vidéo-clip pourrait se rapprocher également du cinéma muet par le fait que bien souvent des personnages parlent sans qu'on entende leur voix. Dans les deux cas cette absence

---

[47] Abel Gance, *Les Cahiers du mois, numéro spécial sur le cinéma*, 1925, p.24.
[48] in « Bonsoir le muet, Bonjour les clips », *La Toile trouée*, Cahiers Du Cinéma, Essais, pp. 127-133, 1996, Paris.
[49] *Opus cit.*
[50] Pour la chansons *Plus Bleu* en duo avec Charles Aznavour, réenregistrée en 1999.

est contrainte par la forme elle-même. Et si à chaque fois les paroles sont remplacées par de la musique, elle n'existe en soi que dans la forme du vidéo-clip. Au cinéma (dans le muet comme dans le parlant) la couleur musicale, ou l'esprit qu'elle revêt compte pour le film. La musique de film peut trouver une existence plus valorisante lorsqu'elle est exploitée indépendamment[51] de celui-ci, en sortant par exemple en disque sous le nom de Bande-Originale. Peu importe en effet la richesse musicale de tel ou tel morceau, puisque son unique fonction est de coller au plus près à l'impression (cohérente ou non avec ce qui est montré) que le réalisateur veut donner de la scène qu'il illustre. Dans le vidéo-clip au contraire, la matière première est la musique, c'est l'objet de l'œuvre. De plus en plus, le support vidéo fait plus qu'illustrer la chanson. Par exemple, Laurent Boutonnat a pour la première fois ajouté une génération de plus à l'exploitation de sa musique en vendant dans le commerce le disque de la Bande Originale des clips de ses chansons ![52] C'est ainsi qu'en 1986 sort en 33 tours la Bande Originale de *Libertine*, puis en 1987 celle de *Tristana*. Enfin on s'aperçoit que ce qui, dans l'histoire du cinéma, rapproche le plus le vidéo-clip du cinéma muet est le retour à l'invention visuelle et narrative, quand ils ne se contentent pas comme souvent de recycler les schémas classiques et modernes. On retrouve en substance dans le vidéo-clip une certaine volonté d'expérimentation qui faisait du cinéma muet sa principale particularité historique.

Court film musical, le vidéo-clip se distingue des autres formes filmiques par le statut tout particulier que revêt sa bande sonore et les rapports qu'entretiendra avec elle le réalisateur. C'est avant tout dans le processus de fabrication que réside la première particularité du vidéo-clip. Là où, dans l'art septième, le compositeur est sollicité[53], ici la composition est imposée, c'est même la base sur laquelle on construira le petit film qui sera censé la promouvoir. La musique d'un vidéo-clip n'est pas conçue "à la commande", puisque c'est précisément la mise en images qui se révélera être au service de sa bande-son. Si au tournage d'un long-métrage la musique est souvent encore inconnue de l'équipe et des comédiens, les concepteurs du vidéo-clip[54] peuvent s'appuyer sur son enregistrement pré-existant et se servent abondamment de *play-back* afin de faire coller au mieux non seulement à l'interprétation filmée du chanteur ou de la chanteuse, mais aussi la réalisation des images à la tonalité et au rythme musical. On serait alors tenté de penser que le réalisateur de vidéo-clip n'a pour son compositeur éventuellement aussi peu de considération que Igor Stravinsky en avait pour les cinéastes *utilisant* des compositions, qu'il le traite avec le même dédain :

> "Le film ne saurait s'en passer (de musique) pas plus que moi-même je ne saurais me passer de tapisser de papier-peint les parties nues du mur de mon studio. Mais ne me demandez pas de considérer mon papier-peint comme une peinture ou de lui appliquer les canons de l'esthétique."[55]

Or c'est la que réside une différence majeure, le réalisateur de vidéo-clip ne se sent que rarement frustré de la subordination de son film à une chanson. Car c'est uniquement grâce à elle que la mise en images existe. C'est cette musique en particulier qui justifie la conception du clip, c'est précisément par son inspiration que le réalisateur peut créer, se permettre d'extrapoler et d'interpréter; là où le compositeur de musique de cinéma doit coller au plus juste à l'image qu'il illustre afin d'aller à tout pris dans le même sens que ce qu'à voulu le metteur en scène en tournant la séquence. En ce sens le réalisateur de vidéo-clip joui d'une liberté de création personnelle bien plus grande que le compositeur de musique de film. Si la musique de film doit le plus souvent ne pas se faire remarquer pour être à sa place, le propre du visuel d'un vidéo-clip est d'exister au maximum, quitte à le faire par lui-même au dépend de la musique, quitte même à

[51] Mais simultanément à la sortie du film, s'en servant alors comme « affiche promotionnelle ».
[52] Celles-ci regroupent la chanson en question puis la version intégrale des musiques additionnelles présentes dans le clip.
[53] Voire imposé par la société de production, comme fréquemment à Hollywood.
[54] Excepté ce qui touche au caractère promotionnel du vidéo-clip et ce qui se rapporte à sa structure, la place du son est aussi valable ici pour le film musical.
[55] *L'Ecran Français*, 18 novembre 1947.

la dépasser : Laurent Boutonnat par exemple sous-mixait fréquemment la musique dans ses clips (*Tristana* – 1987), ou la noyait sous les bruitages (les refrains de *Désenchantée* – 1991), faisant le pari que leur visuel serait plus vendeur. C'est précisément l'aspect promotionnel du vidéo-clip qui permettra à son réalisateur de dépasser le simple support musical. Support dont finalement il ne fait que se servir pour faire connaître le clip par d'autres couleurs[56], d'autres symboles, d'autres atmosphères même que ceux de la musique et du texte qu'elle contient. Le clip est dans ce cas là lui-même l'objet de la promotion, conjointement à la chanson.

Au cinéma, le musicien est sollicité, sa production est utilisée. Sans prendre en compte l'avis du compositeur, le morceau est joué, placé à un certain endroit et parfois retouché pour mettre en valeur les images défilant sur l'écran. S'il est totalement libre lorsqu'il crée un opéra ou un ballet, le compositeur est au cinéma soumis à des images déjà tournées, et parfois déjà montées sur lesquelles il ne peut rien modifier. La seule alternative à cela est donc le cinéma musical, où le compositeur entre en collaboration plus étroite avec le metteur en scène. En ce sens le genre le plus proche du vidéo-clip est sans nul doute *le Musical* américain, film chanté et dansé, transposition des comédies musicales alors florissantes, et film musical par excellence, dès *Broadway* (Paul Féjos – 1929). C'est ici où la musique tient la place centrale du film dans le sens où tout sur l'écran renvoie à la bande-son, du play-back aux rythmiques de la chorégraphie, en passant par la cohérence des paroles par rapport au récit du film.

Tout comme pour le film musical, dans le vidéo-clip on ne saurait imaginer une autre piste sonore que celle choisie par son auteur. A l'image des plans de cinéma pour un compositeur, c'est donc la musique et sa durée qui sera irrévocable. Il n'en sera à priori pas possible d'en changer ni le timbre, ni la durée, ni aucune de ses composantes. On note toutefois au début des années 90 la fréquente apparitions de bruitages mixés à la musique se rapportant au récit du vidéo-clip. On peut opérer une quasi-inversion de questionnement entre les intentions réciproques du réalisateur et du compositeur selon que l'on parle du cinéma ou du clip. Là où l'un doit s'inspirer de l'univers de l'autre, où l'un doit accompagner l'autre plutôt que s'en démarquer, tout cela s'inverse lors du passage à l'autre forme. Ce qui a pour conséquence un questionnement sur l'outil le plus important dans chacune des formes, et en ce qui nous concerne sur le vidéo-clip, à savoir non pas lequel est au service de l'autre, mais lequel justifie l'expansion de cette forme depuis deux décennies: l'image ou le son ?

Objet de promotion, parfois unique fil conducteur du film, la chanson tient la place centrale dans la forme filmique qu'est le vidéo-clip. La musique n'y est plus un accompagnement de l'image comme au cinéma mais la régie. Car c'est finalement grâce à la chanson qu'on illustre que le vidéo-clip est ce qu'il est. On conçoit certes de moins en moins une musique qui ne serait pas accompagnée d'une image; mais qui aurait pu prédire que le cinéma[57] adapterait son tournage, sa grammaire, sa structure à ceux d'une chanson et d'une seule[58] faisant naître, par la grâce d'une transposition visuelle, une nouvelle forme filmique. Et à l'image d'Henri Colpi qui se demandant : *"un art millénaire peut-il se soumettre à un art cinquantenaire, le lyrisme de la musique peut-il s'accommoder du réalisme de l'écran ?"*[59]. On est tenté de répondre que pour le clip la musique commerciale moderne s'enrichit enfin d'un support visuel et ne le *supporte* plus. C'est principalement ici que réside l'importance du genre musical bien spécifique qui s'intéresse au médium qu'est le vidéo-clip. Seule la chanson de variété[60] trouve dans le vidéo-clip une élévation, là où elle n'aurait pu voir qu'un accompagnement fidèle et sage, à l'instar de la musique de film. En ce sens le vidéo-clip se rapproche moins de la musique filmée que de la

[56] En référence aux couleurs musicales d'une chanson.
[57] Comprendre : les cinéastes.
[58] Contrairement au film musical qui, pas si éloigné que ça du rapport son/image des vidéo-clips, reste aujourd'hui d'une marginalité et d'une rareté incomparable ici à la popularité de la forme du vidéo-clip.
[59] *Défense et illustration de la musique dans le film*, Société d'édition, de recherche et de documentation cinématographique, Collection Panoramique, Lyon, 1963, 455 p.
[60] Et les genres assimilés qui se vendent en grand nombre.

chanson filmée, en référence aux comédies musicales hollywoodiennes. La musique classique contemporaine, elle, ne s'y est pas intéressée, pas plus que les mouvements plus *underground*, et encore moins la musique expérimentale. Seuls les artistes vendant des extraits d'albums[61] sont intéressés par le vidéo-clip qui, au-delà de promouvoir l'extrait en question vendu dans le commerce, assure en quelque sorte l'image publique de son interprète et assure la promotion de l'album complet lui aussi en vente au moment de la diffusion. Si on admet que la variété commerciale dont nous venons de parler fait partie du tout que nous nommons la musique (aussi bien lorsqu'elle accompagne un film que lorsqu'elle est jouée en radio ou en concert), tout ceci fait qu'une grande partie des vidéo-clips actuels font exception dans les rapports qu'entretenaient musique et image jusqu'ici. Le réalisateur créé davantage dans l'optique cinématographique que musicale, et les critères qui feront que l'image coïncide artistiquement avec la musique seront les seules preuves de subordination de l'un par rapport à l'autre, le rythme musical devenant ici de même fonction que le rythme visuel. La musique d'un film doit être fonctionnelle, mais dans le vidéo-clip l'image revêt plus qu'une simple fonction pour la musique, sa dépendance par rapport à la musique est moindre.

Laurent Boutonnat est réalisateur-compositeur[62], autant pour ses clips que pour ses deux longs-métrages de cinéma. Il a composé vingt trois musiques sur les vingt cinq clips qu'il a tourné. Rares sont ceux qui ont maîtrisé avec succès les deux commandes créatives pour une même production, notons Feher, Grémillon et bien sûr Chaplin. Même s'il n'a jamais communiqué sur la façon de composer les mélodies sur lesquelles il tournerait, on peut toutefois déduire que les compositions ne tenaient pas compte des images qui viendraient plus tard se greffer dessus compte tenu du fait que le choix de la sortie en *single* duquel on "tirerait" un clip de telle ou telle chanson ne dépendait pas de lui mais du label de l'interprète pour lequel il composait.

[61] Appelés *singles*, anciennement 45 tours.
[62] Compositeur-Réalisateur devrait-on dire pour son œuvre de clips.

LE CAS POURVU QU'ELLES SOIENT DOUCES

De toute la *clipographie* de Laurent Boutonnat, *Pourvu qu'elles soient douces* (1988) est le clip qui rassemble le plus de caractéristiques renvoyant à ce qu'on admet appartenir au long-métrage de cinéma, ce film étant particulièrement représentatif du soin cinématographique apporté par le réalisateur à tous ses clips. Le signe particulier de *P.Q.S.D*[63] est d'être le seul à avoir une première partie, indépendante de l'autre clip. Deux ans auparavant, la sortie de *Libertine* (1986) avait eu un large retentissement médiatique notamment grâce à son exploitation en salles de cinéma, pourtant brève. Fort de cette exposition inespérée, Laurent Boutonnat décide lors de l'écriture de l'album suivant d'écrire une chanson permettant d'en tirer un clip du même ton. *Pourvu qu'elles soient douces*, aussi nommé *Libertine II* à l'écran durant le générique, commence à l'instant même où se termine son préquelle (premier opus d'une série de films tourné antérieurement à sa suite), c'est à dire à l'aube d'une journée d'août 1757[64] dans la campagne française. Libertine, l'héroïne laissée morte fusillée à la dernière image est découverte gisant dans l'herbe par le petit tambour d'un bataillon anglais, âgé d'une dizaine d'années. Récupérée et soignée par le campement britannique, elle s'énamourera de son capitaine avant qu'une troupe française ne passe à l'attaque. Bataille déclenchée grâce aux renseignements des "ribaudes-espionnes" françaises venues divertir les soldats anglais pendant la nuit.

Se déroulant à la même époque, les deux clips appartiennent pourtant à des genres différents. Là où *Libertine* appartenait pleinement au film en costumes, plutôt référencé à *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick - 1975), *P.Q.S.D* paraît revendiquer une franche appartenance au film de guerre. Alors que la première partie montre les tactiques anglaise et la trahison française des bataillons, toute la seconde moitié du clip retrace le déroulement d'une bataille entre les deux camps. A l'intérieur de cette partie, un montage parallèle montre un duel à mains nues entre le personnage de Libertine et celui de la rivale conjointement au combat militaire. L'intrigue en elle-même renvoie davantage à celle d'une fiction cinématographique qu'à celle d'un vidéo-clip. Loin sont les *play-backs* et les saynètes au fil conducteur ténu. Ici il est ouvertement question de thèmes souvent exploités au cinéma : entre autres la trahison, l'affrontement guerrier, la passion destructrice. *P.Q.S.D* se voulant avant tout comme une suite parfaitement cohérente faisant partie d'une oeuvre à l'homogénéité implacable, nombre de caractéristiques de *Libertine* y sont reprises. Outre le même style de réalisation et de mise en scène, facilement identifiables à l'ensemble des clips de Boutonnat, la même place est faite à l'affrontement entre l'héroïne et sa rivale, qu'on retrouve l'une comme l'autre dans les deux opus. On retrouve également une séquence "érotisante" dans chacun des deux épisodes, mettant en scène l'héroïne sur une

[63] *Pourvu qu'elles soient douces*.
[64] Repère temporel prononcé par la voix off du petit tambour adulte au début du deuxième opus.

musique additionnelle particulière, qui ne reprend pas le thème de la chanson-titre mais est plutôt adaptée à la tonalité de la séquence. Ces éléments récurrents d'un film à l'autre (l'amour mêlé à la mort, à la violence) approchent les deux clips pour en faire deux épisodes indissociables l'un de l'autre, et offrent au tout formé une innovation dans une forme qui n'avait encore jamais eu recours en 1988 à *la suite*. Au delà même des genres inhérents à ces films, Laurent Boutonnat peuple ses deux clips des mêmes éléments graphiques et narratifs, comme des scènes de duel récurrentes une même mise en scène des introductions respectives[65]. Les deux diégèses l'une comme l'autre envoient sans cesse le spectateur d'un opus à l'autre et lui donnant l'impression d'une espèce de "saga" qu'une diffusion télévisée aurait scindée en plusieurs parties. A cela s'ajoute l'emploi des mêmes personnages principaux d'un clip à l'autre. On retrouve en 1988 la même rivale[66] de Libertine que deux ans plus tôt, à la différence près que celle qui était présentée comme une prostituée dans le premier épisode n'est pas la même que dans le deuxième : le personnage principal a gagné en vertu lors du passage au second volet de ses aventures ! Outre le risque d'enfermer la chanteuse à l'écran dans un rôle peu flatteur, le changement de fonction de son personnage peut en partie s'expliquer par l'évolution que lui fait subir le scénario. Libertine qui disparaît à l'issue de l'affrontement avec la rivale réapparaît à la fin de *P.Q.S.D* comme une personnification de la mort, rendant difficile le double emploi avec son ancien personnage de prostituée. La rareté de cette incarnation à l'écran d'un personnage si éloigné de son interprète explique l'exception que constitue le clip de *P.Q.S.D* à ce niveau.

Les video-clips que nous appelons ici "à suite" trouvent leur continuation dans la pérennisation d'une imagerie, de costumes ou de décors, mais rarement dans la reprise d'un personnage fictionnel particulier. Les deux vidéoclips successifs illustrant deux chansons de la chanteuse Hélène Séguara en 1999 (*Il y a trop de gens qui t'aiment* ; *Au nom d'une femme*) sont représentatifs d'une suite donnée à deux clips, caractérisés par l'emploi de mêmes éléments graphiques, et d'un même ton romantique relatif à l'interprète de la chanson[67]. L'exemple de vidéoclip ayant été manifestement le plus grand nombre de fois décliné en suites est *One more time*, premier extrait de l'album de musique électronique française *Discovery* (Daft Punk - 2001). Chacune des chansons exploitées indépendamment dans le commerce est illustrée par un court film d'animation inspiré de dessins animés japonais du milieu des années 80. Quatre chansons ont ainsi été "clipées", mais chacune des parties ne se suffit pas à elle-même. Débutant et terminant chaque vidéoclip sans aucune transition ni résumé, la suite de l'intrigue du clip précédent prend place, nécessitant pour une bonne compréhension la présence en mémoire des épisodes antérieurs. L'histoire de cette suite de clips, qui est celle d'une conquête spatiale ne peut être lue que dans une vision d'ensemble chronologique des quatre vidéo-clips, *One more time*, *Aerodynamic*, *Digital Love*, et le titre *Harder, better, faster, stronger* qui utilisent, comme *P.Q.S.D*, les mêmes personnages dont on peut suivre l'évolution tout au long de la série. Aux quatre extraits seront ajoutés une suite reprenant les autres morceaux de l'album *Discovery* et le prolongement des aventures des personnages pour donner au final le long-métrage *Interstella 5555* (Leiji Matsumoto, Daft Punk – 2003). On précisera que l'aspect technologique quasiment sans paroles de cette musique entretient un lien purement formel avec l'image qui l'illustre. A aucun moment il n'est question d'établir de relation de sens entre l'image et la chanson qu'elle illustre. Comme pour *One more time*, l'emploi pourtant rare des suites pour les vidéoclips intervient habituellement pour des chansons figurant sur un même album, le but étant de véhiculer par une même imagerie et une même esthétique, les visuels des clips extraits d'un album où les chansons sont sensées former un *tout* homogène.

Le cinéma que veut faire Laurent Boutonnat ne peut s'accommoder d'un simple budget de clip[68]. Grâce à la co-production de Jean-François Casamayou et sa société CasaFilms, il

[65] Chacun des deux clips commence par exemple sur un travelling latéral sur des pieds qui marchent dans l'herbe.
[66] Interprétée à l'écran par Sophie Tellier.
[67] Une plage déserte avec les ruines d'un fort sur lequel erre la chanteuse interprétant sa chanson.
[68] Budget moyen qu'on estime à la fin des années 80 à l'équivalent d'environ 15 000 Euros.

finance *P.Q.S.D* qui coûtera au total 300 000 Euros. La somme des moyens mis en œuvre pour le tournage reste exceptionnelle pour un clip français de 1988. Entièrement tourné en extérieur dans la forêt de Rambouillet, le clip aura nécessité neuf jours de tournage, six cents figurants costumés, la participation de l'armée française et de nombreux effets pyrotechniques. Boutonnat réalise son clip comme d'autres construisent un film de cinéma : en employant un co-scénariste[69], en *story-boardant* certaines séquences et en passant du temps en repérages et autres castings. Destiné à être "multi-diffusé" à la télévision, à être projeté dans les salles de cinéma en avant-programme et à être vendu plus tard sur support vidéo dans le commerce, *P.Q.S.D* doit supporter sans problème la vision répétée, et même la susciter. C'est pourquoi Boutonnat peuple son clip d'un second degré de lecture, et d'une thématique qui n'est pas clairement affichée. Le contenu sexuel du film n'est pas intégralement montré à l'écran alors que des dizaines de sous-entendus dans la narration, dans les dialogues, et dans l'action véhiculent discrètement cette idée. Evoquée à demi-mots dans les paroles de la chanson *Pourvu qu'elles soient douces* comprise dans le clip, la thématique ayant trait à certaines pratiques sexuelles oblige le spectateur à écouter les dialogues en les interprétant, à chercher des éléments dans l'image pouvant discourir sur le sujet. *P.Q.S.D*, comme d'autres clips de Boutonnat peuvent se lire sur un plan référentiel renvoyant à l'Histoire du cinéma. Cet emploi ludique tisse des liens entre les deux formes que sont le long-métrage et le clip, et pousse à déterminer le deuxième comme un commentaire du premier. Alors que nombre de vidéo-clips ne se construisent que sur la citation avouée d'un ou plusieurs films connus du plus grand nombre, formant ainsi une sorte de "cinéma musical post-moderne", les clips de Laurent Boutonnat recyclent ces éléments de films de répertoire pour les intégrer dans une perspective nouvelle d'auteur, et les enrichir parfois d'un emploi différent. Par exemple la bataille finale de *P.Q.S.D* opposant français et anglais rappelle celle de Barry Lyndon précédemment citée. L'emploi de cette séquence n'est pas la même dans *P.Q.S.D* et trouve ici sa justification avec son alternance au combat entre Libertine et la rivale bien plus important pour l'intrigue, qui symbolisent chacune dans le clip un certain type de relation d'amour ou de trahison avec leur armée respective[70].

Outre les attributs relatifs au long-métrage cités dans un chapitre précédent, comme la présence de génériques ou celle de supports et de formats conçus pour la projection en salles, certains clips de Laurent Boutonnat mêlent dialogues et musiques additionnelles à la chanson qui couvre habituellement tout le champ sonore. *P.Q.S.D* est en ce domaine le *clip-type* de Laurent Boutonnat car les dialogues, la chanson, les bruitages et les musiques additionnelles se succèdent, s'entrecroisent et se superposent. Après une courte séquence dialoguée et une introduction du narrateur en voix off, une version remixée de la chanson commence simultanément au générique du clip. Cette nouvelle version de la chanson est parfois recouverte de bruitages mais jamais de dialogues, pour n'être interrompue totalement qu'une fois : lorsque Libertine rejoint le capitaine sous sa tente. Ici la chanson est identifiée au clip, elle apparaît conjointement à l'apparition de son titre sur l'écran[71] vers le début du film.

[69] Gilles Laurent, par ailleurs co-scénariste avec Boutonnat de *Sans Logique*, *En concert* et *Giorgino*.
[70] En admettant qu'on associe Libertine à l'armée anglaise qui l'a accueillie.
[71] Titre bien entendu identique à celui du clip, auquel est ajouté entre parenthèses : *Libertine II*.

Composition du champ sonore du pré-générique de *Pourvu qu'elles Soient Douces*

Laurent Boutonnat, sans doute pour ne pas perdre les admirateurs de la chanson, revendique par cette habitude l'appartenance à la forme du clip et son jumelage à la chanson, malgré le fait qu'il veuille s'en démarquer au maximum par la suite.

Image	**Dialogues**	**Bruitages**	**Musique** (extradiégétique)
Plan fixe de la nature		Grenouille *in*	
Travelling sur les cadavres	Discussion entre le petit tambour et le soldat *off*	Pas *in*	Musique additionnelle au violon n°1
Les personnages touchent le "cadavre" qui se réveille	Stupeur des personnages *in*	Effet sonore synthétique *over*	Arrêt brutal de la musique
Avancée de la troupe anglaise ayant récupéré Libertine	Exposé avec la voix du narrateur *over*	Chevaux, chuchotements… *in*	Musique additionnelle au violon n°1 (suite)
M. Swift prévient le capitaine que Libertine vivra	Discussion entre le capitaine et M. Swift *in*	Idem *off*	Musique additionnelle au violon n°1 (suite et fin)
Montage du campement anglais (+ générique)	Commandements en anglais *off*	bruits d'eau, de charrettes, de pas *in*	Version remixée de la chanson
Le capitaine entre dans la tente de Libertine			Version originale de la chanson

La place de la chanson est entière sur la bande-son jusqu'à ce que la dramaturgie devienne suffisamment importante pour que le spectateur puisse faire abstraction de la musique qu'il s'attendait jusque là à entendre. C'est à ce moment où le film dans son sens cinématographique prend le pas sur le clip promotionnel : ses objets principaux ne sont plus la chanson et son interprète, mais l'histoire et l'ensemble des personnages suivis sur l'écran. C'est pourquoi pendant les dix dernières minutes du clip de *P.Q.S.D*, la chanson pourtant sensée être jouée ne l'est plus du tout. Elle laisse la place à une nouvelle composition accompagnant, comme une musique de film le ferait, la bataille des deux troupes. Dépassant les missions du clip, Boutonnat influe sur le spectateur notamment par l'emploi des différentes bandes sonores, et l'emmène progressivement de la mise en images d'une chanson à un film de fiction assez indépendant pour se passer de cette chanson.

P.Q.S.D rejoint, par les caractéristiques dont nous venons de parler, la conception de plusieurs clips du même réalisateur, dontnt *Désenchantée* (1991). Des moyens comparables au clip de 1988 ont été mis en œuvre afin d'identifier davantage le budget du film à celui d'une production cinématographique qu'à celui d'un clip. Quatre jours de tournage en Hongrie avec une centaine de figurants hongrois ont été nécessaires, et le même soin a été apporté au traitement scénaristique incluant des sujets sous-tendus, ainsi qu'aux caractéristiques cinématographiques apportées comme les génériques et le format de rapport 2.35. D'un point de

vue sonore, *Désenchantée* reproduit le schéma de *Pourvu qu'elles soient douces* à la différence près que l'usage de la version remixée de la chanson est plus présente dans ce clip, notamment lorsque les prisonniers jusqu'ici enfermés se révoltent et mettent à sac leur bagne. Largement recouverte de bruitages, la présence de la chanson dans cette séquence est pourtant toujours justifiée par l'apport d'un tempo qui rythme les plans d'agitements et de coups, alors qu'une autre musique écrite pour l'occasion ne l'aura pas mieux illustrée. De plus, c'est lors de cette scène que les paroles de la chanson *Désenchantée* prennent tout leur sens[72], ce qui n'était pas le cas pour la séquence de bataille guerrière qui aurait illustré des paroles au contenu "érotisant". En 1991, date de *Désenchantée*, le dispositif mis au point dès 1985 par Boutonnat ne nécessite plus de caractéristiques comme entre autres l'appartenance à un genre cinématographique bien défini. Les clips de Boutonnat n'ont plus besoin pour être respectés d'être injectés de références cinématographiques ou d'être pérennisés par des suites. Ils peuvent être désormais vus comme les films d'un auteur qui trouvent leur justification dans l'entièreté d'une œuvre à laquelle seule ils doivent être rapportés.

[72] « Tout est chaos à côté. Tous mes idéaux : des mots abîmés. » *Désenchantée*, paroles : Mylène Farmer.

CONSTRUCTION D'UN AUTEUR

Un système de financement particulier

Le rôle des chaînes à dominante musicale

Habituellement, le coût du vidéo-clip d'une chanson est presque intégralement couvert par la maison du disque assurant la promotion de cette chanson, le reste du budget étant le plus souvent avancé par un sponsor d'une chaîne télévisée. En France comme à l'étranger, même lorsque de budgets lourds sont en jeu, la maison de disque finance le clip, comme par exemple quelques-uns illustrant les chansons de Michael Jackson (*Remember The Time* – John Landis 1991, *In The Closet* – Herb Ritts 1993, *Scream* – Hipe Williams 1995), connus pour coûter l'équivalent d'une petite production de long-métrage. En France, le coût moyen d'un vidéo-clip jusqu'au milieu des années 90 était d'environ 16 000 Euros. Par la suite, cette moyenne a augmenté progressivement, conjointement au développement et la généralisation de l'emploi des effets spéciaux numériques et des tournages en extérieurs. En 2000 le coût moyen d'un clip français était compris entre 30 000 et 183 000 Euros, dont un dixième est souvent apporté par une chaîne de télévision (M6 ou MCM qui assurent un minimum de passages à l'antenne). Les plus grosses diffusions de vidéo-clips dans les années 90 sur la télévision hertzienne sont assurées par la chaîne M6, qui en programme alors toute la matinée, et une bonne partie de l'après-midi. Fortes de cette large diffusion soudaine, les maisons de disque se livrent dès 1992 à une surenchère de moyens pour faire augmenter la présence de leurs passages. Dès 1996, suite à la baisse du nombre des heures de programmes quotidiens consacrés à la musique en général, et aux vidéo-clips en particulier, M6 impose un certain nombre de critères pour que les vidéo-clips puissent passer sur leur antenne. Ainsi, entre 1996 et 2000, la direction des programmes exigeait que chaque vidéo-clip soit tourné sur pellicule 16mm. Exigence qui n'est pas pour rien dans le fait qu'en 2003 la totalité des clips sont tournés en 16mm. Ou super 16 mm.

> « Dans sa première définition, la sixième chaîne (TV6) était une chaîne thématique musicale. […] Bizarrement, l'exploitation en fut confiée au groupe Métropole TV, constitué majoritairement de la Compagnie Luxembourgeoise de Télévision dont le portefeuille de séries anglophones est le principal atout contre des projets dont l'industrie musicale était largement présente. […] Au grand dam des défenseurs de la musique française et de ceux qui estimaient que la manne publicitaire française avait ses limites, la sixième chaîne est généraliste, à orientation musicale. »[73]

[73] Claire Aziza, et auteurs divers, sous la direction de Roger Odin, *Les Institutions du cinéma et de l'Audio-visuel*. Groupe de recherches de D.E.A. Paris III Censier, mai 1998, p. 227.

Désormais la chaîne M6 a certaines obligations minimales en matière de production, de diffusion d'œuvres et d'émissions musicales, ce qui fait encore d'elle en 2003 la première chaîne hertzienne dans le financement et l'exposition des vidéo-clips en France. On peut lire dans une partie de son cahier des charges ceci :

- Obligation de diffusion de 40% d'émissions musicales à 50% d'expression française.
- Obligation de diffusion de 25 heures hebdomadaires de musique dont une heure trente en fin d'après-midi.
- Obligation de production de 100 clips français et coproduction de 100 clips français par an.
- Obligation d'ouvrir aux ministères des affaires étrangères son portefeuille de clips musicaux.[74]

Maman à tort en 1984 sera le seul clip de Laurent Boutonnat à avoir être financé par sa maison de disque[75]. Le faible coût de ce vidéo-clip[76], même à cette époque, ne permet pas à Laurent Boutonnat de développer le scénario qu'il a écrit. Ce dernier prévoit de tourner dans un hôpital et un château, avec des dizaines de figurants costumés, et nécessite entre autre de larges mouvements de caméra et d'autres préparations qui demandent du temps, donc coûtent beaucoup d'argent : 67 000 Euros au total. La maison de disque RCA, satisfaite du premier clip, refusera à Laurent Boutonnat d'en tourner une deuxième version, à moins qu'il trouve d'autres sources de financement. La période de promotion de la chanson *Maman à tort* qui se termine bientôt pose un réel questionnement quant au bien fondé d'une telle recherche de financements. Boutonnat abandonne rapidement son projet (dont le story-board a pourtant été publié au *Matin de Paris*[77]) mais retient l'idée de faire produire ses clips par des sociétés extérieures à la maison de disque. Pour cela il se tourne vers les sociétés de production publicitaires avec lesquelles il travaillait à l'âge de vingt ans. Boutonnat avait alors réalisé quelques publicités pour des sodas et du Grand-Marnier, et films d'entreprise.

A la recherche de co-producteurs

Après des négociations avec sa nouvelle maison de disque Polydor et en échange d'une répartition particulière et avantageuse de ses royalties, Laurent Boutonnat se trouve chargé de la production exécutive et de la réalisation des clips relatifs aux chansons qu'il écrit pour la chanteuse Mylène Farmer. Lorsqu'en 1985 Polydor décide de sortir en 45 Tours *Plus Grandir*, il charge Stephan Sperry, producteur de films publicitaires, de produire le clip assez coûteux qu'il a écrit et story-boardé. C'est grâce à cet investissement que Boutonnat peut entre autres tourner sur pellicule en cinémascope, et loue pour l'occasion les studios de Stains où il fait construire un vaste décor représentant une aile de château. Les recettes relatives à la production du clip sont proportionnelles aux ventes du disque ; ce qui pour *Plus grandir* ne permet pas le remboursement intégral des sommes investies. Pour des sociétés de production publicitaire habituées à un système de paiement relativement fiable et régulier, la production de vidéo-clips ne garantie pas obligatoirement un retour total sur investissement, leur fréquence de diffusion n'étant pas garantie. Economiquement, Laurent Boutonnat fait le pari, en faisant passer ses clips pour des œuvres à visée cinématographique, d'augmenter le nombre de leurs passages télévisés afin de faire croître les droits d'auteur, de compositeur et d'enregistrement qui lui permettront plus tard, de les produire lui-même. Lorsqu'il décide en 1986 avec Polydor de faire du clip *Libertine* un événement, Boutonnat cherche un producteur pouvant apporter les 46 000 Euros

[74] Opus cit.
[75] A l'époque, la maison de disque est R.C.A. et deviendra Polydor en août 1985.
[76] 760 Euros.
[77] Rouchy, Marie-Élisabeth, «story-board pour une amoureuse à succès», *Le Matin*, novembre 1984.

estimés que va coûter le film. Alain Grandgérard, patron de Movie-Box[78] apporte cette somme tout en veillant sur le plateau à faire bon usage du budget en question. Les prises de vue en cinq jours de *Libertine* seront quatorze ans après l'objet d'un reportage télévisé[79] où Grandgérard parle entre autres des scènes d'intérieur tournées de nuit afin de maximiser le temps de tournage, du casting amateur fait dans les boites de nuit de la capitale et de la décoration approximative du château de Ferrières pour que le XVIIIe siècle soit rendu le mieux possible à l'image. Après une avant-première le 18 juin 1986 réservée à la presse, Alain Grandgérard s'occupera avec Boutonnat des premières organisées au cinéma le Mercury des Champs-Élysées. Le bouche-à-oreille fonctionne alors plus que bien, et la recette de cette semaine d'exploitation permet à Movie-Box de couvrir largement la somme mise en jeu pour le clip qui ne s'élevait finalement qu'à 38 000 Euros[80]. A cela s'ajoute un bénéfice d'image car si *Libertine* n'était pas le premier clip au monde réalisé sur pellicule 35 mm; ce fut le premier d'après nos recherches à être exploité officiellement en salles de cinéma. Six mois après la sortie du clip *Libertine*, Laurent Boutonnat réalise *Tristana* toujours grâce à Movie Box avec le même système de financement et de tournage. L'équipe partira pour l'occasion trois jours dans le Vercors pour tourner les extérieurs sensés représenter la Russie et louera encore les studios de Stains en Seine-Saint-Denis pour les plans d'intérieur. Fin 1987, Alain Grandgérard ne suit plus Laurent Boutonnat sur ses projets qui se démarquent du caractère divertissant de leur travail commun. C'est la productrice Claudie Ossard[81] qui produira le clip *Sans Contrefaçon*, assez loin du simple divertissement apparent auquel consistaient les deux précédents. Loin des duels au pistolet et des histoires d'amour romanesques, *Sans Contrefaçon* extrapole *Pinocchio* en le plaçant avec onirisme sur une plage bretonne en hiver. Habituée des projets cinématographiques difficiles, Claudie Ossard met tous les moyens en œuvre pour faire de *Sans Contrefaçon* le clip poétique et particulier que Laurent Boutonnat souhaite voir.

Un financement personnel via plusieurs sociétés

Grâce aux royalties qu'il touche depuis trois ans avec ses compositions et productions discographiques, Laurent Boutonnat crée en 1987 Toutankhamon S.A; société produisant à la fois les disques qui sortiront désormais, et les clips qu'il tournera. C'est avec ce label que l'album *Ainsi soit-je* sortira dans le commerce ainsi que les chansons extraites et le clip du même nom. En 1988 la production grandiose de la suite de *Libertine*, *Pourvu qu'elles soient douces* nécessite un apport de deux millions de francs que Laurent Boutonnat seul ne peut pas apporter. C'est pourquoi il s'associera pour l'occasion au producteur François Casamayou. C'est la dernière fois que Boutonnat aura besoin d'une co-production pour un de ses clips. Afin de rentabiliser sa production, plusieurs tentatives seront faites par le réalisateur afin de placer *Pourvu qu'elles soient douces* en avant-programme de long-métrage au cinéma. Conjointement au clip, Boutonnat a déjà pour projet la conception d'une longue tournée pour son interprète, ainsi qu'un film de long-métrage sur le spectacle. C'est pour cela qu'il crée le 19 janvier 1989 la société Heathcliff S.A.[82] dont il se servira dorénavant pour produire tous ses clips, dont *Sans Logique* et *A quoi je Sers* (1989), mais aussi son prochain long-métrage : *Giorgino* (1994). Laurent Boutonnat est alors un vrai producteur indépendant à la tête de deux sociétés s'illustrant dans l'industrie musicale, que ce soit par des supports discographiques ou cinématographiques.

[78] Société de production de films publicitaires pour le cinéma et la télévision qui souhaitait à l'époque se lancer dans la production de court-métrages.
[79] *Combien ça coûte*, TF1, avril 2000.
[80] Somme élevée comparativement à un vidéoclip traditionnel mais en dessous du budget prévisionnel de Boutonnat. Quelques articles de presse de l'époque estimaient le coût du clip alors à un million de Francs (environ 153 000 Euros).
[81] Productrice entre autres de *Arizona Dream* (Emir Kusturica – 1994) la quasi-totalité des films de Jean-Pierre Jeunet (*Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus*, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*).
[82] Du nom du héros obscur des *Hauts de Hurlevent* crée par Emily Brontë.

Domaine inconnu dans lequel il n'est pas très à l'aise, il ne s'occupera pas de la production de la tournée de 1989 qu'il confiera à la société spécialisée Tuxedo Tour. En revanche la sortie dans le commerce du double album du concert marquera la naissance le 26 octobre 1989 de Requiem Publishing, sa société d'édition phonographique qu'il détient à parité avec la chanteuse Mylène Farmer et qui éditera pendant plus d'une décennie la totalité des chansons écrites par les deux collègues.

Vers une liberté d'auteur

Le schéma devant lequel nous nous trouvons avec Laurent Boutonnat est en bien des points exceptionnel. D'ordinaire, dans la moitié des cas plusieurs réalisateurs sont en compétition sur un clip, proposent un scénario ou au moins une trame, qu'elle soit narrative ou non. Ensuite libre à l'artiste et ses producteurs de choisir tel ou tel projet. Dans l'autre moitié des cas le choix du réalisateur est déjà fait, soit parce qu'il a déjà travaillé avec l'interprète en question soit parce qu'un bouche-à-oreille dans le milieu a incité l'engagement du réalisateur en question. Ceci débouche alors sur une collaboration et une recherche de clip en concertation avec l'artiste et son entourage. Laurent Boutonnat quant à lui a non seulement choisi l'interprète dont il réalise les clips, mais rempli les différentes fonctions de manager, producteur et compositeur. En ce sens il sait qu'il sera l'unique auteur des réalisations mettant en scène son interprète et qu'il pourra se permettre la mise en place d'éléments cinématographiques qui lui sont propres, qu'il pourra pérenniser dans plusieurs clips, qu'il pourra tout simplement imposer dans la durée sa grammaire, son cinéma.

Dès la première chanson "vendue" à une maison de production, Laurent Boutonnat a tout fait pour concevoir son clip tel une œuvre cinématographique, c'est à dire dirigeant le financement, les attributs esthétiques et narratifs ainsi que les supports et promotions qui la caractérisent. Or, les outils mis à disposition par les maisons de disque aux réalisateurs ne répondent pas à une telle demande, et les moyens nécessaires sont supérieurs à ceux alloués à une réalisation de clip traditionnelle. En cherchant via des sociétés de production publicitaires le financement qu'exigeait la réalisation de ses clips, et en les remboursant proportionnellement aux ventes effectuées par le support discographique correspondant, Laurent Boutonnat a instauré un nouveau schéma de production. A mi-chemin entre le paiement systématique du producteur publicitaire par l'annonceur et le remboursement aléatoire des sommes investies par un producteur de cinéma, ce schéma a conduit les clips de Boutonnat à un financement permettant d'assez hauts budgets pour ce médium promotionnel audiovisuel. Avec l'essore de la diffusion de vidéoclips à la télévision et leur stylisation, ce système de financement jusque là exceptionnel se répandra dans les années 90 avec la spécialisation de plusieurs sociétés de production dans le domaine du vidéoclip[83]. De plus en plus rarement les maisons de disques s'occuperont directement de la production de l'image de leurs interprètes, préférant les déléguer à des sociétés extérieures. En maîtrisant via trois sociétés de production et d'édition une grand partie des commandes productives, Laurent Boutonnat pourra se permettre par la suite de réaliser, dans une forme qui n'y était pas du tout préparée, une œuvre audacieuse et coûteuse dans laquelle il a eu toute liberté pour diriger les commandes créatives. C'est grâce à cette légitimité qu'il aura pu se permettre la réalisation de certains clips approchant les vingt minutes (*Pourvu qu'elles soient douces*), et l'utilisation systématique de dispositifs de tournage peu économiques (pellicule 35 mm. et tournages fréquents en extérieur et à l'étranger) auxquels les réalisateurs sont habitués.

[83] Comme par exemple la société Gédéon.

Dans cette quête ininterrompue de construction d'un auteur, l'aspect financier est un de ceux où Laurent Boutonnat s'est le plus démarqué des autres réalisateurs de clips, qui avaient pour la plupart la volonté de passer tôt ou tard au long-métrage de cinéma. En produisant lui-même son œuvre, Laurent Boutonnat a pu se permettre d'émanciper son cinéma sans avoir à rendre de comptes dans une forme qui ne le permettait pas à priori, tant son aspect contraignant et ses objectifs promotionnels donnaient l'illusion de bloquer tout projet personnel ambitieux.

Promouvoir le support promotionnel

Se démarquer de la chanson

Comme expliqué dans notre introduction, le vidéo-clip est l'instrument promotionnel d'une chanson qu'il illustre. Cet aspect publicitaire non négligeable du vidéo-clip l'oblige au renouvellement perpétuel. Plus un vidéo-clip est divertissant, surprenant ou particulier, plus il sera diffusé en télévision et augmentera de ce fait la connaissance par le public de la chanson qu'il est chargé de promouvoir. A l'inverse, la popularité d'une chanson due à ses ventes effectives ou à ses fréquents passages radiophoniques peut encourager la programmation télévisée massive du vidéo-clip correspondant. En ce sens les clips de Laurent Boutonnat suivent les deux principes, la chanson et son support audiovisuel s'enrichiront l'un l'autre. La sortie du clip *Libertine* par exemple verra les ventes du disque augmenter sensiblement, tandis que *Pourvu qu'elles soient douces* deux ans plus tard n'attendra pas le début de la diffusion télévisée du clip pour atteindre le maximum de ses ventes[84]. Un autre principe vient s'adapter aux clips de Boutonnat et n'est applicable qu'à de très rares autres réalisateurs de clips. Chez Laurent Boutonnat le clip se suffit parfois à lui-même et arrive à "vivre" sans la chanson qui lui est rattachée. A plusieurs reprises, on remarque que chacun des deux supports suit sa propre exploitation, et que la rotation de la chanson en radio s'essouffle au bout de la période habituelle de trois mois de promotion alors que son clip continue fréquemment d'être diffusé, vendu en vidéo-cassettes, et même projeté en salles. Certains clips comme *Désenchantée* (1991) ont continué d'être diffusés régulièrement à la télévision alors que la période de promotion du disque éponyme était achevée depuis plusieurs années. Alors que la chanson elle-même n'est rediffusée sur les radios qu'à de très rares occasions, le plus souvent dans des émissions thématiques sur la période de sortie, le clip qui lui correspond est encore visible dix ans plus tard sur les chaînes musicales et dans les émissions, et cela sans distinction par rapport à sa date de sortie. On est alors dans ce cas là assez proche des habitudes de diffusion de films de cinéma, pouvant être vus indépendamment de leur période et leur contexte de sortie. Plus que de porter à la connaissance du plus large public possible la sortie d'une chanson dans le commerce, le dispositif mis au point par Laurent Boutonnat pour la diffusion de ses clips trouve sa justification dans sa quête de reconnaissance en tant qu'auteur. C'est par une visibilité autre que celle d'un réalisateur de clip traditionnel qu'un cinéaste comme lui pourra se démarquer d'une forme peu propice à la constitution d'une œuvre. Il prend d'ailleurs le plus grand soin à asseoir cette particularité en généralisant dans sa "clipographie" l'usage d'attributs de long-métrages cinématographiques décrits dans un chapitre précédent (générique, musiques additionnelles…). En étendant le champ de diffusion de ses clips, Boutonnat sait qu'il étend la visibilité de son cinéma, en même temps qu'il remplit sa mission de promotion de la chanson, car en parvenant à faire diffuser l'un, il fait automatiquement diffuser l'autre.

[84] Source : ifop-top 50.

Mise en abyme d'un dispositif promotionnel

Le réalisateur va se servir de ce raisonnement logique d'auteur pour se justifier de l'espèce de *mégalomanie* qui le conduira à promouvoir ses clips en salles de cinéma. Dès *Maman à tort* (1984) il a pour projet un long clip dont il donne le story-board en avant –première à la presse ; preuve déjà évidente de sa volonté de rendre son travail le plus visible possible. Le clip finalement non tourné, cet effet d'annonce aura pour seul résultat la parution du quotidien *Le Matin de Paris* qui reproduira les dessins dans ses pages. L'invitation qu'il concevra en 1985 pour inviter la presse aux deux premières du clip *Plus Grandir* laisse penser à celle d'une séance de cinéma : il loue le cinéma Kinopanorama dans le XVe arrondissement et le Club 70 dans le XVIe le 13 novembre 1985 pour des projections à la presse[85]. A aucun endroit sur les cartons d'invitation n'est précisé qu'un clip va être projeté et non un long ou un court-métrage, et le nom de la chanteuse y est mentionné comme celui de l'actrice principale

> « Polygram-Polydor-Laurent Boutonnat-Stephan Sperry vous invitent à la projection de *Plus Grandir* avec Mylène Farmer».

Ici l'objet de la promotion n'est pas la vente du disque dans le commerce, c'est bel et bien le clip lui-même, voire son réalisateur, ou même indirectement la chanteuse dont il est question ; un tel vecteur de promotion peut hisser facilement l'interprète de la chanson, vedette du clip, au rang de comédienne ponctuelle, lui donnant éventuellement une certaine crédibilité pour prétendre plus tard à des rôles au cinéma. La même stratégie promotionnelle est renouvelée un an plus tard à une échelle plus grande lors de la sortie du clip *Libertine* en juin 1986. Déjà en vente depuis quelques semaines, la chanson ne se distinguait alors ni par ses ventes ni par sa popularité. Il a fallu une série d'avant-premières au cinéma Mercury des Champs-Élysées à Paris pour qu'un bouche à oreille se crée dans la capitale, puis dans les médias sur ce film d'une forme nouvelle. En l'absence de terminologie pour nommer de nouvel objet "clipesque", certains articles le compareront à une sorte de « bande–annonce de film»[86]. Le clip sera remis aux chaînes de télévision, qui le présenteront à plusieurs reprises comme une production "venue" du grand écran. L'évènement que constitue la sortie d'un clip au cinéma, pour la première fois doublée du succès commercial de la chanson rattachée, conduit Laurent Boutonnat à être invité au journal télévisé de la mi-journée sur Antenne 2 en août 1986 en tant que réalisateur. Un extrait du film est montré et l'interview par le journaliste Noël Mamère est dirigée sur l'aspect cinématographique du clip et son imagerie « à la *Barry Lyndon* » (Stanley Kubrick - 1975). Restant assez superficiel, l'entrevue ne permet pas d'en savoir plus sur sa réelle réception auprès du monde médiatique et artistique de l'époque. Cependant, le fait de promouvoir son clip lors d'avant-premières en salles de cinéma puis d'interviews télévisées reproduit le schéma de promotion d'une œuvre cinématographique de long-métrage. Le clip pourtant outil de promotion, se trouve lui aussi au centre d'un dispositif promotionnel le présentant comme une œuvre à part entière. Dans le cas précis de Laurent Boutonnat, ce dispositif mis en place par lui-même fait hisser son clip à la même visibilité artistique que la chanson qu'il comporte : avant que la chanteuse n'interprète la chanson en question sur scène devant son public, son clip est lui aussi "mis en scène" sur sa propre scène de spectacle : le grand écran de cinéma.

Une grande exposition télévisuelle

A partir de 1987, les productions de Boutonnat restent dans des formats capables d'être projetés dans les cinémas, mais la difficulté de trouver des salles désirant ouvrir leur écran à un clip de quelques minutes se fait grandissante. De plus, la surprise créée discrètement une

[85] La sortie d'un vidéoclip ne fait habituellement pas l'objet de premières à la presse.
[86] François Hanss, «Clip ou film? Les deux. Mylène Farmer inaugure le genre», *Starfix* n°39, août 1986 pp.80-81.

première fois en 1985 avec *Plus Grandir*, puis renouvelée à plus grande échelle avec *Libertine* n'aurait probablement pas eu un retentissement égal une troisième fois. *Tristana* (1987) et *Sans Contrefaçon* (1987) ne bénéficieront pas d'avant-première ni de sortie sur grand écran malgré le même soin technique et esthétique apporté à leur conception cinématographique. En revanche, la première diffusion à la télévision des clips de Laurent Boutonnat se fait désormais à un horaire exceptionnel, correspondant à une forte audience. *Sans Contrefaçon* passera pour la première fois le soir du réveillon de la nouvelle année 1988 à 20h30 sur la sixième chaîne, transformant pour la première fois ce qui aurait pu être un simple clip en un spectacle de divertissement familial. Fort de cette visibilité télévisuelle nouvelle, Laurent Boutonnat et Polydor, la maison de disque qui l'a signé s'arrangent à chaque nouvelle sortie pour faire diffuser le nouveau clip dans une plage d'émission inhabituelle le mettant en valeur. *Désenchantée* (1991) passera pour la première fois dans le très regardé journal de 20h00 de TF1, alors que *Regrets* (1991) et *Je t'aime mélancolie* (1991) auront chacun la faveur d'une diffusion dans des *prime-time*[87] de la même chaîne. On remarque à cette occasion que l'évènement annoncé se porte nullement sur la chanson (qui justifie pourtant la diffusion du clip) mais sur le clip lui-même, et son interprète. Les bandes-annonces et lancements des dites émissions parleront du « nouveau clip de Mylène Farmer » et non pas de sa nouvelle chanson, pourtant inédite elle-aussi. Cette association qui fait abstraction du réalisateur entre le nom de l'interprète et celui du clip, est fréquente. Pour le public, le clip appartient non pas à celui qui l'a conçu mais à celui qui y apparaît et qui en chante la chanson, comme s'ils étaient dépendants l'un de l'autre, qu'ils formaient un tout et qu'ils ne pouvaient avoir qu'un unique auteur. On parle toujours du "clip d'un tel" comme quand on évoque "la chanson d'un tel", alors qu'il faut comprendre : le clip illustrant la chanson interprétée par *tel* artiste. La preuve apparaît à chaque remise de prix lors de Victoires de la musique ou d'*Awards* à l'étranger. Le vainqueur qui vient recevoir le prix n'est pas le réalisateur du clip mais bel et bien l'interprète de la chanson, sanglotant de remerciements comme si venait d'être récompensée sa performance vocale. En ne parlant que de l'objet promotionnel et non pas du disque, les émissions de variété qui passent en exclusivité les nouvelles productions de Boutonnat mettent l'accent sur le clip présenté et non pas sur la nouvelle chanson qui pourtant est la seule officiellement à promouvoir. C'est d'une part grâce à la diffusion de la chanson que la promotion du morceau de musique est effective, mais aussi par son association à un clip présenté comme un divertissement pour tous et non pas adressé au seul public de la chanteuse. Fait extrêmement rare, ici la chanson appartient au clip, et la promotion du support audiovisuel se répercute une deuxième fois mais de manière indirecte sur le support discographique.

La multiplication des supports

Postérieurement à la période promotionnelle des chansons, l'intégralité des clips réalisés par Laurent Boutonnat entre 1984 et 1992 sortira sur support vidéo en plusieurs éditions. Régulièrement une vidéo-cassette sort dans le commerce, regroupant les versions intégrales des trois ou quatre derniers clips diffusés. Ainsi 1987 verra la sortie d'une cassette regroupant *Maman à tort*, *Plus Grandir*, *Libertine* et *Tristana*. En 1988 sortira une vidéo avec *Sans Contrefaçon*, *Ainsi soit-je*, *Pourvu qu'elles soient douces* accompagné de son *making-of*[88]. En 1990 la vidéo du film *En concert* sortira simultanément à la cassette de clips incluant *Sans Logique*, *A quoi je sers*, *Allan* et *Plus Grandir Live*. Enfin en 1992 la dernière cassette comprendra *Désenchantée* et son *making-of*, *Regrets*, *Je t'aime mélancolie* et *Beyond my control*. Les sorties de ces quatre cassettes sont à l'époque un fait unique pour un réalisateur de clips. Il faut attendre le milieu des années 90 pour voir un interprète sortir sur support vidéo une compilation des clips de ses chansons, Michael Jackson sera le premier et l'un des seuls à le faire

[87] Emission première partie de soirée, à la forte audience présumée.
[88] Documentaire sur le tournage du film.

jusqu'en 1999, année où davantage d'artiste feront paraître leurs clips, alors que les noms de réalisateurs divergent d'un clip à l'autre. Par la suite certaines compilations de clips d'auteurs et interprètes différents sortiront sur support DVD[89]. Une cassette vidéo regroupant tous les clips de Laurent Boutonnat pour les chansons interprétées par Farmer sortira en 1998, ainsi qu'un DVD en 2000 avec quasiment le même contenu. Cette chanteuse, qui depuis a travaillé sous la direction d'autres réalisateurs[90] pour ses clips, a sorti des vidéos comprenant ses nouveaux vidéo-clips, mais jamais elle ne les intégra dans une même édition que ceux de Laurent Boutonnat. Ces supports vidéographiques des clips réalisés par Laurent Boutonnat restent ici ceux du réalisateur plus que ceux de l'interprète, car au delà de l'unité de la période de sortie des clips qui les regroupe, c'est lui seul le point commun de tous ceux compris dans la cassette ou le DVD en question. Lors de la sortie en 1998 de la cassette rassemblant tous ses clips, un autocollant rouge mentionne même : « Intégralité des clips réalisés par Laurent Boutonnat » qui le reconnaît bien en tant qu'auteur. Comme soucieux de sans cesse replacer son travail dans un contexte de cinéma plutôt que de télévision, l'accent de la jaquette de la vidéo-cassette est quant à lui porté sur le support cinématographique duquel sont tirés les clips y figurant :

> « Afin d'offrir une qualité optimale, tous les clips présentés sur cette cassette ont fait l'objet d'une remasterisation complète : tirages de nouvelles copies films réétalonnées, nouveaux transferts vidéo, bandes sons remixées en stéréo ».

Bien avant la parution en DVD des anthologies de Chris Cunnigham, Spike Jonze ou Michel Gondry (Collection The Work of directors, Editeur Labels, 2003), les recueils de clips d'un même réalisateur laissent percevoir Laurent Boutonnat comme un unique auteur à l'origine d'une œuvre homogène, pouvant être distribuée dans le commerce de la même manière que certains coffrets regroupant les films d'un même cinéaste. Comme la période de promotion des chansons qu'ils sont censés promouvoir est passée, la sortie de ces cassettes, au delà de leur aspect commercial évident, s'explique par la promotion d'un cinéaste attaché à une visibilité certaine et qui, à défaut de pouvoir espérer des rétrospectives ou des cycles dans les "salles de cinéma de répertoire ou de patrimoine", continue de diffuser son œuvre avec le support vidéo dont il est malgré lui coutumier.

[89] *Digital Versatil Disc*, Disque compacte numérique contenant des films.
[90] Entre autres Luc Besson et Abel Ferrara.

Un traitement particulier

UN RECIT SOUS L'ANGLE DU CONTE

Le conte est un récit d'évènements imaginaires. Rares étaient les vidéo-clips reprenant la forme du récit, la plupart d'entre eux, jusqu'aux années 1990, se contentant de monter l'évolution de l'interprète dans un décor réel ou d'incrustation, sans narrer aucun événement. Edward Branigan définit le récit comme suit :

> « Une manière d'organiser les données spatiales et temporelles en chaîne d'évènements liés par une relation de cause à effet, avec un début, un milieu et une fin, manière d'organiser qui matérialise un jugement sur la nature des événements aussi bien qu'elle démontre comment il est possible de connaître ces évènements, et donc de les narrer. »[91]

Les traces du conte remontent au IIIe millénaire avant J.C. en Orient, il est donc le moyen d'expression populaire par excellence. C'est justement de cette même popularité dont se réclame Laurent Boutonnat et la chanson française qu'il compose et qu'il illustre par le clip. Si la popularité du genre littéraire qu'est le conte tient principalement à la tradition orale de sa transmission, les contes sont souvent appris d'autres conteurs, elle la doit aussi à ses fréquentes parties chantées ou rythmées[92], ce qui la rapproche de celles des chansons de variété dont il est indirectement sujet ici. Mais c'est avant tout par l'image que le conte est véhiculé dans le clip, et c'est à partir de cela qu'on se demande par quels éléments esthétiques et narratifs passe une forme cinématographique pour adapter un genre littéraire.

> « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement d'un méfait ou d'un manque, passant par des fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. »[93]

Laurent Boutonnat semble vouer au conte une admiration respectueuse, qui fait de lui l'adaptateur créatif d'un nouveau *Pinocchio* pour *Sans contrefaçon*, mais aussi d'une *Blanche-Neige* propulsée dans la révolution russe d'octobre 1917 (*Tristana*). Les transpositions qu'il en fait dans les premières minutes sont plausibles, voire réalistes, et s'il prend souvent comme toile de fond des faits historiques, c'est pour mieux, une fois le conte original reconnu par le spectateur, surprendre en faisant basculer son histoire dans un *fantastique* encore moins attendu que celui du conte lui-même. C'est sans doute pourquoi les clips diégétisés de Boutonnat se terminent pratiquement toujours tragiquement, comme s'il voulait mêler au conte original un univers propre qu'il voudrait cynique, onirique, et à l'impitoyable cruauté. C'est ici que le marquage de Laurent Boutonnat par rapport au genre littéraire qu'il énonce se fait : dans cette

---

[91] Edward Branigan, in *Narrative comprehension and film*, Londres & New-York, Routledge, 1992.
[92] Chantefable.
[93] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, collection « poétique », édition du Seuil, Paris 1965.

quête perpétuelle d'une certaine forme de misanthropie qui rend l'Homme profondément froid, vénal …adulte. Genre littéraire aux contours flous, on peut avoir un peu de mal à admettre les formes que revêt la transposition du conte à l'écran pour un vidéo-clip. On applique d'ailleurs fréquemment un épithète au mot conte pour rendre moins large le champ d'application que recouvre le genre. Le travail de Laurent Boutonnat laisse percevoir des choix très précis sur le traitement des histoires qu'il raconte, les contes fantastiques ou merveilleux sont définitivement ceux qui collent le plus à ses histoires. Dans un premier temps, le marquage du cinéaste se fait de manière plutôt légère, dans un respect pour l'auteur original, en multipliant les clins d'œil et en poursuivant l'histoire plutôt qu'en l'adaptant à proprement dit. Notons par exemple que lorsqu'il adapte *Pinocchio* en 1987, Boutonnat prend soin de développer l'histoire telle que le grand public la connaît[94] jusqu'à ce que, là où le conte devrait se terminer, une musique additionnelle qui fait suite à la chanson illustrée par le clip prend place. Ici le récit reprend là où on croyait arriver à un *Happy End* pour se terminer dans l'onirisme et le désespoir le plus total, la marionnette redevenant de bois. Il en est de même dans *Tristana*, où Blanche-Neige, qui vient d'être embrassée par le prince ne se réveille pas et reste dans une sorte de coma poétique.

Comme pour encercler son récit, Laurent Boutonnat commence régulièrement ses histoires par une scène violente, où celui qui deviendra par la suite le héros de son clip[95] est emprisonné et battu comme dans *Désenchantée* (1991), se fait renvoyer et cracher dessus dans *Sans Contrefaçon*, est brûlé vif dans *Beyond my control* (1992), rejetée dans *Hasta Siempre* (1997). De ces nombreux malheurs et asservissements, qui ajoutent à la malédiction présumée du héros, ce dernier va à chaque fois tenter de s'en détacher à l'aide d'*adjuvants*[96] qui, comme dans le conte traditionnel sont soit des fées dans *Sans Contrefaçon*, des enfants dans *Désenchantée* ou encore des lutins dans *Tristana*. On retrouve d'ailleurs dans l'œuvre de Laurent Boutonnat nombre « d'adjuvants et « d'opposants » hérités des contes merveilleux chrétiens tels cette statue de sainte vierge dans *Plus Grandir* qui s'anime pour se cacher le visage lorsque l'héroïne se fait violer sous ses yeux, ou ces objets magiques remis au héros et sensés le protéger ; comme par exemple le collier offert par Rasoukine à Tristana, qu'elle aura le malheur d'ôter avant que la tsarine-sorcière se penche sur elle pour lui enlever la vie.

Le conte merveilleux a ceci de particulier qu'il comporte toujours le fameux passage dans un autre monde. C'est donc à la quête de cette liberté, de cette délivrance devrait-on dire lorsqu'on pense au cinéma de Laurent Boutonnat que le héros traverse cette frontière . Souvent à la fin de ses clips, le héros franchi la limite sans qu'elle soit clairement définie ni sur l'écran, ni dans l'histoire (mais plutôt par la fin de la chanson illustrée par le clip et sa transition avec la musique additionnelle) contrairement au conte à proprement dit où un élément concret tel une rivière, un pont ou un obstacle caractérise le passage. Au-delà de cette ligne, l'histoire se fait davantage onirique. Et bien que la diégèse garde toute la cohérence d'un récit filmique classique, le spectateur se rend bien compte qu'il vient d'entrer dans un autre monde. Celui où la femme vêtue de noir dans *Sans Contrefaçon* se révèle être une fée capable de donner la vie à un mannequin de cire, le monde où les prisonniers de *Désenchantée*, une fois libérés contemplent le néant d'une plaine couverte de neige avant de se séparer têtes baissées comme si leur lutte avait été vaine, un monde enfin où le prince charmant bolchevik improbable de *Tristana* embrasse sa "Blanche-Neige" morte et lui insuffle, du coup, le double bonheur de la jeunesse éternelle et du repos infini.

> « Le passage dans l'autre monde est en quelque sorte l'axe du conte, en même temps que son milieu. Il suffit de motiver la traversée par la recherche d'une fiancée ou quelque merveille […] pour avoir devant soi l'ossature, très générale,

[94] Se rapportant davantage au long-métrage de Walt Disney, le roman original étant en fait une suite d'épisodes parus dans la presse.
[95] A différencier de l'interprète de la chanson qui n'est pas forcément le personnage central de chaque film
[96] Terme du sémioticien français A.J. Greimas qui nomme ainsi les secourables.

certes, incolore et simpliste, mais pourtant caractéristique sur laquelle viennent se greffer les divers sujets. »[97]

Historiquement transmis de manière orale, le conte adapté au vidéo-clip induit certain traitements. Par exemple cet aspect de transmission du conte passe davantage à l'écran si une partie de la chanson illustrée par ce clip est chantée par l'interprète. Le conteur est à ce moment çi parfaitement identifié, et il peut-être comme dans tout conte soit le héros de l'histoire, soit un étranger omniscient à la diégèse, soit un personnage secondaire. Le caractère profondément enfantin du conte pousse, oblige même le réalisateur de vidéo-clip au divertissement, voire à l'émerveillement de son spectateur. Ceci peut expliquer la récurrence de l'emploi des effets spéciaux tant ils permettent aujourd'hui de rendre la féerie de certains décors ou de certains personnages que véhicule le conte. Un élément commun au genre du conte et à la forme filmique qu'est le vidéo-clip est la danse. C'est par son emploi que les parties autrefois chantées des contes trouvent leur écho aujourd'hui. C'est en effet entre autres par ses contraintes que le vidéo-clip en général, (en faisant abstraction de ceux de Laurent Boutonnat) s'est rapproché du genre du conte. C'est par des éléments communs comme la durée relativement courte, le médium musical, et la multiplicité des « diffusions » que le vidéo-clip et le conte, par les contraintes de forme de l'un et la définition du genre de l'autre se sont retrouvés.

[97] Opus cit.

UNE IMAGERIE HOMOGENE

Laurent Boutonnat a pris la forme du clip dès *Plus Grandir* (1985) comme le seul moyen pour lui de créer son univers visuel. Le cinéma qu'avait entrepris de faire le réalisateur en réalisant à dix-sept ans le long-métrage *Ballade de la féconductrice* (1978) est le même que celui qu'il veut faire avec les clips qu'il tournera. Hors, l'imagerie qu'il souhaite véhiculer est éloignée de celle coutumière des vidéoclips du milieu des années 80. Deux imageries principales habitent les productions de l'époque. D'une part des atmosphères festives et colorées habillent les chansons de variété grâce à des danses et des effets visuels d'incrustation vidéo ; d'autre part des vidéoclips froids et sombres illustrent avec fumigènes et autres effets spéciaux les chansons du mouvement *Cold Wave*[98] alors à la mode. A l'époque, les vidéoclips sont très majoritairement tournés en studio. C'est par goût de mettre enfin à la lumière son univers mais aussi de bouleverser les tendances que Laurent Boutonnat négocie avec sa maison de disque, dès 1984 la réalisation des clips de ses compositions. Mis à part *Maman à tort* (1984) et son clip tourné dans l'urgence sur support vidéo, Boutonnat investira dans toutes ses productions des conditions de tournage nouvelles et une imagerie dans une forme habituée à de sévères contraintes, surtout financières. Fréquemment tournés en extérieur, les clips et long-métrages réalisés par Laurent Boutonnat véhiculent des éléments récurrents employés dans des contextes différents selon les films. Le cinéaste apporte des éléments peu coutumiers des réalisateurs de vidéoclips : la datation historique de diégèses se déroulant à d'autres siècles, l'utilisation de réels personnages secondaires, puis une imagerie visuelle nouvelle pour le clip, présente uniformément dans chacune de ses productions.

Lieux et situations

Les postulats de départ des clips de Laurent Boutonnat comme ses lieux de tournage campent d'emblée dès l'ouverture du film l'atmosphère lourde et négative de ses goûts cinématographiques. Le décor des films de Boutonnat, clips ou long-métrages, a contribué quelquefois à la réception critique de son œuvre en tant que "compilation imagière". Le réalisateur dans toute sa filmographie a par exemple utilisé cinq fois le décor du cimetière, qu'il soit chrétien ou juif, que ce soit dans des clips ou dans chacun de ses longs-métrages. Boutonnat utilise ce décor dans des contextes pourtant différents. Alors simple élément décoratif servant

[98] Style musical qui regroupe des formations souvent issues des années 80 et de la période Synthétique. Des chœurs, du violon ou du piano font légion dans leurs compositions à l'atmosphère angoissante. Les chanteurs ont des voix très lourdes alors que les chanteuses ont souvent des voix claires et hautes. S'apparente au style anglo-saxon *New Wave*.

l'introduction de *Plus Grandir* et l'errance de la fin de *Ballade de la féconductrice*, le cimetière prend une fonction symbolique dans *Regrets* où le lieu est une métaphore de la mort emprisonnant l'héroïne. *En Concert* élève le décor du cimetière en personnage du film, se sont ses grilles qui ouvrent et ferment le long-métrage, se sont ses tombes et ses "habitants" dont on suit l'évolution et la destruction durant le film. C'est le seul élément que suit le spectateur de la première image à la dernière. C'est seulement *Giorgino* qui utilise le cimetière selon sa fonction première : le repos et le rappel des personnes défuntes. En effet, seules les tombes du cimetière de *Giorgino* couvrent des personnages morts non-anonymes appartenant à la diégèse. Avant l'apparition des dites tombes à l'écran, le spectateur sait déjà qui elles représentent : les douze orphelins morts sur lesquelles le docteur Volli est venu enquêter. Les autres lieux utilisés par le cinéaste sont parfois emprunts d'une même morbidité, *Sans Contrefaçon* met en scène des roulottes de cirque vieilles et ternes, et l'action de *Sans Logique* se passe dans un désert aride au sol duquel traîne des ossements que de longs serpents viennent ronger.

Les situations de départ des films de Laurent Boutonnat relèvent toujours de contextes difficiles, kafkaïens. *Désenchantée* par exemple commence par l'emprisonnement et le bizutage de l'héroïne dans une sorte de « prison-usine »[99]. Le début de *Sans Contrefaçon* voit un marionnettiste renvoyé violemment du théâtre où il se représentait, se faisant jeter dans la boue et cracher dessus ; et *Parler tout bas* commence sur une jeune fille perdue au milieu les ruines de sa chambre dans laquelle tombe une lourde pluie. Le décor ainsi directement planté, le public de Laurent Boutonnat reconnaît le ton de l'auteur pendant que le spectateur de clips traditionnels se familiarise avec ces atmosphères nouvelles. *Sans Logique* est le clip représentant le mieux cette entrée en matière brutale. Le couple assis main dans la main sur une petite dune se taillent les paumes des mains avec un couteau rouillé sans raison apparente. Signe avant coureur du sacrifice auquel ils vont devoir se livrer devant un public familier, l'idée est introduite une nouvelle fois par une petite fille jouant dans la boue et clouant innocemment une figurine du Christ sur une petite croix en bois trouvée au sol. L'utilisation fréquente de scènes fortes et violentes au début des clips ne trouve pas sa justification dans l'unique but stylistique de choquer le spectateur pour "l'accrocher" à l'histoire. Comme c'est fréquemment le cas chez les scènes d'introduction de longs-métrages, chaque petite tragédie de début de film a un sens et détient la fonction de désigner entre quelles personnes et à quel degré va se passer l'action. L'exemple le plus complet revient au pré-générique de *Giorgino*. La visite du héros chez son docteur est accompagnée par le compte rendu du décès d'un homme dont l'enfant patiente dans le couloir d'attente. On apprend que suite à une longue amputation, le patient a perdu beaucoup de sang puis est mort. Le visage de son fils est l'image qui ouvre le film, et lorsque le héros sortira du cabinet du médecin, il assistera à une scène symbolisant à elle seule toute sa vie. Une bonne-sœur vient s'accroupir près de l'enfant pour lui murmurer d'une voix douce quelques mots qui nous resterons inaudibles. L'enfant consentant donne alors la main de la sœur et tous les deux s'en vont au fond du long couloir. Avant l'apparition du titre du film, un dernier contrechamp sera fait sur le visage du héros, lui aussi ayant perdu ses parents étant petit. Son personnage est entièrement contenu dans le dernier plan : un garçon à l'âme d'enfant perdu dans un monde d'adulte se fera guider par une religion omniprésente mais impuissante.

Personnages et jeu de l'acteur

En opposition à la convivialité des vidéoclips traditionnels de chansons de variété où les interprètes et les musiciens sourient parfois exagérément, Boutonnat crée un monde dur, peuplé de personnages misanthropes. Mis à part un ami que le héros du film réussira éventuellement à

[99] Formule employée par Laurent Boutonnat lors de l'interview de l'émission de M6 *Pour un clip avec toi* pour décrire l'espèce de bagne dans lequel se déroule l'histoire.

avoir près de lui, les personnages qu'il rencontre lors de ses aventures lui veulent le plus souvent le plus grand mal. Par exemple la jeune femme de *Plus Grandir* ne trouvera de compagnie qu'avec une colombe venue se poser devant elle avant sa mort ; Le reste de ses rencontres sera fait d'individus la maltraitant jusqu'à ce que la paranoïa s'empare d'elle et qu'elle se venge sur son innocente poupée de chiffons. Elle aura auparavant dû affronter un homme venu la violer pendant son sommeil, et des nones venues la battre pour la punir de ce viol. Le marionnettiste de *Sans Contrefaçon* aura pour seule compagnie son pantin de bois une fois que la dame en noir aura repris la vie de sa bien-aimée, la femme-Centaure de *Sans Logique* restera seule devant son amant agonisant, alors que la famille venue assister à leur union leur tourne le dos. Généralement des clips, l'interprète de la chanson est souvent l'objet des maltraitances subies. Laurent Boutonnat utilise comme une actrice fétiche la chanteuse qui apparaît, bien entendu, dans tous les clips illustrant ses chansons ; il lui offre des rôles différents mais jamais de psychologies de personnages contradictoires d'un film à un autre. La mission principale du clip étant de promouvoir la chanson aussi bien que son interprète, Boutonnat a fait de Mylène Farmer un personnage fantasmatique propice à l'admiration du spectateur. La multiplicité des rôles principaux en rapport à chacun des clips impose à la chanteuse des changements fréquents de rôles, comme le ferait une comédienne travaillant sur des projets différents. Tour à tour femme-enfant, séductrice ou dominatrice, elle revêt plusieurs casquettes de son image publique selon les rôles qu'elle endosse. Alors que des clips comme *Libertine*, *Désenchantée, Hasta Siempre* ou *Moi…Lolita* imposent aux chanteuses respectives un jeu réaliste, des clips plus féeriques comme *Sans Contrefaçon* ou encore plus oniriques comme *Regrets*, *A quoi je sers* ou *Parler tout bas* exigent un jeu de l'acteur différent. Pour ces derniers, Laurent Boutonnat a sans doute demandé un jeu tout en nuances, proche de l'inexpression qui contrastent avec le jeu parfois outrancier des personnages de rivales. En étroite collaboration avec ses interprètes, Boutonnat les emploie dans des rôles différents d'un clip à l'autre, leur permettant la démonstration d'une palette d'émotions et de composition plus ou moins large. La similitude du travail sur un clip de Boutonnat avec celui qu'elles devraient accomplir sur un plateau de cinéma donne aux interprètes l'occasion de communiquer médiatiquement sur leurs performances de comédiennes, élément utilisé dans plusieurs interviews en vue de la promotion de leur personnage public.

Amour et mort

Eléments très présents dans la filmographie de Boutonnat, on peut dire que la récurrence des deux thèmes de l'amour et de la mort dans la majorité des clips et des longs-métrages du réalisateur souligne une grande volonté de romantisme. Plus que de montrer l'amour différemment que la mort, plutôt que d'opposer les deux, Boutonnat les traite pareillement et les lie à plusieurs reprises. Dans *Sans Logique* c'est pourtant un couple visiblement amoureux qui se déchirera en s'affrontant dans une feria baroque qui verra le trépas de l'homme. On peut également lire le double emploi de l'amour et de la mort dans la fuite de la fée de *Sans Contrefaçon*, emmenant sous le bras le pantin pour s'y attacher, lui donner la vie, puis finir par la reprendre. On peut également signaler la mort de Libertine dans le clip éponyme : alors qu'elle fuyait avec son amant, tous deux sont fusillés par la rivale jalouse ; le long plan final du clip représentant les deux amoureux unis, mais dans la mort. Boutonnat a aussi mélangé amour et mort de façon outrancière, non seulement dans l'abusif *Ballade de la féconductrice* qui avait ouvertement pour seule volonté de choquer, mais dans un clip destiné à une large diffusion télévisée. Les liaisons charnelles de *Beyond my control* finiront dans un bain de sang, et c'est lors d'un plan mêlant amour et mort que les deux thèmes s'uniront le plus clairement à l'image : un interminable baiser entre les deux amants finira en étreinte cannibale, le sang sortant de la bouche des deux protagonistes et s'étalant sur l'autre partenaire. *Regrets* en revanche, est un clip

au traitement romantique qui rapproche le plus près les deux éléments en employant des images très significatives de cette double thématique : l'amour y est représenté en partie par le petit bouquet de fleurs tenu à la main par le héros, et la mort, omniprésente, est rendue par le lieu du cimetière qui décore tout le clip.

Dès la première critique de *Ballade de la féconductrice* en 1980 et malgré la vulgarité outrancière du film, on a reconnu à Laurent Boutonnat « un réel et profond romantisme »[100]. L'impression qui se dégagera plus tard des vingt clips et des trois longs-métrages réalisés par lui ira dans le même sens, avec l'emploi d'une imagerie cohérente qu'il utilise dans des contextes différents selon les histoires racontées. Quatorze ans plus tard, une critique lors de la sortie de *Giorgino* dépeindra le style de Laurent Boutonnat comme « une sorte de mélancolie dramatique qui donne au monde la couleur de la fatalité »[101]. C'est avant tout l'ensemble de son imagerie romantique qui donne à l'œuvre de Laurent Boutonnat cette espèce de romantisme poétique. Le monde de Laurent Boutonnat ainsi fait, peuplé de hiboux impassibles sous la pleine lune, de neige qui recouvre tout, de personnages solitaires et silencieux, de spleen sans idéaux.

[100] Auteur Inconnu, *Cinématographe*, n°58, mai 1980.
[101] Christophe D'Yvoire, «Un film-fleuve qui ne tient pas toutes ses promesses», *Studio Magazine*, octobre 1994, p.62.

MISE EN PLACE D'UNE SYMBOLIQUE

L'ambition de Laurent Boutonnat est de réaliser une œuvre de clips qui tient un discours sur le monde, qui évoque plusieurs thématiques choisies et qui représente un univers cohérent, réalisation difficile dans cette forme filmique du clip qui exige une grande concision. De plus, l'aspect promotionnel inhérent à la forme du clip impose une facilité de compréhension certaine par le grand public. Afin de donner l'éclat d'une œuvre d'auteur à l'ensemble de sa production, Laurent Boutonnat l'enrichi d'une symbolique pompière accessible par une partie relativement grande du grand public. C'est pourtant cette symbolique simple qui rendra ses clips particuliers, là où la quasi-totalité des autres réalisateurs ne penseront qu'à illustrer de manière descriptive et le plus directement possible des situations décrites dans les paroles de la chanson. L'utilisation d'une symbolique dans un vidéoclip n'est pas chose aisée, car celle-ci ne se prête pas forcément à la projection dans d'autres clips du même artiste auxquels elle sera forcément comparée. La symbolique du vidéoclip en question risque de rester incomprise lorsque celui-ci sera diffusé conjointement à ceux du même interprète, autres clips très probablement tournés par des réalisateurs différents n'usant pas du même vocabulaire. En étendant sa symbolique sur toute la *clipographie* d'une interprète, Laurent Boutonnat crée une homogénéité qui lui permet de réutiliser les symboles instaurés dans un film précédent sans avoir à les signifier à nouveau.

Très utilisée chez Boutonnat, la mort frappe le plus souvent le héros du film. On distingue deux nuances : soit le symbole est utilisé pour souligner le trépas du personnage en question, soit pour figurer son statut de défunt. Plusieurs films du réalisateur mettent en effet en scène des personnages morts dont on suit l'action dans l'au-delà. Certains d'entre eux peuvent être rangés dans la première catégorie, la mort par fusillade de Libertine[102] est montrée de manière on ne peut plus claire, celle de Tristana est rendue indirectement par le visage terrifié de l'héroïne auquel succède la giclée de sang sur le portrait de Karl Marx accroché au mur[103], ou encore la lente agonie du toréador de *Sans Logique* que l'on voit transpercé par des cornes de la femme-Centaure. En revanche, d'autres clips évoquent la mort du personnage plus qu'ils ne la montrent, ceci dans des clips plus sobres et plus lents. Clips qui véhiculent une espèce de romantisme éthéré qui épargne par un hiatus diégétique le décès du personnage dont la cause importe peu. A la fin de *Plus grandir*, la mort de l'héroïne intervient lors du fondu enchaîné elliptique entre deux de ses états : le plan de son visage vieillissant est en surimpression avec le recueillement de son fantôme devant sa propre tombe, posture faisant écho début du clip. Afin de souligner le trépas du personnage, l'élément de la colombe qui se pose devant elle évoque la paix retrouvée, en contraste avec les tortures et la confusion qui ont précédé dans sa vie. Cet élément qui conclu la vie du personnage conduit le spectateur à voir le plan du cimetière comme une apparition post-

[102] Dans le premier épisode datant de 1986.
[103] Ajoutons à cela une dernière apparition onirique de Tristana conclue le clip, dansant et se recouvrant de neige.

mortem de l'héroïne, et donc à intégrer l'idée de son décès sans que celui-ci n'ait été montré. Le décès du personnage de la marionnette de *Sans Contrefaçon* est particulière car il n'aboutit pas à la suppression du personnage mais à son passage d'un état animé à un état inanimé. La marionnette de cire en question voit sa réelle naissance marquée par sa transformation en personnage de chair et de sang. Sa mort sera un retour à ce premier état, comme si ce qui précédait la naissance relevait du même domaine que ce qui succède au décès. La mort de la marionnette devenue humaine n'est pas montrée, mais on sait au moment présumé du décès que la fée qui lui avait donné la vie quelques minutes plus tôt part sur la plage en signe d'abandon. C'est précisément ce détachement que Laurent Boutonnat prend pour métaphore de la mort de la marionnette, et le traitement du conte qui régit le clip fait beaucoup pour la justification d'un tel symbole : celle qui a donné la vie par sa venue la reprend par l'effet de sa disparition. Suite au plan de la fée se retirant au loin sur le rivage, le marionnettiste tenant son pantin dans les bras se rendra compte de sa soudaine raideur et le découvrira redevenu de bois et de chiffons. Cette femme en noir, transposition d'une fée détenant le pouvoir de vie, est aussi symbole de mort, et emporte avec elle l'existence des êtres qu'elle a effleurés. Autre personnage noir, le cheval de *Pourvu qu'elles soient douces* est nommément désigné dans le clip comme le symbole de la mort. La voix du narrateur cite son propre père en désignant le cheval noir comme le signe distinctif du prochain trépas :

> « -Tu reconnaîtras la mort à son grand cheval noir. Si par malheur un jour elle s'arrête devant toi, surtout ne la regarde pas ».

L'emploi du cheval dans un premier temps comme symbole est cependant vite dépassé par l'apparition de la mort elle-même sur le cheval, sans que celle ci ne soit présentée verbalement comme symbolique. Le personnage de la mort est figuré dans le clip par Libertine vêtue de noir, car c'est elle qui monte le cheval et en est propriétaire. La suite du clip confortera cette lecture, la mort et son cheval noir faucheront le petit tambour anglais devant les yeux médusés et impuissants de la troupe française pourtant armée. Ici le statut symbolique de l'élément est intégré d'une manière totalement diégétique à l'histoire, et ce uniquement afin d'introduire par un effet dramatique le personnage de Libertine sensé être l'incarnation de la mort. Nous préciserons que l'emploi du cheval noir comme symbole de la mort sera repris dans le long-métrage *Giorgino* ; c'est lui qui suivra le héros du début à la fin du film et sera l'annonceur de sa mort. A l'extrême fin du film, après la mort du héros et pendant l'approche de centaines de loups, le cheval en question se réfugiera dans une église et s'abreuvera au bénitier, seule utilité trouvée à la religion dans tout le film. D'autres signes dans *Giorgino* laisseront entrevoir l'emploi du cheval comme symbole mortuaire : c'est par exemple à lui que sera attaché le cadavre de Sébastien Degrâce traîné au sol les bras en croix ; c'est aussi du passage d'un autre cheval noir à l'exacte moitié du film que sera associée l'apparition fantomatique de l'âme des orphelins noyés, sur lesquels le héros est venu enquêter.

Deux des clips de Laurent Boutonnat mettent en scène leur héroïne en tant que personnage défunt : *A quoi je sers* et *Regrets*. La diégèse des clips en question se situe dans un au-delà rendu d'une manière stylistique assez identique : un noir et blanc surexposé et des paysages déserts. Pour rendre l'aspect irréel et post-mortem de l'au-delà de *A quoi je sers*, Laurent Boutonnat use d'une symbolique biblique, qui met en scène un mystérieux passeur sur un fleuve qu'on reconnaîtra comme étant le Styx, fleuve des enfers. La venue de personnages morts dans les précédents clips, comme le capitaine de *Libertine II*, sa rivale ou le toréador de *Sans logique* accentue le statut de défunte de l'interprète à laquelle ils se joignent. Dix ans plus tard dans *Parler tout bas* (1999) Boutonnat s'attache à décrire, à nouveau dans un monde mi-réel mi-imaginaire, le passage d'une jeune fille à l'âge adulte. Loin de la poésie dont il avait fait précédemment preuve avec l'usage d'une symbolique relativement juste et discrète, Laurent Boutonnat quelques années après s'être illustré avec les clips de Mylène Farmer fait avec *Parler tout bas* (2000) un clip uniquement peuplé de symboles. Ici aucun d'eux n'est au service d'une histoire et seul le basculement de l'enfance vers l'âge adulte justifie leur emploi. Du point de vue des éléments filmés, on pourrait lire ce clip comme une suite du précédent réalisé par

Boutonnat : *Moi…Lolita* (1999). Le jeune homme amoureux d'elle dans le premier opus revient dans celui-ci, et alors qu'elle le rejetait à l'époque, le garçon trouve à présent devant lui les bras grands ouverts de la protagoniste ; preuve du passage de la jeune fille à l'âge adulte. On peut remarquer aussi que *Parler tout bas* commence dans une maison en ruines jonchée de jouets cassés et de boue, probablement celle qu'habitait la jeune femme alors enfant dans *Moi…lolita*. Le champ désert et boueux qu'elle traverse pour enterrer sa vie d'enfant ressemble lui aussi aux champs d'orge du premier "épisode". Mais ici la reprise de ces éléments se fait dans un contexte plus onirique qui rappelle celui de *Plus Grandir* (1985). *Parler tout bas* ressemble justement à un rêve ; ou plutôt à un cauchemar de petite fille qui ne voudrait pas devenir grande, tout comme *Plus grandir*. Les lieux que traversait la jeune fille dans *Moi…Lolita* étaient autant peuplés, ensoleillés et vivants que ceux qui leurs correspondent dans *Parler tout bas* sont déserts, pluvieux et désolés. Après avoir enterré son ours en peluche sur lequel elle plante une croix de bois, la jeune fille rejoint une dizaine de poupées géantes symbolisant on l'imagine l'accompagnement éternel de l'âme d'enfant dans sa vie d'adulte. La grossièreté des symboles de Boutonnat dans cette période non-assumée de sa carrière a pour mérite de justifier l'emploi que le réalisateur faisait d'une symbolique qu'il a toujours dit ignorer.

Les images christiques chez Laurent Boutonnat sont essentiellement employées par association à la douleur des personnages. Dans *Sans Logique*, la petite fille qui trouve une figurine du Christ par terre puis un petit crucifix un peu plus loin les rassemblera en clouant l'un à l'autre, crucifiant symboliquement une seconde fois Jésus sur sa croix. Cette scène introduit bien le rituel de mort qui suivra, et préfigure de l'acharnement que va subire l'héroïne qui sera attachée, humiliée et maintes fois poignardée par son entourage. La tête du Christ en plâtre de *Giorgino* plusieurs fois détachée accidentellement, trouve un retentissement particulier avec plusieurs épreuves auxquelles est confronté le héros. Le Christ ainsi décapité renvoie aux scènes de l'asile de fous, où les aliénés enfermés dans des baignoires en ressortent le cou cerclé d'une marque noire ; marque aussi identique à celle laissée par la corde qui servit les enfants à tirer le corps du héros inconscient dans les sous-bois. La trace noire autour du cou, récurrente dans le film, renvoie ainsi à la même idée d'asservissement, voire d'emprisonnement des personnages qui la portent, en soulignant du même coup le discours de l'impuissance d'une religion et son caractère impersonnel. Sans surinterpréter les éléments graphiques présents dans le cinéma de Laurent Boutonnat, on peut voir aussi des images de crucifixion dans plusieurs scènes d'errance et de divagation. Ainsi dans *Sans Contrefaçon*, l'apparition lointaine d'un épouvantail appuie l'idée d'un long et pénible chemin de croix que le héros est en train d'accomplir.

Le cas *Regrets*

Dans *Regrets* aucune référence biblique ni d'apparition de personnages déjà morts ne peuvent guider le spectateur vers une lecture d'un au-delà. Ici Boutonnat semble faire confiance aux paroles explicites de la chanson et à la capacité de double lecture de son public pour que celui-ci trouve ce que représente le décor. La piste sonore de *Regrets* est un duo avec Mylène Farmer et Jean-Louis Murat remixé et bruité. Le texte de la chanson se compose d'une part d'une complainte poétique d'un homme vivant adressée à sa bien aimée dont il ne peut plus atteindre l'amour :

> « Debout la tête ivre, deux rêves suspendus, je bois à nos amours infirmes. […] Viens ne sois plus sage, après tout qu'importe, je sais la menace des amours mortes. […] Je me fous des saisons; viens, je t'emmène là où dorment ceux qui s'aiment »

D'autre part, le duo laisse la place aux paroles vaporeuses de la femme défunte qui refuse cet amour faute de pouvoir le vivre :

> « N'ouvre pas la porte, tu sais le piège de tous les remords, de l'anathème. Gardons l'innocence et l'insouciance de nos jeux d'antan, troublants. […] N'ai pas de regrets, fais la promesse, tu sais que l'hiver et l'automne n'ont pu s'aimer. »

Ce qui pourrait être vu comme de lentes lamentations romantiques sans fond se doublent en fait du récit d'un homme rendant une courte visite à sa défunte femme, et qui vient la persuader en vain de pérenniser leur amour malgré la mort de celle-ci. L'intégralité du clip se place dans cet au-delà à la géographie limitée : des rails de train conduisant aux portes d'un vieux cimetière abandonné, aux tombes enneigées et détruites, envahies par les ronces. Le clip commence et se termine sur la longue perspective à l'issue invisible des rails longeant l'enceinte du cimetière. Ce néant si bien rendu vers lesquels les rails mènent a été conçu par une épaisse brume, doublée d'une forte surexposition due techniquement à une grande ouverture du diaphragme. Ces deux détails esthétiques que sont la brume et la surexposition seront présents durant tout le clip, et ont pour fonction autre que stylistique de montrer qu'il n'y existe pas de frontière entre l'extérieur du cimetière et son intérieur, comme il pourrait y en avoir une entre la vie et la mort. Pour l'occasion, Laurent Boutonnat est allé tourner le clip dans le cimetière juif abandonné de Budapest. Fermé depuis la seconde guerre mondiale, le cimetière a totalement été laissé en décrépitude ; les ronces et les pierres tombales cassées ne sont pas un effet de décor. Boutonnat s'est donc adapté au lieu et la reprise fidèle de la topographie des lieux pour le clip pourrait laisser penser que le réalisateur a adapté la structure de son film en fonction de ce qu'il découvre lors de ses repérages.

L'homme (vivant) pénètre dans l'au-delà grâce à un wagon de train sortant d'une épaisse brume pour s'arrêter devant une grille de cimetière close. Les caractéristiques des "portes de l'au-delà", souvent rendues au cinéma par l'emploi d'une ouverture blanche et lumineuse derrière laquelle s'étend un monde inconnu, sont ici réutilisées à l'inverse pour signifier la vie de laquelle sort et retourne l'étrange wagon. Si l'emploi du cimetière duquel semble prisonnière l'héroïne évoque son statut de défunte, le néant brumeux d'où sort l'homme symbolise bien la différence entre cet au-delà et le monde de vie auquel il appartient. Certains détails à l'image appuient les appartenances des deux protagonistes. Dans le générique de début, qui se compose des deux noms des interprètes et du titre du clip, le positionnement sur l'écran renvoie chacun des deux héros à son état dans le clip. Ce n'est pas innocemment que le nom de la chanteuse apparaît en haut à gauche de l'écran, élevé vers le ciel et du côté du cimetière. Ce n'est pas non plus dans un pur souci de composition d'image que celui du chanteur reste planté au bas de l'écran à droite, comme s'il avait les pieds sur terre. Suite à l'apparition des deux noms, le titre du clip apparaît au centre de l'image simultanément et au même endroit que le wagon sortant de la fumée, désignant le plus simplement possible les sentiments de l'homme présent dans le train : des *Regrets*. Le clip fourmille ainsi de détails à la cohérence implacable avec l'histoire racontée. Par exemple, l'apparition d'un daim solitaire lors de l'entrée de l'homme au bouquet dans le cimetière évoque *Bambi* (Walt Disney - 1946) qui perd sa mère dans le long-métrage d'animation du même nom. Alors perdu dans la neige, Bambi est recueilli par son père qui est le seul de ses parents encore vivant. Fils symbolique des deux protagonistes de *Regrets*, de la mère morte et du père venant le recueillir, le daim comme tous les autres éléments du clip fait une apparition en totale cohérence avec le contenu du récit.

Le clip se compose d'une longue errance au ralenti du couple se tenant la main, se parlant, se promenant à travers les tombes clairsemées. C'est lorsque les deux êtres se trouvent face-à-face, lorsqu'il ne leur reste plus qu'à s'embrasser pour que leur amour reparte où ils l'avaient probablement laissé, que la femme rend à l'homme le bouquet qu'il avait apporté pour elle et qu'elle disparaît entre les tombes, dans les brumes du cimetière. De nouveau seul, l'homme repart tête baissée dans le wagon l'attendant devant les grilles qui l'avait amené une dernière fois auprès de feu sa bien-aimée. S'attachant pour une fois aux paroles de la chanson sans extrapoler le texte duquel il part, Laurent Boutonnat ancre son clip dans un traitement

romantique absolu. L'aspect poétique des paroles comme la difficulté de décodage de la symbolique du clip ne laissent pas une grande place pour une lecture claire de l'histoire racontée. Rien n'y est clairement dit et tout est montré figurativement de manière plus ou moins décryptable. Ici c'est le bouquet tenu à la main par l'homme et refusé par la femme qui symbolise l'amour qu'il devra garder pour lui. Le voyage dans l'au-delà de cet homme n'est pas figuré par le passage pompier d'un tunnel ou d'un pont mais par l'emprunt d'un wagon sur des rails menant nulle part. Le plus souvent dans les vidéo-clips, les symboles utilisés sont relatifs à l'image que l'interprète veut donner de lui, au titre de sa chanson ou à certaines paroles, mais ils sont rarement utilisés au service d'une histoire construite. Dans les autres cas, l'usage du symbole dans un clip est dû à la volonté du réalisateur de transposer visuellement un texte relevant d'éléments abstraits. Le récit de *Regrets* reproduit au contraire fidèlement l'histoire contenue dans le texte de la chanson sans l'enrichir d'autres actions. Ici la symbolique intervient seulement pour fixer quelques éléments narratifs et diégétiques d'une manière romantique cohérente avec la sobriété voulue par l'auteur.

Ce qui fait de *Regrets*, comme d'autres clips de Boutonnat, une œuvre aux attributs cinématographiques est l'usage d'une même langue pour se faire comprendre, qui est celle du cinéma classique. En ce sens Laurent Boutonnat s'éloigne du reste de la production de clip contemporaine utilisant les outils du langage cinématographique (raccords, échelle de plans) et des figures de style dans le but unique de produire chez le spectateur de la sensation brute. En cela nous rejoignons ce que nous expliquions au début de notre première partie sur le cinéma post-moderne. *Regrets* se lit comme ce que Christian Metz appelle un « long-métrage de fiction romanesque »[104]. En s'attachant aux raccords du clip, on remarque que les nombreux fondus enchaînés qui séparent les plans représentent à chaque fois un hiatus diégétique, et renforcent à chaque fois l'impression de longueur, de lente errance dans le cimetière. L'unique scène du clip montée en *cut* est le moment où les deux amoureux se regardent l'un l'autre en champ-contrechamp avant de se séparer. C'est justement la seule séquence du clip où le temps du film est le même que le temps de la diégèse, le seul instant où aucune ellipse n'est présente entre deux plans. Laurent Boutonnat par ce montage obéit à l'usage ancien et très fréquent du montage *cut* dans les scènes à chronologie normale, et des surimpressions pour simuler les ellipses. Afin probablement d'accentuer la magie de la rencontre entre l'homme et sa femme, Boutonnat applique un fort ralenti à chaque plan où ils figurent tous les deux dans l'image ; comme si par la grâce de leur proximité retrouvée le temps ralentissait, devenait élastique et ne comptait plus. Ces ralentis commencent dès l'entrée de l'homme dans le cimetière et s'arrêtent lorsque sa femme lui rend le bouquet. Facile alors de définir l'emploi du ralenti dans *Regrets* comme la magie inhérente à la rencontre post-mortem entre les deux amants. Le fait, chez le spectateur, d'associer le ralenti à l'irréel ou la surimpression à l'ellipse ne relève pourtant pas du même apprentissage à la lecture d'images. En ce qui concerne les images ralenties, les plans ralentis devrait-on dire, le spectateur subit un effet technique spécial qui modifie le déroulement du film et change du même coup la temporalité. L'impression alors ressentie par le spectateur est directement donnée par l'effet spécial en question, sans qu'aucun enseignement lui ai précédemment dicté quel figure de style le ralenti signifiait dans ce cas là[105] ; bien que le spectateur ai certes pu être aiguillé dans sa lecture par l'emploi de ralenti dans un film qui produisait le même sens. En ce qui concerne la lecture des points de raccord dont nous parlons plus haut, son sens n'en sera dégagé que si le spectateur a eu connaissance de la signification d'un tel emploi. Si la volonté d'émotion provoquée par un fort ralenti est comprise dans l'effet, l'ellipse matérialisée à l'écran par la surimpression ne produira son sens que si le spectateur est déjà éduqué à la signification de cet effet ; un peu comme si en linguistique un lecteur sait ou ne sait pas ce que signifie un point d'exclamation.

---

[104] Christian Metz, « Le Cinéma moderne et la narrativité », *Cahiers du Cinéma* n°185, décembre 1966 (numéro spécial « Film et roman : problèmes du récit »), Ed. de l'Etoile, Paris, pp.43 - 68.

[105] Le ralenti revêt bien des significations, surtout dans le vidéo-clip où il est employé très fréquemment sans que le réalisateur ne lui ai obligatoirement donner un sens.

> « Toute lecture d'image consiste dans "l'application" sur l'image, de processus qui lui sont, en eux-mêmes, extérieurs ; la lecture d'une image n'est pas le résultat d'une contrainte interne, mais d'une contrainte culturelle. »[106]

Toutefois, le spectateur pourra être aiguillé par la différence de décor selon les plans : si le plan situé avant le raccord en surimpression représente les même personnages que le deuxième mais dans des positions et des lieux différents, même sans avoir précédemment appris ou déduit la signification du fondu enchaîné, le spectateur comprendra le hiatus sans que sa lecture du film n'en soit troublée.

Boutonnat a employé dans toutes ses oeuvres une symbolique relativement accessible pour un public de cinéma, qui renvoie le plus souvent au champ lexical des éléments utilisés en allégorie. Par exemple es éléments graphiques pris comme symboles de la mort y sont toujours noirs, ce qui facilité leur interprétation, alors que ceux ayant trait à l'au-delà se teintent d'un blanc omniprésent. Par delà une simple justification esthétique, l'emploi de signes christiques apparaît par association à l'action du film, ce qui figure des parallèles entre l'histoire racontée et un discours plus général sur la religion. Chez Boutonnat chaque symbole vient enrichir l'histoire, aucun d'entre eux n'est gratuit et n'apparaît pour figurer une caractéristique de l'interprète en tant que personnage public, comme c'est pourtant souvent le cas dans l'emploi de symboles dans les vidéoclips. La force de Laurent Boutonnat en ce domaine est de pouvoir étendre les composantes de son cinéma sur plusieurs films, de rendre sa symbolique solidaire non seulement de ses réalisations et compositions musicales, mais de la présence répétée de ses interprètes sur l'écran. La force promotionnelle du clip est alors enrichie par cette association entre un vocabulaire cinématographique particulier et la chanteuse qui sera désignée comme porteuse de ce style. En plus d'être pleinement dans une situation de cinéaste par rapport à son oeuvre, Laurent Boutonnat se place d'une manière nouvelle sur le plan de la promotion de l'interprète en l'associant sur la durée à son travail visuel et narratif, créant une unité entre l'interprète et son réalisateur dont aucun autre artiste n'a eu l'occasion de bénéficier à l'époque[107]. Il est néanmoins difficile de prêter au réalisateur de grandes ambitions d'allégories ou de paraboles car il a toujours refusé de commenter ou d'expliquer son cinéma, comme un rejet de toute justification. Comme nous l'expliquerons dans une prochaine partie, le plus grand projet de Boutonnat, *Giorgino*, est peuplé (voire surpeuplé) de symboles, dont certains sont relativement peu décodables pour un spectateur peu coutumier de son cinéma. Dans une de ses rares interviews[108], le cinéaste commentera le plan final de son film[109] manifestement symbolique par une explication très rationnelle : il dira avoir simplement voulu montrer la survie possible de ce cheval, dans cette église assiégée par des hordes de loups. Sans juger du crédit à porter à une telle "explication de texte", le silence quasi-continu de Boutonnat par rapport à la presse et au métier explique sans doute sa volonté de ne pas analyser son cinéma et d'en laisser la libre interprétation au spectateur.

---

[106] F. Bresson "Compétence iconique et compétence linguistique" in *Communications*, n° 33, 1981, pp. 187 - 189.

[107] On notera dans les années 2000 l'habitude du réalisateur Spike Jonze qui travaille fréquemment avec le groupe français Daft Punk (*Da funk*, *Around the world*), ou la collaboration quasi-systématique du réalisateur Chris Cuningham avec le groupe anglais Chemical Brothers, créant tous deux un monde visuel propre au groupe dont ils s'occupent.

[108] Interview sonore non-officielle donnée à un magazine de presse écrite.

[109] Le cheval noir, réfugié dans l'église autour de laquelle hurlent les loups, s'abreuve au bénitier sous un Christ sans tête.

MISE EN PLACE DE DOUBLES LECTURES

Destinés à être “multi-diffusés” à la télévision, à être projetés en salles de cinéma en avant-programme de long-métrage de fiction, ainsi qu’à être vendus plus tard sur support vidéo dans le commerce, les clips de Laurent Boutonnat doivent non seulement supporter sans problème la vision répétée par le spectateur, mais aussi la susciter ; c’est pourquoi le réalisateur intègre plusieurs niveaux de lectures à certains de ses films. Relevant de la forme du clip, donc avec un régime de diffusion l’ouvrant à public assez large, la grande majorité des clips de Boutonnat est tout à fait abordable en tant que simples films de divertissement. Afin de répondre aux attentes d’un public plus averti qui lira ou relira les clips avec une grille d’analyse un peu différente de celle du grand public, et par goût de la parabole du symbole et parfois de la subversion, le réalisateur niche dans quelques-uns uns de ses clips des thématiques qui ne sont pas clairement revendiquées à l’écran. Dès *Maman à tort* (1984), les paroles pourraient prêter à la "sur-interprétation" tant elles sont floues, et certains des détails apparaissant dans les plans statiques du clip laissent évoquer à la fois l’infanticide, la rébellion, ou encore l’enfance maltraitée. Sans cohérence ni réel lien, cette suite d’images ne tient pourtant pas encore de réel discours sur les sujets que l’on croit entrevoir. Il faut attendre *Plus Grandir* (1985) et son arrière-plan biblique pour réellement avoir l’occasion de voir un clip de Boutonnat de deux façons différentes. A la fois récit d’une déchéance physique et critique d’une religion aveugle et impuissante, Boutonnat met en scène dans *Plus Grandir* des éléments détenant un sens pour chacun des deux niveaux de lecture. Il prend parti d’opposer au lent vieillissement du personnage des images du catholicisme comme par exemple la statue de la sainte vierge ou deux nonnes violentes et vindicatives. On peut lire la présence et l’action de ces éléments comme les signes avant coureurs d’une sérénité relative à la vieillesse prochaine du personnage, voire à sa mort inéluctable, mais également comme l’omniprésence d’une religion qui bannit de manière systématique les agissements de ce même personnage. Ainsi dans le clip, la statue de pierre s’anime pour se cacher les yeux devant une prière vaine, et les nonnes punissent sévèrement par les coups la perte de virginité de l’héroïne : passage symbolique violent à l’âge adulte qui la précipitera rapidement dans la déchéance physique la plus totale.

En 1987 les doubles lectures sont plus clairement affichées chez Laurent Boutonnat. *Tristana* affiche au moins trois degrés de compréhension, dont deux clairement revendiqués par l’emploi des références à *Blanche-Neige et les sept nains* (Walt Disney – 1937). *Sans Contrefaçon* joue quant à lui sur la seule transposition des *Aventures de Pinocchio* de Mario Collodi, histoire largement inspirée d’un conte très populaire qui impose par son traitement le décryptage par n’importe quel spectateur des deux niveaux de lecture qu’elle comporte. L’action du clip trouve précisément son intérêt dans sa référence perpétuelle au célèbre roman de Collodi ; c’est par le processus de l’adaptation que Boutonnat guide le spectateur vers un

raisonnement ludique qui le mène à suivre l'histoire selon deux optiques : celle de la diégèse du clip, et celle du célèbre roman original. Boutonnat réutilisera ce système pour plusieurs clips dont nous parlerons plus tard, comme *Sans Logique* (1989) ou *Moi …Lolita* (1999).

Le cas *Tristana*

Adapté du premier long-métrage d'animation de l'histoire du cinéma *Blanche-Neige et les sept nains* (1946), *Tristana* (1987) subit par son traitement la modification supplémentaire d'une transposition. Alors que le dessin-animé original avait pour lieu un royaume imaginaire, peuplé d'honnêtes travailleurs et de sorcières maléfiques, l'action de *Tristana*[110] est placée dans la campagne russe de 1917. Tristana, qui recycle visiblement le personnage de Blanche-Neige, s'énamoure de Rasoukine un paysan russe, mais est jalousée par une espèce de sorcière qui prend les traits d'une sévère tsarine sous les ordres de laquelle obéit un moine soumis. Cette tsarine, comme pour se venger de la beauté insolente de Tristana, l'empoisonnera avec une pomme de sa conception pendant l'absence de Rasoukine, qui participe à la révolution de Pétrograd. Lors de son retour auprès de Tristana, il la retrouve à demi-morte, avec sept petits paysans à son chevet. Au delà de la double lecture qu'impose le traitement de l'adaptation de *Blanche-Neige*, à la fois selon le contexte du conte original puis celui un peu différent de la diégèse du clip, Laurent Boutonnat nourri son film d'un troisième degré de compréhension. Le réalisateur a dit plusieurs fois dans des interviews s'être nourri de cinéma soviétique et russe[111], d'Eisenstein et de Tarkovski notamment. Ceci peut sans doute expliquer en partie le statut symbolique particulier de tous personnages du clip. En ancrant d'une telle manière sa diégèse dans le climat révolutionnaire bolchevik, Boutonnat a voulu faire de son clip un film proche d'un certain cinéma soviétique par son discours, sans que cela ne se remarque forcément. Aucune morale politique apparente ni propagande ne figure ouvertement dans le clip qui reste, du début à la fin, fidèle au genre du conte. L'héroïne à laquelle le spectateur s'identifie est persécutée par la bourgeoisie que représente la tsarine surpuissante, le moine asservi à la tsarine exécute bêtement le moindre de ses désirs. On remarque d'ailleurs que son combat contre le bolchevik qu'est Rasoukine est une interprétation des ordres de cette tsarine, qui ne voulait à la base que l'anéantissement de la beauté angélique de Tristana, qu'on identifiera comme une personne du peuple prolétaire présentée au début du clip comme vivant seule. Les sept petits paysans quant à eux sont un exemple parfait du communisme, travaillant ensemble et partageant leurs biens. L'image de leurs mains posées les unes sur les autres, au-dessus desquelles se posera celle d'une Tristana convertie le montre bien. Sous la bénédiction du portrait de Karl Marx accroché au mur, Tristana est la bienvenue dans la maison des paysans, et profite des bienfaits de la mise en commun des richesses du groupe. Toujours avec un pessimisme et un fatalisme certain, Laurent Boutonnat met en scène le récit du déclin d'un communisme voué à l'échec. La tsarine, entre temps muée en bourgeoise aveugle et sanguinaire, n'arrive pas à ses fins en ce qui concerne l'anéantissement de sa rivale, et finit dévorée par les loups, suivie par un moine corrompu qui mourra gelé de n'avoir pu savoir vers qui se tourner. Tristana, prolétaire à demi-morte finira portée par le bolchevik Rasoukine dans la procession d'un cortège de paysans communistes en deuil vers une résurrection incertaine.

Alors que les paroles de la chanson ne s'y prêtent absolument pas, le clip *Tristana* peut être lu comme un film de propagande communiste qui donne à chaque personnage une fonction symbolisante. Alors figurés, les acteurs de la révolution russe d'octobre 1917 peuvent être manipulés afin de faire correspondre leur action et leur destin en fonction du conte régissant le

[110] Malgré un titre identique, nous ne verrons aucun lien sérieusement analysable entre le clip de Boutonnat et le film de Luis Bunũel de 1970.
[111] Propos recueillis par Jean-Pierre Lavoignat, «Voyage jusqu'au bout de l'enfance», *Studio Magazine*, n°91, octobre 1994, pp.77-79.

récit. *Tristana* est un peu une synthèse de l'histoire du communisme, évoquant successivement ses origines, ses participants, et son déclin. Alors que toute trace de la bourgeoisie symbolisée par la tsarine et son moine a disparue, la victoire des communistes figurée par Rasoukine et les nains est nuancée par la mort en suspend de Tristana, qui avait aux yeux de tous la couleur d'un idéal. De là à penser à la mort de l'idéal communiste il n'y a qu'un pas. Idéal que personne n'a pu ni atteindre ni irrémédiablement supprimer. La fin onirique du clip figure la dualité entre la victoire des bolcheviks au lendemain de la révolution, et le futur tragique qui accompagnera la dictature du prolétariat les années suivantes.

Une piste est cependant laissée par Laurent Boutonnat pour que le spectateur s'oriente vers la voie du film de propagande soviétique. Lors du départ de Rasoukine, la révolution est montrée à l'écran durant une petite minute par de vraies images tournées à l'époque pendant la manifestation de juillet 1917 le long de la Volga. Ces images d'archives ont été remontées par Laurent Boutonnat à la manière de Serguei Eisenstein tout en opposition de masses. Comme le réalisateur soviétique l'avait fait pour *Octobre* (1927), Boutonnat donne un sens à son montage en alternant par exemple plusieurs plans d'échelle et de contextes différents. Ainsi les gros plans d'un discours de Lénine frappant du poing sur la table sont montés avec les plans larges des manifestants fuyant de tel ou tel côté du cadre, et des plans montrant les tirs de l'armée en direction de la foule paniquée. Avec un soucis de composition évident, Boutonnat donne à cette minute d'archives documentaires la couleur du cinéma de propagande soviétique, et laisse entrevoir la nécessité de voir le reste du clip selon une lecture différente. Au-delà de l'adaptation d'un conte pour enfants accessible à tous, Laurent Boutonnat adapte le récit dans un contexte politique afin non pas de tenir un discours, mais de placer malicieusement son film dans un genre particulier qu'on ne lui attribuerait pas à la première vision. S'apparentant à la fois à l'adaptation d'un conte pour enfants, mais appartenant à la fois au cinéma d'aventure et au cinéma de propagande, *Tristana* par ses trois niveaux d'interprétation devient au niveau du sens une espèce de "film-labyrinthe" qui supporte l'analyse approfondie par le spectateur averti et la vision répétée.

INFLUENCES ET REFERENCES

D'un côté narratif

D'un point de vue narratif comme d'un certain point de vue esthétique, le cinéma de Laurent Boutonnat n'a rien expérimenté depuis le clip faussement simpliste de *Maman à tort* (1984) sur lequel il est important de s'attarder un instant. Sur un fond noir, la chanteuse vêtue d'une nuisette pose dans différentes situations, tantôt sous le dessin naïf d'un ciel étoilé tantôt à contre-jour, avec des enfants sensés être les frères du personnage qu'elle incarne. Leur mère n'apparaît dans le clip que par une main baguée qui entre dans le champ pour admonester ses enfants en les giflant. Cet essai d'abstraction narrative fait d'une succession de plans fixes et statiques extrapole les paroles déjà volontairement confuses de la chanson en forme de comptine.

> « Un, maman à tort. Deux, c'est beau l'amour. Trois, l'infirmière pleure. Quatre, je l'aime. […] Cinq, l'infirmière chante. Six, ça me fait des choses. Sept, à l'hôpital. Huit, j'ai mal. »[112]

A mi-chemin entre le roman-photo filmé et un spectacle d'ombres chinoises, le clip de *Maman à tort* transpose singulièrement à l'image la narration déjà particulière des paroles de la chanson. L'histoire racontée par le texte est faite en forme de phrases allégoriques. Chacune d'elle, identifiable par rapport à l'ensemble est même numérotée à voix haute et parfois par un sous-titrage. A chaque phrase prononcée, une image apparaît à l'écran en recontextualisant dans la diégèse du clip l'allégorie contenue dans le texte d'origine. Ainsi convertie à deux reprises, une fois par le style allégorique du texte puis par sa transposition à l'écran, l'histoire originale d'une petite fille s'énamourant de son infirmière en l'absence de sa mère, n'a plus rien à voir lors de son traitement visuel final. On peut ainsi découvrir à l'image la manifestation improbable des enfants face à leur mère, brandissant pancartes et agitant du poing ; on peut aussi voir la tête de la grande sœur revendicative giflée puis posée au centre d'une table prête à être dévorée en repas par sa fratrie. En déclinant à plusieurs reprises l'interprétation du texte d'origine, Boutonnat pose les bases d'un système narratif dont il s'inspirera partiellement pour mettre en images ses futures chansons. Il gardera l'idée de transposition systématique du texte, ce qui lui permettra une plus grande liberté d'adaptation et de pouvoir y intégrer davantage ses propres éléments graphiques. Il abandonnera en revanche la singularité du dispositif pourtant original consistant à découper chaque phrase ou vers du texte pour le transposer visuellement en un unique plan fixe indépendant du reste de l'histoire. Dans la manière même de raconter ses histoires dans les clips postérieurs à *Maman à tort*, jusqu'en 1997 rien ne distinguera Laurent Boutonnat d'une narration classique.

[112] Paroles de Jérôme Dahan.

La narration de *Plus grandir*, premier des clips de Laurent Boutonnat subissant le traitement cinématographique du réalisateur, se trouve dans un certain prolongement de celle utilisée dans le vidéoclip *Maman à tort*. Les différents thèmes abordés par le texte de la chanson ne le sont pas de manière allégorique, c'est leur adaptation visuelle qui en fera des scènes à l'imagerie forte et symbolique. La structure de la chanson est adaptée dans le clip en autant de scènes que de couplets, tandis que le sujet général de chacun d'eux est évoqué parallèlement à leur passage par la mise en scène de symboles s'y rapportant. Par rapport à la succession de plans statiques dans *Maman à tort*, le fait de découper *Plus Grandir* en scènes et de les faire correspondre avec la structure mélodique de la chanson se rapproche du traitement narratif d'un clip traditionnel. La particularité du cinéma de Laurent Boutonnat ne se situe pas ou plus à ce niveau, mais dans l'utilisation d'une grammaire cinématographique pour la réalisation de clips. Empruntant la logique de ses raccords au cinéma classique, une partie de son esthétique et sa thématique aux cinéastes anglais, son imagerie à la littérature du XVIIIe siècle, la démarche de Boutonnat n'a réellement d'originale que sa destination vers une forme aux possibilités juge t-il inexploitées.

Des scènes déjà vues

Si Laurent Boutonnat cite[113] dans ses cinéastes préférés David Lean, Andreï Tarkovski ou Sergueï Eisenstein, c'est probablement pour créditer les "maîtres" dont il s'est inspiré. L'influence de certaines scènes de l'anglais David Lean sont probablement celles qui sont le plus présente chez Boutonnat. Il ira jusqu'à en reproduire certains plans, comme dans *Giorgino* où par exemple une villageoise vindicative tiendra du bout des doigts la mèche de cheveux qu'elle vient d'arracher de la tête de l'héroïne. Pour la plupart de ses références, Boutonnat ne se contente heureusement pas de reproduire à l'identique les scènes figurant dans ses "films de chevet". Il reprend quelquefois certaines situations pour les transposer dans des contextes totalement différents. C'est pourtant d'une même haine de ceux qui les entourent dont souffrent le marionnettiste de *Sans Contrefaçon* et Michel, l'attardé de *La Fille de Ryan* (David Lean – 1976) lorsque tous deux se font voler ce qu'ils ont de plus chère au monde (son pantin pour le marionnettiste et le homard pour Michel) par quelques personnes qui s'amusent à s'envoyer l'objet par-dessus leur tête. On peut également citer ici la reprise d'un duel au pistolet, et d'ambiances mondaines de salons du XVIIIe siècle dont on trouve certaines origines dans des films comme *Les Duellistes* (*The Duellists* - Ridley Scott - 1977) ou *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick - 1975). Le recyclage de ces scènes dans *Libertine* s'explique en partie par l'objectif de Boutonnat qui était à l'époque d'identifier son travail sur ce clip à celui d'un long-métrage de cinéma. C'est en tournant un clip fortement référencé aux films de cinéma, ainsi qu'en le peuplant de figurants, de décors, de costumes, de maquillages et de jeux de lumière inhérents aux films en costumes qu'il a pu faire de *Libertine* un tel évènement médiatique pendant l'été 1986[114]. L'espèce de « prison-usine »[115] présente dans *Désenchantée* rappelle celle de *Ivan* (Povzenko – 1932). Le dernier plan du clip figure dans *Ivan* avec le même cadrage et la même échelle de plan, où des centaines d'hommes, armés, fuient au loin sur une grande étendue de neige jusqu'à se perdre dans l'horizon glacé. Laurent Boutonnat, s'il s'inspire de certaines idées en transpose certains éléments dans son univers pour leur donner une dimension différente. C'est le cas ici, où les prisonniers libérés se fondant têtes baissées dans l'étendue enneigée véhiculent un symbole, une finalité dans la démarche de *Désenchantée* qui n'est pas présente dans *Ivan*, et qui peut nous laisser penser pour une fois à la présence d'une morale dans le cinéma de Laurent Boutonnat. Ici, le désenchantement peut être lu comme un travail qu'on accomplit pour accéder à

[113] Propos recueillis par Jean- Pierre Lavoignat, *Studio Magazine*, n°91, octobre 1994.
[114] Voir la fin de la partie I sur la promotion des clips de Boutonnat.
[115] Selon les propres termes de Laurent Boutonnat dans *Pour un clip avec toi*, M6, mars 1991.

une certaine forme de bonheur. Travail vain puisque le bonheur n'est pas quelque chose qui se mérite, mais qu'on peut au mieux espérer.

Une certaine esthétique picturale

Boutonnat emprunte parfois les teintes et les compositions de peintres dont il tente de transposer des éléments d'univers. Par exemple la reprise dans *Sans Logique* (1989) d'une palette de couleurs et de tons autrefois identifiables au peintre Francisco Goya ne se signale pas seulement par un emprunt gratuit et uniquement stylistique. C'est pour dépeindre l'univers imaginaire d'une Espagne aux traditions barbares perpétuées par des gitans cruels que Boutonnat utilise l'esthétique des peintures de Goya. Tourné dans les studios de cinéma d'Arpajon, le décor de *Sans Logique* reconstitue une étendue désertique sous un ciel de traîne très orageux. Il eut été probable de trouver un tel paysage en décor naturel mais il aurait été difficilement manipulable pour en faire ressortir les caractéristiques esthétiques propres à Goya. Boutonnat voulait une gamme de marrons, des couleurs d'ocre vieillie, de terre de sienne. Le réalisateur fera venir sur le plateau trois tonnes de terre qu'il fera teinter, et commandera une toile peinte pour l'occasion de vingt-trois mètres de long sur quatre mètres de haut représentant le ciel qu'il désirait. Les personnages présents dans le clip n'auraient pas non plus dépareillé sur une toile de Goya ; la vieillesse insoutenable des gitanes sadiques vêtues de noir rappelle les monstrueux protagonistes de certaines de ses peintures, tel le cyclope Chronos devant sa progéniture (*Saturne dévorant ses enfants*). Du début à la fin de *Sans Logique* règne une atmosphère hispanique. Les personnages gitans et la présence d'une corrida un peu particulière se mêlent à la double thématique de l'amour et de la mort[116]. Difficile de ne pas penser à *Carmen* (Prosper Mérimée – 1845) tant le premier thème y apparaît confondu au second. Dès là première scène, les deux mains enlacées du couple se trouvent tailladées par les deux amoureux à l'aide de la lame tranchante d'un couteau. Simple avertissement au spectateur du sort réservé aux deux protagonistes qui risqueront tous deux d'être transpercé par une lame bien plus grande. La femme revêtira une couronne de cornes faites de lames rouillées tandis que l'homme se muera en matador sans pitié pour sa bien-aimée. On sait déjà que malgré leur amour, un duel à mort s'engagera et que l'un des deux n'y survivra pas. Amour et mort se côtoyant d'aussi près, l'influence thématique à *Carmen* et la référence esthétique à Goya confortent les aspects fortement à la fois hispaniques et tragiques du clip. Dans une critique parue en 1991, Philippe Seguy analysera d'ailleurs la diégèse du clip comme telle :

> « Univers d'une Espagne agonisante asphyxiée par ses propres cauchemars où le sang est l'indispensable philtre pour la grande célébration de la communion des êtres. […] Images d'un visage saturé de souffrance, d'un homme qui meurt. Seule l'eau du ciel peut laver le sang de la terre qui devient boue noire, tourbe épaisse où les enfants recherchent les pièces d'argent.»[117]

De cette histoire sanglante d'une corrida qui tourne mal, plusieurs interprétations peuvent être faites au-delà des influences qu'elle rassemble. La plus probable est simplement celle d'un adultère. Tiraillé entre deux femmes, sa compagne et l'autre femme enceinte que l'on voit roder, le héros-matador doit affronter son épouse afin que l'un des deux compagnons se retire. Issue imprévue, la femme tue l'homme, assiste impuissante à son agonie et voit la famille se détourner d'elle, la laissant plus seule que jamais avec ses remords. La situation de l'héroïne en tant que femme trompée confirme la vision du clip comme étant une histoire d'amour, comme l'est d'ailleurs *Carmen* ; et ne dit-on pas d'une personne trompée par son conjoint qu'elle a les cornes ?

[116] Voir le chapitre 2 de cette même partie sur l'imagerie de *Sans Logique*.
[117] Philippe Séguy, «Sans Logique», *Ainsi soit-elle*, Ed. Jean-Pierre Taillandier, Paris, 1991, p.74.

De vagues adaptations de romans

Outres les deux adaptations de contes que sont *Tristana* et *Sans Contrefaçon*, clips respectivement transposés de *Blanche-Neige et les sept nains* et *Pinocchio*, Laurent Boutonnat se sert de certains classiques littéraires comme base de récit de certains de ses clips. Le réalisateur est un habitué de la transposition et aucune histoire venue de ses références littéraires n'est donc traitée dans l'époque ni dans les lieux originaux. La sortie du clip *Beyond my control* en 1992 est présentée par la presse comme une adaptation des *Liaisons Dangereuses* (Choldernos De Laclos – 1782). On notera que Boutonnat fait visiblement abstraction de l'adaptation cinématographique par Stephen Frears (1988) pour s'attacher au roman lui seul. Dans un décor épuré, seuls un bûcher et un lit à baldaquins ressortent d'un fond noir. Dans un mélange a-chronologique d'images sanguinolentes et parfois érotiques, le récit d'un homme trompant sa femme puis la vengeance de celle-ci est montré en alternance par des scènes réalistes et des allégories éloignées du roman d'origine. Par exemple lorsque la femme s'aperçoit qu'elle est trompée, la trahison dont elle se sent victime est imagée par son incinération sur un bûcher au-dessus duquel elle est ligotée telle une sorcière au temps de l'inquisition. Une scène montrera l'époux volage dévoré par deux loups, dont on comprendra qu'ils étaient les outils de la vengeance de la femme trompée. L'histoire racontée de manière anachronique fait écho aux paroles de la chanson qui, elles non plus, ne suivent pas l'ordre chronologique de l'action. Le texte lui-même commence par les pensées de la femme venant d'accomplir sa vengeance :

> « Je ne comprends plus pourquoi j'ai du sang sur les doigts. Dors en paix je t'assure, je veillerais ta sépulture mon amour. »[118]

Une fois l'homme mort, la femme vengée échappera aux flammes du bûcher à présent éteint, mais sera l'objet de sa propre vengeance en s'apercevant que les loups qu'elle avait lâchés sont encore affamés et l'attendent au bas de son piédestal. Depuis très longtemps absent dans les clips de Boutonnat, le play-back fait ici une courte réapparition lorsque le personnage de la chanteuse, découvrant une femme blonde dans les bras de son mari, le regarde pour lui promettre sa terrible vengeance : « Lâche. C'est plus fort que toi. Toujours en cavale, tu nous fais du mal. Ne t'éloigne pas de mes bras. »

En 1999 Laurent Boutonnat écrit *Moi…Lolita* pour sa nouvelle égérie. Alors qu'il n'avait pas reconstruit de personnage particulier pour les clips de Nathalie Cardone dont il s'est occupé de 1997 à 1998, il crée pour Alizée un rôle de jeune fille proche de la *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955). Le clip commence sur une scène significative : un homme d'environ vingt-cinq ans court après une fille d'à peu près quinze sur une route de rase campagne. Le plan filmé caméra à l'épaule donne d'emblée l'impression d'une course poursuite d'un violeur après sa victime. Or l'homme qui finit par rattraper Lolita lui déclare timidement sa flamme. En réponse la jeune fille lui demande « deux cents Francs » et plante aussitôt son personnage, entre une enfant innocente qui plait à ses aînés et une fillette vénale profitant de l'atout de sa jeunesse. Dans le clip, l'enfant fugue en compagnie de sa petite sœur de leur foyer où règne une mère tyrannique. Après avoir traversé les champs d'orge pour rejoindre le bus qui les emmène à la ville, Lolita fait usage des deux cents Francs gagnés plus tôt pour entrer dans une discothèque. A l'intérieur elle deviendra l'objet de tous les regards grâce à une danse suggestive. La fin du clip verra l'arrivée dans la discothèque du garçon du début du clip, qui suivra Lolita et sa sœur à leur sortie au petit jour, jusqu'à la route de campagne qui les reconduira chez elles. Comme pour *Beyond my control*, le réalisateur fait ici aussi abstraction du film de Kubrick pour s'attacher au roman. Il ira même jusqu'à reprendre la diction décrite dans le livre lorsqu'il est question du prénom de l'enfant et de ses surnoms « Lo ou bien lola, du pareil au même », puis lui fait plusieurs fois épeler son nom, en décomposant : « Lo, Li, Ta ». Références évidentes à un passage célèbre du roman original :

[118] Paroles de Mylène Farmer.

> « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-li-ta : le bout de la langue fait trois petits bonds le long du palais pour venir, à trois, cogner contre les dents. Lo. Li. Ta. Elle était Lo le matin, Lo tout court, un mètre quarante-huit en chaussettes, debout sur un seul pied. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolorès sur le pointillé des formulaires. Mais entre mes bras, c'était toujours Lolita. »[119]

Dans *Giorgino*

Formellement, Giorgino rassemble en son sein une grande partie de l'imagerie de la littérature du XVIIIe siècle, On pense aux sœurs Brontë avec *Les Hauts de Hurlevent*, à Henry James et son *Tour d'écrou*, ou encore aux contes de Grimm. Cinématographiquement, les références son plus troubles. Mais on peut penser facilement à Tarkovski dans la procession funéraire sous la neige et dans la scène d'exode. On pense aussi à Bergman lors de l'arrivée de Giorgio dans l'auberge, avec un très vieil homme qui se prend d'une forme de malaise, avec ce plan sur sa main s'agrippant au comptoir. Inutile d'en rajouter sur la jambe de bois du prêtre, qui rappelle celle de *Tristana* de Bunũel, mais on peut de manière moins évidente y mettre en relation l'ambiance de la neige. Un univers finalement assez proche uni Bunũel et le Boutonnat de *Giorgino* : l'aspect onirique ou cauchemardesque de *Giorgino* peut renvoyer au surréalisme bunũelien, l'omniprésence de symboles notamment religieux incite à la comparaison; puis le propos tenu à l'égard de la religion présente plusieurs similitudes : on trouve chez les deux réalisateurs une même volonté de mettre en avant la religion pour mieux l'attaquer, surtout dans le mystérieux plan final de *Giorgino*, où le cheval se détourne d'un Christ sans tête pour aller s'abreuver dans le bénitier de l'entrée. On trouve aussi dans *Giorgino* certaines références picturales, surtout chez les romantiques comme Friedrich, ou encore les romantiques russes. On pense aussi aux expressionnistes comme Munch, quand Marie se trouve dans une sorte d'extase douloureuse pendant que Giorgio tente de ramener Catherine à la vie ; à l'écran on remarque avant tout le maquillage d'influence assez expressionniste, les yeux très cernés de noir à l'appui.

[119] Vladimir Nabokov, *Lolita*, première partie, I, incipit.

Points d'orgue

1. EN CONCERT

FAIRE D'UN SPECTACLE UN FILM DE FICTION.

Suite logique de la carrière discographique d'un artiste, le concert devait tôt ou tard confirmer ou trahir la particularité de l'image que créait depuis six ans Laurent Boutonnat pour sa seule interprète : Mylène Farmer. Producteur, compositeur et réalisateur de la chanteuse, c'est avec une évidence naturelle qu'il se décida à investir la multiplicité de ses talents en travaillant dès les premiers mois de 1988 à l'écriture d'un spectacle qu'il voudra lui aussi particulier, et qui parcourra les routes de France en quatre vingt dates un an et demi plus tard. La volonté, dès son deuxième clip *Plus grandir* (1985) d'être reconnu davantage comme un cinéaste que comme un "clipeur" l'influera sans conteste pour la conception du *show*. Pour ce qui est de l'agencement des lumières, des placements des danseurs et de la structure de la scène, tout ceci sera conçu pour l'œil de la caméra. A aucun moment Boutonnat n'a visiblement réfléchi au concert en d'autres termes que cinématographiques, pensant toujours au film qu'il allait en tirer et qu'il conterait plus tard sortir en salle. Pour l'occasion, Laurent Boutonnat utilisera d'ailleurs une pellicule très sensible, lui permettant entre autres de capturer des visages dans le public et chez les musiciens pourtant constamment plongés dans l'obscurité.

Le décor

Hubert Monloup, décorateur d'opéra et de théâtre travaille à la demande de Laurent Boutonnat pour la première fois sur un concert de variété. La consigne donnée est de représenter le défilement du temps. La décision est prise de figurer le site de Stonehenge, en Angleterre. Ses alignements de pierres millénaires, devant lesquelles des civilisations calculaient la position des planètes et songeaient en l'au delà parlent à Laurent Boutonnat. Sur scène ces pierres à priori placées de manière anarchique fait penser à un cimetière vallonné, assez fonctionnel pour faciliter les entrées et sorties de scène, les déplacements, et y intégrer harmonieusement chaque musicien pour qu'il reste visible à la fois de ses collègues et du public. Les concerts de variété ou de rock usent habituellement de structures assez hautes, permettant entre autres une plus grande largeur de champ pour la rotation des projecteurs. Or les dimensions du décor en deux exemplaires créé par Hubert Monloup s'adaptent parfaitement à celles du format d'image utilisé par Boutonnat lors du tournage[120], abaissant la hauteur sous rampe à seulement quatre mètres, malgré les deux niveaux du décor au sol. L'illusion donnée est alors d'une scène plutôt "basse de plafond" s'apparentant davantage à un caveau qu'à un podium musical. Le mimétisme entre les contours de la scène et le cadre ont pour effet esthétique de diminuer le vide qu'aurait mis en valeur un plan large sur une scène à hauteur classique, et d'améliorer la composition plastique de l'image lors de plans d'ensemble avec des

[120] Le format 1.85 est le format d'image panoramique le plus utilisé par le réalisateur.

chorégraphies, les danseurs se disposant toujours agréablement sur la totalité de la surface filmée. Lorsque les chorégraphies ne se déroulent que sur une partie précise du podium (sur un côté par exemple), l'espace vide crée de l'autre côté est ignoré à l'image, redirigeant par recadrage le regard du spectateur comme le public du concert l'aurait fait de lui-même en ignorant l'espace vide.

Des scènes d'extérieur

L'utilité de la haute grille de cimetière encadrée de deux murs qui trône sur la scène avant et après le concert (et qui dévoile le décor caché derrière) n'est pas seulement justifiée par la diégèse[121] du spectacle ; c'est aussi le moyen pour le *cinéaste* Laurent Boutonnat d'introduire son film par un travelling circulaire[122] autour du cimetière-décor, transplanté sur une plaine de rase campagne. C'est peut-être ici que réside la première particularité de forme de ce film de concert. Là où un film de spectacle habituel commence directement par la première chanson ou par les *backstages*[123], *En Concert* débute par le long plan séquence de ces alignements baroques loin de tout public ou de tout projecteur. On ne peut alors soupçonner que le cimetière représenté à l'image est le décor du concert, sa place étant inimaginable au beau milieu d'un champ. Rien d'autre dans la bande son ne laissera encore de piste pour laisser imaginer qu'un concert en public va commencer. Après des inscriptions de génériques sur la musique *Prologue*[124] débarrassée des cris d'impatience du public, le plan du décor isolé est coupé à quatre reprises par des plans similaires du décor, mais cette fois en caméra-épaule pris parmi les spectateurs[125]. En établissant une telle liaison entre l'extra-ordinarité du décor et sa présence sur la scène, Laurent Boutonnat immerge directement le spectateur de son film dans un long-métrage qui ne se revendique pas d'emblée comme le simple compte-rendu d'un spectacle, mais bel et bien d'un long-métrage romanesque.

Lors de la longue introduction musicale de la chanson *Ainsi-soit je*, Laurent Boutonnat insérera dans son film une seconde scène d'extérieur : la visite au ralenti d'un (vrai) cimetière par la chanteuse suivie de dos qui finira par se recueillir sur une tombe. Par un effet de surimpression, le retour sera fait sur la scène où le pianiste, éclairé d'un seul projecteur, terminera son introduction. L'interprète fera peu après une nouvelle entrée en scène vêtue d'un nouveau costume. Une avant-dernière fois, Laurent Boutonnat utilisera des plans de son décor déplacé en plaine, lors du classique passage du rappel. Dans tout concert, l'interprète faisant mine de terminer le spectacle se retire sous les vivas, puis réapparaît quelques minutes plus tard pour une ou plusieurs éventuelles dernières chansons faussement improvisées. Ici, la chanteuse se retire une première fois à la fin de *Libertine*, à l'époque son plus grand succès populaire[126]. Suite à un feu d'artifices illuminant toute la surface de la scène, le décor du concert dans la plaine autour duquel tournait la caméra au début du film explose sous l'effet de cinq bombes qui font voler les pierres tombales en éclats. C'est après avoir montré en surimpression ralentie à la fois les effets de l'explosion sur le décor et le public réclamant la chanteuse, que celle-ci refait une dernière fois son apparition sur la scène pour un morceau d'adieux.

---

[121] On utilisera ici ce mot tant le monde du concert en question est différent de celui, réel, de la salle de spectacle.
[122] L'effet à l'image est celui d'un travelling circulaire, mais il s'agit en réalité d'un travelling latéral, auquel Laurent Boutonnat a appliqué de lents zooms avants et arrières lorsque la caméra s'approchait des extrémités.
[123] Scènes de préparation filmées avant le début du spectacle ou en coulisses.
[124] Musique expérimentale de chants grégoriens et de cris de nourrissons d'une durée de six minutes de Laurent Boutonnat introduisant l'ouverture du concert.
[125] Dans ce chapitre sera faite la distinction entre le spectateur du concert (représenté dans le film) et le spectateur du film de Laurent Boutonnat.
[126] *Libertine* (1986) n'a pourtant pas été un aussi grand succès commercial que *Sans Contrefaçon* (1987) ou surtout *Pourvu qu'elles soient douces* (1988), qui avait alors été son 45 Tours le plus vendu, mais est assurément resté le plus populaire.

La conception de la fin du concert sera en stricte relation avec son *Prologue*, les grilles de fer réapparaissent alors et se referment sur la silhouette de la chanteuse apparaissant une dernière fois en haut des marches du cimetière. La fin du film est cependant autre, elle aussi en relation étroite avec son ouverture : Alors que la chanteuse a disparue définitivement de la scène, l'écran resté noir quelques secondes se rallume sur le décor du concert se consumant au milieu de la plaine campagnarde. Pendant quelques minutes, des plans de spectateurs en sanglots se mêlent au paysage dévasté qu'offre les pierres qui brûlent sur une structure calcinée. Il ne fait alors plus aucun doute que nous sommes bien face à la structure même de la scène du concert, des travellings latéraux nous montrant les barres de fer devant la soutenir. Pour la seule fois dans le film, des images d'extérieur sont présentes sur l'écran en même temps que des plans tournés dans la salle du concert, unissant définitivement les deux lieux dans une même vision de détresse et de destruction. Le générique se déroulera sur un dernier long plan reprenant le travelling ″circulaire″ du début du film, à la seule différence que le décor finira de se consumer lentement sous l'œil de la chanteuse, debout et impassible, vêtue d'une robe de deuil qui constate la lente disparition du décor faisant plus que jamais figure de cimetière.

En ce qui concerne le traitement du son lors de ces scènes particulières, on peut noter que la musique présente lors de l'enregistrement du concert[127] en sonorise chaque seconde, ne laissant jamais entièrement la place aux bruitages inhérents à l'environnement de ces plans en extérieur (vent, crépitements du feu…). Nous conviendrons pour ces plans de trois niveaux de sonorisation : celui de la musique du concert, sortant soit des instruments des musiciens soit d'une bande son synthétique préenregistrée diffusée au public ; celui de la foule du concert, comportant les cris et applaudissements ; puis enfin celui de l'extérieur, représentant le champ sonore des plans tournés hors scène de spectacle. Pendant la scène d'ouverture du film, seule la musique du concert est audible, le son d'extérieur est muet alors que celui du public n'apparaît brutalement[128] que lorsqu'un plan relatif au concert apparaît à l'image. Lorsque le travelling latéral en extérieur s'achève et qu'on entre définitivement dans le monde du concert, le niveau du bruit du public devient assez haut pour placer le spectateur du film "dans" le public, en rétablissant le champ sonore auquel il aurait droit s'il était dans la salle. Alors que la scène d'introduction de la chanson *Ainsi soit-je* est sonorisée uniquement par la musique du concert et les bruits du public, l'explosion du décor en rase campagne ne peut se passer des déflagrations couvrant en partie les acclamations de la foule. Explosions qui disparaîtront d'elles-mêmes au bout de quelques secondes dans un écho, facilitant en douceur l'enchaînement avec la chanson de rappel. La scène finale, elle, reproduit la distribution du champ sonore de la scène d'ouverture à un détail prêt. Alors que jusqu'à la fin du générique du film la musique du concert reste présente[129], le son du public s'arrêtera en fondu lors du passage à la dernière scène d'extérieur qui montre le décor se consumer. C'est alors que sans le chevaucher, le son d'extérieur des crépitements du feu et du hurlement du vent apparaît. Alors que le vent restera audible jusqu'à l'extrême fin du film, le crépitement du feu s'arrêtera simultanément à l'arrêt sur image situé au milieu du générique.

Un Processus d'identification

On analysera ces choix de placements sonores en partie par un processus voulu d'identification au public du concert, en particulier pour la scène d'introduction. Alors que le spectateur du film s'attache pendant les plans d'extérieurs à la musique de fond comme à une

[127] *Mouvements de lune II*, musique audible par le spectateur du concert.
[128] Le son du public est alors mixé à la musique du concert et n'apparaît sans fondu que sur les plans qu'il sonorise, c'est à dire en cut.
[129] Le concert se terminait sur un son régulier d'horloge pendant que les spectateurs quittaient la salle.

musique extra-diégétique, il s'aperçoit lors des premiers plans de la salle de concert que cette bande musicale est bel et bien jouée *on stage* par les musiciens, les acclamations en rythme du public le lui faisant facilement comprendre. Les premiers plans en caméra-épaule *embarqués* dans le public du concert accroissent ce processus d'identification, le spectateur du film se trouvant au même niveau que les autres spectateurs. Le choix de Laurent Boutonnat de porter l'identification du spectateur sur le public du concert est sans nul doute le plus judicieux, car les deux parties *assistent* au spectacle et n'en sont pas acteurs. Ceci explique l'absence d'images de coulisses de l'interprète à laquelle on ne doit surtout pas s'identifier, tant sur elle repose tout le spectaculaire de la mise en scène et une grande partie de l'effet charismatique que veut donner le *show*. Lors du passage précédant *Ainsi soit-je*, la scène d'extérieur de visite du cimetière n'a pas le son intra-diégétique qu'on pourrait en attendre, qui pourrait par exemple être composé des bruits de pas dans les feuilles mortes des allées. Si seuls les bruits de concert sont audibles, c'est justement parce que c'est sur la scène que va se passer l'action, que se place la diégèse, et non pas dans ces plans qui n'ont ici qu'une fonction d'image mentale quasi-onirique et symbolique. Plus que jamais à cet instant le spectateur du film doit se situer par rapport au concert et non pas aux plans additionnels extérieurs à la salle de spectacle. En ce qui concerne la fin du film, alors qu'à l'image se mêlent dans les mêmes plans visages du public du concert et décor en extérieur, le son reproduit cette ambiguïté en ne représentant que le son musical du concert sans celui du public mais néanmoins en y ajoutant les bruits d'extérieurs. C'est peut-être ce moment précis que Laurent Boutonnat choisi pour mettre en évidence le désarroi du public désormais muet qui se recueille devant les cendres encore rouges de la scène. Public alors confondu avec les spectateurs du film, chacun placé symboliquement par Boutonnat devant la scène dans la salle de concert, et devant le décor transplanté dans la nature. On ne peut que se rendre compte de l'extrême cohérence à la fois de la structure scénique à priori hasardeuse et du processus d'identification voulus par Boutonnat : situer le spectateur de son film face au décor de son spectacle, de la même manière dont il a traité les spectateurs du concert par rapport à la scène qui leur faisait eux aussi face.

Une structure fictionnalisante

Décidé à faire de *En Concert* un film complet, écrit, pourvu d'une diégèse, Laurent Boutonnat s'est sans doute rendu compte que ce qu'il avait appliqué au court-métrage pour réaliser ses clips, il pouvait le réinventer pour le film de son concert en s'inspirant des attributs du long-métrage. Le dispositif du concert permet d'emblée d'appliquer au film qui en sera tiré certaines de ses caractéristiques : le changement de costumes (voire de décors ou de coiffures), le découpage par séquences, la justification de la musique, et avant tout une mise en scène. Si Laurent Boutonnat a interprété la présence d'un public comme faisant du concert un spectacle hybride entre le théâtre et le clip, il a sans doute envisagé son film comme un long-métrage dont le genre[130] serait renouvelé. Investissant les mêmes moyens dans la réalisation de ce film qu'au tournage de ces petites réalisation, Laurent Boutonnat veut faire de son long-métrage une partie intégrante de son œuvre de clips, décomplexée du dispositif scénique qui bride malgré tout de manière importante la portée de la mise en scène des actions. Boutonnat dévie cet inconvénient en composant sa scène comme il le ferait pour son cadre lors de la réalisation d'un clip ; d'où l'importance d'identifier le spectateur du film au spectateur de la salle, à la différence près que le second peut, s'il le désire, profiter du hors champ du premier.

Le film de concert est vu en général comme un documentaire, retraçant en temps réel les actions contenues dans le spectacle afin d'en donner le compte rendu le plus fidèle. Il y a dans

[130] Le genre étant le film de concert, nous ne le confondrons pas avec le concept du ″film-concert″ évoqué dans le chapitre consacré au clip en tant que cinéma post-moderne.

ces films bel et bien une notion de mise en scène, même de scénario, mais ceux ci sont conçus en amont et n'ont pas pour objet le film, mais son relatifs à la conception du concert en question. Pour prendre une comparaison, le film de concert pourrait s'apparenter au documentaire sur un groupe (une tribu, une association, des amis) qui donne un spectacle à un public ; le documentariste tentant de rendre au mieux la vérité par un effet de réalité. Ces films se veulent généralement le témoignage d'un spectacle, n'interférant pas dans les choix esthétiques et narratifs de celui qui l'a conçu, et livrant simplement, quitte à la commenter et y appuyer un regard, la vision que l'on doit avoir de ce qui s'est passé lors de la prise de vue. Laurent Boutonnat étant à la fois l'unique concepteur du concert et le réalisateur du film qui en est tiré, il a choisi d'enrichir le premier par le second, en les éloignant néanmoins l'un de l'autre dans leur forme. Les moyens de tournage mis en œuvre son bel et bien ceux offerts à la majorité des films de fiction ayant un budget comparable : pellicule 35 mm; caméras *Steady-cam*[131], ralentis débrayables[132] et loumas à l'appui. Mais Laurent Boutonnat a avant tout modifié les plans qu'il avait pris du concert pour les inclure dans une structure fictionnalisante en direction d'un support cinématographique. Non seulement il y a inclus des scènes d'extérieur, situant la scène de concert dans un autre lieu spatial que la salle de spectacle[133] ; mais il a aussi "mutilé" le concert de deux chansons (*Plus grandir* et *Allan*) lors du montage du film. L'objet du film n'est pas le même que celui du concert. Si lors du spectacle la pièce principale reste l'artiste qui apparaît sur scène et interprète son répertoire, le film, lui, tourne autour de l'idée du concert, c'est lui l'objet capital du long-métrage. Alors reléguée par le truchement de la caméra au rang de participante au film du concert, la chanteuse n'apparaît plus en tant qu'artiste, mais en tant que personnage jouant un rôle fictionnel. L'abondance d'artifices comme les plans ralentis sur sa personne vont dans le sens de la composition d'un personnage par l'interprète, irréalisant parfois outrageusement sa prestation.

Le choix d'enlever deux parties du concert, à la présence pourtant justifiée dans le spectacle, s'explique de deux façons. Tout d'abord l'enjeu promotionnel étant toujours présent en 1989, deux 45 tours sortiront en extrait de l'album *live* du concert afin de le promouvoir. *Plus grandir* et *Allan* sont présents dans le disque qui sort dans le commerce le dernier jour de la tournée. Or le film du concert ne sortira qu'un an plus tard, Laurent Boutonnat qui a suivi de très près l'ensemble de la tournée ne se consacra au montage qu'une fois qu'elle fut terminée. Un an de montage et de mixage fut nécessaire et le film sorti en septembre 1990 simultanément en salles et en cassettes vidéo. Les passages du concert concernant les deux chansons furent utilisés à l'époque de leur sortie respective[134] dans le commerce. Alors remontés pour en faire deux clips "*live*" présentant eux aussi des scènes extérieures, des ajouts de bruitages et d'effets spéciaux vinrent accompagner les plans filmés pendant le concert (voire chapitre suivant). Eux-mêmes vendus en vidéocassette peu après leur diffusion télévisée[135], l'idée de leur absence sur la cassette du concert sera sans doute venue du souhait d'encourager les acheteurs à se procurer les deux vidéos pour pouvoir jouir de l'intégralité du spectacle. La deuxième raison de "l'amputation" de *Plus grandir* et *Allan* relève du simple confort de visionnage du long-métrage. Les films de concert, déjà peu nombreux en 1989, ne sortent jamais en salles, excepté quelques-uns uns anglo-saxons réalisés sur pellicule à la fin des années 70. Afin de rapprocher *En Concert* d'un long-métrage habituel, le fait pour Laurent Boutonnat de retirer ses deux chansons ainsi que tous les temps morts situés entre elles (silences, certaines intros, outros, reprises et rappels…) , le ramena à une durée de une heure et trente minutes, en opposition aux deux heures un peu lourdes qu'aurait duré l'intégralité de la capture du spectacle.

---

[131] Caméra fixée à la taille du cadreur lui permettant de tourner des travellings d'une grande fluidité.
[132] Plusieurs caméras tournaient à vitesse triple, divisant par trois la vitesse de ralenti tout en permettant de garder la même qualité qu'en défilement de pellicule à vitesse normale.
[133] Jamais ne sera montré une paroi de la salle où fut tourné le concert, donnant un peu l'impression qu'il se déroulait de nuit en extérieur.
[134] *Plus Grandir* sorti déjà en 1985, mais il s'agit là de la version *live*, différente de la première mouture.
[135] Réunis sur une compilation de clips avec aussi *Sans Logique* et *A quoi je Sers* (1989).

La question du choix des chansons à retirer se pose inévitablement. Nous noterons que les deux parties soustraites à l'ensemble ont de maigres chorégraphies, *Plus grandir* mettant en scène deux danseuses et *Allan* une seule. Si pendant le concert la fadeur relative des deux chansons (pourtant assez rythmées) par rapport au reste ne choqua pas[136], leur présence dans le film n'eut pas été assez spectaculaire ou même suffisamment distrayante. Boutonnat ne pensa pas frustrer excessivement son public en omettant volontairement ces deux chansons. Celles-ci sont peu connues, et même si *Plus Grandir* fut un 45 Tours quatre ans auparavant. Celle-ci ne connu à lors qu'un succès d'estime et ne restait pas dans la mémoire collective comme une chanson très populaire.

La cohérence entre la mise en scène du concert et les ajouts de Laurent Boutonnat, tant au niveau de l'image que celui du son, donne une autre dimension au film. On ne peut le situer que par rapport au décor perdu dans une plaine désolée, et non pas au Forest National de Bruxelles[137] avec des coulisses, des billets d'entrée et des gradins. C'est ici que réside aussi la fiction, dans l'anonymat d'un lieu qu'on remplace par un espace imaginaire. Le concert se découpe en tableaux, chacun regroupant une chanson, parfois deux. A chaque tableau correspond un dispositif d'éclairages, une panoplie de costumes, d'accessoires, et avant tout une façon de filmer. On peut comparer chacun des tableaux de ce film à une séquence dans un long-métrage de fiction, la ponctuation délimitant chacune d'elle étant ici un plan sur le public, une scène d'extérieur ou un noir. Tout au long du film le spectateur (tout comme le public dans la salle) est assujetti à la mise en scène du spectacle. Alors que Laurent Boutonnat aurait pu utiliser les plans sur certaines personnes du public comme de simples plans documentaires sur la réception émotionnelle du spectacle par le public, il les manipule pour les fictionnaliser et les replacer dans des contextes discursifs. Les ralentis qui leur sont appliqués fait ressortir leur utilisation purement sensationnelle et esthétique[138] ; et on mettra par exemple en évidence que le moment où les personnes en question sont filmées est différent de l'endroit où leur plan est monté dans le film. C'est ainsi que la fin du concert fait de surimpressions crée l'impression de personnes se lamentant sur les décombres du décor qui s'enflamme, alors qu'elles n'ont jamais assisté à cet embrasement et ne faisaient que réagir à une des sorties de scène de leur artiste.

[136] Alors que *Plus Grandir*, la deuxième chanson du concert servait à faire "monter la pression" du public avant le tableau de *Sans Logique* et ses dix danseurs, *Allan* se voulait davantage comme une pause entre un climax du concert (*Pourvu Qu'elles Soient douces*) et *A quoi je sers*, la chanson "tube" alors en exploitation sur le marché.
[137] Lieu où fut tourné le concert, deux soirs de suite, sans qu'il soit mentionné à l'écran, à l'exception d'une ligne dans le générique de fin.
[138] Les spectateurs filmés sont toujours actifs, criant, pleurant, dansant ou s'évanouissant.

JUSTIFICATION DANS L'ŒUVRE DE BOUTONNAT

Les clips rattachés au film du concert.

Une préparation à l'adieu

Lorsque Laurent Boutonnat et Mylène Farmer pensent au concert, ils l'envisagent comme un aboutissement. Pour eux, il ne sera difficile au-delà de cette représentation scénique de retrouver la crédibilité qu'avaient leur monde et leurs personnages dans les clips. Afin que le concert ne résonne pas auprès du public comme une simple revue ou comme un florilège de l'univers qu'ils ont crée depuis cinq ans, il fallait que celui-ci se veuille une continuation, un passage de cet univers en direction d'une nouvelle étape. Le public devant ressentir une évolution par rapport à ce qui lui était offert jusqu'à lors, la décision fut prise d'en finir avec ce pant de l'univers "boutonnien" : misanthrope, noir et kafkaïen. La mission fut trouvée pour le spectacle : enterrer définitivement ces ambiances et jouer sur la thématique de l'autodestruction pour montrer cette inhumation. Concept pour le moins original, le fait d'envisager une première tournée comme une fin d'œuvre représenterait à la fois pour le couple d'artistes le moyen de justifier le passage à une autre phase lorsqu'ils feront leur réapparition deux années plus tard, et représenterait pour le public le contenu émotionnel des adieux d'un artiste dont ils n'auraient pas soupçonné le départ. Cette thématique de l'adieu est donc l'élément majeur du film et du spectacle. Non seulement le décor de cimetière, l'arrivée de la chanteuse par son sommet et son départ par un caveau soulignent sa fin, mais les tenues noires des danseurs et de l'artiste principale tout au long du concert appuient le thème mortuaire. D'autres détails dans le concert laisseront assez de pistes au public pour envisager la mort artistique de leur chanteuse : le fait par exemple de se faire porter par deux hommes à l'horizontale pendant un passage musical de *Pourvu qu'elles soient douces*, laisse présager de son prochain statut de trépassée ; le trio de chansons relatives à l'adieu, dont *Jardin de Vienne* et son histoire de pendaison, ou encore *Puisque* « Puisque je vais vous quitter ce soir, puisque vous voulez ma vie, je l'ai compris […] lasse, je m'efface. ». La plus grande des preuves du départ de l'artiste réside dans l'unique rappel, reprise d'une chanson de Marie Laforêt : *Je voudrais tant que tu comprennes*. Vêtue d'une robe à capuche rappelant la tenue du moine capucin venant ouvrir les grilles du concert, l'interprète sort lentement d'un caveau d'où jailli une lumière blême pour repartir, une fois la chanson terminée, au sommet du cimetière dont elle restera prisonnière une fois les grilles refermées.

Dans le traitement des scènes d'extérieur du film, le thème de départ, l'adieu, est exploité également, la scène assez courte introduisant le passage d'*Ainsi soit-je* le montre bien. Un mausolée de pierre représentant une femme couverte de roses (rappelant celles que l'on offre à une diva une fois sa prestation terminée) est montré en travelling vertical arrière comme

si la caméra s'en dégageait, puis la chanteuse marche dans ce cimetière vide avant de se recueillir sur une tombe qu'on comprendra aisément être la sienne[139]. En ce qui concerne les deux scènes d'extérieur qui encadrent le concert précédemment évoquées, leur caractère autodestructeur ne fait aucun doute. Boutonnat y place son interprète consentante qui assiste à la décomposition d'une partie allégorique de son oeuvre. On remarquera la tenue de Mylène Farmer dans ce plan : une robe de deuil noire qui est aussi celle qu'elle porte sur l'affiche du film. Si on étend au film entier l'idée de la crémation que subit la scène, on s'aperçoit que le public est à plusieurs reprises lui aussi calciné, surtout à la fin de *Libertine.* Dans cette séquence additionnelle au concert, le décor du cimetière qui explose laisse en surimpression la foule sur la partie inférieure de l'image et lui donne l'impression de se mêler aux flammes. Cette technique discursive de surimpression sera utilisée plusieurs fois, notamment à la toute fin du film lorsque les gros plans des spectateurs sont eux aussi imprimés sur les ruines en combustion : A certains instants la base des flammes se trouve en exacte similitude avec la courbe de l'épaule d'un spectateur, donnant encore l'impression de son ignition. L'idée de Laurent Boutonnat étant de détruire aussi sa chanteuse, on observera que pendant la chanson lente *L'Horloge*[140], elle se trouve durant plusieurs longs plans dans l'axe d'une flamme de briquet s'agitant en gros plan sous son corps, comme s'il voulait l'enflammer. Nombre de petits détails de composition comme celui là, même s'il restent quasiment invisibles à la première vision, influent sur l'impression générale d'autodestruction que dégagera le film du concert vu dans son intégralité.

Pourvu qu'elles soient douces (1988)

Loin d'envisager *En concert* comme un long-métrage étranger à sa production de clips, Laurent Boutonnat s'est interrogé sur la façon dont ce film allait être amené, introduit et justifié ; et cela dès que fut lancé, un an plus tôt, le chantier de la tournée. La durée relativement longue de conception du spectacle englobe la réalisation de trois clips par Boutonnat. Le premier d'entre eux, *Pourvu qu'elles soient douces*, a été voulu comme un court-métrage grandiose et onéreux (voire le chapitre 4 de la partie I). Donnant une nourriture assez grande pour asseoir sa réputation de mégalomane auprès du public et de la critique, Laurent Boutonnat forge ici plus qu'ailleurs le personnage de sa muse Mylène Farmer qui se vend à la fois comme interprète et comme actrice, se familiarisant de son public en campant certains rôles récurrents[141]. En ce sens, *Pourvu qu'elles soient douces* rappelle l'existence du personnage de Libertine qui apparaîtra une dernière fois à la fin du concert, dans une mise en scène qui rappellera les films où elle figure.

Sans Logique (1989)

Si l'on examine ce clip selon la logique que Laurent Boutonnat voulait suivre, on s'aperçoit qu'il est la dernière production que le réalisateur fit avant de débuter la tournée du spectacle[142]. Le personnage qu'il avait crée pour la chanteuse Mylène Farmer s'y trouve résumé : une femme enfant, moitié victime moitié bourreau détruit volontairement le couple qu'elle avait réussi à construire. Alors qu'au début du clip la chanteuse est entourée de toute une famille gitane (parmi eux une femme enceinte, des vieux qui assistent au triste spectacle qu'elle donne, des frères et sœurs qui gravitent autour de son couple), elle se retrouve à la fin dans une situation de grande solitude, suite au meurtre de son bien-aimé dont elle est l'auteur. Les vieilles personnes lui tournent alors le dos et ses frères et sœurs se ruent sur l'argent laissé

[139] Inutile d'en rajouter sur le rapport avec la chanson *Ainsi soit-je* dont le titre lui seul montre le caractère égocentirque de la prière.
[140] Sur le texte éponyme de Charles Baudelaire (in *Les Fleurs du mal*).
[141] *Pourvu qu'elles soient douces* faisant réapparaître le personnage de Libertine disparu deux ans avant dans le clip éponyme.
[142] Le premier concert de la tournée s'étant déroulé Saint-Etienne en mai 1989.

par les vieux en plongeant leurs mains dans la boue. Alors métaphoriquement délaissée par un public retourné vers de meilleurs partis et de proches visiblement vénaux, elle ne peut que rester à genoux et impuissante devant le corps mourrant de celui qu'elle aimait, mais qui était pour l'occasion son rival. C'est dans le même état de solitude visible que le public a laissé la chanteuse lors de son dernier clip *Sans Logique* qu'il l'a retrouvera sur scène, leur réapparaissant plus que jamais seule, à contre-jour au sommet d'un cimetière solitaire. Les fidèles du cinéma de Laurent Boutonnat auront remarqué aussi que pour la première fois, il emploi le mot "FIN" pour conclure un de ses clips, possible ponctuation finale pour la première grande partie de son œuvre de clips.

A quoi je sers (1989)

C'est en septembre 1989, en plein milieu de la tournée que sort dans le commerce *A quoi je sers*. Dans ce contexte de sortie, ce n'est bien évidemment pas par hasard que le texte de la chanson parle ouvertement de suicide :

> « Poussière vivante je n'ai pas su me diriger. Chaque heure demande pour qui, pour quoi se redresser. Je divague, j'ai peur du vide, je tourne des pages, mais des pages vides. […] J'avoue ne plus savoir à quoi je sers, sans doute à rien du tout, à présent je peux me taire si tout devient dégoût. Poussière brûlante la fièvre a eu raison de moi, je ris sans rire, je vis, je fais n'importe quoi. Et je divague, j'ai peur du vide, pourquoi ces larmes ? A quoi bon vivre. »

Sitôt intégrée au milieu exact du spectacle, *A quoi je sers* appuie le sens que Laurent Boutonnat veut donner avec obstination à son concert. Le clip quant à lui est réalisé au milieu du mois d'août[143] dans les environs de Cherbourg. Ne promouvant aucun album en vente à cette période, les ventes de ce 45 Tours n'engageront pas de lourdes sommes d'argent, si ce n'est la publicité qu'il pourra éventuellement faire pour le spectacle. Tournée qui aura repris les routes de France lors de la sortie du disque. Débarrassé d'obligations esthétiques purement promotionnelles, Laurent Boutonnat se sent donc une liberté totale pour la mise en images du clip. Il fera le choix d'aller vers une sorte d'abstraction remplie de longueurs et de symboles. Evoquant sous un angle biblique et symbolique le suicide (artistique) de la chanteuse, le clip représente sa longue et calme traversée en pirogue d'un fleuve[144] avec pour seul accessoire une valise dont le contenu restera inconnu. Le passeur aux yeux cernés conduit la chanteuse vers une terre où l'attendent la majeure partie des personnages de ces anciens clips : sont présents Rasoukine le révolutionnaire de *Tristana*, la rivale de *Libertine*, le capitaine de *Pourvu qu'elles soient douces*, le marionnettiste de *Sans Contrefaçon* et le toréador de *Sans Logique*. Après les avoir rejoint, la chanteuse entreprend avec eux une marche dans les eaux boueuses, les yeux rivés vers l'horizon en direction d'une rive lointaine que l'on distingue à peine[145]. Laurent Boutonnat supprime tous ses personnages vus de dos en introduisant leur noyade par un long plan-séquence final. Il ne filme là rien d'autre que la fin d'une époque. Son public sait dorénavant que ni Libertine ni sa rivale ne renaîtront une nouvelle fois de leurs cendres, que la chanteuse Mylène Farmer pose le voile de l'oubli sur un style qui lui fut si personnel mais qui ne sera plus jamais le même, et que la tournée qui joue alors à guichets fermés dans toute la France signe l'arrêt de mort d'une saga : celle d'un réalisateur qui se faisait une haute idée du clip et de ce qu'il pouvait véhiculer.

[143] Période de relâche de la tournée.
[144] Sans doute le Styx, le plus grand des fleuves de l'enfer.
[145] Sans doute la rive gauche du Léthé, fleuve des enfers séparant les vivants des morts.

Poussant l'idée un cran plus loin pour bien que son public la comprenne, la face B du 45 Tours est une chanson titrée *La Veuve noire* qui reprend la mélodie d'introduction de la Face A *A quoi je sers*. Cette chanson proche par sa mélodie du ton suicidaire d'*A quoi je sers* parle du statut de défunte que le personnage de la chanteuse endossa dès que la date du premier concert de la tournée fut passé : « Toi veuve noire tu périras ce soir de mai ».

Allan Live et *Plus Grandir Live* (1990)

Ces deux chansons sont extraites du double album de l'enregistrement des concerts bruxellois, sorti le lendemain de la dernière date de la tournée. Censés promouvoir cet album *live*, l'accent des clips relatifs à ces deux extraits est mis opportunément sur la prestation publique de leur interprète. Ne se contentant pas de livrer un montage de divers moments de scène de deux chansons prises parmi d'autres, Laurent Boutonnat travaille de la même façon qu'il le ferait avec un clip ″classique″ : en s'attachant essentiellement au texte et en l'extrapolant. Ainsi, les plans de scène qui figurent dans le clip d'*Allan*[146] se trouvent mêlés en surimpression à des images d'un cheval piétinant dans un endroit clos, ainsi qu'à des portraits de Poe en train de brûler, subissant alors la même malédiction que le décorum du concert. Coté bande sonore, ces plans jouiront d'une autre piste musicale qui sera juxtaposée à la principale. Cette bande son additionnelle est composée de nappes de basses fréquences à l'accent morbide et glaçant auquel seront ajoutés les hennissements sourds du cheval. C'est sur le cimetière-décor que s'ouvre le clip *Allan*. Le décor transplanté au beau milieu d'une plaine est approché par un moins capucin[147] portant un lance-flammes. Sur une musique envoûtante, il franchit les grilles ouvertes et se place au milieu des tombes. Actionnant son appareil, il enflamme les tombes autour de lui en même temps que commence la musique et les cris de la foule. Celle-ci apparaîtra au bas de l'image en surimpression, donnant l'étrange illusion que c'est sur le public que le feu s'attise, et qu'il crie sous l'effet des flammes.

Après le plan en forte contre-plongée de l'avancée du moine capucin dans l'herbe fraîche, le clip de *Plus Grandir Live* se compose des extraits les plus spectaculaires du concert mis bout à bout, en une espèce de *patchwork* d'émotions et de danses. D'une volonté promotionnelle évidente, le florilège des moments forts du film encourage à aller voir le concert. Mais ce choix de mise en images de cette chanson n'est peut-être pas uniquement commercial : la chanson *Plus Grandir* déjà "clipée" en 1985 et évoquant la peur de toute évolution est ici illustrée de son exact contraire. Alors que les paroles inchangées dénoncent le vieillissement et toute projection dans l'avenir, les images montrent l'activité extravertie de son auteur[148] quelques années seulement après son écriture ; quoique nous puissions lire le rapport entre le texte et sa mise en images d'une autre manière : Le leitmotiv récurrent de la chanson « Plus grandir, j'veux plus grandir » (sic) peut aussi justifier la lecture du concert tel que Laurent Boutonnat l'a voulu. C'est parce qu'elle a peur de toute évolution, donc de toute prochaine déchéance, que la chanteuse arrêtera cette partie de sa carrière en montrant en guise d'illustration des analepses de ses raisons d'arrêter. On peut conclure que c'est peut-être parce que cette chanson résumait si bien l'esprit du concert et sa justification qu'elle était finalement assez forte pour vivre toute seule, et pouvait donc être extraite du concert comme Boutonnat l'a fait en étant exploitée indépendamment de celui-ci.

Les clips de *L'Autre* (1991)

Deux ans après la fin de la tournée, Laurent Boutonnat fait son retour une nouvelle fois par le truchement de Mylène Farmer en composant les dix chansons de son nouvel album :

[146] Du nom de Edgar Allan Poe, le poète dont la chanson est l'objet.
[147] Le même moine qui ouvre les grilles du cimetière au début du concert.
[148] Mylène Farmer étant officiellement l'auteur des paroles de la chanson.

L'Autre. Le renouveau attendu a bien lieu, ne serais-ce par les thèmes explorés dans les paroles de ce nouvel opus. En opposition avec la thématique misanthropique de la solitude distillée durant les années 80, les nouvelles directions des textes convergent en un même sens : l'ouverture à cet "Autre". Reprise dans les clips illustrant les quatre extraits de l'album, cette ouverture est reprise cinématographiquement. L'héroïne de Boutonnat ne parcourt plus le monde seule comme le faisait feu Libertine, elle n'est plus un personnage irréel ; et lorsqu'elle est montrée morte (*Regrets* – 1991), c'est pour être accompagnée d'un homme vivant. Le point commun à ses quatre derniers clips est bien la rencontre. Dans *Désenchantée,* elle se bat aux côtés d'un enfant d'une dizaine d'années qu'elle tient par la main pendant toute la seconde moitié du clip, comme s'il était devenu son propre fils. Dans *Regrets*, adaptation fidèle du texte de la chanson, elle est accompagnée d'un bien aimé venant lui rendre visite, alors que *Je t'aime mélancolie* et *Beyond my control* (1992) la voient violemment au prises avec deux représentants de la gente masculine : un boxeur et un mari volage.

Se trouvant alors en opposition avec ce qui peuplait son monde antérieur à 1990, le réalisateur donne une clarté graphique nouvelle à son œuvre. Outre la pochette de l'album pour la première fois d'une couleur claire[149], la photographie des deux premiers clips extraits de l'album exploitent eux aussi une très large dominante blanche. Loin d'envisager ces clips postérieurs au concert comme une renaissance à l'innocence virginale, c'est plutôt une blancheur post-mortem à laquelle nous avons droit. Ces nouveaux clips commencent comme une fiction réaliste (la prison de *Désenchantée* étant tout à fait crédible, tout comme le tramway de *Regrets* ou les vestiaires de *Je t'aime mélancolie*) puis plongent par la suite dans un fantastique mettant en lumière le franchissement de la frontière d'un monde onirique. Même les titres des deux premiers extraits évoquent davantage le bilan que le commentaire sur le monde présent : *Désenchantée* et *Regrets* montrent une sorte d'impuissance et de résignation qui tranchent avec la tristesse solitaire mais vivante dissertée encore deux ans auparavant. Mylène Farmer est morte. Après un concert en guise de messe, *L'Autre* ne se veut finalement que la courte visite most-mortem d'un personnage défunt autrefois idole.

En quête de cohérence

L'occasion qu'a Laurent Boutonnat de matérialiser son univers au delà du grand écran, c'est à dire dans l'envergure d'une scène de concert réelle, n'enlève pas l'ambition qui le motivait en tant que cinéaste d'offrir un spectacle grandiose et divertissant, puis un film aux mêmes attributs, mais néanmoins pourvus d'un fond. Afin d'asseoir le film dans l'entièreté de son œuvre, il prendra le soin de garder les mêmes éléments qu'il exploitait cinématographiquement, d'user d'une symbolique propre au concert, de multiplier les références au reste de sa filmographie, et de peaufiner à l'extrême son mixage et sa mise en scène. Le but pour lui est de sortir un film qui replacera dans un contexte filmique chacune de ces exigences scéniques afin qu'elles enrichissent la cohérence de l'ensemble de son œuvre cinématographique.

Des Eléments récurrents

Détaillés et analysés dans la partie II, les attributs romantiques que Laurent Boutonnat a donnés à son œuvre sont aussi valables pour ses clips et ses longs-métrages que pour ses

[149] La pochette de *L'Autre* représente sur un fond blanc cassé le visage de la chanteuse Mylène Farmer endormie sur l'épaule de laquelle est posé un corbeau.

concerts. La reprise pendant tout le spectacle de l'imagerie distillée dans sa *clipographie* en est la preuve. Tous les principaux éléments esthétiques récurrents de ses clips sont présents, peut-être même trop, certains des critiques de l'époque vantant l'impression d'assister « pour de vrai » au tournage d'un de ses clips pendant que d'autres dénonçaient le parallèle trop visible avec ceux-ci. On retrouve pelle-mêle les loups de *Tristana* qu'on entend hurler entre deux chansons parmi les nombreux bruits de vent, mais aussi la lune apparaissant entre autres dans *Ainsi soit-je*, visible à plusieurs reprises en projections sur le fond de la scène. On voit aussi les tombes de *Plus Grandir* présentes dans le décor et de surcroît en projection pendant l'interprétation de *Jardin de Vienne* ; et tant d'autres. Toute cette imagerie qui rappelle celle d'Henry James et de la poésie du XVIIIeme siècle familiarise le spectateur avec la diégèse de Laurent Boutonnat, tandis qu'elle satisfait ceux qui en étaient déjà coutumiers[150]. Alors placés dans le même monde auquel ils s'identifiaient dans les clips, ces spectateurs n'avaient pas à faire l'effort pendant le concert d'apprendre à connaître cette atmosphère. Ils en connaissaient déjà chaque code, chaque symbole, chaque *odeur*. L'interprète elle-même qu'ils sont venus applaudir garde les mêmes rôles qu'elle endossait à l'écran : tour à tour femme-enfant habillée en écolière (*Sans Logique*) ou en grenouillère (*Maman à tort*), séductrice vêtue de robes de couturier[151], ou libertine de salons mondains bottée et gantée. Les tenues de scènes se veulent avant tout comme la relecture ludique et *déjantée* des attributs vestimentaires des clips, plutôt que de reproduire de façon grandiloquente et forcément caricaturale des personnages apparentant au grand écran[152]. Ces détails, nombreux et pas facilement tous visibles à la première vision du spectacle donnent l'impression d'une unité de ton et d'ambiance entre les prestations cinématographiques et scéniques de la chanteuse. Interprète confortée, grâce à la cohérence diégétique du concert, dans le même monde qui la fit connaître.

Une symbolique à part entière

Nous l'avons dit plus haut, le spectacle avait été conçu pour mettre en scène la fin d'un cycle de la carrière de Laurent Boutonnat et de son égérie. Pour faire passer cette idée, tous deux ont emprunté ici la thématique de la mort. C'est vu sous cet angle que le film prend du sens et que nous pouvons lire alors le concert comme un long requiem accompagnant la fin prononcée de l'artiste. Agissant comme un messager de mort autant que comme le symbole de la mort elle-même, le moine capucin qui ouvre et ferme le spectacle en manipulant les grilles du cimetière prend les allures d'un passeur qui fera franchir à l'artiste son passage vers l'au-delà. C'est sans doute pourquoi, alors que le concert bat son plein et que l'ambiance est à la fête, ce moine mystérieux réapparaît sur la scène au milieu exact de la durée du spectacle pour passer au milieu des musiciens qui le narguent naïvement. Le moine montera au sommet de l'escalier du cimetière et après avoir levé ses bras vers le ciel, il libérera deux colonnes de flammes annonçant l'incinération prochaine et insoupçonnée de tout le décor[153].

La cohérence implacable du spectacle réside également dans le choix scénaristique des séquences que semble nommer chaque chanson. La trame du concert appuie en effet la possibilité de lecture selon laquelle elle aboutirait à la mort de l'artiste. L'ordre même des chansons, si nous le rapprochons des costumes employés, laisse penser qu'au-delà de l'aspect fictionnel dont nous parlions plus haut, le film du concert et le spectacle lui-même racontent

[150] Dans ce contexte bien précis cette théorie peut s'appliquer aussi bien aux spectateurs du concert qu'à ceux du film, récepteurs de la même imagerie.
[151] Thierry Mugler, s'illustrant dans la haute couture avait crée en collaboration avec Laurent Boutonnat les dix tenus de scène du spectacle.
[152] Si nous considérons, comme c'est notre parti, que les clips de Boutonnat étaient réalisés pour le grand écran plutôt que pour la télévision.
[153] Cet effet de mise en scène trouve davantage sa justification dans le film, le seul figurant la crémation finale de la scène.

une histoire. Certes cette histoire n'est pas clairement énoncée, mais la narration du scénario d'un film doit-elle forcément être concrète pour qu'on admette son existence ? L'évolution de l'artiste représentée par le cheminement de sa vie semble y trouver comme étapes les symboles que sont ses tenues et ses textes. On s'aperçoit que l'énumération des chansons dans l'ordre de leur interprétation sur scène apporte de l'eau au moulin d'un récit autobiographique. Alors que le spectacle à l'abstraction narrative commence sur une parabole du temps (*Horloge*), la suite nous montre une interprète enfantine[154] refusant à la fois l'âge adulte (*Plus grandir*) et l'amour de sa mère (*Maman à tort*). Alors que vient le temps de la prise de conscience de son propre corps (*Déshabillez-moi*[155]) et de la perte de la virginité (*Pourvu qu'elles soient douces*), ce renvoi à l'étape de la puberté s'enrichit d'évocations de passages l'accompagnant comme la crise de l'adolescence (*A quoi je sers*) et la confusion des genres (*Sans Contrefaçon*). Introduisant progressivement et dissertant sur la disparition prochaine de ses proches (*Tristana*), les dernières chansons du spectacle évoquent le départ (*Ainsi soit-je*), voire le suicide scénique (*Jardin de Vienne*) de l'interprète. Après une longue conclusion musicale, le dernier morceau ne peut que délivrer le message de l'être défunt s'adressant une dernière fois à son public :

> « Le cœur blessé encore sourire, indifférente apparemment aux derniers mots qu'il faut écrire lorsque finit mal un roman. Je voudrais tant que tu comprennes, puisque notre amour va finir, que malgré tout vois-tu je t'aime, et que j'ai mal à en mourir. »[156]

Laurent Boutonnat si soucieux de réinventer les codes du long-métrage de fiction pour les transposer au film de concert, a sans doute utilisé les paroles des chansons en tant que *dialogues* sensés véhiculer son scénario. Il le faisait déjà avec les clips mais les scripts qu'il écrivait alors extrapolaient davantage quelques passages des paroles de la chanson plutôt que son idée principale ou son histoire, ignorant de ce fait la réécriture globale qu'est l'adaptation. De plus, Laurent Boutonnat ajoutait fréquemment des dialogues à ses clips ; paroles qui n'avaient rien à voir avec le texte original de la chanson si ce n'est quelques jeux de mots ou renvois formels en forme de clins-d'œil.

Références internes omniprésentes

Ce que nous entendons ici par références internes est le fait pour le concert de se rapporter à la diégèse et aux symboles des histoires racontées précédemment dans des clips[157]. Afin de faire de son concert (et surtout du film du spectacle) une partie de son œuvre augmentant son homogénéité, Laurent Boutonnat le baigne d'éléments graphiques et narratifs relatifs aux clips qu'il réalisa précédemment. La chorégraphie de *Sans Logique* contient par exemple deux couplets où les danseurs font mine d'avoir les mains attachées derrière le dos et agitent la tête de façon coordonnée, tout comme l'héroïne du clip éponyme devant se priver de l'usage de ses mains pour la corrida, et se préparant à charger le matador. La mise en scène de *Sans Contrefaçon* laisse quant à elle penser à un spectacle de marionnettes, les danseurs vêtus d'habits assortis à carreaux noirs et blancs et s'agitant comme des pantins de bois.

On notera pour le traitement du passage de *Sans Contrefaçon* un souci de cohérence dépassant la simple référence au clip du même nom. On remarque que ces costumes à carreaux se réfèrent à la tenue que la chanteuse portait lors d'émissions télévisées diffusées deux ans et

[154] Les tenues de scène qui s'apparentent davantage à des déguisements (grenouillère, uniforme d'écolière en col blanc) appuient l'aspect juvénile du personnage campé alors.
[155] Reprise de la chanson de Francis Laï autrefois chantée par Juliette Greco.
[156] *Je voudrais tant que tu comprennes*
[157] Clips qui portent le même nom que les chansons réinterprétées sur scène.

demi plus tôt et où elle promouvait la chanson. Outil supplémentaire pour un effet de mise en scène, le moment où la chanteuse brandit la casquette à carreaux provoque une réaction énergique du public qui reconnaît l'accessoire relatif à la chanson *Sans Contrefaçon* avant même qu'elle ne débute. Dans un but probable d'extension de la popularité de son égérie, Laurent Boutonnat s'approprie par cette astuce la notoriété des émissions de variété auxquelles la chanteuse participa, et les intègre dans ses références propres. On remarquera quelques autres fois ce mécanisme, notamment à la fin de *Ainsi soit-je* où l'interprète conclu la chanson en levant lentement la main vers le ciel. Geste qu'elle fit uniquement lorsqu'elle chantait la chanson sur les plateaux télévisés. On citera encore à titre d'exemple la reprise du début des prestations relatives à *Tristana*, où Mylène Farmer commençait traditionnellement l'interprétation de dos.

Les deux derniers grands tableaux du concert sont justement *Tristana* et *Libertine*. Afin d'accentuer le grandiose et l'effet *mégalomaniaque* du final de son concert, Laurent Boutonnat tient à redonner à sa mise en scène toute l'envergure de celle de ses clips. C'est ainsi qu'il structurera *Tristana* comme un conte, introduisant l'entrée de la chanteuse par une chorégraphie de deux hommes s'épiant et se frôlant, mais qui finiront par repartir réconciliés aux bras de la chanteuse. Chanteuse qui semble justement endosser une nouvelle fois le rôle de Tristana qu'elle interprétait dans le clip de 1987. En perpétuelle référence à ce clip, la neige est matérialisée sur la scène par d'épais fumigènes couvrant le sol, les costumes et gants de laine évoquent ceux des hivers de Russie tandis qu'au col des danseurs est accrochée une étoile rouge. *Libertine* sera la chanson du spectacle où la référence au clip sera la plus frappante : suite à une longue introduction musicale pendant laquelle des dizaines de candélabres viendront éclairer la scène, le duel au pistolet du début du clip sera recréé sur scène en grandeur nature avec de surcroît la même actrice qui campait l'adversaire de Farmer dans la séquence originale[158]. Seuls les costumes XVIIIeme siècle seront différents du clip, exagérés lors de leur transfert postmoderne sur scène et alimentant l'hyperbole de l'époque représentée. Une fois le duel voyant le personnage de Libertine victorieuse, la rivale pourtant supposée morte viendra rejoindre la troupe des danseurs pour débuter la chorégraphie. Ici le clip est clairement dépassé et même parodié. Le public quant à lui peut crier ses encouragements aux duellistes s'affrontant devant lui. La chorégraphie qui suivra confirmera cette caricature en rendant de manière outrancière la débauche des salons mondains du siècle de Sade[159].

Devant à tout prix se démarquer un minimum de ses productions antérieures, Laurent Boutonnat voulu enrichir ses grands succès évitant de transposer systématiquement le clip à chaque fois. C'est ainsi que son plus grand succès commercial de l'époque[160], *Pourvu qu'elles soient douces* (1988) s'abstient de remettre en scène le personnage de Libertine (préférant visiblement le garder pour le final) et propose une autre lecture des paroles de la chanson, voire même un commentaire de sa réception auprès du public de l'époque de sa sortie. En 1989, il ne fait plus nul doute que le texte en question évoque la pratique sexuelle qu'est la sodomie. La sortie du disque fit pourtant moins de bruit que celle du clip, car le sujet n'y était évoqué qu'à demi-mots en usant de doubles lectures. Inutile de préciser que la censure sous laquelle est tombée la deuxième partie du clip lors de sa sortie est encore en vigueur un an plus tard. Laurent Boutonnat ne jouera pas sur le sujet de la chanson pour la conception de la mise en scène, mais figurera le procès qu'il lui fut fait pour son clip en envisageant la chanson comme une subversion satanique en réponse à cette censure. Laurent Boutonnat fit donc le choix de teinter la scène de lumières évoquant l'enfer (éclairage de contre-plongée, couleurs orangées et

[158] Nous noterons que le duel armes aux poings qui ouvre le clip n'oppose pas Libertine à sa rivale, et que leur affrontement se passe plus tard, en intérieur et à mains nues. Cette variante du duel laisse donc au spectateur le suspens de ne pas savoir avec précision quelle en sera l'issue.

[159] Les danseurs (qui gesticulent plus qu'ils ne dansent) sont munis d'éventails dont ils se servent abondamment pour aérer leurs collègues musiciens.

[160] Boutonnat connaîtra plus tard de plus grands succès en ventes comme *Désenchantée* (1991) ou *Les Mots* (2002).

rouges qui viennent principalement du côté jardin). Les danseuses aux cheveux lâchés exécutent en introduction une danse tribale, affublées de petites cornes à peine visibles. Sous un jeu de lumières infernal, le costume escamotable de la chanteuse (ayant servi à la chanson précédente) se transforme en veste au col et manches taillées en biseau dévoilant un collant rouge sang. Le guitariste qui prend alors le rôle d'une espèce de diable–gourou joue un solo "diabolique" de son instrument devant une chorégraphie des danseuses en cercle (en état de transe) qui lui semblent dévouées. C'est d'ailleurs à la fin de cette chanson que le moine capucin viendra marquer le milieu du spectacle, en libérant les flammes (de l'enfer ?) qui condamnent, on l'imagine, le vice auquel s'adonnent sur scène d'une manière parabolique tous les membres de la troupe.

Evitant l'erreur de reproduire exactement et au même degré ce qui faisait le climat de ses films, Boutonnat replace chaque élément pris aux clips dans le contexte précis du tableau scénique courant, c'est à dire chorégraphié ou dépouillé, sobre ou festif. Dévoilant alors des capacités pleinement divertissantes pour le public, les nombreux renvois ludiques en direction des clips ou du contexte de leur sortie ont à la fois la fonction d'intégrer le concert à l'œuvre préexistante, et de l'enrichir en dévoilant un versant *auto-référentiel* qui laisse croire à la puissance quasi-poétique des sources auxquelles ils se réfèrent.

Une conception perfectionniste

L'année et demi consacrée à la conception de la tournée fut utilisée par Laurent Boutonnat à maîtriser chaque son, chaque pas, chaque interprétation possible de la mise en scène de son spectacle. Bien sûr la logistique de cette longue tournée ne reposait pas sur les seules épaules de son producteur. Alors que sa nouvelle société de production Heathcliff S.A. créée pour l'occasion s'occupait de son financement, la société Tuxedo Tour se consacrait à la réservation des salles. François Hanss, son assistant-réalisateur fétiche s'occupait quant à lui de l'organisation du tournage en Belgique pendant que l'interprète et Sophie Tellier[161] coordonnaient les ballets. Pouvant alors superviser l'ensemble des commandes créatives du spectacle, Boutonnat a réuni autour de lui une équipe de musiciens capables de s'adapter au contraintes que Laurent Boutonnat veut inclure à la composition musicale de son concert. Des bandes enregistrées lors de la préparation du concert devaient être lancées à des moments précis par Bruno Fontaine, pianiste et directeur musical du spectacle. Sensées enrichir le climat musical, ces ajouts étaient des sons d'ambiance synthétiques (nappes, effets sonores, bruitages divers…), certains chœurs (chants grégoriens et enregistrements des choristes qui viennent démultiplier leur prestation vocale) ainsi qu'une batterie métronomique régulant le synchronisme des instruments avec les sons préenregistrés ; le tout géré par ordinateur. Sacrifiant la "charte déontologique" tacite inhérente à chaque prestation scénique d'un chanteur, Laurent Boutonnat parvient à recréer sur scène l'atmosphère sonore surchargée de ses clips. On en revient éternellement aux éléments de clips reconvertis à la scène afin d'inclure le concert dans une perspective artistique d'ensemble. Méthode en général dissimulée, le fait d'enregistrer certains instruments sur bande magnétique peut habituellement passer pour une ″escroquerie″ auprès du grand public. Or la méthode est ici parfaitement assumée, et jamais rien sur scène n'essaie de fait croire que les sons dont la source n'est pas visible par le public est jouée en direct. Décomplexé de l'utilisation d'outils peu familiers de concerts de variété, Laurent Boutonnat use de cette superposition des sons pour établir des parallèles supplémentaires entre ses productions cinématographiques et scéniques. C'est en ce sens qu'il introduit longuement *Libertine* par une voix chuchotant des phrases en anglais (en grande partie volontairement incompréhensibles) sur une partition d'orgue sensée faire monter l'ambiance dans le public. Une voix toute en réverbérations qui se trouve être celle du conteur du clip de

[161] Sophie Tellier, actrice et danseuse participe en outre à quatre des clips de Laurent Boutonnat entre 1986 et 1989, et campe entre autres les personnages de la rivale de Libertine et de la tsarine de *Tristana*.

Libertine II [162] et qui réapparaît avec l'orgue lors du pont musical très rythmé de la chanson. Le sentiment donné au spectateur est alors mêlé à la fois de la tension présente à l'introduction, et de la résolution relative aux chorégraphies et à la chanteuse faisant taper le public dans les mains. En ce qui concerne le traitement du film du concert à ce niveau, Laurent Boutonnat n'a rajouté aucun son lors de la post-production, mis à part quelques sons d'extérieurs comme les explosions ou les crépitements du feu analysés au précédent chapitre. Boutonnat a visiblement tenu, malgré le dispositif fictionnel de la narration de son film, à livrer une vision auditive fidèle à ce qu'avait du ressentir le public dans la salle, ce qui n'exclu pas un travail de mixage postérieur certain pour la sortie du disque et du film du spectacle.

Au delà de la minutie dont Laurent Boutonnat fit preuve pour la conception du spectacle, il réinvestit les méthodes peu orthodoxes qu'il y appliqua pour le tournage du film. Il devait impérativement tourner la totalité du concert au Forest National de Bruxelles pour des questions de raccords dus à la typographie de la salle. Les deux soirs qui étaient réservés dans cette ville ne suffiraient cependant pas à disposer toutes les caméras dans la salle sans qu'elles apparaissent dans le champ des autres. De surcroît, certains mouvements de caméra dont le travelling latéral à la scène étaient rendus impossibles par la présence du public dans la fosse. Pour remédier à cela, Boutonnat avec toute l'équipe du concert consacra deux après-midi au tournage de plans additionnels qu'il montera plus tard à l'ensemble des séquences tournées en public. Un technicien ayant participé au tournage tourna d'ailleurs à l'aide d'un caméscope une heure trente du tournage[163], en montrant que la quasi-totalité des plans où ne figurait pas le public à l'image avaient été tournés sans lui, dans la salle vide. On voit dans cette vidéo la réelle direction d'acteur de Laurent Boutonnat qui indique à la chanteuse les jeux de scène à avoir, en laissant une très maigre place à la spontanéité de celle-ci. Dirigée étroitement, la prestation scénique de l'interprète s'apparente simplement à un jeu d'acteur. On voit que Boutonnat n'hésite pas à refaire de nombreuses prises, ce qui n'aurait pas été possible avec un public dans la salle. On s'aperçoit grâce au reportage que tout fut calibré autant pour le public du concert que pour la caméra, du moindre sourire à la moindre émotion de scène, de la moindre larme au plus anecdotique claquement de main. Le conducteur du concert était plus drastique qu'un scénario de film, ne laissant à aucun moment la place à l'improvisation de ses participants. On est loin du documentaire.

Tous les révélations de cette vidéo non-officielle vont dans le sens d'une même idée : un réalisateur voulant maîtriser un concert comme on dirige un film, qui manipule les images et les sons afin qu'ils soient les plus conformes à ce qu'il entendait montrer. Avec improvisations mensongères et pistes sonores préenregistrées, on pourrait facilement conclure que Laurent Boutonnat a crée un "faux" film de concert. Cependant, la manipulation assumée de la conception du spectacle et du tournage de son film portent à le recevoir sous un genre différent. D'une part Laurent Boutonnat fictionnalise ouvertement son film sans volonté de le faire passer pour un documentaire. Deuxièmement il revendique la justification cinématographique de la production d'un tel spectacle, en le sortant en vidéo en septembre 1990 avec une jaquette pourvue d'un bandeau rouge sur lequel est portée en lettres capitales, comme un avertissement à sa lecture, la mention : « Le Film ».

[162] Deuxième titre de *Pourvu qu'elles soient Douces,* dont le récit est conté par la voix adulte du personnage principal qu'est petit tambour anglais.
[163] Ce film intitulé *Backstages 89'* est une vidéo amateur non disponible à la vente circulant depuis 1997 de manière clandestine.

2. GIORGINO

UNE LONGUE GESTATION

Lorsqu'on prend connaissance de la façon dont s'est monté *Giorgino*, de la manière dont il a été financé, du destin qu'il a eu et de l'impact de l'échec qu a subi son auteur, on peut immédiatement penser à des films comme *Les Patriotes* d'Eric Rochant (1994), ou le *Playtime* de Jacques Tati (1967). *Giorgino* est un *film-monde*, le projet-phare d'une vie de cinéaste, un échec dont on ne peut pas se relever.

L'idée originale du film est celle de Laurent Boutonnat, elle date de son adolescence mais la première réelle version du scénario date quant à elle de 1986. Pour s'assurer la plus grande liberté artistique et afin de pouvoir tenir toutes les commandes créatives de son film, Boutonnat veut financer lui même le plus possible son budget en mettant en jeu les royalties de ses productions discographiques. C'est précisément pour cela qu'il crée dès la fin des années 80 plusieurs des sociétés de production. Heathcliff S.A. est sa société qui gère les tournées qu'il produit et dont il se servira pour financer *Giorgino*. Boutonnat estime lors de la sortie en salles le budget de son film « entre cinquante cinq et quatre-vingt millions de francs »[164] (entre environ huit millions et douze millions d'Euros). Après avoir reçu l'agrément provisoire du C.N.C, Laurent Boutonnat se lance dans sa préparation en faisant appel au décorateur Pierre Guffroy avec lequel il part plusieurs semaines en repérage à la recherche d'un village enneigé qui pourrait être crédible en habitation du début du siècle. Après être passés dans les Vosges, en Chartreuse et puis en Hongrie durant le tournage de *Désenchantée* et *Regrets*, ils décident de tourner au parc naturel des Tatras, dans les montagnes de Slovaquie. L'endroit est désert et il faudra construire sur place l'intégralité des décors, de l'église à l'orphelinat, en passant par le village tout entier.

Laurent Boutonnat s'associe en 1992 à Polygram Films qui acceptera de s'associer à lui à auteur de trois millions trois cents mille Euros d'apport au budget. Suite à cela, deux autres aides viendront s'ajouter comme celle du C.N.C et de la chaîne Canal Plus. Après l'agrément définitif du C.N.C en février 1992, le tournage commence en janvier 1993 par les extérieurs après trois mois consacrés à la construction des décors. Il finit le tournage de avril à juillet 1993 par toutes les scènes d'intérieur qu'il tourne aux studios Barrendov à Prague. La post-production commence en novembre 1993 sous la direction de Caty Lemeslif et durera près de 10 mois, durée s'expliquant par le fait que Boutonnat maîtrise tout, du montage à la réalisation, en passant par la musique qu'il enregistre en parallèle du montage avec l'orchestre philharmonique de Prague et des chœurs Boni-Pueri. En mai 1994, le film est présenté au distributeur AMLF. Lors de cette première projection, le film dure quatre heures dix minutes, ce qui est jugé trop long par la distribution. Après plusieurs coupes, il ramènera son film à une durée de 3h15 puis 3h03,

[164] Propos recueillis par Kristina Larsen, « Monsieur Je-sais-pas », *Première*, novembre 1994, p.40.

obligeant la sortie initialement prévue le 24 août 1994 à être reportée au mercredi 20 septembre, puis au 5 octobre 1994 avec une interdiction au moins de douze ans, due essentiellement à la scène de l'asile où des aliénés enfermés nus dans une cave s'entretuent. On peut retrouver dans le dossier de censure archivé au C.N.C. les justifications suivantes :

> « Le climat du film, dramatique et sinistre, avec quelques scènes de folie (en particulier dans l'asile) est excessif, donc assez incrédible (sic) pour des adultes, mais peut être impressionnant pour des enfants. Proposition d'interdiction aux moins de douze ans. »
>
> Jacqueline Boes

> « Atmosphère dramatique qui peut paraître artificielle a des adultes mais qui peut impressionner des enfants. Particulièrement la scène dégradante des fous enfermés dans une cave d'hôpital psychiatrique. Proposition d'interdiction aux moins de douze ans. »
>
> M. Jane Fortunel

> « Une histoire sinistre traitée de façon intentionnellement cauchemardesque, l'origine du drame étant (non montré) l'assassinat -ou la mort- d'orphelins. Interdiction aux moins de douze ans. »
>
> Henri Chazalette

Le rapporteur Jacqueline Boes pour la sous-commission conclut par ces lignes, lignes qui figureront dans la lettre adressée au ministre de la culture :

> "L'ensemble de la sous-commission une interdiction aux moins de douze ans ou, au minimum, un avertissement (pour un des membres). Le film se déroule dans une atmosphère sinistre, à la limite parfois du cauchemar et certaines scènes (exemple les fous dans un asile sombre et malpropre) peuvent impressionner les enfants. Trop de fous, de malades, de morts évoquées …dans un décor glacé."

Giorgino a subit un double échec : le premier est critique, on lui reproche d'être trop long, trop morbide et trop onirique ; le deuxième est commercial[165]. On sait maintenant que son exploitation a duré trois semaines et a fait en France un peu plus de soixante mille entrées durant cette période. On peut commercialement expliquer l'échec du film par le report de sa sortie le 5 octobre 1994, peu favorable car sortant une semaine après *Pulp Fiction* (Quentin Tarentino), une semaine avant *Léon* (Luc Besson), et surtout le même jour que *Forest Gump* (Robert Zemeckis), trois Blockbusters. La sortie éventuelle de *Giorgino* en Italie est annulée mais il reste quand même à l'affiche jusqu'en Février 1995 dans deux salles *art & essai* : La Fourmi à Lyon et Le Studio Galande dans le cinquième arrondissement de Paris. Le film est contractuellement diffusé quatre fois à la télévision en une semaine sur Canal plus à partir du 28 novembre 1995 à 20h35 en version française, puis en version originale. Polygram films veut quand même sortir le film en vidéo à peu de tirages mais Laurent Boutonnat refuse et rachète en 1996 les parts de Polygram dans le film, ce qui fait de lui le seul détenteur de son film au monde. Il a ainsi le droit de regard définitif sur toutes les exploitations qu'il en sera fait et s'oppose désormais sans discussion à toute exploitation publique. Le cinéaste très touché par cet échec, qu'il n'a probablement pas su relativiser décide visiblement de faire de *Giorgino* un film maudit que personne ne verra plus.

Comme une parabole allégorique de la propre carrière de Laurent Boutonnat, ce film signera le premier arrêt de mort d'un réalisateur pourtant productif qui ne tournera plus pendant plusieurs années et ne refera plus de long-métrage, faisant de lui un homme mort une première

[165] Deux mille cinq cents spectateurs le premier jour d'exploitation à Paris et sa périphérie.

fois artistiquement. Phénomène rare dans le monde artistique, ici l'œuvre a été plus forte que l'artiste et l'a inéluctablement dépassé.

JUSTIFICATION DANS L'ŒUVRE DE LAURENT BOUTONNAT

Pourquoi *Giorgino* ?

Pour Laurent Boutonnat qui est né du long-métrage dès l'âge de dix-sept ans, réaliser *Giorgino* seize ans plus tard n'est que le retour en grâce légitime d'un auteur déjà passé par l'épreuve du "premier film", et déjà porteur d'une œuvre, fut-elle de vidéoclips. Boutonnat envisage *Giorgino* comme l'aboutissement logique de tout un travail sur le court-métrage, même s'il est musical. Un long-métrage de fiction permet bien sûr de définir plus clairement la psychologie d'un personnage, de raconter une histoire plus complexe, moins basique, et d'éviter de nombreux clichés que la concision du clip exige. L'écriture d'un scénario original pour un long-métrage implique la page blanche, il n'est pas possible de se raccrocher à un texte préexistant comme le permet le clip d'une chanson. Selon Boutonnat la conception d'un clip n'est peut-être pas toujours un travail d'adaptation du texte de la chanson, ni même de transposition, et le sujet de certains de ses clips est probablement pensé avant même que ne soit composée et écrite la chanson qui l'accompagnera. On peut soupçonner Laurent Boutonnat d'avoir écrit certaines paroles de ses chansons en vue du clip qu'il pourrait en tirer. Ce serait notamment le cas pour *Libertine*, même si le réalisateur n'a jamais confirmé ou infirmé cette démarche. On a pourtant peu de mal à imaginer que suite au refus de retourner une seconde version plus chère de *Maman à tort* davantage fidèle au climat des paroles de la chanson, Laurent Boutonnat ai par la suite prémédité son clip et réfléchi à l'ampleur qu'il donnerait à son projet avant la sortie dans le commerce du disque *Libertine*. C'est d'ailleurs dans ce soucis de cohérence et de mise en valeur du clip par rapport à la chanson que la pochette représente une photo du tournage, prise pendant le duel qui ouvre le film. Pour *Giorgino*, Boutonnat n'a pas à composer de chanson. Il n'a pour reposer sa diégèse que le sens qu'il voudra bien donner à l'image et au dialogues, en faisant abstraction de paroles extradiégétiques chantées pouvant aiguiller l'œil ou la compréhension du spectateur. Le long-métrage de fiction que sera *Giorgino* permettra de choisir plus librement une musique sans exigences commerciales, Laurent Boutonnat retrouvera une liberté de composition qu'il n'avait pas durant les dix dernières années, et une liberté de réalisation qu'il s'était presque toujours octroyé malgré des règles formelles qui paraissaient figées.

On ne saura probablement jamais si Laurent Boutonnat jugeait le personnage "clipesque" de son égérie à bout de course, si son accession au long-métrage était une nécessité ou simplement une sorte de *bonus*. La seule piste que nous pouvons exploiter est celle laissée par le réalisateur lors d'une interview à deux journalistes de presse écrite la semaine précédant la

sortie[166]. Boutonnat y dévoile son intention de réaliser le film dès 1988, c'est à dire dès la reprise par lui et le scénariste Gilles Laurent du script original qu'il avait écrit adolescent. On apprend dans cette interview de la bouche de Boutonnat les deux raisons à cause desquelles le film n'avait alors pas pu se faire. Non seulement la nécessité de la préparation d'un spectacle se faisait de plus en plus pressente, mais le budget nécessaire à la réalisation du scénario n'avait pas les faveurs des producteurs sollicités. Le fait d'attendre si longtemps avant de repasser au long-métrage n'était donc pas un choix. Ceci n'empêche pas de se questionner sur le bien fondé de l'entreprise d'un tel film, et surtout celui de la présence de la chanteuse vedette des quinze clips du même réalisateur. La présence de la chanteuse Mylène Farmer dans *Giorgino* est sans doute due davantage à des relations intimes avec Laurent Boutonnat sur lesquelles nous ne nous attarderons pas ici, qu'à réel un choix artistique objectif qui aurait pu relever par exemple d'un casting. Dès la reprise du scénario en 1988, le rôle semble être taillé sur mesure pour la chanteuse. On y retrouve notamment certains aspects des rôles qu'elle interpréta dans les clips, comme l'image de la femme-enfant ou celle de bourreau. Laurent Boutonnat raconte dans l'interview mentionnée précédemment les longues recherches du rôle masculin du film qui l'ont mené jusqu'aux U.S.A, où l'acteur de théâtre Jeff Dalhgren fut engagé. Il ne fit en revanche pas état d'un casting pour le rôle interprété par Mylène Farmer, et sous-entendait même au magazine *Première* la chanteuse comme source d'inspiration principale pour le personnage : « De toute façon c'est elle alors… »[167].

Boutonnat fut sans doute frustré par les coupes qu'ont subies certains de ses clips lors de leurs derniers passages télévisés. *Désenchantée,* comme expliqué dans un précédent chapitre perdait tout son sens une fois amputé de sa séquence finale. Laurent Boutonnat a sans doute vu son long-métrage comme le seul moyen qui lui restait de s'extraire des nouvelles conditions de diffusion qui régissent le clip en ce début d'années 90. En passant périlleusement au long-métrage, Boutonnat perdait la large exposition médiatique dont bénéficie la forme du clip, exposition non négligeable pour tout réalisateur. Mais il se débarrassait en même temps de la nécessité du "toujours plus" qu'il devait s'appliquer pour continuer à faire remarquer ses clips dans le flux quotidien et, comme c'était finalement sa mission, à promouvoir les chansons qu'il illustrait. Laurent Boutonnat avec son projet de long-métrage se trouve devant un choix : soit il reste fidèle aux atmosphères qu'il avait données par le biais du clip et tente de les sublimer, soit il change de thématiques pour couper les ponts avec ce qu l'avait fait connaître jusqu'à lors. Si Boutonnat choisit la première solution, c'est qu'en tant qu'auteur ce cinéma est le sien, et non pas une adaptation hasardeuse d'un concept à la forme du clip. S'il avait évolué directement dans le long-métrage tout de suite après *Ballade de la féconductrice*, il aurait sans doute suivi les mêmes chemins narratifs, la même misanthropie, que celle distillée dans se clips. Clips qui rappelons-le ont été pour lui « un moyen détourné de faire du cinéma »[168]. Ces atmosphères, cette violence et cette morbidité ont été davantage imputées à la chanteuse que Laurent Boutonnat plaçait sous la lumière plutôt qu'à lui-même, conséquence logique de la fabrication d'un rôle cinématographique qu'il a voulu étendre au caractère de la chanteuse en tant que personnage publique. Laurent Boutonnat usera donc pour *Giorgino* du même cinéma que pour ses clips, de sa symbolique un peu pompière, de ses thèmes romantiques et noirs. Loin de les renier, Laurent Boutonnat se sert de son travail des dix dernières années comme d'une base solide d'un univers qu'il veut large. C'est pourquoi le contenu de ce long-métrage sera si souvent comparé par la critique aux clips réalisés précédemment, éléments communs et omniprésence de la musique à l'appui. On a en effet peu de mal à imaginer le postulat de départ de *Giorgino* comme celui d'une de ses réalisations précédentes : Un jeune médecin démobilisé en 1918 part à la recherche des orphelins dont il s'occupait avant-guerre. Mais le traitement de ce sujet est bien

[166] Interview sonore brute sur bande magnétique, avant synthèse des journalistes et mise en page. Journal, revue ou magazine inconnus.
[167] Propos recueillis par Christina Larsen, « M. Je-Sais-Pas », *Première*, novembre 1994, p.40.
[168] Propos recueillis par Philippe Séguy, «Laurent Boutonnat, itinéraire d'un jeune homme doué», *Ainsi soit-elle*, Ed. Jean-Pierre Taillandier, Paris, 1991, pp. 48-49.

évidemment différent que si Boutonnat l'avait exploité dans un clip. Aucune image n'est associée à la noyade des enfants qui, dans un clip, aurait probablement fait l'objet d'une analepse ou au minimum d'une utilisation émotionnelle. Dans *Giorgino*, rien ne figure le calvaire de ces enfants lors de leur mort à part la vision répétée de leurs tombes, quelques uns de leurs dessins représentant la menace des loups, et le long récit de leur noyade par le directeur de l'orphelinat. Eloigné de tout traitement spectaculaire de ce qui fait pourtant le sujet central du film, le cinéaste se démarque de l'usage de l'image la plus illustrative, pourtant réflexe coutumier des clips en général comme dans les siens en particulier.

Laurent Boutonnat a donc considéré l'entreprise de *Giorgino* comme l'aboutissement légitime de dix années de courts-métrages relativement frustrantes. Malgré les efforts entrepris pour porter sa conception du clip sur le grand écran, en adoptant du cinéma tous les formats, supports et esthétique, le réalisateur n'a fait pourtant que frôler les salles obscures. C'est pourquoi la réception du travail de Laurent Boutonnat sur le clip est si peu analysable : la pauvreté des réactions du milieu cinématographique empêche toute quantification de cette réception ; et montre bien que la forme même du clip n'a pas été considéré dans ce milieu comme un objet digne de critiques ou même d'une grille d'analyse. Le clip en général ne trouve d'écho que dans les deux autres domaines auxquels ils se rattache : la musique et la télévision. Ces seules presses parlant régulièrement des clips ont malgré tout offert de très petites tribunes pour cette forme filmique ; et bien souvent l'objet de l'article était davantage l'artiste interprète que le concepteur du clip lui-même en tant qu'auteur. En émancipant ses envies de longueurs, de silences, et d'intrigues amphigouriques, Boutonnat voit enfin en *Giorgino* l'occasion pour son oeuvre de déployer toute son envergure et de revenir au cinéma, car celui-ci n'a finalement jamais adopter la forme dans laquelle il exerçait jusque là.

Récurrence d'une imagerie et d'une symbolique

Sur divers plans, même s'il développe une intrigue bien particulière, *Giorgino* recycle bon nombre d'éléments des clips tournés par un même cinéaste. On y reconnaît une même dynamique, le même style sur le regard au monde, et peut-être une même ambiance générale oppressante, quasi-malsaine, illustrant la reprise des mêmes thèmes de l'amour et la mort mêlés. Ce qui peut faire les qualités de ce long-métrage peut aussi être à la base de ses défauts : ce recyclage de thèmes et d'éléments plastiques peut aussi bien passer pour une recherche de cohérence générale de l'œuvre que pour de la redite, ce qui fait la presse le qualifier à plusieurs reprises de « long clip »[169]. Jugement court et définitif, cette épure de critique pourrait être pertinente si *Giorgino* reprenait l'espèce de "dogme" que le clip s'était lui-même dicté, ou s'il l'avait transposé au long-métrage. Or *Giorgino* n'applique aucune règle, sinon celle de la "mégalomanie" systématique de son auteur, il n'est bridé par aucune exigence de courte durée (le film dure trois heures trois minutes, qui est une durée assez longue pour ne pas la trouver "formatée" pour le public de courts), il ne s'inspire pas d'une musique déjà écrite, pas même d'un texte (Laurent Boutonnat signe l'idée, le scénario et l'adaptation avec Gille Laurent) et n'a pour but, à priori, de promouvoir qui que ce soit. Qu'est ce qu'on peut alors entendre par « long clip » ? Question légitime car un magazine comme *Télérama* ne se contente comme critique que de ce commentaire laconique :

> *« Le réalisateur des clips de Mylène Farmer réalise… un clip avec Mylène Farmer. »*
>
> Auteur inconnu, *Télérama* n°2335, octobre 1994, p.42.

[169] Jean-Yves Katelan, «Je suis un glaçon», *Première*, novembre 1994, p.57.

La présence de la chanteuse dans le film et son rôle quasi-muet entretiennent probablement cette idée de prolongement des clips, qui y exhibe son égérie de la même façon, qui l'entoure d'une même aura savamment orchestrée, qui l'habille d'un pseudo-mystère de Greta Garbo de variétés. Certes tout cela peut ne pas fonctionner, mais on ne peut pas reprocher à *Giorgino* de tendre vers une autre forme filmique que celle du « long-métrage de fiction romanesque ». *Giorgino* appartient à la même famille que *Tristana* (1987), ou *Pourvu qu'elles soient douces* (1988), celle des "films" se déroulant en période de guerre. Elle est toutefois traitée différemment à chaque fois, dans le clip de 1988 on est sur le front de la guerre de sept ans aux côtés de l'héroïne qui assiste aux combats entre Anglais et Français, dans les deux autres on est loin de la bataille, dans la campagne et on assiste à un autre affrontement intimiste, beaucoup plus froid. Ce qui faisait auparavant la particularité des clips de Boutonnat rappelle ici ses propres productions, mais on est très loin d'y retrouver les caractéristiques du *clip-type*. Outre l'actrice principale, certaines figures présentes dans *Giorgino* nous sont connues, telle la femme-enfant, elle aussi raillée par la presse :

> « Matériel (pour réaliser le film) : Les fiches *Monsieur Cinéma* de *La fille de Ryan*, *Bambi*, *Dracula*, *Les Hauts de Hurlevent*, toute la collection des *Série rose* sur M6 (cf. la scène où Mylène, endormie, un pouce dans la bouche, dévoile une cuisse de nymphe). »[170]

Même si le village de Chanteloup où se déroule la plupart de l'action est imaginaire, on a peu de mal à le placer dans les Vosges ou dans un massif des Alpes, la neige omniprésente tout au long du film rappelle celle de *Tristana*, de *Désenchantée* ou de *Regrets*. Le premier avait été filmé dans le Vercors mais était censé se passer dans les pleines de Russie, alors que les deux suivants étaient volontairement insituables (Boutonnat disait[171] vouloir *Désenchantée* intemporel, par le choix des costumes notamment). Ces deux clips tendent vers le même onirisme des décors voulu par le cinéaste, tant la platitude de ces étendues désertes semble irréelle :

> « La Hongrie est un pays plat, où il n'y a que des plaines. Et tout le centre de la Hongrie, c'est ça : des centaines et des centaines de kilomètres avec rien. C'est très impressionnant. Surtout avec la neige, on a l'impression que le ciel et la terre se rejoignent […] c'est le néant. »[172].

On retrouve dans *Giorgino* nombre d'éléments chers à Laurent Boutonnat : même si le cimetière y sera pour la première fois utilisé de manière réaliste, il nous renverra au surréalisme des scènes encadrant *Plus Grandir* (1985), à la topographie scénique de *En concert* (1989) ou à l'onirisme du décor de *Regrets* (1991). La religion quant à elle toujours omniprésente et impuissante a un rôle clé dans l'intrigue, prédisant la mort des hommes au combat, et obligeant la dissimulation à Catherine des véritables circonstances de la mort de son père.

L'imagerie Laurent Boutonnat telle que nous la décrivions dans un chapitre précédent souffre t-elle du passage au long-métrage ? La forme du vidéo-clip, sa durée et le contenu de sa bande sonore permettent de développer un thème unique, une imagerie précise et connotée dans une géographie réduite ; le but (et quelquefois la limite) étant même la plupart du temps de fournir à la rétine du téléspectateur le maximum d'angles de vue autour d'un même sujet, d'une même situation ou d'un même décor. Même enrichi, la reprise de ce principe pour un long-métrage de trois heures peut rester indigeste. Laurent Boutonnat dans *Giorgino* prend le prétexte d'une quête d'enfants par le docteur qui s'en occupait avant-guerre pour raconter la lente régression de son héros vers son stade infantile. Cette recherche le mènera tour à tour dans un village de montagne peuplé de femmes hostiles, dans un asile aux pratiques barbares, puis dans une église habitée par un abbé généreux mais borné. Le fait de connaître le travail de Laurent

[170] Juliette Cope, « Danse avec les loufs », *Vingt ans*, octobre 1994, p.35.
[171] Propos recueillis par Laurent Boyer, *Pour un clip avec toi*, M6, sur le dernier jour de tournage de *Désenchantée.*
[172] Ibid.

Boutonnat ne joue pas en faveur de *Giorgino*, les parallèles entre deux formes si différentes que le clip et le long-métrage se faisant malgré tout. Basant (on l'imagine volontairement) son film sur la splendeur des images, sur le travail de composition et sur le recyclage de l'imagerie qui a fait sa gloire dans le clip, il est facile de reprocher à Laurent Boutonnat l'indigence de son intrigue, alors que des films au principe comparable (intrigue simple, géographie limitée, onirisme récurrent et utilisation d'une imagerie) comme *Le Locataire* (Roman Polanski – 1976) fonctionnent à meveille. Plus que le film en lui-même, la réception de *Giorgino* par le public et la critique souffre avant tout de son imagerie, renvoyant trop vite à ce qui faisait la particularité (et la popularité) de Laurent Boutonnat lorsqu'il officiait dans le clip.

Il serait pourtant rapide de réduire *Giorgino* à sa plastique, tant la fonction symbolique des personnages et des lieux est importante. Pendant la première partie du film, Boutonnat s'attache à montrer le peu de fiabilité qu'il faille accorder aux propos des personnages, démontant leurs mensonges, perturbant son spectateur. Le discours est mis en doute tout comme la paroles de chacun des personnages, et il est déformé, comme la vérité elle, est cachée. La face sombre des êtres et des choses est taboue tout comme ce qui échappe aux normes de l'époque est interdit. On note que c'est dans l'orphelinat du docteur Degrâce que tous les interdits sont franchis, ceux de l'homosexualité, contrainte ou non (Catherine-Marie, Giorgio-Sébastien), du viol, et ceux en filigrane de l'inceste et de la nécrophilie. A l'extérieur, malades mentaux, meurtriers, dissidents, tous sont enfermés dans l'asile Sainte-Lucie et soumis à des thérapies barbares. Le mode de communication (de non-communication devrait-on dire) dans le village de Chanteloup est la rumeur; par conséquent la question que tout le monde se pose « que sont réellement devenus les enfants ? » restera partiellement irrésolue à force de réponses contradictoires et d'un final ne confirmant réellement aucune des hypothèses des personnages. Les versions se succèdent pour s'annuler réciproquement : la tenancière de l'auberge et l'abbé Glaise (à demi-mots) soupçonnent Catherine d'avoir précipité les enfants dans les marais tandis que d'autres accusent le docteur Degrâce de les avoir piqués. Mais on le sait, « la vérité sort de la bouche des enfants ». C'est en tout cas ce que pense Laurent Boutonnat ici, qui dit lui même avoir signé un film sur l'enfance. Comme à genoux devant sa propre enfance, il donne à ses personnages jeunes le don de la vérité ultime. Catherine raconte à celui qui veut l'épouser « pour de vrai » que « c'est les loups » (sic) les coupables. Seulement cette Catherine est la seule à les avoir vus. Giorgio incrédule (et à travers lui le spectateur) imagine mal que l'explication soit si simple et si rapide, d'où le grand sentiment de frustration que génère le film (frustration due aussi au jeu d'acteur impressionniste des rôles principaux, et au montage qui prive à plusieurs reprises le spectateur de ce qu'il attend) lorsque finalement on s'apercevra que ces loups, existent effectivement (ce qui d'ailleurs, ne prouve en rien leur culpabilité).

On comprend enfin, mais trop tard, que les loups n'étaient qu'une métaphore : seuls les enfants, parce qu'ils sont purs et innocents, peuvent accéder à la vérité, autrement dit voir les loups. Les orphelins (âges d'une petite dizaine d'années) les voyaient, ils les ont d'ailleurs immortalisés sur les dessins qu'ils envoyaient à Giorgio. Dessins que ce dernier ne pouvait pas voir, tant au front il était de plein pied dans le monde adulte, avant qu'il n'entame son long chemin vers le retour à l'enfance. Les enfants du village voient aussi les loups, à l'horizon. A ce moment du film Giorgio qui est pourtant à leurs côtés ne peut pas les voir ; tout simplement parce qu'à ce moment là du film il n'est pas encore arrivé au bout de son chemin vers l'enfance. C'est parce que Catherine est restée une enfant qu'elle en a toujours eu connaissance, et c'est parce qu'elle a quand même l'âge adulte qu'elle aurait pu faire fi de leur présence pour éventuellement tuer les enfants. Ceci nous est plus ou moins démontré dans la scène finale où on découvre Catherine et Giorgio enlacés au milieu du cimetière, tandis qu'à l'horizon une horde de loups s'approche en silence, comme la vérité qui devient une évidence pour ces deux enfants orphelins retrouvés[173]. Aucun des adultes ne croit à l'existence des loups, à commencer par le

[173] Le personnage de Catherine perd tour à tour sa mère puis son père dans le film alors que Giorgio dit ne jamais avoir connu ses parents.

curé qui explique à Giorgio que les hurlements qu'il entend ne sont que le bruit du vent dans les collines (ce n'est pas la vérité... c'est du vent). Les illustrations de cette idée ne manquent pas, comme la scène où les femmes elles aussi en état de frustration (sexuelle cette fois) traitent le prêtre de menteur tandis qu'il donne l'ultime bénédiction aux hommes du village morts au combat (prétendument mutilés justement par des loups). Le refus de la mort vient encore enfoncer le clou de la métaphore : une vérité fondamentale qu'on ne veut pas accepter, que seuls les adultes refusent de voir et de croire. La mort où la fuite s'avèrent donc au terme de l'histoire, être les seules issues possibles : Mort donnée ou provoquée : le suicide de Mme Degrâce qui avait elle même fini son histoire avec la mort des enfants alors que Giorgio la commençait, la mort à demi-volontaire de Giorgio, celle probable de Catherine, et la noyade des enfants. Les autres personnages ne meurent pas mais fuient géographiquement ou mentalement : l'exil du prêtre, de Marie, des femmes du village, l'univers de l'enfance comme dernier refuge pour Catherine et enfin l'asile Sainte Lucie, premier endroit où elle veut mourir. Si de manière évidente *Giorgino* fonctionne par symboles, la vérité est matérialisée par les loups et Chanteloup, le village maudit, caractérise le point de non retour où la vérité chante trop fort pour ceux qui ne sont plus des enfants.

Analyse d'une séquence

Notes psychanalytiques

Visiblement, la fin du film tend à démontrer la cohérence esthétique et psychologique sur laquelle le réalisateur a voulu qu'il repose. La situation des personnages, leurs actions et leur destin progressent de manière à parvenir à une configuration où la cohérence de la diégèse deviendrait implacable et où le film, malgré sa fin ouverte, coupe court à tout questionnement quant à l'aspect psychologique de ses héros. La scène finale de *Giorgino* tourne autour le la découverte du cadavre de Sébastien le père de Catherine, puis de son enterrement improvisé. Catherine avait déjà perdu sa mère au début du film, et se retrouve à présent devant la même situation familiale que les orphelins dont elle est accusée de la mort. Pour la seconde fois en un mois, Catherine fait face à l'épreuve du deuil. Pour la deuxième fois en un mois elle doit faire ce travail de supprimer un à un les investissements qu'elle avait mis dans une personne parente. Cette durée (variable d'une personne à l'autre) est en général estimée à deux ans. Comment montrer ce travail de deuil dans cet épilogue situé à la toute fin du film ? Pour terminer sur l'histoire de Catherine de manière fermée, Laurent Boutonnat doit donc rapidement la débarrasser de ses investissements. Elle qui frôlait l'autisme jusque là semble basculer dans un nouvel état qui ne se traduit ni par le renfermement total, ni dans la volubilité. Catherine semble délibérément choisir l'oubli, voire la folie douce. Aucun regret ne sera exprimé lorsque le corps de son père sera jeté à l'eau, dans le caveau familial inondé par la neige fondue. C'est peut-être précisément par cette noyade que Catherine accède à la sérénité que l'on peut lui reconnaître à la fin du film : elle semble avoir définitivement pris le recul qu'aurait pu lui apporter le long travail de deuil. C'est essentiellement parce que Sébastien semble mourir une seconde fois par la noyade que Catherine fait un rapport, conscient ou inconscient avec la mort des enfants. Le vecteur de l'eau est présent dans les deux cas et donne à Catherine visiblement une raison de se détacher de cette nouvelle car, s'étant persuadée de son innocence vis-à-vis des enfants, elle ne peut que s'innocenter de la mort du père, qu'elle voit se faire engloutir par les eaux troubles comme les enfants orphelins deux ans avant. On peut du coup expliquer son absence de réaction lorsque Giorgio lui annonce à son tour sa mort prochaine : La mort de ceux qui l'entourent ne revêt alors qu'un aspect "anecdotique" tant le travail de deuil est à présent maîtrisé.

Une fois que Sébastien eu été englouti dans les fonds boueux du caveau familial et que Catherine ai une dernière fois serré Giorgio dans ses bras, la fin du film, basculant à demi dans le fantastique, ressemble à un conte, à une espèce de rêve où les animaux agissent là où les humains restent immobiles, où les intrigues se résolvent d'elles-mêmes. Si on décide ici de voir la fin de cette scène sous l'angle du rêve, on peut y transposer ses quatre caractéristiques psychanalitiques :

- *L'objet* changeant du rêve est ce loup, invisible jusqu'à présent et qui se présente, impassible, sur une des tombes des orphelins. Le *déplacement* de cet animal de l'inconscient collectif à la réalité relève bien du rêve. L'animal mythique sur le dos duquel on mettait les horreurs quotidiennes se fait bel et bien réel.

- La *condensation* du rêve réside dans le travail d'esprit que doit faire Giorgio, avec le peu de forces qui lui restent, pour retrouver les innocents, les coupables, le fin mot de la mort des enfants pour lequel il a donné les dernières semaines de sa vie. Tout comme le spectateur, le héros masculin doit repenser l'histoire en termes quasi "policiers" afin de retrouver le bien-fondé de l'innocence prononcée de Catherine.

- La *dramatisation de l'action*, elle, se situe dans l'image qu'a le loup depuis le début du film : image venue d'idées générales sur le loup, sur sa voracité et sa méchanceté. Le loup isolé sur la tombe, à quelques mètres de Giorgio le rassure, non pas parce qu'il se sent protégé par sa présence, mais parce que ce loup lui apporte la preuve, à quelques secondes de sa mort, que Catherine sa bien aimée est innocente. En revanche, après la mort de Giorgio le "rêve" continue et c'est une centaine de loups qui sortiront de la lisière de bois lointaine et s'abattra sur le cimetière où est assis, enlacé, le couple à demi-mort. La *dramatisation* réside dans le fait que ces loups prendront probablement comme proie Catherine, qui leur tourne le dos. Le cheval, lui, malgré sa cécité, se sera retiré dans l'église. En se protégeant ainsi des loups qui hurleront bientôt à l'extérieur, ce cheval s'extrait du même coup d'une certaine façon du rêve en question puisqu'il n'appartient plus à la dramatisation.

- Quant à la *polysémantie*, elle s'attache bien évidemment aux nombreux symboles présents sur l'écran, qui invitent non seulement à l'interprétation, mais aussi à la surinterprétation. Inutile d'en rajouter sur la cécité du cheval, qui, comme guidé par la protection illusoire de la foi, trouve refuge dans l'église. On notera que le cheval[174] qui fuyait les cadavres et charognes jusqu'à présent se détachera du corps de Giorgio juste après sa mort pour s'approcher d'un autre corps sacré et inerte : Celui du Christ dans l'église, ce Christ qui a subit le double supplice de la crucifixion et de la décapitation, puisque le prêtre lui-même en a emporté la tête dans une toile d'une blancheur éclatante comme un suaire. On peut également parler aussi du fait que ce cheval s'abreuve dans le bénitier de l'église, comme s'il ne pouvait retrouver la pureté d'avoir laissé ses maîtres aux loups qu'en se purifiant avec de l'eau bénite.

Le Vœu inconscient

Comme toute œuvre d'art, *Giorgino* est régit par un conflit de forces relatif à son auteur. Psychiquement, l'œuvre qu'est ce film fonctionne selon plusieurs axes, qu'on pourrait situer comme faisant partie de la violence de l'univers de l'histoire racontée (la diégèse), de ce qui va le canaliser, et de ce qui va le perdre.

[174] Dans une boutade, le cheval est désigné par Laurent Boutonnat comme étant le personnage principal du film dans *Studio Magazine*, n°91, octobre 1994, p.62.

- Le *pulsionnel* réside à l'intérieur de cette fameuse scène finale, dans les directions opposées que prennent chacun des personnages, alors qu'ils tendaient à ce rejoindre jusqu'à lors, ainsi que dans l'apparition fantastique des loups dont l'existence même était niée jusqu'à présent. Ce pulsionnel est rendu par la double plongée des personnages principaux dans ce qui va régir leur futur proche : Giorgio sent durant toute la scène sa propre mort arriver tandis que Catherine sombre dans la folie autour de laquelle elle ne faisait jusqu'à présent que roder, alors que le cheval noir se dirige vers l'enfermement.

- Nous pourrions situer le *contre-investissement* dans la passivité avec laquelle Laurent Boutonnat dirige ses personnages vers leur destin. Les couleurs employées sont ternes et chacun des protagonistes fait fi des autres pour se livrer soit à la mort, soit à la folie, soit à l'enfermement. Le pulsionnel est canalisé par cette espèce de "résignation muette" avec laquelle les héros divergent les uns des autres, sans aucune forme de regrets apparents.

- Le *retour du refoulé* se trouve sans nul doute dans l'image finale qui nous donne à voir le cheval aux yeux bandés, séquestré dans l'église, s'abreuvant dans le bénitier face à un Christ décapité ; comme si la religion qui avait conduit les héros humains vers leur perte s'était appropriée ce cheval, qui devient par force, parasite de ce lieu "sacré".

Seconde Lecture du découpage

Dans une vision d'ensemble de *Giorgino*, on peut ressentir un panel assez large des émotions que le cinéma peut donner, et on peut facilement trouver des références à tous les genres cinématographiques. On peut y déceler du drame intimiste (lors de la première rencontre entre Giorgio et Catherine notamment), du grand spectacle, de la fiction réaliste, de la comédie dramatique, voire du Western dans les drôles de rapports qu'entretiennent les villageoises entre elles, sans oublier le face à face entre Héloïse et Catherine devant l'église. De manière technique, *Giorgino* use aussi de toutes les techniques cinématographiques, les travellings, les panoramiques, des champs-contrechamps, une variété d'échelles de plans et de longueurs focales, l'utilisation de plongées et contre-plongées… *Giorgino* utilise aussi toutes les sortes de hiatus diégétiques et de sauts temporels, mise à part l'analepse. Après visionnage et revisionnages, on se rend compte que l'extrême fin du film pourrait y obéir, sans le revendiquer clairement. De plus, il expliquerait partiellement le mystère de cette fin et en lèverait un petit peu le voile.

Rappel de la scène : gros plan sur Giorgio qui se balance dans les bras de Catherine, il voit peu à peu le loup assis sur la tombe en train de les regarder. Il esquisse un très léger sourire, arrête de se balancer de droite à gauche, puis ferme les yeux et meurt. Le flash-back dont nous parlons commencerait dans le plan suivant, quand la caméra entame un travelling latéral gauche-droite sur le cheval qui entre dans l'église[175]. On revoit ensuite Catherine de face qui se balance avec Giorgio dans les bras alors qu'ils s'étaient arrêtés dans le plan précédent. Elle sourit, sans raison apparente. Ce sourire correspondrait alors à la vue du loup par Giorgio, et donc la satisfaction de Catherine de savoir que Giorgio a découvert son innocence, ce dont elle doutait à voix haute jusque là. Elle arrête alors de se balancer et laisse tomber d'un coup son sourire, baissant le regard à terre puis serrant Giorgio dans ses bras. Si on superpose ce plan au précédent cette action correspond exactement à la mort de Giorgio qu'elle sent expier dans ses bras. On savait que Catherine pouvait voir derrière elle : elle sent la présence des loups dans son dos et l'annonce d'ailleurs à demi-mots à Giorgio : «- Ils sont tout près, ils sont revenus ». En ce sens il serait normal qu'elle ressente ses dernières visions et sa mort sans les voir. Ce flashback expliquerait bien des choses et notamment le fait qu'elle ne veuille pas dans sa dernière réplique

[175] Ce travelling latéral signale sans doute le flash-back, le fondu enchaîné ayant déjà la fonction elliptique dans le film.

qu'il se retourne vers le cheval noir «- Non, ne vous retournez pas ». Sa mort étant proche, si Giorgio s'était retourné il n'aurait pas vu le loup qui innocentait alors celle qui lui fait face.

Laurent Boutonnat semble avoir été soucieux de donner plusieurs dimensions à son film, voire trop. Sur le plan psychologique, aussi bien qu'esthétique ou psychanalytique, le soucis de cohérence du réalisateur transpire littéralement à l'écran et le résultat donne un film que la critique qualifiera comme «trop peuplé»[176], trop symbolique ou trop fantasmatique. Boutonnat a-t-il voulu trop mettre dans son film ? La cohérence, son soucis majeur, peut-elle faire face à tous les questionnements esthétiques ou psychologiques ? L'importance n'est pas vraiment là, et nous préférerons lire *Giorgino* comme un conflit de forces inhérent aux productions de Laurent Boutonnat. Ce film, comme toute œuvre, qu'elle soit cinématographique ou non, devient un réel alter-ego de l'artiste qui en est l'auteur.

[176] Gilles Médioni, « Giorgino », *L'Express*, 5 octobre 1994.

3. UNE RECONNAISSANCE INHABITUELLE

UN PUBLIC FIDELE

En associant au clip des attributs et une esthétique cinématographiques, Laurent Boutonnat a contribué à familiariser une partie du public de chansons de variété, surtout très jeune, à certains éléments constituant une œuvre de cinéma. Alors rythmé par la chanson dont ils sont le public, le film s'ouvre à eux comme une sorte de court-métrage musical mettant en scène leur idole. En ce sens on peut admettre que consciemment ou pas, Laurent Boutonnat a utilisé ses chanteuses comme des vitrines. Ce sont elles et leurs chansons qui ont fait connaître son cinéma, qui ont attiré les spectateurs vers son vocabulaire, sa grammaire. Comme un magasin mettant le plus "vendeur" en tête de gondole, Boutonnat a finalement usé du clip comme d'une publicité pour son interprète alors que ce qui était en jeu pour lui relevait de son univers, sa réalisation, ses atmosphères. C'est bel et bien son cinéma qui était l'objet de cette promotion ; et si c'est l'attachement d'un public à la chanteuse plus qu'à lui qui a sans doute causé l'échec de *Giorgino*, cette vitrine lui a quand même ouvert les portes qui lui ont permis de faire ses films[177], et de surcroît avec beaucoup de liberté.

Le public de Laurent Boutonnat a dans un premier temps été celui de ses chanteuses. Dans les années 80, le silence du réalisateur aidant, tout ce qui touchait à sa thématique et à ses éléments graphiques était d'emblée associé à la chanteuse produite. Elle seule se faisait alors le relais d'explications de texte et de justifications à la presse. L'éloignement en 1995 de Boutonnat de son égérie et le tournant artistique de la chanteuse par la suite ne laissait plus de doute quand à l'appartenance de toute cette imagerie au réalisateur. C'est à ce moment qu'un autre public est venu se joindre à ceux qui l'avaient découvert lors de la sortie de *Giorgino*. Boutonnat qui avait déjà figé son œuvre en n'y ajoutant que quelques clips approximatifs trouve vers 1997 un statut auprès d'un public particulier, composé d'anciens admirateurs de ses interprètes, d'amateurs de la forme du clip, de quelques membres de courants alternatifs comme les *gothiques*, puis de quelques cinéphiles. C'est pourtant à partir de 1998, alors que des video-cassettes de ses clips et son film de concert sont en vente qu'une demande se fait sentir pour une reprise de leur projection en salles. Alors que tous ses clips sont sur des supports de pellicule faciles à projeter en salles de cinéma, ceux-ci n'entraient malheureusement pas dans le circuit classique de diffusion de films. L'absence de distributeur prive toute projection de copies dans les salles obscures. Les négatifs et pellicules ayant servi aux quelques projections et au transfert vidéo demeurent en possession du réalisateur qui refuse depuis 1994 de les mettre à disposition de son public ou des salles. Alors que pour les clips et le film de concert les cassettes sont en vente libre, *Ballade de la féconductrice* et *Giorgino* n'ont alors pas été montrées à un autre moment que leur projection en salle en exclusivité. Pourtant, sur initiative de *Zik et Toile*, une association de cinéphiles de la région de Montpellier, une projection de la copie d'archive de *Ballade de la*

[177] Rappelons que Laurent Boutonnat a pu réaliser les clips de ses chanteuses parce qu'il en était à chaque fois le producteur, et qu'il finançait ces clips en engageant ses propres royalties.

féconductrice est organisée à la Cinémathèque Française en 1998. Contre l'avis de Laurent Boutonnat, cette même association se procure la même année une copie de *Giorgino*, récupérée lors de la sortie par un collectionneur, pour une unique projection dans un cinéma de Montpellier. Ce sont les dernières fois où un passage d'un long-métrage a été fait en salle de cinéma. Par la suite, les tentatives seront stoppées par l'intermédiaire de Paul Van Parys, associé de Boutonnat, qui ne tolérera que la diffusion[178] en salles de films déjà en vente dans le circuit vidéo traditionnel.

Depuis l'année 2000, le cinéma Max Linder à Paris organise une fois par an une nuit où sont diffusés tous les clips réalisés par Laurent Boutonnat pour Mylène Farmer, ainsi que le film de son concert de 1989 et celui qu'il a co-réalisé en 1996. La soirée qui affiche chaque année complet remplie sur réservation les six cent sièges que compte la salle. Visiblement bien décidé à ne plus faire de son œuvre celle d'un auteur de cinéma, il refuse de se mêler de ces projections qui se font à l'aide d'enregistrements vidéos de plus ou moins bonnes qualités. La présence dans ses clips de refrains chantés, mais aussi de séquences fortes et divertissantes, de duels et de dialogues laconiques ont une efficacité interactive qu'il est facile d'imaginer lorsqu'ils sont diffusés simplement à la télévision. Manifestement bon public du cinéma de Laurent Boutonnat, les spectateurs le voient en salle comme un divertissement complet, agrémenté d'une ambiance commune à tout événement public à caractère exceptionnel. Plutôt que de découvrir confortablement et en silence de nouveaux films de leur réalisateur, ces soirées restent avant tout un moyen pour les inconditionnels de Laurent Boutonnat de revoir ses films dans un contexte festif, même si la qualité d'image et du son reste proche de celle qu'ils ont chez eux. L'absence de festival de cinéma ou de cycle ponctuel pour les vidéo-clips empêche toute autre moyen de diffusion en salles des films de Boutonnat, comme des autres clips d'ailleurs. D'une manière purement technique, cela peut s'expliquer par l'incommodité à projeter une image vidéo sur un grand écran, les clips étant généralement fixés jusqu'à un temps récent sur support Betacam. Celle ci devrait à lors être agrandie au détriment de sa qualité ou kinéscopée, qui est une opération assez coûteuse. Le statut particulier de Boutonnat chez les réalisateurs de vidéo-clips ne suffit pas à un traitement de faveur par rapport à ses confrères et consœurs. Seules ces quelques soirées annuelles, entreprise d'une certaine partie de son public, font de Laurent Boutonnat un réalisateur encore vu après son retrait[179]. On peut noter que la connaissance de ces soirées auprès du public se fait entre autres par le biais de fan-clubs non-officiels des chanteuses qu'il a produis, et que nombreux est le public de l'interprète qui se déplace à cette occasion pour la voir sur grand écran, exposition exceptionnelle pour une chanteuse de variétés. On peut relativiser la portée de Laurent Boutonnat et imaginer que sans sa présence sur l'écran, ces soirées au Max Linder n'attireraient pas forcément autant de monde. Suite à de longues négociations entre Paul Van Parys et les organisateurs de la soirée parisienne, un accord est donné en septembre 2001 pour projeter en début de soirée la première bobine de *Ballade de la féconducrice*. Le choix de cet extrait de huit minutes comprenant le pré-générique et le générique de début du film fait passer cette introduction pour un étrange court-métrage[180] dépourvu de sens. D'autres négociations pour le passage de *Giorgino* dans son intégralité restent vaines. Le réalisateur, toujours par le biais de son collaborateur, n'aura de cesse de refuser toute projection. Malgré la rareté des projections de ses "courts-métrages" au cinéma, Laurent Boutonnat demeure le seul réalisateur de clips dont les films sont passés en salle dans des soirées qui lui sont consacrées. En créant une œuvre particulière, cohérente, s'étalant sur dix ans et reposant sur une même interprète, Boutonnat s'est attiré un public fidèle, toujours présent même dans les années sans actualité professionnelle. Il fait en ce sens figure d'exception autant dans le domaine musical où les phénomènes de mode sont omniprésents, mais aussi dans le domaine cinématographique où, pour sans doute une des premières fois, un réalisateur veut gommer toute

[178] Nous parlons ici de diffusion car les films montrés dorénavant seront des copie vidéo, soit à partir de cassettes, soit de DVD.
[179] Nous excluons les clips alimentaires qu'il commet depuis *Giorgino*.
[180] La durée intégrale du film est de 1h15.

trace de son travail esthétique en bloquant obstinément toute copie de se films. Le phénomène inhabituel que nous venons de décrire nous laisse penser que les inconditionnels de Boutonnat restent plus proches du public d'un auteur de cinéma que de celui adepte de chansons de variété. Il est en effet capable de pérenniser une œuvre au delà de sa sortie en première exclusivité, la ré-exposant à un public des années après.

UN MONDE ARTISTIQUE ET UNE CRITIQUE DISTANTES

Le relais essentiel de Laurent Boutonnat a toujours été la presse, qu'elle soit musicale, quotidienne ou de télévision. Rarement des magazines ou des revues cinématographiques se pencheront sur notre réalisateur pendant ses dix années de réalisation de clips. En revanche, comme un concepteur de films qui grandissent dans l'âme, Boutonnat sera souvent cité dans des critiques d'autres films comme une inspiration auxquels les cinéastes se seraient fiés. Ainsi certains critiques cinématographiques verront dans l'imagerie du *Pacte des loups* (Christophe Gance – 2001) une référence à *Tristana* (1987), souligneront les similitudes de traitement du scénario entre *Firelight* (William Nicholson - 1997) avec Sophie Marceau et celui de *Giorgino* (1994). D'après ces remarques on peut retirer une inspiration d'ordre imagière plus que narrative ou esthétique. Ce qui reste de Laurent Boutonnat pour la presse et le monde artistique semble être avant tout certains éléments graphiques. On n'a jamais vu Boutonnat se vanter de la nouveauté de sa narration ou de compositions d'images inédites ; la particularité de son cinéma réside simplement dans l'assemblage d'imageries décrites dans notre deuxième partie, de sa faculté à en tirer des atmosphères désespérées, des scénarios romantiques que peuplent des séquences oniriques. Les films d'autres auteurs, parmi lesquels les deux pré-cités, reprendraient de Boutonnat certaines de ses images, comme l'omniprésence des loups qui rodent dans la neige, la mythe de la femme enfant, l'utilisation dramatique de la glace se formant à la surface d'un lac et des jeux d'acteurs tout en nuances de *Giorgino*, et surtout d'une atmosphère, d'un climat lourd mêlé de désespoir dont le cinéaste ne s'est jamais séparé. Le premier article ayant pour seul objet Laurent Boutonnat est tiré du quotidien *Le Matin de Paris*[181]. L'accent de l'article est porté avant tout sur le budget exceptionnel qui sera en passe d'être alloué pour la première fois à un clip français (10 500 Euros) et au soin cinématographique porté à la réalisation. Laurent Boutonnat qui avait sans doute vendu la peau de l'ours avant de l'avoir tué se vit refuser les crédits relatifs au tournage de la deuxième version de *Maman à tort* une semaine après la parution de l'article. Les motifs invoqués par la maison de disque parlent d'un précédent vidéo-clip déjà tourné en catastrophe par Boutonnat sur un plateau de télévision en cinq jours et déjà en forte diffusion dans les émissions spécialisées. Pour une somme de 116 Euros seulement, il avait réalisé, avant même que le 45 Tours ne sorte dans le commerce, une vidéo interprétant les paroles de la chanson en plans fixes, à la mise en scène immobile. Le long clip sur lequel le réalisateur travaillait était, à en croire son story-board, proche de qui allait devenir son style mais mettait malheureusement de côté l'expérimentation narrative dont le premier essai faisait preuve. Dès la première sortie dans le commerce d'une de ses compositions, Boutonnat par cet article fait déjà parler de lui avant tout par son clip. C'est grâce à cette opportunité de mettre en scène perpétuellement la chanson et son interprète de manière ludique que Boutonnat reste si longtemps loin de ce qui est considéré comme le "vrai" cinéma de salles obscures. Il le confirmera lors de la sortie de *Libertine* : « Finalement une chanson c'est quelque chose d'assez

[181] Marie-Élisabeth Rouchy, «story-board pour une amoureuse à succès», *Le Matin*, novembre 1984.

simple. Mais travailler autour de la chanson, ça c'est réellement passionnant. »[182] Les articles suivants relatifs à Boutonnat se consacrent davantage à son travail de composition et surtout d'arrangement de chanson, comme l'article élogieux de *Rock & Folk* début 1986. On trouve à cette époque les articles relatifs à son travail de cinéaste dans les magazines musicaux, où il est souvent l'objet des pages consacrées aux nouveaux clips. C'est à un magazine traitant de musique autant que de cinéma ou de culture contemporaine qu'il donne sa première interview en avril 1986 pour le clip de *Plus Grandir*[183]. Boutonnat avait pour l'occasion organisé deux premières dans deux cinémas de la capitale à laquelle il avait invité la presse cinématographique et musicale. Seule la première catégorie aura répondu présente et se sera fait le relais de cette nouvelle initiative pour un réalisateur de clip. Le milieu cinématographique, lui, reste muet. *Starfix* offre quelques mois plus tard sur deux pages un compte rendu du tournage de *Libertine* en l'intitulant : «Clip ou film? Les deux. Mylène Farmer inaugure le genre»[184]. Le futur assistant réalisateur François Hanss analyse pour la première fois les moyens inhabituels mis à disposition d'un clip et les attributs cinématographiques qu'il adopte. Laurent Boutonnat aura sans soute compris par la suite la nécessité d'insister sur l'aspect cinématographique de ses clips afin de faire de leur sortie à chaque fois un nouvel évènement médiatique. La diffusion télévisée en exclusivité à des horaires exceptionnels de chaque nouvelle production servira à en faire des purs spectacles de divertissements familiaux et non plus destinés au public d'un genre musical particulier. Malgré cette exposition totalement nouvelle pour des clips, la presse et le milieu cinématographiques ne trouveront toujours pas en 1988 de bien fondé à l'analyse d'un tel phénomène.

Peu enclins à tisser d'étroites relations avec le milieu musical français, Laurent Boutonnat et Mylène Farmer, lauréate de la remise de la victoire de la musique de l'interprète féminine de l'année 1988[185], refusent l'interprétation sur scène de leur succès du moment, comme c'est pourtant la coutume dans cette soirée. Interrogé le lendemain par la presse, Bertrand LePage[186] expliquera le refus d'une phrase laconique et provocante : « Mylène Farmer ne chante pas avec un orchestre de bal ». Par la suite souvent renommés, notamment en 1991 pour le clip de *Désenchantée* et en 1996 pour le concert, Laurent Boutonnat et Mylène Farmer ne recevront plus de trophées des mains de la profession, raflant pratiquement tous ceux remis dans d'autres soirées par des votes de public. Depuis sa jeunesse, la volonté de Boutonnat a toujours été de faire du cinéma, ou du moins avoir l'occasion d'en faire. Le clip s'est alors présenté comme une opportunité de porter à l'écran un imaginaire qu'il n'avait pas la possibilité de transmettre par d'autres médiums. Que les milieux respectifs auxquels ont pu toucher le clip, c'est à dire la musique, la télévision et le cinéma, répondent plus ou moins fort à son travail semble importer peu au cinéaste. Jean-Louis Murat qui travaille sous sa direction en 1991 pour *Regrets* dira de lui plus tard qu'il « filme du morbide pour s'amuser. Lui-même est les premier étonné que ça marche. » Laurent Boutonnat bénéficie donc dès 1888 d'une place à part chez les réalisateurs de clip, ses productions étant diffusées à de grands horaires d'écoute et en étant intégrées dans des *shows* de divertissements populaires.

Sans doute par peur d'être considéré comme un réalisateur de télévision qui, après avoir transgressé avec succès les lois de sa forme devait à nouveau subir des règles strictes de diffusion, Laurent Boutonnat délaisse ses récits en forme de contes pour revenir à des images moins admises à la télévision et à des sujets moins "familiaux". Laurent Boutonnat se lance donc dans des clips plus violents comme *Sans Logique*, et surtout *Pourvu qu'elles soient douces*. Ce dernier fut censuré à la télévision de la moitié de sa longueur pour plusieurs causes : la raison officielle invoquée était l'apparition à plusieurs reprises de l'interprète de la chanson entièrement

[182] Interview par Noël Mamère dans le *Journal de 13h00*, Antenne 2, 17 août 1986.
[183] «Grandir toujours Plus», *Starfix*, avril 1986.
[184] François Hanss, *Starfix* n°39, août 1986 pp.80-81.
[185] Trophée remis par les professionnels de la musique de rock et de variété française.
[186] Manager de la chanteuse Mylène Farmer de 1984 à 1989.

nue. A cela s'ajoutait une longue bataille très sanglante occupant la moitié de la durée. Longue période pendant laquelle la chanson pourtant objet central du clip, était totalement absente de la bande sonore et laissait la place à une musique militaire accompagnant la représentation de la mort de dizaines de soldats français et anglais. Inutile de préciser que la durée exceptionnelle de ce clip[187] le rendait invendable en télévision. Signature d'une volonté évidente d'être associé davantage à la liberté du grand écran qu'à l'asservissement du petit, le cinéma de Boutonnat s'étire, se teinte de violence et de thèmes subversifs. Plus que jamais il se veut en auteur se passant de l'unanimité du public et de sa profession, et non plus en réalisateur de clips consensuels, cantonné aux émissions marginales destinées aux jeunes consommateurs. C'est parallèlement à *Pourvu qu'elles soient douces* qu'il entreprend la préparation du film du spectacle qui aura lieu un an plus tard. Là encore, le métrage long qui en sortira ne sera pas destiné à la télévision et le soin apporté à sa réalisation et à son scénario témoignera d'une grande envie de sortie sur grand écran. Alors que les revues de cinéma continuent de se cantonner aux films sortant officiellement en salles, la presse télé couvre largement dans ses pages les censures des clips de Laurent Boutonnat en montrant des photographies de plateau en extrait. Les mêmes causes produiront les mêmes effets en 1992 lors de la censure très commentée dans la presse de *Beyond my control*. Laurent Boutonnat se sera servi du média télévisuel autant pour promouvoir les chansons qu'il composait que les clips qu'il réalisait. Le fait de s'en éloigner de manière régulière a eu pour effet de placer le réalisateur dans un flou entre la télévision et le cinéma. Mélangeant les formes, les genres, les institutions et les moyens de diffusion, Boutonnat est resté un cinéaste insituable durant de nombreuses années. Et si la presse musicale et télévisuelle a reconnu quelquefois en lui un auteur à part entière renouvelant partiellement la forme du clip, le monde cinématographique a continué d'ignorer non seulement son travail, mais aussi l'entièreté d'une forme filmique chez laquelle bon nombre de nouveautés narratives, esthétiques et plastiques continuent régulièrement d'apparaître.

[187] 17 mn. 50 secondes.

L'Echec comme ligne de fuite

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

Laurent Boutonnat réalisateur de clips est né curieusement d'un échec cinématographique, son arrivée dans le domaine musical est purement fortuite. D'abord destiné à la réalisation de longs-métrages, c'est à la suite de l'insuccès de son premier film qu'il se redirigera vers la littérature, puis la musique. Il se servira alors de son double statut de compositeur-producteur auprès de sa première maison de disque pour négocier avec elle la réalisation des vidéo-clips promotionnels. Ce sera pour lui ce fameux « moyen détourné de faire du cinéma »[188].

Laurent Boutonnat est né le 14 juin 1961 rue Auguste Blanqui, dans le XIVe arrondissement de Paris, aîné d'une famille de cinq enfants, il se servira adolescent de certains de ses frères et sœurs pour monter ses sociétés d'éditions phonographiques et aussi de son petit frère Dominique dans son premier long métrage *Ballade de la Féconductrice* en 1978. Auparavant, Laurent Boutonnat a déjà réalisé dans son enfance de nombreux courts-métrages amateurs avec la caméra Super 8 de ses parents. Un de ses premiers essais date de 1971 où il transpose *Bambi* de Walt Disney (1942). Sur ses films d'adolescent, il voulait déjà tout maîtriser : de la mise en scène à la musique, du maquillage à l'interprétation elle-même. Parallèlement, il étudie la musique et le piano sur initiative de ses parents dès l'age de cinq ans. Laurent Boutonnat suit sa scolarité de second degré chez les jésuites. Il s'y déplait, n'est doué qu'en littérature et se retrouve plusieurs fois renvoyé. C'est à quinze ans qu'autodidacte, il décide d'abandonner ses études pour aller chercher du travail ; et c'est aussi l'âge à partir duquel il abandonne l'apprentissage musical que lui faisaient suivre ses parents. Parallèlement aux "petits boulots" qu'il cherche, Laurent prend des cours de théâtre durant trois ans et écrit chez lui avec un professeur de philosophie. Il déclarera plus tard « avoir pris goût à cela ». A 16 ans Laurent Boutonnat a la volonté de diriger ses recherches d'emploi vers le secteur audiovisuel, et commence à développer dans son imagination plusieurs projets de longs-métrages dont un film déjà nommé *Giorgino* ; scripte qu'il reprendra dix ans plus tard. L'histoire de cette première version n'a cependant rien à voir avec le long-métrage qui sortira dix sept ans plus tard. Ce scénario racontait le huis-clos d'un couple dont l'homme aime de plus en plus son épouse, alors que cette dernière prend une peur de plus en plus panique de lui. L'incertitude sur les intentions de l'un et de l'autre débouchait sur un duel final tragique entre les deux époux.

Boutonnat réalisera finalement *Ballade de la Féconductrice* en 16 mm. à l'âge de seize ans, qu'il produira à l'aide de son père, et des *Films du Marais* pour sept mille six cents euros. Il tournera entre Paris et Etretat en fonction des conditions météorologiques. Après avoir été

[188] Interview de Laurent Boutonnat, *Studio Magazine*, octobre 1994.

présenté et sifflé au marché du film de Cannes en 1979, Laurent Boutonnat tente de l'exploiter dans une unique petite salle : "Le Marais" à Paris, à partir du 15 mai 1980. Le film qui passe d'abord en comité de censure obtient une interdiction aux mineurs de moins de dix huit ans. Laurent Boutonnat en a alors dix sept. Le dossier de censure retrouvé dans les archives du C.N.C. comporte un court synopsis écrit de la main du jeune réalisateur :

> "La balade (sic) d'une fleur du mal dans un monde fantasque et allégorique où se mêlent humour noir et horreur."

Tous les avis convergent vers une interdiction aux mineurs, et Henri Dolbois qui dirige la commission plénière conclue le dossier comme suit :

> "Une anthologie de *Hara-Kiri* et *Charlie-Hebdo*. Castration, mutilations d'enfants, torture d'un mongolien adulte en petite voiture roulante. Faces tuméfiées et sanguinolentes. Une femme accouche dans sa cuisine d'un teckel, elle fait l'amour avec lui etc… Le film me paraît justifiable d'une interdiction aux mineurs en raison de l'exhibitionnisme grand-guignolesque ce film attentatoire à la dignité de la personne humaine. Cette interdiction me paraît justifiée bien qu'il s'agisse d'un 16 mm. à faibles objectifs commerciaux."
>
> Henri Dolbois

Le film ne restera que deux semaines à l'affiche et totalisera quatre cents cinquante neuf entrées. Plutôt que de retourner à l'école, Laurent Boutonnat, déçu, ne fait plus rien jusqu'à sa rencontre avec Jean-François Chauvel. Ce grand reporter de télévision mort en 1986 avait alors en préparation le tournage d'une série de reportages scientifiques sur le nucléaire : *Les Energies Nouvelles*[189]. Laurent Boutonnat saisit sa chance et postule comme caméraman pour toute la série d'émissions. Il avouera plus tard: *"J'avais prétendu m'y connaître en technique pour qu'il me prenne, et j'ai dû potasser le manuel comme un fou"*[190]. Il part donc pendant un an dans les quatre coins de la France pour tourner les images de ces reportages, *"La meilleure école*[191]*"* se souviendra t-il en 1990.

Laurent Boutonnat qui a alors vingt ans se lance dans une nouvelle aventure où il utilisera ses facultés d'écriture et son expérience récente dans le journalisme. C'est l'époque où, remis de l'échec de *Ballade de la féconductrice,* il multiplie les projets. Toujours avec le sens du subversif et son goût du morbide, il entreprend des recherches pour l'écriture un livre sur l'infanticide. Un ami, Jérôme Dahan fait partie du projet. Parallèlement à cela il réalise des publicités télévisées. Laurent tourne plusieurs spots et s'associe à un producteur du circuit Parafrance. Celui-ci lui proposera de tourner un film d'horreur en deux semaines pour un budget de deux cents trente mille Euros. Suite à des désaccords du fait du producteur, le projet ne verra jamais le jour. C'est à cette période que Boutonnat reprend le script de *Giorgino* à zéro. Un soir, alors qu'il est accompagné de son ami Jérôme Dahan, il décide d'écrire avec lui les paroles d'une chanson ayant trait à cette enfance qui le hante tant. Le lendemain Jérôme Dahan écrit la musique et le résultat ne leur déplait pas. Ils viennent d'écrire *Maman à tort*, qui deviendra un petit succès de l'été 1984. Laurent Boutonnat laisse peu à peu de côté le sulfureux livre sur l'infanticide qui ne verra finalement jamais le jour. Les paroles de la chanson fraîchement écrite qui évoquent la folie, l'abandon et le saphisme seraient encore plus explosives dans la bouche d'une enfant. Après une tentative avec une jeune fille de quinze ans qui pose trop de problèmes juridiques avec la

---

[189] Quatre fois cinquante deux minutes Réalisées par Marine Boyer et Jean-François Chauvel, tourné en 16 mm. couleur, diffusé pour la première fois à la télévision sur TF1 le 17 août 1981.
[190] Philippe Séguy, "Laurent Boutonnat, itinéraire d'un jeune homme doué", *Ainsi soit-elle*, Ed. Jean-Pierre Taillandier, Paris, 1991.
[191] *opus cit.*

D.D.A.S.S[192], Jérôme Dahan et Laurent Boutonnat organisent un casting où se présentent une cinquantaine de jeunes filles majeures dont la future chanteuse Mylène Farmer, alors âgée de vingt et un ans. Laurent Boutonnat la choisie immédiatement, sans même l'avoir entendue chanter, à cause de son air *"psychotique"*[193]. C'est suite aux problèmes se posant pour monter le clip de *Maman à tort* (1984) que Laurent Boutonnat envisage le clip comme seul moyen à court terme de faire du cinéma. Il sait aussi qu'il lui faudra financer lui-même ses projets s'il veut avoir les moyens nécessaires pour les réaliser. Durant la promotion de *Maman à tort*, Laurent Boutonnat retourne ponctuellement au documentaire en réalisant pour l'Education Nationale *Parents… si vous saviez*, reportage fictionnalisant de douze minutes sur le rôle de la parentalité. Le duo Dahan-Boutonnat écrira 10 mois plus tard deux autres chansons : *On est tous des Imbéciles* ne se fera remarquer que grâce à la morbidité de sa face B. Signée Boutonnat, *L'Annonciation* évoque le viol par le truchement d'une imagerie évangélique.

Décidément abonné à l'insuccès systématique de ce qu'il entreprend, Laurent Boutonnat se voit renvoyé de la maison de disques R.C.A. pour laquelle il avait pourtant fini de préparer un album. Laurent Boutonnat se sépare de Jérôme Dahan avec lequel il est en désaccord sur la suite à donner à la carrière de la chanteuse dont ils s'occupaient. Comme rattrapé par la chance, Boutonnat est contacté par Alain Levy qui vient de créer la maison de disque Polydor. Ce label français appartenant à l'Américain Polygram veut tout miser sur la chanson française et signe directement Mylène Farmer et Laurent Boutonnat pour trois albums, alors qu'ils n'assurent pas encore de réels succès commerciaux fiables. Le premier d'entre eux est *Cendres de Lune* en 1986, entièrement conçu, produit et arrangé par Boutonnat. Il en signe la composition, presque toutes les paroles et la pochette, pour poser les bases d'un climat. *Cendres de lune* est un laboratoire de boites à rythme, d'échantillonnages[194], avec des inserts de chants grégoriens, et dont l'originalité a été saluée par le magazine musical *Rock & Folk* car il fait cohabiter morceaux avant-gardistes et variété populaire :

> « Si les paroles sont plutôt du genre la Comtesse de Ségur qui aurait enfin décidé de parler de ce que font *vraiment* les petites filles modèles, la musique est elle aussi bien ficelée […] *Cendres de Lune* très court morceau à la limite de l'expérimental et du franchement morbide. Enfin, *Vieux Bouc* […] suit la même direction, avec ses voix sataniques ricanant en contrepoint qui évoquent une version musicale du *Tour d'Ecrou* sur fond de messe noire et d'âme en peine et de Lolitas grimaçantes. Tout cela est assez rare et original »[195]

C'est alors que Boutonnat se décide à monter son deuxième long-métrage à partir du script de *Giorgino*. Il en commence la préparation, mais son récent succès inattendu dans la production musicale l'occupera trop pour finaliser ce projet. En 1987 Laurent Boutonnat entame l'écriture du deuxième album *Ainsi soit-je* qui sortira à la fin de la même année. Il crée pour l'occasion sa première société de production discographique: Toutankhamon S.A. Le clip du premier extrait *Sans Contrefaçon*[196] passera en exclusivité à la télévision le soir du réveillon 1988. Suivront le clip d'*Ainsi soit-je* et surtout *Pourvu qu'elles soient douces*. Le clip, qui a coûté deux millions de Francs sera d'ailleurs nommé aux Victoires de la musique de 1988. Il en co-écrit l'histoire avec le scénariste Gilles Laurent, auquel il présentera le synopsis de *Giorgino*

[192] Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales. Institution régissant entre autres le travail des enfants en France.
[193] Interview dans le journal télévisé de 13h00 de Noël Mamère en août 1986 sur Antenne 2.
[194] La technique qu'on appelle aujourd'hui sampling est utilisée par Boutonnat pour importer des dialogues de films, tels ceux de Greta Garbo dans *La Femme aux deux visages* (1939) ou ceux de John Hurt dans *Elephantman* (1981).
[195] Auteur inconnu, « Cendres de Lune », *Rock & Folk*, mars 1986.
[196] L'histoire du clip est une sorte de *Remake* de *La Ballade de la Féconductrice.*

ébauché à dix-huit ans. Tous deux travailleront à sa réécriture pendant quatre ans. C'est avec Gilles Laurent que Boutonnat écrira le scénario de *Sans Logique,* et surtout concevra le spectacle dont la tournée et le film sont déjà en projet en 1988.

Depuis que le cinéaste produit lui-même ses courts-métrages, il peut se permettre des budgets colossaux, comme celui nécessaire à la réalisation de *Sans Logique* (1989) qui aura nécessité un aménagement coûteux des studios d'Arpajon. C'est avec le même système de financement qu'il produira la tournée qui va lui permettre de sublimer son univers en l'extrapolant sur une scène. C'est notamment pour cela qu'il crée le 19 janvier 1989 la société Heathcliff S.A. qui lui permettra de produire la tournée et ses prochains films. Après un essai transformé à Saint-Étienne puis deux semaines au Palais Des Sports de Paris, le spectacle parcourra la France en 60 dates dont deux au Palais Omnisports de Paris-Bercy. Laurent Boutonnat, au delà de la mise en scène et des arrangements, pense au film qu'il tirera de cette tournée. Il crée le 26 octobre 1989 à l'occasion de la sortie du double album *En concert* une société d'édition phonographique "Requiem Publishing" qui édite depuis, toutes les productions de Boutonnat sans exception. La sortie en salles et sur vidéo du film du spectacle se fera finalement le 25 septembre 1990. Suite à la sortie de *En concert*, Laurent Boutonnat écrit les dix musiques du prochain album de Mylène Farmer: *L'Autre*. Il profite du tournage de *Désenchantée* et de *Regrets* en Hongrie en février 1991 pour faire des repérages pour *Giorgino* avec le décorateur Pierre Guffroy[197]. Se consacrant essentiellement à la préparation du long-métrage, les années 1992 et 1993 verront débuter le tournage des scènes d'extérieur du film dans le parc slovaque des Tatras auxquelles suivront les plans d'intérieur aux studios Barrendov de Prague. En mai 1993, le montage et l'écriture de la musique succèderont au tournage. Laurent retournera pour l'occasion dans l'État Tchèque pour en enregistrer la musique. L'exceptionnelle longueur de la post-production due en partie au perfectionnisme de son auteur s'achèvera en août 1994. Après 8 années de travail, *Giorgino* sort enfin sur les écrans le 5 octobre 1994. Abattu par la critique et sorti au mauvais moment, le film est un échec.

Décidément décisif dans la carrière de Boutonnat, l'échec le conduit à des revirements complets. Celui de *Giorgino* sera de trop, plongeant son auteur dans le désespoir le plus profond. Après un an sans nouvelle production, qu'elle soit musicale ou audiovisuelle, la suite de son travail montrera une absence totale de continuité. Laurent Boutonnat composera onze musiques pour l'album *Anamorphosée* annonçant le retour de son interprète fétiche. Suite à ça il co-réalisera un autre film de concert *Live à Bercy* avec François Hanss, son assistant de longue date. Le succès commercial de ce film (pourtant uniquement exploité en circuit de cassettes vidéos) n'aura d'égal que l'échec artistique que nous seront forcés de constater. Les nombreux faux raccords involontaires et la superficialité affichée de l'imagerie renient outrageusement le perfectionnisme dont Boutonnat était autrefois capable. Laurent Boutonnat refuse depuis toute interview et toute diffusion de *Giorgino*, voulant visiblement faire de son long métrage un film maudit. Le film sera tout de même contractuellement diffusé en novembre 1995 sur la chaîne Canal Plus, qui participa à sa production. Boutonnat attendra 1997 avant de reprendre réellement la caméra pour l'ancienne actrice Nathalie Cardone, sa nouvelle égérie avec laquelle il réalisera quatre clips. Il crée pour elle une société de production le 19 juin 1997 : "Calliphora S.A." et laisse peu à peu en désuétude les sociétés Heathcliff S.A. et Toutankhamon qui cessera même ses activités en 1997. En mai 1999 sort l'album de Mylène Farmer *Innamoramento* comportant treize titres dont neuf composés par Laurent Boutonnat, mais il n'en signera aucun clip. Le 10 mai 2000 il étend toutefois ses activités financières en fondant *LB Société Civile Immobilière* qui s'occupe d'achat et de location de biens immobiliers.

[197] Décorateur entre autres de la plupart des films de Roman Polanski (*Tess, Pirates, le Locataire*).

L'échec qui accompagna toute la carrière de Boutonnat provoqua chez lui deux réactions contraires selon les époques. Alors que son insuccès dans le cinéma l'incita dans sa jeunesse à persévérer dans la voie cinématographique, il ne put se remettre du fiasco commercial de *Giorgino* qui le fit stopper toute réalisation ambitieuse. Aujourd'hui[198] Mylène Farmer et Laurent Boutonnat dirigent toujours la société d'éditions phonographiques Requiem Publishing qui produira en mai 2000 une nouvelle chanteuse pour adolescents : Alizée. Laurent Boutonnat écrira pour elle les chansons de ses deux albums et tournera trois clips : *Moi… Lolita*, *Parler tout bas* et *J'ai pas vingt ans.* Ayant cessé sa collaboration avec Nathalie Cardone, il continue néanmoins la composition des chansons de Farmer et réalisera même pour elle deux derniers clips *Les Mots* et *Pardonne-moi,* renouant une dernière fois avec leur univers des années 80. En mars 2001 sortent pour la seconde fois sur support numérique l'intégrale des clips que Laurent Boutonnat a tournés pour elle.

[198] Septembre 2003.

ASPECT MI-VICTIME MI-BOURREAU DES HEROS.

Malgré une réponse que Laurent Boutonnat juge visiblement disproportionnée à l'effort fourni, les commentaires qui accompagneront les rediffusions de ses clips s'axeront sur les enrichissements que le réalisateur a ponctuellement donné à la forme. Emancipation diront les uns pendant que d'autres parleront de contournement. Il changea son système de financement, l'enrichit d'attributs propres à la production indépendante, et fit d'un objet à priori de promotion une œuvre à promouvoir. Ces particularités ont un double objectif : se démarquer du flux environnant afin de promouvoir l'artiste, puis ouvrir la voix au traitement approfondi d'histoires plus longues que celle du clip-type. Comme allonger des histoires déjà simplistes ne suffit pas à "sortir du lot", il faut donner aux personnages des profils se démarquant de ceux d'interprètes de clips à structure habituelle. Ceux-ci se montrent habituellement sous leur meilleur jour, capables d'exploits surhumains[199] comme de surpuissance sexuelle[200]. Qu'il soit vainqueur ou qu'il sorte valorisé de sa prestation, l'artiste est de toute façon rendu supérieur par son vidéo-clip. Puisque Boutonnat semble s'attacher à contredire une par une chaque contrainte inhérente à la forme du clip, une question se pose quant à l'appréhension des rôles qu'il donnera à son artiste qui occupera la place centrale : Comment se soustraire à la mise en valeur systématique et à la surexposition des artistes dans les clips tout en faisant de la chanteuse son objet principal ? La solution est pour le manager Laurent Boutonnat de trouver une cohérence très forte entre ce rôle à l'écran et ce personnage public qui devra parler de lui dans les interviews. Prenant très probablement ombrage sur son vécu personnel, Boutonnat crée avec l'accord de la chanteuse Mylène Farmer un personnage qu'elle devra camper à chacune de ses prestations, qu'elle soit musicale ou verbale. La naissance de l'aspect public de ce personnage se fera à partir de 1985. C'est à partir de cette date qu'on trouvera dans les interviews de la chanteuse les premières traces de maux prononcés. Elle se refusera désormais à parler de son enfance prétendument douloureuse, alors que cela ne lui posait aucun problème un an auparavant[201].

1984-1985 : Naissance d'un personnage par sa victimisation à outrance

Ce qui différencie le plus la création de ce rôle par rapport à ceux endossés par d'autres interprètes réside dans le soin apporté à sa faiblesse. Sans parler d'anti-héros, le personnage inventé pour son égérie par Boutonnat rassemble assez de contradictions, de défaites et de

[199] En ce sens, la force physique d'une grande partie des vidéo-clips de Michael Jackson en sont une bonne illustration : par exemple *Bad* (1987) ou *Black or White* (1991).
[200] Madonna fut une des premières à s'en servir dans les années 80, suivie par des interprètes *dance* puis *hip-hop* européennes jouant sur la même mise en scène du *charme*.
[201] Pour preuve, son interview dans deux émissions *Platine 45* sur la chaîne Antenne 2 à laquelle elle participa à un an d'intervalle (mai 1984 et mars 1985).

névroses pour qu'il en devienne à la fois attachant et intrigant. Aussitôt que Laurent Boutonnat réalise ses premiers clips, l'héroïne qu'il créé subit d'ors et déjà davantage qu'elle ne fait subir : battue puis décapitée dès *Maman à tort*, elle est violée dans *Plus grandir*. C'est dans ces deux clips de jeunesse que le réalisateur a probablement pris le plus ombrage de ce qu'il avait vécu comme des échecs dans son enfance. Dans un cadre familial tout d'abord, Laurent Boutonnat est l'aîné d'une famille de cinq enfants. On retrouve les relations parfois conflictuelles figurées par un unique plan succédant aux pancartes « Maman à tort ! » brandies par la petite famille : La tête de la grande sœur est posée sur une table autour de laquelle ses frères et sœurs vindicatifs s'apprêtent à s'acharner à coups de fourchettes[202]. Laurent Boutonnat lors d'un interview avait aussi parlé des difficultés qu'il avait eu chez les jésuites où il avait fait une partie de sa scolarité[203] ; ce qui explique peut-être l'apparition des deux nonnes de petites tailles dont l'une frappe avec une règle les mains de la jeune fille fautive agenouillée devant elle, pendant que l'autre lit des versets de la Bible. On peut également lire l'influence de toute une éducation religieuse dans l'animation de la statuette de pierre représentant la sainte vierge qui se cache les yeux devant un viol qu'elle ne pourrait supporter. Un plan qu'aurait pu tourner Cocteau, et qui est peut-être la vision d'un enfant devenu adulte sur son éducation refusant de voir le chemin autodidacte que son élève a osé prendre. Autant dans *Maman à tort* que dans *Plus grandir*, la mort de l'héroïne est impliquée, mais étrangement jamais montrée. Alors qu'on l'imagine prochainement dévorée par sa fratrie, la grande sœur du premier clip bénéficie de l'absence d'une réelle intrigue et d'une narration confuse pour renaître au plan d'après grâce à un montage a-chronologique. Dans *Plus Grandir*, seule une danse accompagne le vieillissement de la jeune fille, qui finira dans un grand état de déchéance physique, immobile derrière une fenêtre ouverte. Sa mort ne sera évoquée symboliquement qu'au dernier plan, lors de son passage devant sa propre tombe. Malgré ces outrages perpétuels qui présentent au public un nouveau personnage, c'est pourtant sa mort montrée sous tous les points de vue à la fin de *Libertine* qui la fera naître à ses yeux.

1986-1987 : Popularisation d'un personnage par la mise en scène répétée de sa mort.

Dans *Libertine* (premier clip de Laurent Boutonnat à être autant projeté, diffusé et commenté) la mort de la protagoniste principale est d'autant plus surprenante que tout laisse penser, jusqu'à la scène finale, que le processus de glorification de l'artiste opère. Le clip lui-même commence par un duel dont l'héroïne sort vainqueur. Suivie et fortement mise en valeur dans la réalisation[204], son déclin sera une première fois annoncé suite à la bagarre à mains nues contre celle qui deviendra sa grande rivale. Libertine est montrée comme inférieure, laissée sans connaissance à demi-couchée sur une table avant que son amant vienne la sauver. Sa puissance moindre est confirmée lors de la dernière séquence : la rivale l'abat avec la même arme dont *Libertine* s'était servie durant le premier duel. C'est donc avec les mêmes instruments graphiques que Laurent Boutonnat inverse le statut du héros dans l'histoire pour en faire une victime inattendue. Selon lui l'effet de l'arme qui se retourne contre celui qui, croyons-nous, la tient sera toujours plus fort que si elle tire dans la direction attendue. On comprend alors mieux la

[202] Nous préciserons que dans ce plan la chanteuse continue d'interpréter la chanson comme si de rien n'était, ce qui rend relative la portée dramatique de l'action montrée.
[203] «Laurent Boutonnat, itinéraire d'un jeune homme doué», *Ainsi soit-elle*, Ed. Jean-Pierre Taillandier, Paris, 1991, pp. 48-49.
[204] C'est autour de Libertine que tournent les travellings, c'est elle l'objet de toutes les scènes et c'est sur elle que s'opèrent les plans en contre-plongée.

maltraitance qu'infligeait auparavant Laurent Boutonnat à son héroïne et le fait qu'il attende *Libertine* pour montrer une première fois sa disparition tragique. Les deux premiers clips n'avaient pas bénéficié de budgets conséquents ni de scénario ou de traitement réellement abordables. Les exigences commerciales de maison de disque et le changement de label par Boutonnat ne pouvaient de surcroît garantir une liberté totale dans la fabrication et la distribution des clips, et ne pouvaient en ce sens prétendre à une large diffusion auprès du public. Il faut donc attendre *Libertine* pour que toutes les conditions soient réunies pour en faire un objet à visée commerciale. C'est ici seulement que Boutonnat peut oser faire mourir son héroïne, lui-même est sûr que ce personnage va naître conjointement au clip, et que le traitement cinématographique de l'ensemble lui donnera une envergure plus large. De cette dimension nouvelle, Boutonnat tirera profit afin d'inclure ses héros dans un monde étranger à celui des clips de l'époque.

Réalisé tout de suite après *Libertine*, *Tristana* se termine aussi par la mort de son héroïne. La mort du premier personnage résonnait pendant le générique comme une fin[205], jouant sur la nouveauté qui consistait à montrer la disparition définitive de l'interprète de la chanson objet du clip[206]. Difficile après ce "coup" de rendre crédible sa réapparition dans le clip suivant, et encore plus de refaire l'expérience d'une seconde mort du personnage. Contrairement au réalisme de l'action de *Libertine* qui se déroulait dans une reconstitution des milieux mondains du XVIIIeme siècle, le traitement du conte que subit *Tristana* modère cependant ce nouveau trépas en le situant dans un onirisme certain. La situation temporelle de la diégèse se fait avant tout par les images d'archives de la révolution russe d'octobre et non pas par les attributs historiques approximatifs des personnages ; les costumes et les décors ne suffisent pas au spectateur pour placer l'histoire dans le temps. Lors de la séquence finale, comme une princesse insensible au baiser de l'homme attendu, la nouvelle disparition du personnage se révèle moins frustrante pour le spectateur qui peut ici encore situer la chanteuse dans le clip. La *voix over*[207] de celle-ci réapparaît à l'extrême fin du clip pour répondre justement à une question relative à son éventuel statut de défunte. Interrogation d'un personnage se faisant le relais du spectateur et qui se voit répondre : « -Je ne sais pas. ». En élevant ainsi son héroïne au rang de déesse (seule personne pouvant exister entre la vie et la mort), Boutonnat confirme la tendance qui le mènera plus tard à l'autodestruction de son œuvre, et ancre parallèlement celle-ci dans des films de genre[208] qui admettent la mort de ses personnages.

Toujours en 1987 et pour la troisième fois, le clip de *Sans Contrefaçon* voit la disparition du personnage interprété par Mylène Farmer. Dans une facture plus proche de *Tristana* que de *Libertine*, Boutonnat adopte encore une fois le genre du conte pour dépasser la mort même de la protagoniste principale. Clairement montrée dans *Libertine*, dédramatisée dans *Tristana*, c'est son nouveau trépas dans *Sans Contrefaçon* qui rend paradoxalement immortels les rôles interprétés de clip en clip. Ici la mort n'est pas figurée par un corps humain inerte, ni même par une giclée de sang comme dans le clip précédent. Ici cette mort est un passage visible d'un état à un autre. C'est aussi le seul clip où au delà de sa disparition, on assiste à la naissance du personnage principal, montrée par l'animation du pantin de bois qui devient de chair et de sang. Redevenant pantin dans les mains même de son créateur en même temps que disparaît la fée bienfaitrice, les personnages de Laurent Boutonnat quittent de film en film le monde qui est le notre pour entrer peu à peu dans un univers onirique qui rend chaque nouvelle disparition de la chanteuse crédible et sans redondance. Pourtant d'une grande homogénéité, chaque clip de Boutonnat se suffit à lui même et impose des personnages propres à eux et chaque diégèse ;

[205] Un long zoom arrière en plongée verticale constate la mort de Libertine.
[206] L'idée de faire ressusciter le personnage de Libertine dans un nouveau clip ne viendra que deux ans plus tard, en 1988.
[207] Communément appelée *off*, nous parlons ici de la voix d'un acteur qui n'est pas présent dans la scène.
[208] Que ce soit le conte fantastique ou le film *en costumes*.

même si on retrouve les mêmes interprètes pour les camper[209]. C'est ainsi par la mort de ses héroïnes que Laurent Boutonnat peut en partie de démarquer des autres personnages campés par les interprètes de l'époque.

1988-1991 : L'Eternelle résurrection

Battues, souillées, humiliées, transpercées mais toujours vivantes, les personnages que donne Laurent Boutonnat à interpréter à son égérie continuent de subir la violence de l'Homme. Après avoir montré clairement la mort de son héroïne, l'avoir imagée, le réalisateur qui entreprend un réel processus de fin de carrière de la chanteuse la met en scène selon une optique différente. En l'identifiant à la mort elle-même plutôt qu'à une mourante, Boutonnat trouve un juste compromis entre les différents statuts de mortelle qu'endossait son héroïne dans ses précédents clips. Pour lui le personnage ne subit plus la mort, elle l'incarne. Ambition difficilement compatible avec la forme du clip, Boutonnat se sert du dispositif qu'il a mis en place afin d'introduire, de mettre en scène dans la longueur, sur plusieurs films courts, la personnification de la mort.

C'est dans *Pourvu qu'elles soient douces* que cette incarnation est la plus évidente. Le long duel qui oppose Libertine à sa rivale est monté alternativement avec une bataille sanglante opposant Français et Anglais pendant la guerre de sept ans. Alors empalée par un sabre, la rivale succombe sans que le spectateur n'ai pu voir si la lance qu'elle tendait en direction de Libertine l'avait atteinte. La rivale montrée comme morte en champ, aucun contre-champ ne vient montrer le personnage principal dont l'état nous est alors inconnu. C'est bien plus tard, lorsque le petit tambour anglais sera en ligne de mire de la dernière troupe française qu'elle fera sa réapparition pour le sauver, et que le clip basculera dans l'onirisme. Vêtue d'une longue cape noire sur un cheval au pas, Libertine revient. Est-elle morte ? Tout nous laissera penser qu'elle *est* la mort, qu'en fauchant le petit tambour devant les yeux médusés des français elle frappe une dernière fois et tétanise ceux qui la voient. Vivante ou pas, peu importe. Pour la première fois un clip de Boutonnat conclue sur autre chose que l'état mortel ou vivant de son héros, ici tout cela est largement dépassé. La voix off adulte du petit tambour se souvient de ce passage qui ressemblait pourtant à un trépas :

> « -Mon père m'avait prévenu : tu reconnaîtra la mort à son grand cheval noir. Et si par malheur un jour elle s'arrête devant toi, surtout, ne la regarde pas. […] Je ne l'ai jamais revue, mais jamais je n'oublierai l'odeur de son parfum et la douceur de sa peau, tandis qu'elle m'emportait vers la vie. »[210]

Plutôt qu'une mise à mort, c'est justement un sauvetage que Libertine sur son cheval noir opère sur le petit tambour. Alors destiné à l'exécution par la troupe française, c'est la mort, pour une fois bienfaitrice, qui contredira ce que disait autrefois son père en venant le prendre pour l'emmener vers des lieux plus sécurisants. Bien que toujours riche en violences de toutes sortes, l'année qui suit *Pourvu qu'elles soient douces* est celle de l'immortalité. C'est dans *Sans Logique* (1989) que l'aspect victime de l'héroïne est la plus en adéquation avec l'aspect bourreau. La reproduction du dispositif de la corrida compte beaucoup dans cette dualité. Adepte du retournement de situation, Boutonnat mue pour l'occasion son héroïne en taureau

[209] C'est non seulement le cas pour Mylène Farmer à cette époque, mais aussi pour Sophie Tellier et ses deux rôles distincts ou Frédéric Lagache qui apparaît dans deux clips différents.
[210] Dialogues de Gilles Laurent et Laurent Boutonnat.

inmaîtrisable. Tour à tour saignée, attachée, bousculée, et même transpercée par le picador, elle trouvera la force de se relever pour l'empaler de ses cornes de fer. Présentée comme une victime jusqu'à la séquence finale du clip, cette femme-taureau humiliée aura fait fi des coups de lames tel un Saint Sébastien résistait aux impacts de flèches.

Le personnage "clipesque" de Mylène Farmer est présenté à plusieurs reprises comme immortel à l'image, revenant inlassablement de ses aventures tragiques. Boutonnat utilisera de nouvelles fois cette crédibilité qu'il a installée pour évoquer par le truchement de ce personnage la thématique de la mort. Dans le symbolique *A quoi je sers* la chanteuse sera omniprésente à l'image alors que le propos du clip est précisément une mise en scène de sa mort, ou du moins celui de son personnage public. Une disparition volontaire qui prend des allures de suicide si on s'attache aux paroles de la chanson et à l'action du clip. Thèse confortée par les adieux lisibles du long-métrage *En Concert*, ce qui pourrait facilement être pris pour un retrait dû à un échec commercial n'est étrangement pas interprété dans la presse. Celle-ci voit essentiellement ces productions de la fin des années 80 comme la fascination morbide et sadique d'un réalisateur pour son égérie qu'il maltraite à l'écran. Jugement en parti exact, tant le réalisateur s'amuse de l'impact qu'a sa différence de ton par rapport au climat ambiant de la promotion de disque et de clip à cette époque. Impact amplifié par le silence du cinéaste dans les médias auxquels il refuse tout entretien entre le spectacle itinérant de 1989 et la promotion de *Girogino* (1994). Lors d'une rare interview donnée à un magazine à l'occasion des premières dates de la tournée en mai 1989, il aura d'ailleurs cette phrase souvent reprise montrant aussi bien son état d'esprit de l'époque que sa lucidité : « Nous n'allons pas continuer à faire ceci impunément. Un jour on va le payer très cher. Car nous perdons conscience de la violence, de la noirceur, de la morbidité. » C'est précisément parce que Laurent Boutonnat n'avait pas connu d'échec commercial dans le disque depuis *Libertine* qu'il a pu jouer à ce point sur une thématique aussi négative sans qu'elle ne se soit retournée médiatiquement contre lui.

Les quatre clips postérieurs à la tournée pérenniseront l'image du personnage créé pour la chanteuse. Présentée comme un personnage mort, elle sera pourtant toujours énormément présente à l'image, notamment dans *Regrets* où elle incarne cette sorte de fantôme prisonnier de son cimetière, auquel le bien aimé vivant vient rendre visite. Les deux derniers films réalisés par Boutonnat pour elle à cette époque se démarqueront de cette thématique qui pourtant leur était chère pour adopter une esthétique de clip plus traditionnelle. Le réalisateur alors en pleine préparation de *Giorgino* quittera tout de même sa "caméra de clip" avec une dernière disparition de la chanteuse (*Beyond my Control* – 1992), cette fois ligotée et brûlée sur un bûcher. Elle qu'il fit mourir une première fois sur scène, dont il fit incendier le décor, il l'incinère ici comme pour exorciser la forme du clip dont il fut si longtemps consentant prisonnier, avant de passer au long-métrage. Métaphore prémonitoire du prochain terrible échec que sera *Giorgino*, la chanteuse survit aux flammes et relève la tête alors que le feu a cessé ; comme pour rappeler qu'on n'efface pas en un clip un personnage publique qu'on a mit si longtemps à rendre immortel. C'est peut-être après tout sans calcul, un peu par hasard que Laurent Boutonnat a osé donner cette morbidité à la forme du clip. Lui qui s'était apprêté à déverser son pessimisme dans d'autres domaines fut guidé vers une forme filmique qui n'attendait pas et n'avait à priori pas besoin de cinéaste-*auteur*. Autrefois éloigné des milieux auxquels il avait tenté d'appartenir, comme la littérature ou le long-métrage, Boutonnat s'est investit dans le clip où, en reversant ses anciens déboires et les fictionnalisant, il a su y placer un style propre.

LA NORMALISATION PROGRESSIVE DES ANNEES 90

Un chemin en sens inverse

Comme si toute la grammaire de Laurent Boutonnat, sa symbolique, mais aussi sa mégalomanie n'avaient servies qu'à alimenter des années durant l'aboutissement que devait être *Giorgino*, les productions de clips qui suivirent le long-métrage ne sont visiblement que des souvenirs ressassés des atmosphères passées. Ce qui faisait la spécificité de l'œuvre du réalisateur jusqu'en 1992, date de son dernier clip avant *Giorgino*, a disparu, ou relève désormais d'un seul coup de l'anecdotique. Laurent Boutonnat, pour qui l'échec de *Giorgino* aurait été « très douloureux »[211], restera l'unique producteur et compositeur de la chanteuse, réinvestissant son expérience musicale pour douze nouvelles compositions. En revanche il s'abstiendra désormais de réaliser ses nouveaux clips tant le décalage entre le nouveau personnage décidé par la chanteuse et celui qu'il avait conçu pour elle durant dix ans est grand. La superficialité assumée de la suite de la carrière musicale aurait pu s'appuyer sur la technique de tournage parfaitement rodée de Laurent Boutonnat si celui-ci, après avoir raté la sortie de son long-métrage, n'avait décidé de se replier entièrement sur son œuvre déjà existante, au point de ne plus pouvoir parler que d'elle, de ne citer plus qu'elle, et de se l'approprier en l'emprisonnant.

Prémices d'un virage inévitable

Pourtant, dès le *come-back* de Mylène Farmer en 1991, après les deux ans d'absence qui suivirent *En Concert*, le film du spectacle, on peut déjà s'apercevoir que Laurent Boutonnat sacrifia peu à peu de ses particularités. De retour sur le marché du clip, le début des années 90 donne le coup d'envoi de la prolifération d'interprètes calibrés pour le marché, ciblés pour tel ou tel public, se cantonnant dans un registre particulier très étroit, le plus souvent destiné aux jeunes[212]. La sorte de variété assez dansante de Laurent Boutonnat, arrosée de paroles identifiables aux pensées qui peuplent les crises d'adolescence, est destiné au même public que la majeur partie des nouveaux artistes commerciaux qui sortent sur le marché à la même époque[213]. Laurent Boutonnat calcule ce retour pour que *Désenchantée* résonne comme un événement malgré les "tubes" fonctionnant à l'époque. C'est pourquoi il tablera toute la promotion de ses clips des deux années à venir sur une évolution de la forme, en rejetant tout changement brutal, qui aurait sans doute eu pour effet de désorienter le public à reconquérir de la chanteuse. En Mars 1991 sort donc *Désenchantée*, clip long et coûteux, rythmé et violent qui ne

[211] Interview de Mylène Farmer, in *Télé 7 jours,* du 4 au 10 novembre 1995, p.23
[212] Les 18-25 ans étant la population achetant le plus de disques.
[213] Notamment beaucoup de groupes allemand et anglais surfant sur le mouvement "dance", puis "grunge"

passe pas inaperçu. Pour la dernière fois, Laurent Boutonnat dépasse les six minutes. Si le succès est bel et bien là, les trois clips qui suivront seront de plus en plus courts, leur narration sera de moins en moins lisible et se rapprochera de celle du clip-type, faux raccords et a-chronologie des actions à l'appui.

De *Regrets* (1991), clip clairement diégétisé, au montage discursif, enrichi de musiques additionnelles, à *Beyond my control* (1992), cocktail d'images sans lien réel, sur fond noir, suite de tableaux vivants sans actions incluse, Laurent Boutonnat a rejoint le format et la narration qu'exigent les nouveaux comportements du spectateur. "Zapping" aidant, le vidéo-clip ne peut plus prétendre à l'appropriation de l'attention du spectateur sur toute sa durée, et renvoie le réalisateur à sa seule réelle mission : faire remarquer la chanson. A peine pouvait il vivre seul, le clip a été rattrapé par les contraintes commerciales qui le brideront partiellement ; et peut-être pour toute son existence. Les conséquences semblent assez simples : Des images fortes reliées à la chanson[214], un interprète idéalisée, une intrigue réduite à son stricte minimum. Laurent Boutonnat adapte sa grammaire à ces nouvelles exigences et par deux fois, avant de réaliser *Giorgino*, offre deux clips à la trame narrative quasi-nulle, aux plans courts et simples, se démarquant l'un après l'autre des ornements qu'il avait popularisé dans les années 80. Si *Regrets* connaît encore certaines lenteurs, obéit parfaitement aux règles de raccord du cinéma classique, *Je t'aime mélancolie* ne connaît plus que le bruitage omniprésent, et voit la disparition de l'utilisation du remix pour rendre la chanson différente et plus longue que la version du disque. Désormais Laurent Boutonnat n'utilisera en clip que ce qu'on appelle communément les *version single*[215]. *Beyond my control* signe définitivement la fin de cette époque, tirant un trait sur tout son additionnel extradiégétique, et limitant les bruitages à quelques ambiances de fond (crépitement du feu, lointains hurlements de loups). On notera d'ailleurs que les trois clips réalisés postérieurement à *Désenchantée* ont une intrigue très mince comparativement aux précédentes productions courtes du réalisateur. Si on peut encore résumer *Regrets* à la recherche vaine, toute en symboles, d'une morte par un vivant, difficile d'aller plus loin pour raconter *Je t'aime mélancolie* et *Beyond my control* que de dire qu'il s'agit pour l'un d'un combat, et de l'autre d'un adultère[216]. Le scénario qui avait une importance certaine dans le cinéma de Laurent Boutonnat se retrouve inutile en face du nouveau traitement développé par le cinéaste, mais qui continuent néanmoins de rendre son œuvre toujours un peu particulière.

Je t'aime mélancolie : clip représentatif du Boutonnat des années 90

Réalisé à Los Angeles parce que le casting de *Giorgino* retenait Laurent Boutonnat aux U.S.A, le tournage de *Je t'aime mélancolie* se situe avant les repérages définitifs du long-métrage dont les prises de vue débuteront un an plus tard. Comme pour laisser la voie libre à l'ambition, pour ne pas dire la mégalomanie de la production de *Giorgino*, Boutonnat semble avoir mis un frein sur les moyens qu'il mettait en oeuvre jusqu'à présent. Le tournage du clip se résume à quatre jours[217] et la mise en scène fut en grande partie improvisée. La structure narrative de *Je t'aime mélancolie* se calque sur un dispositif très répandu dans la forme du clip : Il se compose de deux scènes montées alternativement ; l'une abritant le récit d'un combat, l'autre représentant une chorégraphie non-diégétisée. Au sein de celle-ci, la chanteuse interprète la chanson en question. L'avantage de cette structure est à la fois de mettre l'artiste en avant, de

[214] Retour aux play-back quasi-systématiques, aux montages rythmés par la musique.
[215] Version de la chanson, souvent différente de l'album, élaguée et normalisée spécialement pour en vue des passages radiophoniques.
[216] La trame étant très floue et l'incohérence voulue de la narration empêchant tout réel suivi logique des actions des personnages.
[217] Deux journées consacrées aux plans de combat, puis deux autres pour les ballets.

justifier tous les avantages scéniques qui lui sont attribués (éclairages, maquillages parfois outranciers, accessoires et danseurs) sans que cela nuise pour autant au récit éventuel monté en parallèle, puis à la fois de se rapprocher du cinéma de fiction en y intégrant une histoire, qui implique une intrigue auquel le spectateur pourra se rattacher, voire s'identifier. La visibilité de l'artiste interprète dans les séquences narratives n'est pas primordiale dans le sens où les autres scènes consacrées à sa seule personne la lui assurent. Ce dispositif lui seul ne permettant pas à Laurent Boutonnat de se distinguer des autres productions de vidéo-clips comme il l'avait fait jusqu'à présent, le montage alterné se voit encadré de deux saynètes d'introduction puis de conclusion injectant la dose "boutonnienne" nécessaire de mystère et de pessimisme. Avant que les deux combattants ne montent sur la scène et que commence le combat, une minute introductive au clip est consacrée aux vestiaires où, plongés dans la pénombre, les deux adversaires s'échauffant s'adressent des regards noirs sur le fond sonore d'un public qui s'impatiente (ô métaphore d'un téléspectateur qui attend que le spectacle promis commence enfin)[218]. Le coup d'envoi du combat, comme l'arrivée de la musique se fait par le plan d'un coup de poing sur une flamme de bougie ; l'écran devenu sombre se rallume sur un ring géant sur lequel montent les combattants. La fin du clip, elle, voit non seulement la victoire prévisible de l'artiste-interprète sur l'homme, mais Boutonnat ne peut conclure sur une victoire sans la nuancer. Il prolonge la scène au delà de la fin de la chanson avec un plan ralenti, alors qu'un clip "traditionnel" se serait probablement arrêté au triomphe de l'artiste. Après que l'homme vaincu ai sombré dans les abysses qui entourent le ring, la femme vainqueur, dont on voit le poing éteindre à nouveau la flamme de la bougie, tourne quelques secondes sur elle-même tête baissée, se laisse tomber à terre et sombre elle-même dans les ténèbres d'un lent fondu au noir. Avant de disparaître, elle basculera exténuée sa tête en arrière, adoptant curieusement le comportement d'une perdante. Les nouvelles caractéristiques des clips de Laurent Boutonnat présentes dans *Je t'aime mélancolie* n'auront pas éclipsé l'aspect mi-bourreau - mi-victime sans cesse récurrent de ses personnages principaux. Sur une longue nappe grave et un lointain hurlement de loup, on ne peut que se rendre compte du seul objectif du clip : montrer que cette victoire est vaine et qu'elle mène tôt ou tard aux même désespoir que la victoire. A cela vient s'ajouter une vision d'ensemble[219] qui va dans le même sens. Chacun des derniers clips de Laurent Boutonnat[220] se termine sur cette certaine idée du néant, résultant successivement soit d'une victoire soit d'un échec ; que ce soit la victoire libératrice des prisonniers de *Désenchantée*, la fin du désespoir amoureux de *Regrets* ou la vengeance réussie de *Beyond my control*. En ce sens le ton du plan final de *Je t'aime mélancolie* rend lisible l'unité de sens qui ressort des quatre clips de Boutonnat réalisés à cette même époque. Les quatre clips pré-cités discourent également en sous-texte sur le thème de l'album dont ils sont extraits : *L'Autre*, déclinant en quatre points les manières de s'en sortir avec cet « Autre » : soit on le sauve dans *Désenchantée*, on l'aime dans *Regrets*, on le combat dans *Je t'aime mélancolie* ou on le trahi dans *Beyond my control*.

En somme, le problème que pose *Je t'aime mélancolie* est sur plusieurs plans un problème de limites : En se séparant des attributs que lui-même avait créé, comment Laurent Boutonnat peut-il continuer de se faire remarquer de créer l'évènement, la longueur en moins ? Même s'il étend son clip de quelques secondes à ses extrémités, le réalisateur sait probablement que la nouvelle génération de clips courts, très montés et remplis d'effets spéciaux numériques ne permettent plus les longueurs qu'il s'autorisait auparavant, et tout ce qu'elles impliquaient ou permettaient. Afin de masquer cette carence, Boutonnat joue précisément sur le changement quasi radical au lieu d'adapter, de raccourcir, et de modifier par touches parcimonieuses ce qu'il savait faire et qu'il appliquait sans cesse depuis sept ans ; le réalisateur s'est visiblement décidé à se battre avec les mêmes armes que ses confrères, au lieu d'en chercher de nouvelles. Puisque

[218] Public qui restera invisible durant tout le clip, comme pour souligner la virtualité des téléspectateurs qui assisteront à ce combat.
[219] Vision que l'on se doit de toujours adopter chez Laurent Boutonnat tant ses clips s'enrichissent sémiotiquement les uns les autres.
[220] Clips réalisés entre 1991 et 1992, illustrant les quatre extraits de l'album *L'Autre*.

c'est finalement bien de promotion dont il s'agit ici, c'est précisément le "format-chanson"[221], avec une histoire simple (pour ne pas dire simpliste), une imagerie plus légère, des costumes et maquillages plus actuels, et sans génériques, sans suite ou *préquel*[222], que les clips postérieurs à *Désenchantée* ont pu compter sur une exposition plus large dès leur sortie. Jusqu'à *Je t'aime mélancolie*, Boutonnat disait[223] en effet prendre le soin de ne pas laisser au spectateur d'indices permettant de dater l'histoire[224], sans doute pour que ses films puissent supporter d'être revus quelques années plus tard sans qu'on les identifie à l'époque de leur sortie. Dans *Je t'aime mélancolie* il n'a plus peur des tenues de son époque, faisant même appel à Jean-Paul Gaultier pour la guêpière des plans de ballets, prenant le risque de démoder son clip relativement rapidement. Tandis que le réalisateur misait depuis longtemps sur l'effet événementiel en faisant projeter ses clips jusqu'à lors dans des salles de cinéma parisiennes, la concision nouvelle qu'il venait de s'appliquer pour *Je t'aime mélancolie* lui a permis par deux fois de diffuser ses clips dans des émissions télévisées de *prime time*[225]. C'est ainsi que la masse de public qu'ont pu avoir les sorties de *Libertine* ou *Plus Grandir* en salle fut bien moins supérieur aux millions de spectateurs à qui l'animateur Michel Drucker offrit en avant-première le clip de *Regrets* dans son émission *Stars 90* en septembre 1991, et Patrick Sabatier *Je t'aime mélancolie* en décembre 1991 dans *Avis de Recherche*. Ces émissions de TF1, alors première chaîne française, qui ne passaient que très occasionnellement des extraits de clips ont réservé à Boutonnat leurs seules diffusions en intégralité. La diffusion officielle ne commençait sur les autres chaînes que le lendemain de la première télévisée. En bénéficiant ainsi d'une visibilité sans précédant, ces deux diffusions eurent comme effet une entrée des chansons directement dans les cinq meilleures ventes françaises dès leur sortie. Le disque était disponible dans le commerce la semaine même de la première diffusion du clip à la télévision. Mais le naturel chassé revenant si vite au galop, la diffusion annoncée du clip subséquent à *Je t'aime mélancolie* fut annulée. *Beyond my control* (avril 1992) devait en effet lui aussi passer dans l'émission *Stars 90* avant que successivement le C.S.A[226], la critique télévisuelle, puis l'animateur Michel Drucker et sa programmatrice Françoise Coquet n'eurent vu la cassette en refusant sa diffusion. Le clip fut censuré sur recommandation du C.S.A, les chaînes hertziennes l'interdirent entièrement tandis que la chaîne câblée musicale MCM le passa régulièrement après minuit. Le C.S.A. dénonçant « un cocktail de sexe et de sang à la puissance mille »[227], la diffusion du clip à n'importe quelle heure de la journée fut pourtant effective un an plus tard, sans bizarrement qu'aucune note de qui que ce soit ne vint modifier celle qui fut écrite lors de la sortie.

Nous disions donc que *Je t'aime mélancolie* révélait d'un problème de limites. Il semblerait que c'est de ce tâtonnement que Laurent Boutonnat a voulu parler : L'auteur qui cherche les nouvelles limites auxquelles se raccrocher, les deux combattants ne sachant pas jusqu'où il peuvent aller. C'est à cause de ce combat contre la routine que Boutonnat "enfile les gants" pour ce clip, qu'il met en scène un combat qui ne peut que dégénérer. Sans cesse les deux protagonistes jouent avec les règles, et comme une parabole sur la manière de travailler du cinéaste, ils sortent tous deux des limites auxquelles les règles les cantonnaient. C'est par exemple une première fois le cas lors des "coups bas" portés par l'un ou par l'autre, coups sanctionnés par un arbitre qui finira lui aussi au tapis. Toute autorité désormais absente, les règles disparaissent également ; et c'est alors que les gants de boxe sont mis de côté, que les arts martiaux prennent place avant que le duel ne se transforme en vengeance personnelle et que l'homme soit envoyé par-dessus les filets ; hors limites. Le jeu auquel se livre Laurent Boutonnat

[221] Où le clip dure le temps moyen de la durée d'une chanson, c'est à dire moins de cinq minutes.
[222] Suite d'un film dont le contenu se déroule chronologiquement avant que la première partie ne commence
[223] Source : Emission *Pour un clip avec toi*, M6, avril 1991.
[224] Lorsque les clips n'étaient pas particulièrement situés chronologiquement. Comme pour *Tristana* diégétisé en Russie, en octobre 1917
[225] Emission de première partie de soirée, à partir de 20h50.
[226] Comité supérieur de l'Audiovisuel, chargée du contrôle des contenus des programmes et du respect du cahier des charges de chaque chaîne française.
[227] Source : A.F.P.

réside avant tout dans la structure qu'il a donnée à son clip, si différente du reste de sa production. La cohérence qui caractérise si bien l'ensemble de son œuvre ne se retrouve pas du tout dans le contenu intrinsèque de *Je t'aime mélancolie, l*es scènes de combat se déroulent sur le même ring où est exécutée la chorégraphie, et montage alterné oblige, on a successivement droit à l'interprète qui souffre en se battant, avant de la voir sourire, danser et chanter sans qu'aucune des deux scènes ne soit située chronologiquement l'une par rapport à l'autre. On a bien à faire ici à un montage post-moderne de vidéo-clip, laissant la part belle à la sensation brute, sans discours ou recherche de sens. De plus le public que l'on entend bruisser depuis les vestiaires lors de l'introduction du clip ne se trouve pas autour du ring. Espace plongé dans l'obscurité, on ne remarque qu'une grande toile de fond nuageuse qui sert d'arrière plan. Omission d'une assistance inutile à l'action et qui confirme que Boutonnat se situe pour ce clip là dans le seul domaine de la sensation. Les correspondances entre les deux scènes principales (le combat et les ballets) sont nombreuses et injustifiables diégétiquement. Si la tenue vestimentaire de l'interprète diffère d'une scène à l'autre, laissant penser que les personnages respectifs aux deux scènes se situent dans deux univers différents, les accessoires eux ne suivent pas cette règle. Lorsque le combat dégénère suite à l'éjection de l'arbitre, les danseuses se trouvent affublées elles aussi de gants de boxe, accélérant leur chorégraphie. L'univers représenté dans cette scène relève donc bien du domaine de la boxe, ring et gants à l'appui, mais le combat n'est pas figuré. Les plans de danse, où l'ont voit parfois la chanteuse sourire alors qu'elle se prend des coups dans les plans adjacents, se veulent finalement comme un commentaire symbolique facétieux et dédramatisant des plans de combats qu'ils entrecoupent. On note dans ce sens que les gants disparaîtront comme par magie entre deux plans[228], conjointement aux même gants dans les autres plans, et dont les boxeurs se débarrasseront à l'image.

Peut-être orientés par les paroles de la chanson, certains critiques ont lu le clip comme une métaphore d'un combat de l'interprète contre eux. Dans cette optique, les images peuvent être vues comme l'adaptation de certaines phrases de la chanson dont elles s'inspirent :

> « Une sauvage née vaut bien d'être estimée, elle fait souvent la nique aux "trop bien cultivés" […] Pour plaire aux jaloux il faut être ignorée. »[229]

Ce rapport avec la réalité du métier que subissent Laurent Boutonnat et sa muse au quotidien[230], le réalisateur ira jusqu'à le figurer dans son casting : il fera appel à un vrai boxeur poids-léger yougoslave et à un arbitre français professionnel : Gérard Boutonet. Au delà de cette simple figuration d'un vécu connu de lui seul, *Je t'aime mélancolie* soulève pourtant plusieurs thèmes sans en exploiter vraiment aucun. Là où *Plus Grandir* parle[231] ouvertement de déchéance physique, *Libertine* de libération sexuelle ou *A Quoi je sers* de suicide, ce clip lui pourrait évoquer plusieurs sujets. On pense avant tout au duel homme-femme, thématique déjà utilisée dans les "épisodes" de *Libertine*, ou dans *Sans Logique*, mis en avant ici par le dispositif du ring où la parité est d'habitude rarement respectée ! La tenue de l'interprète pour les plans de chorégraphie (une guêpière en cuir ornée de clous soutenant des porte-jarretelles noirs) laisse penser à un arrière plan sado-masochiste, appuyé par l'isolement de l'homme et de la femme sur un espace scénique (le ring) et soumis au regard d'un public voyeur ; ils seraient venus sur ce ring pour se faire mal physiquement avec le consentement de l'autre. Seulement ces pistes ne mènent guère très loin par rapport au texte de la chanson, même extrapolé ; la seule suivie à l'époque fut comme nous le disions celle de l'hyperbole sur la critique. Cette dernière a pour elle le mérite de la cohérence. Le match de boxe figurant une prestation artistique, le public que l'on entend mais qui reste invisible serait ce "goût du spectateur qui ne compterait pas" pour les critiques. L'homme sur le ring, symbolisant la critique au sens large, perd le match ; et la phrase-

[228] Donc sans que le spectateur n'ai pu voir les danseuses les enfiler ni les retirer.
[229] Paroles : Mylène Farmer.
[230] Réalité dont ils ne diront jamais mot dans aucune interview.
[231] Le clip en parle tout comme le texte de la chanson.

titre reprise régulièrement comme un leitmotiv: « Je t'aime mélancolie », résonnerait comme une revendication face à ceux qui avaient reproché au "couple" Boutonnat-Farmer leur imagerie négative. Après le retrait symbolique de la critique face aux coups portés par la chanteuse à la fin du clip, celle-ci se retrouve plus seule que jamais, désormais livrée à elle-même, coupée du regard extérieur, près de ce public plus silencieux que jamais devant lequel elle devra tôt ou tard livrer un nouveau combat pour le distraire. Le silence de glace qui clos le clip fait pourtant bien comprendre que la gagnante a eu ce qu'elle a voulu, que libérée « des jaloux », elle est à présent « ignorée ». L'ennemi battu, elle n'est pourtant libérée de rien, prisonnière de la scène et écrasée par les faisceaux de ces projecteurs qui l'exposent peut-être davantage qu'elle ne l'aurait voulu.

Les "Années Cardone"

Il faut en fait attendre 1997 pour retrouver Laurent Boutonnat à la réalisation d'un clip. Cette année là il produit et met en scène quatre clips pour l'actrice Nathalie Cardone qui décide de se mettre à la chanson ; production à laquelle il faut ajouter trois clips pour la jeune chanteuse Alizée qu'il lance en 1999 et deux dernier clip pour Mylène Farmer en 2001. Autant les clips tournés entre 1984 et 1994 relèvent du même univers aux règles strictes, aux attributs influencés par tout un cinéma classique, autant ces sept clips postérieurs à 1994 ne font que se référencer à un monde certes particulier, mais déjà connu de tous et définitivement clos. *Hasta Siempre* est le premier clip réalisé pour Nathalie Cardone en mars 1997[232]. Les arrangements plutôt dansants de la chanson ont fait beaucoup parler d'eux. Une petite polémique avait eu lieu d'avoir fait de *Hasta Siempre* une chanson pour discothèque. Pourtant, à Cuba même la chanson traditionnelle remixée par Laurent Boutonnat est sortie et a connu le succès, tout comme le clip inventant le passage de flambeau le jour de la mort du commandant. Boutonnat d'ailleurs fait figurer des photos d'archives du cadavre du *Che* au début du clip comme il l'avait fait pour un discours de Lénine dans *Tristana*, et échantillonne un extrait de discours qui clos la chanson : « Esa ola ira creciendo cada dia que pase, esa ola ya no parara mas. »[233]

A la fois soucieux de créer un événement, de lancer la carrière d'une jeune chanteuse et de rester fidèle à l'esprit de la chanson d'origine, Laurent Boutonnat ne réinvestit pourtant pas les particularités qu'il avait appliqué pour sa précédente égérie. La bande son du clip se résume à la chanson elle-même, n'ajoutant qu'un bruitage d'ambiance au début, lors de l'apparition du titre, la durée est donc celle d'un clip classique, c'est à dire approximativement quatre minutes. Cependant Laurent Boutonnat tourne *Hasta Siempre* toujours sur pellicule 35 mm. et le produit pour la somme de 152 500 Euros. Le tournage à Cuba dure cinq jours et pourrait se résumer à une compilation d'images et d'ambiances déjà vues chez Boutonnat. En ce qui concerne le décor il n'est pas difficile de faire le lien avec celui de *Sans Logique*, sec et aride. Les scènes quant à elles sont empruntées à *Tristana* (lors d'une danse sous la pluie) et surtout *Désenchantée* : Le destin de l'héroïne de *Hasta Siempre* est certes comparable à celui du *Che* [234]mais également à celui de l'héroïne du clip de 1991. Le spectateur a droit au même final, une femme guidant un peuple vers un horizon incertain.

> "Cela se déroule dans une école qui ressemble étrangement à celle de La Higuera... Par la magie des techniques, le *Che* est là, agonisant. C'est une sorte de passation de pouvoirs. Elle repart de cet endroit, un bébé au sein et une mitraillette dans le dos. Les hommes détournent le regard. […] La peur a toujours permis aux pouvoirs de maintenir l'homme dans l'ignorance et l'obéissance : un homme malheureux, on en fait ce qu'on veut. Alors, les hommes ne la suivent pas, seules

[232] *Hasta siempre* est une ode cubaine au commandant Ernesto Che Guevara.
[233] « Cette vague continuera à se développer chaque jour qui passe ; cette vague ne s'arrêtera plus. »
[234] Comme dans le clip, Che Guevara ayant été dénoncé par les paysans.

les femmes se lèvent, la rejoignent et se retrouvent, au final, pour danser une santeria. Elle en ressort triomphante."

Nathalie Cardone,
Dossier de presse lors de la sortie du disque.

Réalisant chacun des clips des extraits du premier album de Cardone, Boutonnat tourne ensuite *Populaire*, courte abstraction narrative floue sur la naissance et la masturbation fortement référencée à Bunuel, où de vieilles personnes avancent péniblement dans un océan de lait sorti des pis d'une vache ardemment traite par la chanteuse ! Avant *Baila Si*, dernier clip pour Cardone qui alterne chorégraphie au clair de lune et saynètes passablement érotiques, Boutonnat réalise *Mon Ange*, qui recycle et pousse plus loin certains de ces éléments filmiques. Le clip se compose d'un long travelling latéral sous un ciel orageux et une pluie battante qui donne à voir, en une forte contre-plongée, la chanteuse marchant lentement les yeux rivés à l'horizon. Parallèlement à cela, de courts plans chaotiques montrant deux chevaux se laissent entrevoir. Le clip entier fonctionne sur une association entre les cardages de la chanteuse sous la pluie se cambrant en avant, et les chevaux montant l'un sur l'autre. En utilisant des éléments déjà vus quelques années auparavant (les chevaux, le ciel orageux, la pluie, la nudité), le réalisateur a néanmoins poussé à l'extrême, en les combinant, l'utilisation qu'il pouvait encore en faire. Graphiquement reconnaissable à Boutonnat mais peu surprenant, le clip réussi pourtant à explorer une voie peu empruntée dans le vidéo-clip : celle d'une composition commune à deux éléments à priori éloignés pour les rapprocher l'un de l'autre lentement par le Montage sur la durée de la chanson, jusqu'à ce que le spectateur les associe et attribut à l'un les actions commis par l'autre.

La Confusion des années 2000

Produisant Alizée en 2000, une jeune chanteuse de 16 ans, Laurent Boutonnat s'occupe de ce "coup" en composant la chanson, l'album, les remixes et réalise trois de ses clips, dont *Moi…Lolita*. Clip à la pure ambition commerciale, la longue scène de la discothèque qui dure la moitié du clip ne sert qu'à montrer sous toutes coutures la nouvelles égérie du réalisateur qui danse sous les yeux des personnes présentes, comme une métaphore de la quête de popularité de la jeune chanteuse ; les rapports ambigus entre Lolita et sa mère, ainsi qu'avec le jeune homme sont relayés au second plan. Ici le héros n'est pas l'histoire, même pas l'héroïne, mais la chanteuse Alizée elle-même qui ne fait qu'un avec Lolita jusqu'à en parler à la première personne. Quant au cinéma de Laurent Boutonnat, en tout cas ses signes distinctifs, il faut les chercher, être attentif pour retrouver les plans larges en plongée sur les champs d'orge, le lent travelling avant sur une pauvre maisonnette, ou enfin la violence que subit inlassablement ses héroïnes. On retrouve néanmoins la méthode d'adaptation que Laurent Boutonnat pratiquait quelques années auparavant à partir des paroles des chansons pour *Parler tout bas*, troisième chanson de Alizée. Toujours en extrapolant légèrement le texte original de la chanson, ce clip à la narration plutôt abstraite mêle des images-symboles du passage à l'âge adulte à partir de poupées de porcelaine à la taille humaine évoquées dans la chanson.

Un retour à la "normalité"

Pourquoi Laurent Boutonnat aurait-il changé sa conception du clip ? On peut emmètre plusieurs hypothèses : celle qui semble la plus probable serait de mettre en évidence l'aspect purement alimentaire de ses productions postérieures à *Giorgino* qu'il considérait comme l'aboutissement de son univers. Il serait sans doute plus pertinent de situer ce revirement dans le contexte du vidéo-clip de cette époque.

La moitié des années 90 correspond à une standardisation de la diffusion des clips. Non seulement leur format court devient une nécessité, la multiplication des chansons sortant dans le commerce impliquant la diffusion d'avantage de vidéo-clips, mais l'ouverture par le câble et le satellite de chaînes musicales (MCM, M6 Music, Fun TV, MTV France …) encourage un flux toujours plus puissant de productions. Sous l'affluence de la multiplication des vidéo-clips, une espèce de concours de créativité couronne désormais les vidéo-clips qui sortiront du lot et les récompensera par un "matraquage" à l'antenne. Certaines de ces exigences, notamment celles qui régissent l'inventivité de la forme, sont celles qui ont poussé Laurent Boutonnat à envisager différemment le vidéo-clip dès 1985. Cependant des contraintes ont depuis émergé et le nombre croissant de vidéo-clips destiné à la plus large diffusion ne permet plus aux chaînes, par exemple, de consacrer dix minutes "d'antenne" à une seule chanson. Laurent Boutonnat avait compris cela dès 1991 où il avait monté deux version de *Désenchantée* : la plus courte[235] fut bien davantage diffusée. Il aurait alors pu garder les versions longues de ses prochaines productions pour les sorties en salles et les ressorties en vidéo-cassettes, ce qui ne justifiait sans doute plus l'investissement que six minutes supplémentaires de film auraient coûté. Difficile aussi pour un auteur d'avoir à "tronçonner" son film pour de pures contraintes commerciales. Car si Boutonnat considère ses clips avant tout comme des œuvres, on comprend qu'il n'ai pas souhaité réitérer l'expérience de *Désenchantée* où la suppression de la séquence finale donnait à la version courte du clip le sens inverse que la chanson et la version intégrale du film voulaient donner !

Soucieux de rester plus proche du cinéma que de la télévision, Laurent Boutonnat a fait le choix de continuer de tourner sur pellicule 35 mm. le plus souvent au format panoramique 1.85. Il a cependant cessé de remixer les titres afin de s'en servir comme complément de bande sonore, a quasiment supprimé les bruitages, et ne compose plus de musiques additionnelles. Alors éloigné du début de son œuvre car ayant "perdu" son actrice fétiche, le réalisateur a peut-être mis un terme à la cohérence de sa production avec le dernier clip pour Mylène Farmer en 1992. Il faut d'ailleurs justement noter que c'est à cette même date que s'achève l'exploitation systématique de ses clips en salle et par vidéo-cassettes. Désormais seules la télévision en général et les chaînes musicales en particulier se feront le médium des clips de Laurent Boutonnat.

De l'œuvre cinématographique à l'œuvre "clipesque"

En 2002, Laurent Boutonnat réalise le clip *Pardonne-moi* pour Mylène Farmer. Non seulement ici Laurent Boutonnat signe son détachement du film de genre dans lequel il s'était illustré des années durant, mais se dégage pour la première fois de ses modes narratifs et de sa symbolique. Boutonnat, depuis qu'il a repris la caméra pour la réalisation de clips en 2000, se fond de plus en plus dans l'intimisme qu'il semble ne plus quitter depuis les clips de Nathalie Cardone de 1997 et 1998. Tout ce qui faisait dans les années 80 et même 90 de chaque clip un oeuvre de divertissement à part entière disparaît ici : plus de figurants, ni de personnages, ni de dialogues, ni d'action. La question la plus évidente alors à se poser est de savoir ce que son cinéma a gagné à se défaire de tout cela ? On remarque justement que tout ce que Boutonnat supprime depuis *Mon ange* (1998) a trait à la narration, au fait de s'attacher à d'autres structure que celle de l'image. Fernand Léger disait que *"l'erreur du cinéma, c'est le scénario"*. La solution du problème se trouve peut-être bien ici : Laurent Boutonnat serait-il moins cinéaste qu'avant parce qu'il ne s'attache plus au narratif, dans le sens diégétique tu terme ? Ceci expliquerait pourtant l'absence de troisième long-métrage après les échecs de *Ballade de la féconductrice* et *Giorgino*. Pourquoi faire un long-métrage en s'encombrant de contraintes "facultatives" (dont l'histoire) alors que « seule l'image compte » ? On peut bien sûr tergiverser sur le bien fondé de

[235] Moins longue de six minutes que la version intégrale, amputée de la séquence finale pourtant essentielle, et des génériques.

cette démarche; mais si on peut critiquer volontiers *Pardonne-moi* sur le divertissement et l'ambition, on ne peut lui reprocher son manque d'images. Depuis le début de sa carrière, le vocabulaire de Laurent Boutonnat reste pourtant d'une implacable cohérence. Dans *Pardonne-moi* il va même jusqu'à reproduire en grande partie les cadrages de *Maman à tort* (1984), comme si ce coup d'essai datant de février 1984 n'en n'avait pas été un et que tout avait été pensé, réfléchi, approuvé et que tout était resté depuis inamovible dans son cinéma. La répétition des travellings avants sur le visage sont les mêmes, et cette silhouette à robe courte à demi dans l'obscurité qui avance face à la caméra est toujours la même. Bien sûr l'image, la photographie, elle, a évolué, Laurent Boutonnat n'arrêtera jamais d'apprendre, offrant d'année en année des images de plus en plus rares, mais de plus en plus travaillées.

Si jusqu'à présent les analyses symboliques étaient pertinentes dans le travail de Laurent Boutonnat, elles le sont beaucoup moins depuis 1997. On remarque que dans *Pardonne-moi* elles ne mènent nulle part. Il serait en effet totalement vain de chercher les sous-traitances avec les paroles de la chanson, de trouver la fonction d'éléments graphiques comme l'homme à cheval, le serpent, ou la poussière. Pour la première fois un clip de Boutonnat n'est pas narratif, on pourrait bien sûr analyser le montage, l'énonciation mais ce qu'il est le plus intéressant de voir à travers *Pardonne-moi* est son réalisateur, ses goûts pour les images syncopées, l'esthétique à tout prix, et les ambiances qu'il souhaite inédites. Si les éléments que choisi Boutonnat pour chaque nouveau clip rappelle les anciens, il apporte en outre à chaque fois un ou plusieurs éléments qui viennent enrichir ce qu'il avait déjà mis en place et qui présentent l'interprète (puisque c'est elle qui est promue) sous un jour à chaque fois un peu différent. Dans cette optique, l'image la plus frappante n'est pas celle des yeux remplis de blanc, ou de noir (simple effet de frayeur) mais cette espèce de danse tribale au ralenti et au noir et blanc très contrasté et granulé, avec une femme qu'on imagine plongée dans la poussière de l'au-delà. Sur un fond très noir, les particules de cendres s'échappent des cheveux et donnent à la silhouette de la chanteuse en la suivant l'étrange allure d'un spectre. Dans ces plans, l'interprète reste les yeux fermés, totalement inexpressive, comme si quelque chose de surhumain la guidait dans sa danse, l'avait sortie de la poussière où elle reposait depuis la nuit des temps. Seuls deux plans quasi-subliminaux surexposés la montreront hilare, la tête basculée en arrière, rendant du même coup l'ensemble de la danse et du clip dénués de logique. Reste ce chevalier mystérieux, lui aussi sur fond noir, qui galope sans fin et qui rythme la chanson. On peut sur ce point remarquer deux choses : Ses apparitions se font à des moments de la chanson où la répétition est aussi musicale, ce qui accroît l'idée d'un galop sans fin du cheval et la course de ce prince qui jamais n'arrivera à destination. Pour renforcer cette idée on peut deviner aussi que le cheval n'avance pas, mais fait du sur place (la fumée en arrière plan reste immobile). La caméra n'est donc pas en travelling latéral mais en plan fixe, et amorce d'ailleurs à un moment un zoom arrière. Ainsi non seulement on ne peut que ressentir la quête vaine du prince, mais également jouir de la fluidité de sa course, de cette image irréelle en contre-plongée. Les symboles qui autrefois semblaient donner un grande part de leur sens aux réalisations de Boutonnat n'ont même plus leur place dans ce cinéma "de l'image seule". Il n'y a pas de symbole dans *Pardonne-moi*. Il serait pourtant facile d'approcher le serpent du pêcher originel et les yeux blancs de la cécité. Mais comment expliquer alors d'autres éléments du clip tels les yeux noirs de la fin du clip, le rapport au texte et la présence du prince sur son cheval ? Chacun de ces éléments n'est ici au service de rien, si ce n'est de lui-même. Quant à l'origine de leur choix, il faut encore s'en retourner vers ce qu'est réellement un vidéo-clip. Chacun des éléments est montré dans le clip à un endroit précis de la bande son. Ainsi le serpent ne peut apparaître que sur le violoncelle du pont musical, tant les sinusoïdes dessinées par son corps matérialisent plastiquement et simultanément la musicalité sonore; les saccades de batterie ne peuvent également correspondre qu'à la danse tribale de la chanteuse les cheveux remplis de poussière, éclairées par des flashs lumineux qui la laissent deviner par le spectateur plus qu'ils ne la montrent. Même chose pour le travelling sur la chanteuse qui laisse découvrir en levant la tête des yeux vides : dans un cadrage identique, les

violons graves dénoncent musicalement parfaitement la monstruosité de ce visage, alors que le piano du début en glorifiait la beauté.

Ce que nous voulons démontrer ici est que Laurent Boutonnat, de 1985 à 1992, n'a pas fait de vidéo-clips. Il a fait des films de fiction romanesque, référencés à des genres ou des sous-genres. Mais à aucun moment, ni même pour *Ainsi soit-je* (1988) ni pour *Je t'aime mélancolie* (1992), nous avons eu à faire à un vidéo-clip stricto-sensus. A l'origine, le principe du vidéo-clip consiste à illustrer une chanson par des images, rien de plus. Laurent Boutonnat a toujours apposé à cette règle sans cesse davantage d'artifices, d'histoires, de symboles, et de moyens. De *Pardonne-moi* en revanche, il fait un clip dans le pur sens du terme : une musique avec des images à son service, qui l'illustrent. Le sens des images, leur teneur discursive, tout ceci n'a aucune importance face à leur musicalité intrinsèque et l'effet qu'elles produisent quand on les appose à la bande-son en question. Dans *Pardonne-moi* plus que jamais, l'image ne peut être présente à l'écran que parce que c'est cette chanson qui est illustrée, alors qu'on peut très aisément imaginer les images de *Libertine*, *Sans Contrefaçon* et même *Ainsi soit-je* sur une autre musique de couleur approximativement équivalente. Les images de *Pardonne-moi* ne semblent avoir été inventées que parce qu'il y avait tel ou tel son dans la chanson, ces images sonnent juste par rapport aux effets musicaux tout simplement, et ceci pour la première fois chez Boutonnat. Le seul travail du réalisateur en 2002 ne concerne plus que l'image, et rien qu'elle, Boutonnat n'est pas un romancier, pas plus qu'un conteur. Depuis 1997, de *Mon Ange* à *Pardonne-moi* en passant par *Baïla Si* et *Les Mots*, il n'a cessé de tâtonner pour trouver ce qu'était vraiment un clip, ce qu'était vraiment une image, et donc finalement ce qu'est réellement le cinéma.

Pourquoi alors se cantonner au même type d'image, aux mêmes éléments alors que le réalisateur a su pourtant diversifier ses inspirations en une décennie de clips autrement plus riches visuellement ? Puisque visiblement Laurent Boutonnat s'est détaché du cinéma de fiction romanesque pour se concentrer entièrement à ce qu'est un clip, le réalisateur peut-être lassé désire faire le meilleur clip, le clip ultime. Laurent Boutonnat rétrécit ainsi de clip en clip le champ d'application de son univers afin visiblement de trouver l'image juste, celle qui broiera la chair de celui qui la regardera. De plus en plus on peut avoir l'idée de ce à quoi ressemblera *le* clip de Laurent Boutonnat : de longs plans contemplatifs représentant des éléments immobiles, un ciel nuageux, du vent, des fantômes pas encore entrés dans l'au delà et se frottant encore aux humains, une quête sans fin accompagnant une errance éternelle de personnages perdus et auxquels il ne reste que le recueillement. Seulement nous pouvons penser que rien ne distinguera particulièrement le dernier clip de Laurent Boutonnat des autres, que ce sera juste celui sur lequel le cinéaste voudra s'arrêter, estimant achevée la recherche qu'il fait sur l'image et avant tout sur ses propres fantasmes graphiques. *Pardonne-moi* aurait pu être celui-ci, le seul vrai clip, donc le dernier. Et si ce n'est pas le cas, un cap a de toute façon été franchi en le réalisant : se désintéresser intégralement de tout fonctionnement narratif pour ne se concentrer que sur l'image, quitte à ce qu'elle rende ivre tellement sa splendeur incompréhensible ne renvoie à rien de connu.

Vers de nouvelles particularités : Le Métaclip

La nouvelle forme filmique qu'est le vidéo-clip a permis, grâce à ses particularités, d'adapter des genres cinématographiques connus et de les transposer sous des contraintes spécifiques. Laurent Boutonnat est un des grands coutumiers de cette pratique car pour cette question du choix du genre, il cherchait, notamment dans les années 80, à transposer ceux existant dans le cinéma pour les transposer dans le clip. On remarque à la fin des années 90 une

espèce de nouveau genre *clipesque* se rapportant d'assez prêt à celui du *métafilm* au cinéma. Régulièrement, l'univers d'un vidéo-clip s'inspire directement de sa propre forme, de son propre statut de film musical. Peut-être parce que le personnage principal d'un vidéo-clip est presque toujours l'interprète de la chanson, les réalisateurs se plaisent à montrer la structure même du médium de promotion qu'est le vidéo-clip. Comme il montrerait l'artiste sur une scène lors du tournage d'un concert, il filme fréquemment ce même artiste en studio dans le clip, l'élément principal de la vidéo n'étant plus l'histoire ou l'atmosphère, mais l'artiste lui-même qui tourne son clip. Au Japon notamment en 2001, la chanteuse Ayumi Hamasaki pour son clip *Evolution* joue non seulement son propre rôle mais évolue entre les caméras du studio, les grues et les personnels de production. Monté sur le rythme de la chanson comme souvent dans les clips, la vidéo de *Evolution* montre de manière stylisée (tous les techniciens portent des lunettes noires, les coulisses sont elles même décorées et éclairées dans les mêmes tons que le studio…) tous les matériels et les équipes nécessaires pour le tournage du clip. Mais ce que nous appellerons ici le *métaclip*[236], vidéo musicale promotionnelle à la diégèse se référant au propre tournage de ce même vidéo-clip, s'auto-étudiant, s'auto-démontant, trouve des matérialisations plus complexes que de montrer les coulisses esthétisées du tournage du même clip.

Faire un "film sur le film" ou dans notre cas un clip sur le clip relève de ce que Christian Metz appelle « la mise en avant du dispositif cinématographique ». C'est dans la nature même du vidéo-clip de montrer ce dispositif, on prendra pour preuve l'omniprésence du regard direct à la caméra, qui occupait d'ailleurs déjà les visages des chanteurs tournant leur scopitone à la fin des années 1970. C'est précisément cette persistance du regard direct à la caméra qui soulève un problème d'énonciation spécifique à la forme du vidéo-clip : Au nom de qui le téléspectateur fonctionne t-il ? Pour le savoir il faut voir si les marques de cette énonciation sont ou pas gommées.

> « Le regard direct à la caméra, la figure sans doute la plus fortement marquée du point de vue énonciatif, (et l'interdit majeur du cinéma fictionnel) peut être récupéré au bénéfice de l'axe imaginaire, pourvu qu'il soit corrélé à une relation homologue dans la diégèse »[237]

Si le regard direct à la caméra comme il est au contraire employé dans le vidéo-clip[238] trahit la fonction énonciative de l'éventuelle histoire comme dans le film de fiction, le spectateur ne fonctionne pas non plus au nom de l'auteur, comme c'est par exemple le cas dans le cinéma expérimental. Ici le seul maître est l'interprète ; c'est lui qui dirige tout, règne sur son clip, et attire le regard du spectateur sur lui. Bien souvent l'unique fil conducteur visuel du clip est cet artiste, lorsque le décor change sans raison, que l'on semble basculer dans un autre film, c'est lui qu'on retrouve face caméra, comme si ces variations dans l'image étaient de son seul fait et qu'il maîtrisait tout ce qui pouvait subvenir à l'écran. C'est sans doute aussi pourquoi presque toujours, alors qu'on parle du film de tel ou tel réalisateur, on parle du clip de tel ou tel interprète, comme si il avait écrit le scénario de son clip[239] et dirigé la mise en scène. Dans le clip *Evolution* dont nous parlions et qui restera notre exemple central, on assiste à une étrange mise en abyme : le réalisateur censé mettre en scène le clip apparaît à deux reprises à l'image dans l'ombre, curieusement dissimulé derrière des lunettes noires comme s'il tenait à garder l'anonymat devant ses caméras virevoltantes. Or qui aurait pu filmer le réalisateur puis l'avoir monté dans *son* clip à son insu ? *Evolution* entre de plein pied dans le début de définition que donne Christian Metz de cette mise en avant du dispositif :

---

[236] En référence au métafilm qui défini les récits de films se déroulant dans l'environnement cinématographique.
[237] Roger Odin « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, Vol.1, 1983, pp. 67-82
[238] Le problème ne se pose pas quand ce regard caméra sert la diégèse, comme chez Bergman par exemple.
[239] Ce qui reste extrêmement rare, citons en contre-exemple le groupe français Noir Désir ou le chanteur américain Michaël Jackson.

> « La mise en avant du dispositif cinématographique, sa dénonciation, sa déconstruction, […] nous donne alors à voir ou à entendre cela même qui l'a produit. »[240]

Non seulement, nous le verrons plus tard, ce qui est vrai pour le métaclip ne sera pas forcément vrai pour le métafilm, mais inversement ce qui s'applique au métafilm dans ce qu'en dit Metz ne trouve pas de correspondance exacte dans le métaclip. Là encore on peut qualifier *Evolution* de "métaclip type" tant il est caractéristique de ce genre *clipesque*. Si nous suivons le fil de la définition de Metz, nous nous rendons compte qu'on ne montre pas le dispositif cinématographique de la même façon si on le fait dans un film de fiction ou dans un clip. Il écrit ceci :

> « Montrer le diapositif ne montre en vérité que rarement LE (sic) dispositif, c'est-à-dire le sien et se contente volontiers d'exhiber UN dispositif, celui d'autres films, purement virtuels, ou réels dans la fable. »[241]

Le métaclip en revanche a pour objet le tournage même de son clip. On n'a jamais vu par exemple de clip raconter le tournage d'un clip d'un chanteur "concurrent", la star de la chanson étant l'interprète, c'est son travail en studio d'enregistrement ou devant la caméra qui importe, ainsi que son hypothétique statut de star. C'est pourquoi de plus en plus de vidéo-clips depuis l'an 2000 montrent en long en large et en travers par l'emploi du métaclip la quantité de moyens techniques nécessaires pour le tournage, autour d'un artiste surpuissant autour duquel tournent toutes les attentions des personnes du plateau. En 2001 par exemple, le groupe irlandais Les Corrs se met en scène lors d'essayages de costumes en s'apprêtant au tournage de leur clip, et le rappeur français MC Solaar frappé d'amnésie qui se retrouve sur le plateau de son nouveau clip, entouré des personnages d'anciennes productions qu'il ne reconnaît pas. Bien que nous soyons ici dans des cas très précis de clips, la figure d'énonciation que nous décrivions plus haut ne s'en trouve pas contredite. Dans *Evolution* par exemple, quand bien même le réalisateur apparaît plusieurs fois à l'écran, c'est bel et bien la chanteuse Ayumi Hamasaki, qui règne sur les tournages : celui qui est représenté à l'image comme celui d'*Evolution*, puisque c'est sensé être le même. C'est autour d'elle que tournent toutes les caméras, agissant elle-même comme un aimant, le vidéo-clip reste bien le sien, le spectateur ne fonctionne qu'en son nom. On remarquera que sur la chanteuse sont ajoutés des effets spéciaux qui la rendent parfois invisible ou multicolore, alors qu'à aucun moment dans *Evolution* ne sont représentés les phases de montage et de post-production. Pourtant ce clip est sensé montrer la fabrication du clip, mais s'en tient comme toujours aux préparatifs et au tournage. Alors que pour les clips précités des Corrs et de MC Solaar on assistait soit aux essais costumes soit aux coulisses, dans *Evolution* le spectateur voit le clip se construire sous ses yeux, comme si les effets spéciaux numériques étaient réalisés en direct lors du tournage. Le film commence par l'arrivée dans le studio de la chanteuse, continue par le maquillage, les répétitions, les pauses, et se termine par un bouquet final de mouvements de caméras et d'effets spéciaux sensés figurer la fin du tournage. Dans *Evolution* comme dans les autres *métaclips*, seul le tournage montre la fabrication d'un clip, en omettant tout le travail antérieur et postérieur, il est vrai moins spectaculaire. A propos de l'énonciation dans ce cas Metz note :

> « L'opération "dispositif" ne débouche sur des figures précises d'énonciation que lorsque le texte filmique est "actif" et ne se contente pas de donner à voir des appareils, c'est-à-dire, justement quand il fait plus que "montrer le dispositif" »[242]

Justement le métaclip se contente de monter le dispositif, et lui seul. L'artiste interprète y joue rarement de rôle et ne se trouve mis en valeur seulement parce que c'est de *son* clip dont il s'agit, et que tout gravite autour de lui. A montrer autant le dispositif on peut avoir l'impression,

---

[240] Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Ed. Klincksieck, Paris, p.85
[241] Opus cit. p.86
[242] Opus cit. p.87

comme dans le clip des Corrs, d'un documentaire comme *Making the video*[243], ou plutôt d'un faux reportage comme le feraient Peter Watkins ou Jean-Teddy Filippe. Il serait en effet difficilement imaginable de monter un clip à partir de rushes de "vraies" prises de vue sur le tournage car la mise en scène et le plateau eux-mêmes n'auraient plus de raison d'être. Le véritable objectif du métaclip est en vérité le cinéma, parvenir à montrer qu'on fabrique de la même façon un vidéo-clip qu'un long-métrage de fiction, et que le travail d'un chanteur sur le tournage est comparable à celui d'un acteur de film romanesque, travail que l'on met très souvent en valeur.

> « La volonté de mettre en évidence le dispositif a parfois procédé […] d'un désir naïf et un peu opaque de concilier un surmoi pseudo-politique avec une adoration éperdue pour le cinéma et pour sa technique »[244]

On ne peut, en ce qui concerne le métaclip, prêter exactement les mêmes intentions au réalisateur que celles que Metz donne à certains réalisateurs de longs-métrages de fiction, fussent-ils de *métafilms*. Même si "l'adoration" de ces réalisateurs pour la technique cinématographique ne fait aucun doute, la mise en avant du dispositif dans le clip se justifie avant tout, comme nous l'expliquions, par la volonté de renseigner le spectateur sur son artiste en le plaçant dans une situation professionnelle qui le mettrait le plus en valeur. Alors auréolé dans son vidéo-clip de toute une considération de "vedette de cinéma", le métaclip crée une confusion chez le spectateur entre le réel et le film qui sert l'artiste-interprète alors mis en valeur tant sur le plan public que sur le plan personnel (le métaclip laisse toujours une place pour montrer un vrai faux "hors-caméras"). On voit ainsi Ayumi Hamasaki répéter le play-back de sa chanson confortablement assise dans un fauteuil, on peut voir MC Solaar retourner en loge de maquillage suivi par de nombreux assistants, apercevoir Grungerman (*Girls in love* – Allemagne – 1997) se faire maquiller à l'emplacement même où il devra faire son play-back, ou encore voir les trois chanteuses des Corrs entourées d'un aréopage de costumières toutes dévouées à leur bon vouloir. En ce sens le métaclip a bel et bien une fonction pour l'interprète, même si à priori il n'en a pas forcément avec la chanson et son texte. C'est pourquoi la conclusion de Metz à propos de la mise en avant du dispositif vaut aussi bien pour le métafilm que pour le métaclip, même si c'est pour des raisons différentes : « On peut, à travers lui, montrer beaucoup de choses »[245] …et du coup faire croire beaucoup de choses.

Bien que la forme la plus évidente de métaclip soit la représentation d'un tournage sur un plateau, la mise en avant du dispositif cinématographique, voire scénique peut se faire par d'autres moyens. La chanteuse Jessica Folcker semble avoir été la première dans le vidéo-clip *Tell me What you like* (U.S.A - 1996) a créer un stratagème pour montrer, non sans humour, que le dispositif dans lequel elle évoluait n'était conçu que pour son clip, ce qui explique même la définition étendue que nous faisions à l'instant de notre nouveau mot *métaclip* par rapport au métafilm. Ce qui fait de *Tell me What you like* un vidéo-clip intéressant tient surtout au fait qu'il fonctionne comme une métaphore de la mise en scène de clip : La chanteuse Jessica Folker est installée sur une sorte de scène ronde minuscule de 1 mètre de rayon au fond de laquelle est planté à la verticale une toile blanche en guise de décor. Pendant les cinq minutes que dure le clip, des séquences où deux techniciens montent et démontent cette petite scène alternent avec des plans où la chanteuse interprète sa chanson sur cette installation dans des lieux aussi différents qu'un carrefour de circulation, une rase campagne ou un centre commercial. Facile alors de faire un parallèle ironique avec l'Histoire du vidéo-clip tel qu'il existait dans les années 80 : un artiste qui chante où on le pose, un décor simpliste, des lieux incohérents les uns avec les autres qui illustrent lointainement l'interprétation de la chanson.

---

[243] Emission hebdomadaire de 30 mn. de la chaîne américaine MTV, qui suit un interprète pendant toute la durée du tournage de son clip.
[244] Opus cit.
[245] Opus cit. p.92

Au delà du tournage même de la vidéo, donc de sa conception, ce que nous appelons ici *métaclip* recouvrirait également les productions dont le récit évoque l'étude du vidéo-clip en tant que produit fini. Par exemple dans *You're my heart, you're my soul'98* du groupe Modern Talking (Allemagne - 1998) les deux membres du groupe ne sont vus que par le biais d'écran de télévision disposées en nombre dans un discothèque. Les images du groupe chantant la chanson sont montées rapidement sur le rythme de la chanson, et on devine sans peine que c'est cette même chanson qui passe dans la discothèque où dansent les jeunes gens que nous voyons. Le dispositif de mise en abyme est fait pour renforcer l'impression de notoriété du groupe en question, remixant pour l'occasion de leur *come-back* en 1998 un de leurs premiers succès datant de 1986. En diffusant ces images (insituables temporellement car portant costumes noirs, sur fond noir, sous un éclairage bleuté) des deux chanteurs dans les téléviseurs de cette discothèque, le téléspectateur assiste à remise aux goûts du jour du groupe et son éventuel succès qu'il provoquerait en club. Le vidéo-clip est donc ici utilisé en tant que produit fini, afin de promouvoir visiblement le groupe auprès des jeunes gens de la discothèque. Le résultat est donc un "clip dans le clip" qui promeuvent autant l'un que l'autre le groupe, tous deux par leur diffusion télévisée, réelle ou figurée.

On peut lire d'autres apparitions de l'objet qu'est clip dans des vidéos plus anciennes. Ainsi dans *L'Aziza* (Jean-Baptiste Mondino - 1987) de Daniel Balavoine, c'est le chanteur dans un téléviseur que découvrent rapidement les habitants d'un village d'un pays africain en voie de développement. C'est donc par un extrait de clip simpliste sur un format de mauvaise qualité d'image (Balavoine immobile face caméra, le visage barré de parasites) que l'interprète fait son entrée dans ce vidéo-clip français très diffusé à l'époque. Filmé au Sahel et à Paris, le vidéo-clip à l'histoire réalisée à la manière d'un conte fantastique se voudra être lu davantage comme un film que comme un clip, l'interprète ayant d'emblée évacué cette forme à l'ouverture par sa laconique apparition télévisée faussement bâclée. C'est d'ailleurs par le *métaclip* que l'on peut lire *Je t'aime Mélancolie* de Laurent Boutonnat (France – 1992). Comme une allégorie du *film-clip* duquel les productions du réalisateur étaient qualifiées jusqu'ici, le décor unique d'un ring de boxe surdimensionné accueille alternativement un combat entre un boxeur et l'interprète, puis la chorégraphie de la chanson. On arrive ici à une égalité parfaite entre le clip utilisant une histoire bien définie, et les délires chorégraphiques improbables se rapportant aux premiers vidéo-clips proches des apparitions télévisées des émissions de variétés. Parallèlement aux deux séquences opposées les liens se font, comme la récurrence des gants de boxes sur les danseuses, apportant une cohérence au tout, ce qui fait du film une métaphore du choix devant lequel se trouvait Laurent Boutonnat lorsqu'il devait écrire un clip, une étude comparative des deux pôles extrêmes de la forme du vidéo-clip. Pour renforcer cela, on peut lire d'autres liens dans le clip comme l'aspect chorégraphique du combat de boxe qui dégénère et le regard de l'interprète dans les scènes de chant et de danse qui reste fixe dans le vide droit devant elle, mais jamais en regard-caméra comme c'est pourtant d'ordinaire le cas lors d'une interprétation de clip, donnant ainsi l'impression au téléspectateur d'assister davantage au tournage du clip qu'à sa diffusion.

GIORGINO : *FINANCEMENT SUICIDAIRE, MORT D'UN AUTEUR.*

Longtemps pensé, écrit, *story-boardé*, calibré, *Giorgino* ne peut être un échec. Le calcul de Boutonnat est simple : Mylène Farmer est un personnage populaire, aimé, et ce grâce aux chansons qu'il a écrites pour elle, aux clips qu'il a tournés pour elle. Conséquence logique d'autant de succès communs, le long-métrage recyclant leur schéma depuis si longtemps exploité est censé attirer le même grand public. Lorsque Laurent Boutonnat se décide en 1988 à lancer la conception du film, il sait déjà qu'il fera plus de trois heures et que on sujet pour le moins morbide aura trait à la seconde guerre mondiale. Non seulement le synopsis et la durée estimée refroidissent les investisseurs, mais le budget nécessaire à la réalisation d'un tel scénario (8 220 000 Euros) est bien trop gros pour qu'un producteur veuille se risquer à investir. Laurent Boutonnat hésitera longuement à réaliser dans un premier temps un film moins coûteux puis se ravisera en décidant de le financer lui-même. Il trouve en 1992 Polygram Films qui acceptera de s'associer à lui à auteur de 3 260 000 Euros d'apport au budget. Suite à cela, deux autres aides viendront s'ajouter comme celle du C.N.C et de canal plus. Le cinéaste reste quand même l'un des propriétaires de son film puisqu'il y a déjà investi 4 870 000 Euros par le biais de sa société Heathcliff S.A. C'est alors qu'obtenant tous les détails par rapport au tournage, il obtient l'agrément définitif du C.N.C. qui sonne le coup de départ de la préparation du tournage.

Décidé à prendre en main toutes les commandes créatives de son film, Laurent Boutonnat consacre une année entière au montage[246], à la composition de la musique, au doublage et au mixage : « Ce fut un an de travail intensif, sans soirées ni week-end »[247]. Se coupant ainsi de l'esprit de perspective qu'auraient pu lui apporter des collaborateurs lors du travail de post-production, Laurent Boutonnat est en train de concevoir un film peut-être trop personnel pour pouvoir être partagé. La date de sortie est reportée une première fois, puis à cause d'un retard sur le doublage de la version française, la date pourtant annoncée sur les dossiers de presse au 24 août 1994 est elle aussi annulée. Le film sortira finalement sans réelle concertation le 5 octobre 1994 en face de trois *blockbusters* américains qui diminuent encore sa chance de visibilité auprès du grand public. Alors que la semaine précédente avait vu la sortie de *Léon* (Luc Besson-1994), *Giorgino* sort une semaine avant *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino-1994) et surtout le même jour que *Forest Gump* (Robert Zemeckis-1994). En outre, les critiques dans la presse se révèlent assez mauvaises, dénonçant l'emploi de la chanteuse dans un des rôles principaux, et regrettant la longueur de plusieurs scènes.

> « Il faut au spectateur un certain courage pour affronter les trois heures que durent le film et connaître le dénouement de cette histoire amphigourique. Peut-

[246] Pour l'occasion il installe deux bans de montage chez lui afin de pouvoir s'y consacrer le plus possible.
[247] *Studio Magazine*, n°91, octobre 1994.

> on encore parler de mise en scène lorsqu'une séquence entière raconte ce qu'un seul plan aurait suffit à dire ? A t-on dit à Boutonnat que tout dans ce faux luxe signale la présence du décor ? »[248]

> « Ses clips étaient des films, assez magnifiques d'ailleurs. Juste retour des choses, son film est comme un immense clip de trois heures (pardon, 2h57) où Mylène Farmer aurait simplement oublié de chanter. […] Et non seulement personne ne chante, mais pas grand monde ne parle.»[249]

C'est finalement le *Studio Magazine* d'octobre 1994 qui résume ce que les autres critiques sous-entendent ou introduisent : la maîtrise abusive de *Giorgino* par Boutonnat.

> « *Giorgino* ressemble à ces enfants fragilisés par des parents trop possessifs et qui, de ce fait, se retrouvent empêchés d'exprimer toutes leurs qualités. »[250]

Giorgino reste en moyenne deux semaines à l'affiche en France, tandis que sa sortie en Suisse, en Belgique et en Italie est annulée. Au total le film aura fait soixante mille entrées France et sera, avec le film *Les Patriotes* (Eric Rochant-1994) le plus gros échec commercial de l'année de sa sortie. Loin de confirmer Laurent Boutonnat comme un auteur à part entière, *Giorgino* l'aura plus que jamais cantonné à un simple réalisateur de clips à large ambition cinématographique. Après deux longs-métrages sortis et quinze clips réalisés en seize ans de carrière, le réalisateur fait le constat de son échec en terme de construction d'un auteur. Certes il a d'abord réussi à construire une œuvre dans une forme qui ne permettait pas l'épanouissement artistique jusque là, mais il a échoué sur le chemin du grand écran dans lequel il avait placé beaucoup de ses espérances. Alors endetté à la manière d'un Jacques Tati au lendemain de *Playtime* (1967), Laurent Boutonnat reste "à demi mort" pendant quelques mois, et ferme en 1997 sa plus ancienne société de production : Toutankhamon S.A. Pour remonter financièrement la pente, il produira avant tout via Requiem Publishing et une nouvelle société Calliphora des disques à fort caractère commercial, comme *Anamorphosée* (Mylène Farmer, Polydor, 1995), ou *Gourmandises* pour Alizée (Polydor, 2000). Jusqu'en 2003, date de rédaction de ces pages, il ne sera retourné au long-métrage, préférant la composition de chansons de variété, la gestion de ses sociétés de production et d'édition de disque et de sa Société Civile Immobilière. Là où des cinéastes comme Tati qui ont tout perdu avec l'échec de leur film ont trouvé la force et des moyens de se relever pour retourner[251], Boutonnat comme à son tour désenchanté, a abandonné toute ambition cinématographique. On peut signaler ici que l'ensemble des clips tournés postérieurement à *Giorgino* s'éloigne de manière visible de tous ceux tournés de 1984 à 1994. C'est vraiment un découragement profond que semble signer l'échec de *Giorgino*, résumant la carrière de Laurent Boutonnat comme la lente et vaine tentative de construction d'un auteur de cinéma. Lui qui n'aura réussi à trouver d'exposition suffisante que dans le clip a du admettre à ses dépends l'espèce d'emprisonnement pour le cinéaste que l'aspect promotionnel que cette forme représente, ainsi que son appartenance à l'industrie musicale plutôt qu'à celle du cinéma à laquelle elle aurait pourtant pu se rattacher. La conséquence de cet échec pour Laurent Boutonnat est un complet enfermement sur lui-même ainsi qu'une profonde rancune envers le public et la critique qui ont précipité son film en deux semaines dans l'oubli. A partir de novembre 1994, il refuse toute interview sans aucune exception, qu'elle ai pour objet son travail musical ou cinématographique.

Depuis, Laurent Boutonnat a délégué toutes les décisions concernant son long-métrage à son collaborateur Paul Van Parys, qui travaille encore pour lui. Grâce à ses productions

---

[248] Vincent Vatrican, «Giorgino», *Les Cahiers du Cinéma*, n°485, pp.64-65.
[249] Jean-Yves Katelan, «Je suis un glaçon», *Première*, novembre 1994, p.57.
[250] Christophe D'Yvoire, «Un film-fleuve qui ne tient pas toutes ses promesses», *Studio Magazine*, octobre 1994, p.62.
[251] Jaques Tati trouvera des fonds étrangers pour tourner *Trafic* (1972) et utilisera le support vidéo pour *Parade* (1978).

discographiques et ses compositions, il a racheté les parts financières de Polygram en 1996, ce qui fait de lui le seul détenteur de son film au monde. Il a ainsi le droit de regard définitif sur toutes les exploitations qui en seront faites. Toutes les diffusions sur le câble et sur les bouquets satellites ne se feront pas à cause de son véto. Seule la diffusion contractuelle du film sur Canal Plus en novembre 1995 et une projection en 1997 à Montpellier furent programmées. Cette dernière projection de *Giorgino* fut organisée par l'association Zik et Toiles, qui est parvenue à se procurer une copie du film qui tournait à la sortie sur la région parisienne. Le 29 septembre 2001 est organisée une projection au cinéma Max Linder à Paris, qui organise annuellement une projection de certains films de Laurent Boutonnat. Il refusera la projection de *Giorgino* qui devra être annulée et remplacée par ses films de concerts, qu'il laisse, eux, toujours projeter en salle.

CONCLUSION

Court objet audio-visuel destiné à promouvoir la vente commerciale d'un enregistrement sonore, le vidéo-clip qui aurait pu se cantonner à une démarche uniquement publicitaire et mercantile rassemble les éléments qui font aujourd'hui esthétiquement de lui une œuvre à visée cinématographique. Peu à peu tourné en extérieur, capté sur pellicule, puis parfois passé en salle, le clip, qui a expérimenté bon nombre de nouvelles techniques, de nouveaux effets spéciaux, de nouveaux rapports sémiotiques entre image et son devient non plus un genre mais une forme propre, avec sa grammaire, sa diversité, son regard sur le monde, cadré par des contraintes évolutives.

Si Laurent Boutonnat a crée son univers dans une forme filmique aussi particulière que le vidéo-clip qui a ses codes, ses règles et ses modes de diffusion, ce n'est pas par choix d'originalité ou par quelconque "challenge". Le hasard a fait que ce jeune homme de vingt quatre ans, déjà auteur d'un long-métrage s'est lancé dans la production de chansons de variété. Peut-être « moyen détourné de faire du cinéma », le réalisateur débutant a décidé d'envisager le vidéo-clip comme d'autres envisagent le court ou même le long-métrage, avec la même ambition, la même passion pour la pellicule argentique, le même goût pour le scénario et pour l'image ; goûts soutenus par un financement qu'il ne peut assurer que lui-même. Parce qu'il a maîtrisé toutes les commandes créatives et de production, qu'il composait et produisait la même interprète fidèle, Laurent Boutonnat a pu se permettre de construire un style sur la durée, le sien, imposer un rythme, s'approprier une grammaire. C'est à partir de là, sans "préméditation", et parce que le succès commercial des chansons était au rendez-vous, que la succession de clips est devenu une œuvre. L'élément sans doute le plus important dans le travail de Laurent Boutonnat reste définitivement la cohérence de sa filmographie ; c'est précisément cette homogénéité, ce même regard sur le monde, mais aussi ces moyens conséquents qui ont fait que l'exposition médiatique de ses clips a été extraordinaire. De la multidiffusion sur le petit écran à la promotion sur le grand, des avant-premières publics aux premières en *prime-time*, le clip qui était simple objet promotionnel est devenu sous Laurent Boutonnat objet à promouvoir, œuvre autonome à extraire du contexte commercial de sa sortie. C'est finalement la première fois que le clip devient une création plus importante que la chanson, se prête à l'analyse, à l'interprétation, et aussi à la vente dans le commerce.

L'originalité de sa démarche dans une forme si contraignante, bousculant les règles, transgressant les codes, renversant les conventions, assortie de son indépendance financière fait peu à peu de Boutonnat un auteur à part, paradoxalement exclu du champ de la critique, de par la forme filmique qu'il a choisi. Alors que beaucoup de réalisateurs voyaient la réalisation de vidéo-clips comme une vitrine leur permettant un démonstration de leur savoir-faire Laurent Boutonnat s'en est servit pour créer une œuvre cohérente dont il est le seul propriétaire, prouvant à un milieu cinématographique et musical incrédule la possibilité d'émancipation que permet

n'importe quelle forme aussi contraignante soit-elle, même à visée "bassement" promotionnelle. Laurent Boutonnat, justement en faisant fi de ces règles a donné des réalisations multiples, éminemment variées et qui semblent présenter une apparente unité de ton, une ressemblance étroite, un même cheminement d'idées, sans cependant jamais tomber dans la redondance ou l'imitation servile. Offrant ainsi un spectacle qu'il voulait grandiose, à l'image de ses projets, l'unique but de Boutonnat semble avoir été dans la seconde partie de sa carrière l'inévitable désir de reconnaissance cinématographique de son œuvre. Il a tenté en vain de s'en approcher selon une méthode propre, en apportant au vidéo-clip les caractéristiques esthétiques du long-métrage, conjointement à l'apport financier que nécessitait *sa* conception d'un tel cinéma de divertissement. Elargissant le champ d'action de son univers au film de concert puis au long-métrage avec *Giorgino*, Laurent Boutonnat a dû s'exposer au regard du public de cinéma, celui qui se rend en salle, à la critique cinématographique voyant ses clips comme autant de casseroles qu'il traînerait derrière lui. Comme la recherche vaine d'un réalisateur en quête de son statut d'auteur, quand Boutonnat revient en 1997 à un type de clip plus conventionnel et policé. Se dégagent encore quelques réflexions sur le montage, la narration, et finalement se marque peu à peu un retour vers des concepts plus expérimentaux, car ses films ne s'axent plus sur un scénario et une symbolique, mais davantage vers les transpositions d'une imagerie et la sensation brute du spectateur par rapport à la musique.

Le parcours de Laurent Boutonnat nous apprend que les diverses formes filmiques existantes font partie d'une même grande famille qui rend possible la création d'un auteur. Malgré le rejet, l'anathème jeté sur certaines de ces formes, une œuvre filmique reste le moyen d'exprimer un art comme on l'entend. En ce sens, la durée, les règles, les codes et les modes de financement et de diffusion restent négligeables face à l'éventuelle qualité intrinsèque d'une œuvre quelle qu'elle soit. Le processus de création reste invariablement le même, mais l'absence d'écoute et d'intérêt apportés à cette création peut lui empêcher de déployer toute son envergure et de ce fait de se renouveler sans passer par des voies plus traditionnelles. Comme si le vidéo-clip, comme le court-métrage, ne pouvait pas permettre pas à un artiste de rendre à son œuvre toute sa splendeur, le passage au long-métrage de Laurent Boutonnat en 1994 aura signé en quelque sorte l'arrêt de mort de ce jeune cinéaste de trente trois ans, crucifié sur l'autel de sa propre mégalomanie.

INDEX DES NOMS PROPRES CITES

DAHAN, Jérome : Auteur et co-compositeur de *Maman à tort* (1984).

DEQUEANT, Jean-Claude : Premier mixeur de Laurent Boutonnat de 1984 à 1986. Compositeur de *Libertine*.

DEYRAMA, Vincent : auteur des story-board de *Maman à tort* et *Libertine*.

HANSS, François : 1er assistant réalisateur de Laurent Boutonnat et auteur des making-of officiels de 1986 à 1994.

LAURENT, Gilles : Co-scénariste de *Pourvu Qu'elles Soient Douces*, *Sans Logique*, *En concert* et *Giorgino*.

MOUCHEL, Agnes : Monteuse de Laurent Boutonnat de 1986 à 1994.

ROGEN, Thierry : Monteur son, mixeur et remixeur de Laurent Boutonnat de 1987 à 1994.

SARFATI, Corinne : Costumière de Laurent Boutonnat de 1987 à 2001.

SAUVAIRE, Jean-Pierre : Chef opérateur de Laurent Boutonnat de 1986 à 1994.

TELLIER, Sophie : Actrice et danseuse. Coordinatrice des chorégraphies de Mylène Farmer de 1987 à 1991. Tient le rôle de la rivale dans quatre clips (*Libertine, Tristana, Pourvu Qu'elles Soient Douces, A Quoi je sers*). Devait initialement interpréter le rôle de Marie dans *Giorgino*.

VAN PARYS, Paul : Secrétaire de production de Laurent Boutonnat à partir de 1991.

SOURCES

Ouvrages généraux

AUMONT, Jacques, *L'Esthétique du film*, Nathan, 1999, Paris, 238 p.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1999, 234 p.

AZIZA Claire, et auteurs divers, sous la direction de Roger ODIN, *Les Institutions du cinéma et de l'Audio-visuel*. Groupe de recherches de D.E.A. Paris III Censier, mai 1998, 293 p.

CRETON, Laurent, *Economie du cinéma, Perspectives stratégiques*, Nathan Université, Fac cinéma, 282 p. Paris, 1995.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. du Cerf, Paris, 2001, 226 p.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.

TISSERON, Serge, *La Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995.

Sémiologie

BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, Londres & New-York, Routledge, 1992.

BRANIGAN, Edward, *Point of view in the cinema*, Ed. Mouton, Berlin/New-York/Amsterdam, 1984, pp.52-53.

BRESSON, F. "Compétence iconique et compétence linguistique" in *Communications*, n° 33, 1981, pp. 187 - 189.

METZ, Christian, « Le Cinéma moderne et la narrativité », *Cahiers du Cinéma* n°185, décembre 1966 (numéro spécial « Film et roman : problèmes du récit »), Ed. de l'Etoile, Paris, pp.43 - 68.

METZ, Christian, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Ed. Klincksieck, Paris, 1991, 228 p.

MITRY, Jean, *La Sémiologie en question*, Cerf, coll. Septième Art, Paris, 1987, 275 p.

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, A. Colin, Paris,1990, 285 p.

ODIN, Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, Vol.1, 1983, pp. 67-82

Pour une définition du clip

BEAUVAIS, Yann et BOUHOURS, Jean-Michel (sous la dir. de) Monter/sampler : l'échantillonnage généralisé, Centre Pompidou, coll. Cinéma musique quinze X vingt & un, Paris 2000, 160 p.

GODWIN, Andrew, « Music video in the (post) modern world », *Screen* vol. 28 n°3 : "Retorts, replies, reviews, reconsiderations", été 1987.

JULLIER, Laurent, « De la brièveté des plans sur MusicTeleVision », *Champs Visuels* n°3, Paris, L'Harmattan, 1996*bis*.

LANDY, Marcia & FISHER Lucy « *Dead again* or a-live again, postmodern or postmortem ? », *Cinema Journal* vol. 26 n°4, été 1994.

LE BOT, Marc, « L'image sans fonction », *Revue d'esthétique* n°25 : « Les Technimages ».

J.F. Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental,* 2eme édition, Paris Expérimental, coll. Classiques de l'Avant-garde, Paris, 375 p.

PREDAL René, "De nouvelles écritures audiovisuelles", *L'Influence de la télévision sur le cinéma*, Cinémaction 44, Cerf, 1987, 247 p.

Sur les questions de son

CHION Michel, *L'Audio-vision*, Nathan, Paris, 1990, 186 p.

CHION, Michel, *Le Son au cinéma*, Nathan, Paris, 2000, 342 p.

COLPI, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Société d'édition, de recherche et de documentation cinématographique, Collection Panoramique, Lyon, 1963, 455 p.

GANCE, Abel, *Les Cahiers du mois*, numéro spécial sur le cinéma, 1925, p.24.

JULLIER, Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son,* A. Colin, Paris, 1995, 224 p.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of the film*, Oxford University Press, 1960, pp.102-156.

PORCILE, François, *Présence de la musique à l'écran*, Fayard, 2001, 292 p.

SCHAEFFER P, « L'Elément non-visuel au cinéma », *La Revue du cinéma* n° 1,2,3 (d'octobre à décembre) pp.51-54.

STRAVINSKY, Igor, *L'Ecran Français*, 18 novembre 1947, repris de la revue américaine *Cinéma*.

Sur le clip

ANDRE, Jean-Louis, «Même le clip a le blues», *Le Monde*, 24 juin 1996, page 4.

ANDRE, Jean Louis, «Le clip et la télé», *Le Monde*, 26 décembre 1988, page 16.

BERCKMANS, Jean-Pierre, *Autour du scénario : cinéma, bande-dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université, Bruxelles, 1986, pp.215-223.

BERMANN, Georges, «Clips musicaux : la touche française», *Le Monde*, 2 mars 1994, p.38.

CHION, Michel, "Bonsoir le muet, Bonjour les clips", *La Toile trouée*, Cahiers Du Cinéma, Essais, pp. 127-133, 1996, Paris.

Articles sur Laurent Boutonnat

COPE, Juliette, « Danse avec les loufs », *Vingt ans*. octobre 1994, p.35.

CROS, Jean-Louis, «Le Spectateur "papa"», La revue du cinéma, Hors-Série XIV, pp.43-45.

D'YVOIRE, Christophe, «Un film-fleuve qui ne tient pas toutes ses promesses», *Studio Magazine*, n°91, octobre 1994, p.62.

GUILLERMET, Fabrice, « Etrange Confession », *Télé 7 jours* n°1849, du 4 au 10 novembre 1995, pp. 20-23

HANSS, François, «Clip ou film? Les deux. Mylène Farmer inaugure le genre», *STARFIX* n°39, août 1986 pp.80-81.

KATELAN, Jean-Yves, «Je suis un glaçon», *Première*, novembre 1994, p.57.

KHON, Olivier, «De A à Z», *Positif*, n°406, décembre 1994, pp.45-46.

LARSEN, Kristina, «M. Je-sais-pas», *Première*, novembre 1994, p.40.

LAVOIGNAT Jean-Pierre, « Mylène Farmer actrice » , *Studio Magazine*, n°82, janvier 1994, pp.42-49 et p.125.

LEMAIRE, Christophe, «Grandir toujours Plus», *STARFIX*, avril 1986.

MICHAUD, Juliette, «Voyage jusqu'au bout de l'enfance», *Studio Magazine,* n°91, octobre 1994, pp.77-79.

PREDAL, René, *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, p.85

ROUCHY, Marie-Élisabeth, «story-board pour une amoureuse à succès», *Le Matin*, novembre 1984.

SEGUY, Philippe, «Laurent Boutonnat, itinéraire d'un jeune homme doué» ; «Chants d'Images», *Ainsi soit-elle*, Ed. Jean-Pierre Taillandier, Paris, 1991, pp. 48-49 et pp. 78-81.

VATRICAN, Vincent, «Giorgino», *Les Cahiers du Cinéma*, n°485, pp.64-65.

Divers auteurs, «Ballade de la féconductrice», *Cinématographe*, n°58, mai 1980.

Auteur inconnu, «Le cinoche Farmer», *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* - 7 décembre 1989.

Divers

MAAREK, Philippe J, *La censure cinématographique*, Librairies Techniques, Paris, 1982, 165 p.

ODIN, Roger, « Du Spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur, approche semio-pragmatique », *Iris* n°8 : « Cinéma et narration II », 2eme semestre 1988.

OULIPO, *La Littérature potentielle*, Ed. Folio, collection essais, Paris, 1990, 308 p.

Dossiers de Censure des films *Ballade de la féconductrice* (1978) et *Giorgino* (1994) C.N.C

Documents audiovisuels :

Music Vidéos – Volume 1 (réalisé par Laurent Boutonnat – Polygram vidéo)
Giorgino (réalisé par Laurent Boutonnat - Polygram Films)
Ballade de la féconductrice réal. Laurent Boutonnat Cinémathèque Française
Parents …si vous saviez réal. Laurent Boutonnnat Bibliothèque Nationale de France.

Interviews télévisées:

Pour un clip avec toi (M6 - première diffusion le 15/03/1991)
Ciné 6 (M6 - le 4/10/1994)
Journaux Télévisés : Antenne 2/FR3 - 20h00 - datés du 5/10/1994

L'auteur tient à remercier Roger Odin pour son aide, son intransigeance, et sa disponibilité.
L'auteur remercie également le Centre National de la Cinématographie pour la mise à disposition de ses archives.
L'auteur remercie enfin Monsieur Jacques Dugauquier pour ses corrections, Monsieur Claude Labejof pour son aide matérielle et Madame Jocelyne Pascal pour son aide morale.

INTRODUCTION 7

I : FAIRE DES CLIPS A LA LUMIERE DU CINEMA 13

QUELLE PLACE POUR LE VIDEO-CLIP ? 14
Le statut du vidéo-clip • Un terrain d'expérimentation • Particularités d'une forme • Un cousin du cinéma post-moderne
VERS UN "OULIPO CINEMATOGRAPHIQUE" 24
Le Clip en tant que forme expérimentale
LA CONCEPTION DU CLIP PAR LAURENT BOUTONNAT 27
LES CLIPS LONGS COMME UNE VISEE CINEMATOGRAPHIQUE 27
LES CLIPS COURTS 29
LE TRAITEMENT DU SON CHEZ LAURENT BOUTONNAT 29
LE CAS POURVU QU'ELLES SOIENT DOUCES 33
CONSTRUCTION D'UN AUTEUR 38
UN SYSTEME DE FINANCEMENT PARTICULIER 38
Le rôle des chaînes à dominante musicale • A la recherche de co-producteurs • Un financement personnel via plusieurs sociétés • Vers une liberté d'auteur.
PROMOUVOIR LE SUPPORT PROMOTIONNEL 42
Se démarquer de la chanson • Mise en abyme d'un dispositif promotionnel • Une grande exposition télévisuelle • La multiplication des supports.

II : UN TRAITEMENT PARTICULIER 46

UN RECIT SOUS L'ANGLE DU CONTE 47
UNE IMAGERIE HOMOGENE 50
Lieux et situations • Personnages et jeu de l'acteur • Amour et mort.
MISE EN PLACE D'UNE SYMBOLIQUE 54
Le cas Regrets.
MISE EN PLACE DE DOUBLES LECTURES 60
Le cas Tristana.
INFLUENCES ET REFERENCES 63
D'un côté narratif • Des scènes déjà vues • Une certaine esthétique picturale • De vagues adaptations de romans • dans Giorgino.

III : POINTS D'ORGUE 68

1. EN CONCERT 69
FAIRE D'UN SPECTACLE UN FILM DE FICTION. 69
Le décor • Des scènes extérieures • Un Processus d'identification • Une structure fictionnalisante
JUSTIFICATION DANS L'ŒUVRE DE BOUTONNAT 75
LES CLIPS RATTACHES AU FILM DU CONCERT. 75
Une préparation à l'adieu • Pourvu qu'elles soient douces (1988) • Sans Logique (1989) • A quoi je sers (1989) • Allan Live et Plus Grandir Live (1990) • Les clips de L'Autre (1991)

EN QUETE DE COHERENCE 79
Des Eléments récurrents • Une symbolique à part entière • Références internes omniprésentes • Une conception perfectionniste

2. GIORGINO 85
UNE LONGUE GESTATION 85
JUSTIFICATION DANS L'ŒUVRE DE BOUTONNAT 88
POURQUOI GIORGINO ? 88
RECURRENCE D'UNE IMAGERIE ET D'UNE SYMBOLIQUE 90
ANALYSE D'UNE SEQUENCE 93
notes psychanalytiques • le Vœu inconscient • Seconde lecture du découpage.

3. UNE RECONNAISSANCE INHABITUELLE 97
UN PUBLIC FIDELE 97
UN MONDE ARTISTIQUE ET UNE CRITIQUE DISTANTES 100

IV : L'ECHEC COMME LIGNE DE FUITE 103

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES VUS SOUS L'ANGLE DE L'ECHEC PERSONNEL 104
ASPECT MI-VICTIME MI-BOURREAU DES HEROS. 109
1984-1985 : Naissance d'un personnage par sa victimisation à outrance • 1986-1987 : Popularisation d'un personnage par la mise en scène répétée de sa mort • 1988-1991 : L'Eternelle résurrection
LA NORMALISATION DES ANNEES 90 114
UN CHEMIN EN SENS INVERSE 114
Prémices d'un virage inévitable • Je t'aime mélancolie : clip représentatif du Boutonnat des années 90 • Les années Cardone • La confusion des années 2000 • Un retour à la normalité • De l'œuvre cinématographique à l'œuvre *clipesque*
VERS DE NOUVELLES PARTICULARITES : LE METACLIP 122
GIORGINO : UN FINANCEMENT SUICIDAIRE, LA MORT D'UN AUTEUR. 128

CONCLUSION 131

INDEX 134

SOURCES 135

REMERCIEMENTS 138

Impression réalisée par PALIMPSESTE, Paris
pour le compte des Editions Sorbonne Nouvelle
en août 2003

Imprimé en France
Dépôt légal : octobre 2003