

**MEMOIRE DE MASTER ARTS ET SCIENCES DE L'ENREGISTREMENT**

Année Universitaire 2005 – 2006

**Le paradoxe du vidéoclip chez Noir Désir**

Par François DIEBOLT



*« Lorsque des motivations louables produisent de la musique qui se vend bien, espérons qu'au moins en partie c'est parce que les gens souhaitent s'associer à ces motivations et ne la considèrent pas d'être de la camelote. (...) La publicité aide à vendre des produits valables aussi bien que de la camelote »*  
*Robert Fripp, guitariste de King Crimson.*

Je souhaite remercier tous ceux qui m'ont aidé à concrétiser cet ouvrage pour leur patience et leur disponibilité : Mme Sylvie Dallet, Frédéric Vidalenc, Jeannette de ND Musique, Henri-Jean Debon, Arnaud Le Guilcher, Sophie San, Lin Zhang et Caroline Renouard.  
Merci également à Noir Désir pour tout ce qu'ils ont fait pour le rock français.

# Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>6-7</b>
<b>I. Histoire du Désir</b>	
<b>1. De la génération Punk au terreau Bordelais.</b>	<b>8 - 12</b>
a) Contexte historique et culturel	8 - 10
b) Plus précisément en France	10 - 11
c) Plus précisément à Bordeaux.	11 - 12
<b>2. Biographie et discographie.</b>	<b>12 - 26</b>
a) Le nom	13 - 15
b) Membres et line-up	15 - 18
c) Discographie et biographie	18 - 26
<b>II. Mythe et réalité : Noir Désir à l'écran :</b>	
<b>1. Bertrand Cantat et Noir Désir.</b>	<b>27 - 35</b>
a) La genèse	27 - 29
b) La place du leader	29 - 31
c) L'éducation des modèles	31 - 33
d) Un personnage obscur	33 - 35
<b>2. Présence à l'écran (et absence)</b>	<b>35 - 43</b>
a) Des images précieuses	35 - 37
b) <i>Comme elle vient</i> : incarnation impersonnelle	37 - 40
c) Déviation ou confirmation du texte	40 - 43

<b>3. Vers une remise en question constante...</b>	<b>43 -52</b>
a) Mise en perspective de la carrière du groupe	43 - 46
b) Des clichés rock	46 - 49
c) Le miroir	49 - 52

### **III. Mise en images du texte**

<b>1. Pour une affirmation du rock français</b>	<b>53 - 61</b>
a) Deux patrimoines	53 - 55
b) Mise en application	55 - 57
c) La réponse de Noir Désir	57 - 61
<b>2. Mise en images des mots</b>	<b>61 - 70</b>
a) Des contours non explorés	61 - 64
b) Une technique impressionniste	64 - 67
c) Du mystique à l'écran	67 - 70
<b>3. Des clips engagés ?</b>	<b>70 - 76</b>
a) Le discours face à l'image	70 - 73
b) Le média contre les médias	73 - 76

### **IV. L'Esthétique Noir Désir : une relation de confiance**

<b>1. L'homme de confiance de Noir Désir : HJD</b>	<b>77 - 84</b>
a) Parcours	77 - 79
b) Ethique d'un clippeur hors norme	80 - 81
c) Filmer Noir Désir	82 - 84

<b>2. Traitement visuel de la musique</b>	<b>84 - 94</b>
a) Le mensonge de la synchronisation	84 - 87
b) La musique au service de l'esthétique	87 - 90
c) Mixage visuel : Le groupe comme entité	90 - 92
d) Le geste musical : un acte politique	92 - 94
<b>3. Entre images anodines et spectaculaires</b>	<b>94 - 101</b>
a) Esthétique de la référence : une forme d'élitisme	95 - 98
b) Résistance à des formes établies	98 - 101

## **V. Le rôle du clip**

### **dans la carrière de Noir Désir**

<b>1. La couche promotionnelle</b>	<b>102 - 114</b>
a) La place du clip	102 - 106
b) Promotion : l'art du compromis	106 - 110
c) Crise du vidéo-clip : le problème de la diffusion	110 - 114
<b>2. Le rapport au public : du mythe au culte.</b>	<b>114 - 124</b>
a) Du mythe au culte	114 - 117
b) Un cadeau pour le fan : l'autre élitisme	117 - 120
c) Le vidéo-clip comme prolongement du processus scénique	120 - 124
<b>3. Une autorité morale</b>	<b>124 - 140</b>
a) Noir Désir érigé en porte-parole	125 - 128
b) Le paradoxe de l'image de Noir Désir	128 - 133
c) Un héritage : les « enfants » de Noir Désir	133 - 140
<b>Conclusion</b>	<b>141 - 145</b>
<b>Bibliographie et Webographie</b>	<b>146 - 149</b>

# Introduction

L'année dernière, j'ai abordé le sujet du vidéoclip de façon assez généraliste. Rétrospectivement, je considère aujourd'hui mon mémoire comme un travail de défrichage. Défrichage du sujet lui-même, jusqu'ici peu abordé dans une optique de recherche, et défrichage de mes propres aspirations face à ce sujet.

Il en ressort une approche singulière que je n'ai pas constatée dans les autres travaux d'étudiants consultés : celle de l'intérêt pour les musiciens.

En effet, j'ai tenté d'établir, entre autres, que l'identité et la facture du vidéoclip dépendaient de la musique et des interprètes. Pour ce qui est de la musique, cela s'avère évident, pour les interprètes, il faut avoir affaire à un groupe qui a de la personnalité.

Dans le déroulement de mon argumentation, je suis souvent revenu sur le groupe Noir Désir. Il a suscité chez moi beaucoup d'intérêt dans la mesure où il a su parfaitement saisir la fonction du clip, ses mécanismes commerciaux, et s'est donc employé soit à les dénoncer, soit à les contourner. Je pense qu'on sentait déjà dans mon ouvrage précédent cet attrait pour la contestation et le discours alternatif ; le groupe Noir Désir en est une figure de proue dans la scène rock hexagonale. Voilà pourquoi j'ai choisi d'étudier l'intégralité de leurs vidéoclips.

Bien que le quatuor soit surtout tristement célèbre à cause de Bertrand Cantat et de l'affaire Trintignant, je souhaite évacuer au maximum cet aspect là pour me concentrer sur l'œuvre uniquement et sur la façon dont elle a été mise en images à travers le vidéoclip. Le groupe n'a évidemment pu éviter d'être impliqué dans le scandale et sommeille à présent tandis que Bertrand Cantat purge sa peine. Néanmoins, je considère que cette tragédie appartient au domaine privé et, j'insiste, n'a pas de raison d'intervenir dans l'ouvrage que j'entreprends.

Dans un premier temps, il s'agira bien entendu d'établir une biographie précise et relativement exhaustive de la formation. Cette étape nous révélera que Noir Désir reste connu comme un groupe aux exigences artistiques denses et profondes, et régi par une intégrité jusqu'alors inédite en France. Cela soulève un paradoxe : Comment peut-il alors tourner des vidéoclips, support filmique basiquement destiné à la promotion musicale par des moyens en général peu conformes à l'éthique des Bordelais ? Cette éthique doit-elle être remise en

question ? Seront-ils vaincus et trompés par la forme brève ou trouveront-ils des collaborateurs dignes de confiance afin de la transcender ?

Pour répondre à cette question, il faudra étudier la représentation du groupe à l'écran, et ce qui en ressort. Nous développerons la question du leadership au sein du groupe, expliquerons leurs apparitions et (non apparitions) et chercherons à établir l'évolution qu'a suivi leur image en fonction de leur carrière.

Puisque Noir Désir a imposé une certaine idée du rock français, il faudra définir la problématique de cette étrange association puis analyser en quoi elle s'est appliquée à leurs vidéo-clips, et de quelle façon les textes à l'écriture diffuse de Cantat ont été particulièrement mis en valeur et travaillés à l'écran.

Il conviendra ensuite de se pencher davantage sur le travail des différents collaborateurs du groupe, notamment leur réalisateur fétiche Henri-Jean Debon. Nous mettrons en lumière les forces et les faiblesses de leurs travaux respectifs et nous nous efforcerons d'établir en quoi ils ont pu rejoindre le groupe sur son discours, ou au contraire le trahir.

Enfin, la réussite d'un clip dépendant considérablement de sa diffusion, nous verrons quelle place le clip occupait au sein du parcours de Noir Désir et quel profit il en a tiré. Nous saisirons son impact au sein de la jeunesse et ce qu'il en reste aujourd'hui à travers une génération musicale que les Bordelais ont enfanté et éduqué.

Nous disposerons bien sûr comme Corpus de l'intégralité des clips de Noir Désir, mais aussi de différents éventails de vidéos. Certains seront mis en perspective avec l'histoire du groupe, d'autres offriront des points de comparaison, notamment au sein de la « génération Noir Désir », des artistes qui ont reçu l'héritage des Bordelais, à savoir Louise Attaque, Luke, Déportivo, Dionysos...

De plus, une série de deux entretiens avec Henri-Jean Debon, réalisateur attitré de Noir Désir, nous éclairera sur le caractère parfois obscur de l'esthétique Noir Désir.

Un dernier entretien avec Arnaud Le Guilcher, chef de projet chez Barclay, mettra en lumière les relations entre le label et le groupe, et la place prise par le vidéo-clip dans ce rapport.

# I Histoire du désir

**Avant tout chose, il nous faut en savoir plus sur Noir Désir. Comment s'est-il formé ? Qui sont ses membres ? Quel style de musique peut-on lui prêter et quelle évolution a-t-il suivi par rapport à son époque ? Et puisque nous traitons du vidéoclip, nous rappellerons quelques éléments de l'histoire de la forme brève<sup>1</sup> pour saisir sa condition lorsque le groupe la rattrape.**

## 1. De la génération Punk au terreau Bordelais.

Parce qu'un groupe qui a eu le succès de Noir Désir indique qu'il a su capter l'air du temps, il convient de s'interroger sur les circonstances de son épanouissement. Nous allons donc faire un bref parcours historico-socio-culturel président à la naissance du groupe.

### a) Contexte historique et culturel.

La flamme du rock'n'roll semble bien s'être éteinte. Après l'année fatale de 1971 qui a vu la disparition des « trois J » (James Morrison, Janis Joplin et Jimi Hendrix), les idéaux prônés par la contre-culture se sont englués dans l'embourgeoisement et le conformisme. Les superstars du rock gagnent désormais beaucoup d'argent, évitent les frasques d'antan (il n'est plus question de sexe ni de drogue, ou alors en privé), et se produisent dans des salles immenses ou des stades, entourés de la technologie dernier cri et d'équipes aussi denses que pour une production Hollywoodienne. On peut pointer le paradoxe : les rock stars sont devenues de véritables institutions. Il ne s'agit plus de musique mais clairement de business.

Depuis que le groupe Queen a proposé à la BBC un film promotionnel qui lui évitait de se rendre sur le plateau de l'émission Top of the pops, le vidéo-clip existe officiellement. Qui se souvient de ce groupe obscur de San Francisco, Les Residents, qui tournaient simultanément des petits films musicaux grand-guignolesques ? Le clip n'est pas underground, il est entré dans l'Histoire avec un tube regardé en masse – *Bohemian Rhapsody* - voila pourquoi on peut affirmer qu'il est né de l'institutionnalisation du rock.

---

<sup>1</sup> Forme brève : terme employé par Thierry Jousse dans son article des Cahiers du Cinéma n°434



Le rock s'est affirmé comme une révolution culturelle sans précédent aux Etats-Unis, et la technologie vidéo est arrivée à point nommé pour en faire un phénomène définitivement mondial alors qu'il s'essouffait. En 1981, l'association fructueuse de Bob Pittman, heureux créateur de la première chaîne câblée dédiée à la forme brève, MTV, et de celui qu'on appellera le « King of pop », Mickael Jackson, aboutira à la consécration de ce nouveau support médiatique. Finies les laborieuses tournées de promotion, l'artiste s'offre à la maison, dans les bars, les discothèques et les magasins de disques avec son nouveau « single »<sup>2</sup> ! Le vidéo-clip s'exporte vite comme une friandise visuelle dérisoire (malgré le prix que son tournage peut coûter) et bigarrée, indispensable pour accompagner la carrière d'un artiste digne de ce nom. La contre-culture se déplace et se régénère donc autrement et ailleurs.

« No future » dira-t-on alors. Cette génération, désabusée, n'attend plus rien de l'avenir dans un contexte de crise sociale due au premier choc pétrolier. Le mouvement punk<sup>3</sup> se développe en Angleterre et aux Etats-Unis au milieu des années 70. Il oppose au style trop technique et grandiloquent du rock progressif de l'époque des compositions à la violence nue, à la rage spontanée et revendicatrice. Les figures de proue du mouvement, les Sex Pistols, appellent à l'anarchie (*Anarchy in the U.K.* en 1975) et les Clash à l'émeute (*London Calling* en 1979). Les Punks sont une nouvelle tentative de révolte contre l'ordre établi, à savoir contre celui des « dinosaures » du rock qui brassent des millions. A l'ère du commerce de masse, l'esthétique punk procède de l'acronyme DIY : « Do It Yourself » (« Fais le toi-même ») revendiquant la débrouillardise, la spontanéité et une esthétique « destroy ». Si le punk a quelque chose à dire, il n'attendra pas que l'on prenne la parole pour lui. Il n'a pas besoin de savoir jouer de la guitare pour faire de la musique. Il n'a pas besoin de se rendre dans un magasin pour se vêtir. Dans un environnement à l'urbanisation croissante, il préconise le matériel de récupération. Il arbore des vêtements en vinyl et en cuir laminés qu'il se confectionne lui-même, parés de clous et de pics en métal ; il se plaît au piercing, s'arrange les cheveux en forme de crête colorée à la bombe de peinture ou bien se les rase complètement.

Le mouvement punk se voulant anarchiste, on ne fait pas de la musique pour l'argent mais pour le partage. « *Le punk est la musique des kids qui en ont eu marre de payer cher et de s'asseoir à un kilomètre d'un groupe superstar dans les grands stades. C'est une musique avec laquelle on peut s'identifier, jouée par des groupes dans des petits clubs et des pubs où on peut sentir ce qu'il se passe.* »<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> single ou simple : extrait d'un album sélectionné à partir de ses propensions à devenir un succès.

<sup>3</sup> Punk : se traduit par « tocard » ou « camelote ».

<sup>4</sup> Julie Davis in Le rock, star-système et société de consommation, David Buxton – La pensée sauvage, Grenoble, 1985.

Hélas, le mouvement a été mis en scène par Malcolm Mac Laren, le manager des Sex Pistols, et les motivations lucratives n'en sont pas exclues. Très vite, l'attitude punk devient « hype<sup>5</sup> », et des boutiques de vêtements ouvrent dans les quartiers branchés de Londres. Des groupes signent avec des majors. Comme le rock, le mouvement punk perd de sa signification pour s'abîmer dans le consensuel. Il survivra plus ou moins sous la forme punk-rock apparue aux Etats-Unis quelques années plus tard, farouchement défendue par les Dead Kennedys ou Black Flag. Ces derniers constitueront un précieux héritage pour Kurt Cobain qui le fera exploser avec Nirvana au milieu des années 90. L'idéal punk ne disparaîtra donc jamais et aura véritablement révolutionné la façon d'envisager la musique.

Entretemps, les choses se sont compliquées avec l'évolution de la technologie. Venus des musiques électroniques, le synthétiseur et la boîte à rythmes ouvrent une nouvelle ère, celle de la new-wave, représentée par The Cure, Depeche Mode ou encore Joy Division. Ces formations défendent une musique plus sombre, mécanique de par l'utilisation de ces machines, dont les chansons brassent des thèmes existentialistes et romantiques.

La France n'échappera pas à ces mouvements et à ces modes, qu'elle accommodera à son propre contexte culturel et social.

#### b) Plus précisément en France

La France n'est en effet pas en reste : dès 1976, le groupe Téléphone, emmené par Jean-Louis Aubert au chant, Louis Bertignac à la guitare, Corrine Marienneau à la basse et Richard Kolinka à la batterie, remporte un succès phénoménal en proposant pour la première fois du rock français crédible et efficace. Comparés aux Rolling Stones, Téléphone compose des hymnes tels *Cendrillon*, *la Bombe humaine*, *Argent, trop cher* etc... pour une génération post soixante-huitarde en quête d'idéaux. *Un autre monde*, sorti en 1984, permettra à Jean-Baptiste Mondino, de donner au vidéoclip français ses lettres de noblesse internationales.

La même année, Philippe Gautier réalise *Marcia Baila* pour les Rita Mitsouko, un autre clip historique. Le duo au nom exotique est constitué de Frédéric Chichin à la guitare et de Catherine Ringer au chant. Ils ont été immergés dans la musique contemporaine, notamment avec Iannis Xenakis en ce qui concerne Catherine Ringer, et affectionnent également l'esthétique punk. Leur premier maxi<sup>6</sup> avait été enregistré dans leur cuisine et présentait déjà un goût du bidouillage témoignant bien de l'influence des instruments électroniques dans les musiques actuelles à cette époque. Le clip de *Marcia Baila*, postmoderne s'il en est avec ses clichés parisiens bariolés, aura considérablement contribué à faire

---

<sup>5</sup> Hype : promotion démesurée et consensuelle autour d'une pratique culturelle ou d'un événement.

<sup>6</sup> Maxi : format de disque contenant quatre-cinq titres. A l'époque, le format vinyle se nomme 45 tours.

connaître le groupe, symbole de cette génération de l'image. En retour, Philippe Gautier travaillera dès lors avec tous les artistes de cette génération : Etienne Daho, l'Affaire Louis Trio, Vanessa Paradis...

Le versant new-wave est exploré par Indochine, dont la première chanson, *L'aventurier*, séduit la jeunesse. Nicola et Stéphane Sirkis (synthés et chant), Dominique Nicolas (guitares) et Dimitri Bodianski (saxophone) adaptent en France le mélange de mélodies pop évidentes avec les synthétiseurs et les boîtes à rythmes sur les traces de The Cure et Depeche Mode. Des réalisateurs comme Marc Caro (le compère de Jean Pierre Jeunet) ou même Serge Gainsbourg s'occuperont des clips du groupe majeur de cette décennie.

Pour ce qui est du contexte social, la France entre dans l'ère Mitterrand. Bien évidemment, la crise économique qui touche les Etats-Unis et l'Angleterre ne fait pas exception de l'Hexagone. On fonde de grands espoirs sur l'accession de la gauche au pouvoir. Mais malgré quelques actions salutaires comme l'abolition de la peine de mort ou bien la création des radios-libres, le gouvernement socialiste ne résout pas le problème et les événements violents se multiplient, avec une montée non anecdotique de l'antisémitisme comme nous le verrons par la suite. En octobre 1980, un attentat vise la synagogue de la rue Copernic à Paris et fait plusieurs morts. En septembre 1982 a lieu le carnage de la rue des Rosiers. Ce mélange d'espoir et d'avenir incertain, conjugué avec l'idéal punk encore très en vogue, ne fera que doper l'activisme au sein de la culture, notamment à Bordeaux, où Noir Désir va trouver un terreau propice à son éclosion.

### c) Plus précisément à Bordeaux

Comment Bordeaux est-elle devenue une des capitales mondiales du rock ? Tout simplement parce qu'elle y avait pignon sur rue : en 1962, une des toutes premières usines de fabrication de vinyles s'est installée à quelques kilomètres de là. Subséquemment, l'Aquitaine a été une des régions les mieux servies par la distribution musicale internationale. Comme une réaction en chaîne, l'écoute privilégiée des artistes a entraîné leur passage obligé par Bordeaux. Qui vivait là pouvait applaudir autant des stars de renommée internationale comme Bob Marley, The Police ou James Brown que des artistes un peu plus confidentiels.

Conséquence logique de cette présence, la ville commence à bouillonner d'activité musicale à la fin des années 70. Car écouter et voir donne envie d'imiter. De nombreux groupes se forment et des bars à concerts ouvrent dans les quartiers étudiants. Le premier festival Punk français s'installe à proximité, à Mont-de-Marsan.

Bordeaux voit alors le règne des groupes en « St ». A prononcer phonétiquement car ce ne sont pas des saints ; ils sont tous sous influence directe ou indirecte du mouvement punk, des chansons les

plus brûlantes aux plus sombres. Ce mouvement prônant comme nous l'avons vu l'esprit d'initiative, la jeunesse ne manquait pas de prétendants musicaux. D'autant que Bordeaux, conservatrice et bourgeoise, avait bien besoin d'un coup de fouet. Les prétendants s'appellent Strychnine, les Standards, les Stagiaires... Ils brassent de multiples influences, et revendiquent au premier comme au second degré l'urgence et l'activisme.

Pour ces groupes à l'existence plus ou moins déterminée, il faut des salles où jouer. François Vidal, disquaire remplaçant au Babylone, a été l'artisan de cette construction. Il témoigne : « *(Le Babylone) est pour moi le premier lieu vraiment rock de Bordeaux.. Il y avait là une idée plus moderne, plus affinée, avec cet écran géant et ce vidéoprojecteur qui permettait au DJ, c'était nouveau, de mixer musique et images* »<sup>7</sup> Au seuil des années 80, on y faisait donc déjà du VJ-ing. C'est dire si la ville était à la pointe de l'avant-garde...

Francis Vidal a poursuivi son œuvre en réhabilitant Le Luxor, à la périphérie de la ville. Les voisins excédés de voir défiler des punks avinés et bruyants en ont obtenu la fermeture à 22h30 les soirs de concert. Qu'à cela ne tienne, cela n'empêchera pas les Thugs (précurseurs français de Nirvana), ou les futurs Mano Negra (sous le nom de Hot Pants) d'y brûler les planches, ainsi que la crème de la scène française d'alors, qui rencontre la faune musicale bordelaise au bar où les tournées se partagent dans la convivialité.

Non seulement les nombreux musiciens locaux auront donc droit à un large choix d'artistes grâce à la proximité de l'usine et à la visite de toutes les stars du rock mais ils auront aussi un rapport privilégié avec la scène nationale grâce à la proximité des artistes au sein des lieux de concerts.

Vidal et d'autres récupéreront ou transformeront les bars et salles un à un, annexant la ville au nom du rock. En émergeront quelques figures reconnues comme Kid Pharaon, Gamine, et, bien sûr, Noir Désir.

## **2. Biographie et discographie**

Le décor étant planté, nous allons voir à présent comment s'est constitué le groupe, de son nom même à ses membres, et comment il a construit sa légende.

---

<sup>7</sup> Cité dans « L'hôte de tous ces lieux », Ouest France, 19 mars 2004.

#### a) Le nom

Pour un groupe, le nom a rarement quelque chose d'anodin. Il est censé poser d'emblée l'identité du groupe, par un habile jeu de mot, une formule poétique, une référence culturelle. Par exemple, l'ex-groupe de Manu Chao, la Mano Negra, avait choisi un patronyme à consonance latine évoquant la mafia italienne. La main noire était une marque laissée pour prévenir les futures victimes d'un sort funeste. Avec souvent plus d'une dizaine de musiciens sur scène, la formation pouvait bien se comparer à une mafia, au sens familial (le batteur était le frère de Manu) et au sens un peu canaille. La puissance de frappe du collectif correspond bien à cet avertissement. « L'offensive sera sans pitié. » Mais la tonalité latine du nom ramène à l'aspect festif de leur musique même. Le public sait à priori à peu près à quoi s'attendre.

Bien évidemment, la genèse d'un groupe passe par plusieurs appellations. « Noir Désir » ne s'est pas décidé de prime abord. Pour son premier concert en 1981, il joue sous le nom de « Psychoz ». La tendance des années 80 est à la manipulation de l'orthographe et à l'anglicisme, tendance qui ne s'est jamais démentie depuis. Ce premier essai fait irrésistiblement référence au chef d'œuvre d'Alfred Hitchcock Outre la dimension psychologique, donc, le groupe se veut certainement inquiétant. La personnalité se dessine et les membres du groupe recherchent déjà l'idée de noirceur.

Ils passent ensuite à « 6.35 » en 1982. Ici la référence m'échappe complètement et je suis incapable d'expliquer ce nouveau choix. Nouveau choix qui est d'ailleurs très vite abandonné, puisque l'identification ne fonctionne pas tellement sur ce patronyme abscons. On se rapproche alors avec « Station désir » deux mois plus tard puis finalement « Noirs Désirs ». La recherche du sombre a été réduite à sa plus simple expression avec l'usage de la couleur noire. Le mot « désir » peut avoir une connotation sexuelle, dans la mesure où le groupe est encore très jeune. Au sujet de la vie musicale nocturne de Bordeaux, le groupe, pas encore tout à fait sous sa forme définitive, était très présent, sur scène comme dans la salle. « *Les Noirs Désirs (...) étaient chez eux. Ils se plaignaient juste du manque de filles* »<sup>8</sup> déclare Francis Vidal à leur sujet. Dans un reportage sur le rock à Bordeaux diffusé dans les *Enfants du rock* sur FR3 en 1983, on voit apparaître Bertrand Cantat pour la première fois... en compagnie d'une charmante demoiselle. Le chanteur a toujours exercé un puissant magnétisme sur la gent féminine (confère V, 2.) et il ne devait sûrement pas le regretter, à ses débuts tout du moins. Ensuite, le désir ne concerne pas forcément que le sexe. Il semble en tout cas poser des bases solides : le désir est le moteur humain de toute action ou création.

Si on paraphrase, on peut aussi déclarer qu'ils cherchent le sombre, la noirceur, que c'est la direction qu'ils veulent infléchir à leur musique. Somme toute, ce patronyme se veut surtout une référence

---

<sup>8</sup> Cité dans « L'hôte de tous ces lieux », Ouest France, 19 mars 2004.

incontournable au romantisme littéraire. Nous verrons davantage par la suite comme les textes et les références du groupe s’ancrent dans ce discours. (confère III, 1. et 2.) Quoi qu’il en soit, les différents mouvements du romantisme en Europe, au cœur de leurs contrastes, se réunissaient dans l’attrance pour l’obscur et l’exaltation des sentiments. « *Dans le Domaine Moral, le romantisme proteste contre l’empire absolu de la raison, dont le siècle des Lumières faisait le guide presque unique de l’esprit humain ; il ne croit pas qu’elle suffise à l’homme, et fait valoir les droits du cœur. (...)* »<sup>9</sup> affirme Paul Van Tieghem à ce propos. Bertrand les a lus dans sa jeunesse, et quand il ne les a pas lus ce sont ses modèles musicaux tels les Doors, le Gun Club ou bien les artistes dépressifs de la new-wave qui les lui ont transmis. Les poèmes de Mallarmé, Rimbaud et De Nerval lui ont servi de livres de chevet et on y retrouve de très nombreuses références dans ses textes. Dans un poème de l’écrivain irlandais James Joyce figure même l’expression exacte, le pluriel en moins :

*« Mes yeux sont perdus dans le noir, perdus,  
Mes yeux sont perdus dans le noir, amour.  
A nouveau. Plus rien. Amour obscur, **noir désir.** »*<sup>10</sup>

J’ignore s’il s’agit d’une simple coïncidence mais cela apparaît assez troublant. Quand bien même ça en serait une, elle correspond très bien à l’état d’esprit du groupe. Face à l’adjectif « perdu », la notion d’égarement et d’incertitude fonde véritablement l’œuvre de Noir Désir, jusqu’à être le titre d’une chanson dont nous étudierons le clip : *Lost*.

L’inversement angliciste auquel les musiciens ont procédé provient peut-être de ce poème, sinon de la tendance à l’anglicisme ou d’une syntaxe tout simplement poétique. Il est vrai que « Désirs noirs » sonne beaucoup moins.

Enfin, l’usage du pluriel est très révélateur de l’état d’esprit de la formation à cette période : les désirs sont multiples ; le groupe revendique plusieurs influences, à savoir le côté sombre de la new-wave et de la poésie incantatoire de Jim Morrison au sein des Doors, le rock expérimental et avant-gardiste de modèles comme les MC5 ou le Gun Club et le punk revendicatif des Clash ou des Sex Pistols. La multiplicité peut concerner également le désir d’expériences, musicales mais aussi sociales et humaines. La volonté de ne jamais se figer. L’affirmation de la notion de groupe enfin, ou comment le patronyme désignant l’ensemble peut exprimer les individualités qui en font l’alchimie. Aujourd’hui encore, ils pourraient porter ce nom affecté du pluriel. Mais leur premier producteur Théo Hakola, qui le détestait, leur a suggéré de se plier au singulier. Une des rares concessions qu’ils aient jamais faites à l’industrie du disque.

---

<sup>9</sup> Paul Van Tieghem in Le romantisme dans la littérature Européenne. Editions Albin Michel, collection « L’évolution de l’humanité », 1969.

<sup>10</sup> In « Giacomo Joyce », Œuvres, sous la direction de Jacques Aubert, Gallimard, 1995.

De la multiplicité et l'incertitude au pluriel, ce nom se fait un guide, un roc fédérateur, un signe de maturité au singulier. NOIR DESIR donc, l'entité, unique dans le paysage musical français. Un nom qui revêtira des significations changeantes et nuancées au fil de l'histoire des quatre bordelais, que nous allons à présent étudier.

#### b) Les membres et le line-up<sup>11</sup>

Il ne faut pas se leurrer : Noir Désir est né de Bertrand Cantat. Ce dernier reste par nécessité le parolier exclusif au sein du groupe (les autres ne prennent pas la plume). Bien sûr il ne le fait pas à lui tout seul, il faut le plus souvent une rencontre pour cela. Mais l'histoire part de lui et de ses propres « noirs désirs ».

Bertrand Cantat est né le 5 mars 1964 à Pau. Son père fait carrière dans l'armée et entraîne la famille (un grand frère, Xavier, et une mère institutrice) dans de nombreux déménagements. Bertrand fera ainsi dans sa jeunesse l'expérience de la vie nomade et de l'ouverture d'esprit et apprendra constamment à se réintégrer. Accoutumé au bord de mer, il passe de la Normandie à la Gironde où il atterrit à Bordeaux en 1980. Là, il n'aura jamais eu autant de mal à s'adapter. « *Une belle ville, mais une ville de cons...* » dira-t-il plus tard. *Je me suis retrouvé dans une école catholique, Saint Lucien-Genès où je croisais des jeunesses fascistes, genre Action Française et Parti des Forces Nouvelles. Beaucoup de gosses venaient de famille où leur avenir était déjà tracé. On n'avait pas, finalement, les mêmes préoccupations.* »<sup>12</sup> Pour survivre à cette atmosphère qui, malgré des idées déjà bien arrêtées, ne manquera pas de l'influencer politiquement, Bertrand trouve des refuges : la littérature et la musique ainsi que le sport.

La littérature, il s'y est plongé dès l'âge de 12 ans, bien avant d'arriver ici. Dernier lien avec l'école et l'éducation pour un enfant rebelle à toute autorité, Il dévore surtout des recueils de poèmes, qui le pousseront très tôt à écrire. On sent dans son style un peu éclaté et hermétique cette fascination pour Mallarmé et dans ses contes sombres et morbides l'influence du mouvement romantique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Sur le premier album du groupe, il citera Lautréamont dans la chanson *les Ecorchés*.

Il développe simultanément sa passion pour la musique. D'abord du rock indépendant avec les MC5 et la scène de Détroit, précurseurs du punk. Le rock avant-gardiste du Gun Club et son leader Jeffrey Lee Pierce avec qui il liera amitié plus tard. Puis les groupes punks notamment les Sex Pistols, les Buzzcocks et les Clash. Et enfin le rock psychédélique des Doors, qui sera une vraie révélation pour lui. Il se sent forcément concerné par la poésie très romantique de Jim Morrison et par ses dérives

---

<sup>11</sup> Line-up : terme anglais désignant les membres du groupe.

<sup>12</sup> Les Inrockuptibles, novembre 1996 « Noir comme le souvenir » par Jean-Daniel Beauvallet.

mystiques. Il ne faudra pas être surpris qu'il calque beaucoup son chant des débuts sur celui du « Roi Léopard ».

Enfin, la seule discipline que Bertrand tolère est celle du corps, avec la pratique de plusieurs sports dont le football et surtout l'escrime avec son frère aîné.

La musique lui permet de surmonter ses problèmes d'adaptation à la société Bordelaise. « *Mes seuls copains étaient les hommes de la marge, les spéciaux, confiera-t-il. (On) formait une confrérie, dont le lien était souvent la musique.* »<sup>13</sup> C'est ainsi qu'il rencontre le guitariste Serge Teyssot-Gay sur les bancs du lycée.

Serge Teyssot-Gay est né le 16 mai 1963 à St Etienne. A peine neuf mois plus tard, ses parents se séparent et sa mère déménage avec lui dans la banlieue de Bordeaux. Il commence la guitare à l'âge de 9 ans et est le seul à savoir jouer lorsque le groupe se forme. Si Bertrand fut le guide au niveau spirituel et politique, lui, est un grand travailleur qui poussa les autres à exercer leur instrument. Il apportera paradoxalement un jeu très proche du Gun Club bien que contrairement à Bertrand, il ne connaissait pas du tout le groupe de Jeffrey Lee Pierce (et ne le découvrira que lorsque les critiques auront fait les comparaisons). Seul le goût pour la musique punk qu'il partage avec son nouvel ami peut laisser présager du son Noir Désir. Par la suite, si le bassiste Frédéric Vidalenc pourra être remplacé et si la place de Denis Barthe à la batterie ne sera pas immuable, lui sera aussi primordial au groupe que Bertrand.

Lorsqu'il le rencontre, en 2<sup>de</sup>, en 1980, il n'est pas plus attiré par les études que lui : « *Je ne savais pas de quoi on me parlait. C'était l'horreur !* »<sup>14</sup> Ils se reconnaissent mutuellement comme des « hommes de la marge » et fondent leur amitié sur la musique. L'envie de monter un groupe vient très vite, mais il leur faut trouver d'autres acolytes.

Ils font la connaissance de Denis Barthe (né le 7 avril 1963 à Talence en Gironde) durant les vacances de l'été 1981. Comme nous l'avons vu, la musique constitue un lien social entre eux, ce qui n'a rien d'anodin à cette époque. L'idéal punk permet à ces jeunes de construire quelque chose de potentiellement éphémère mais qu'ils considèrent importante. « *(Il y avait) l'incroyable prétention de penser qu'on peut apporter quelque chose, (...) quelque chose qui n'a jamais existé...* ».<sup>15</sup> Denis est si impressionné par le magnétisme de Bertrand et le jeu de Serge qu'il leur ment en prétendant savoir jouer de la batterie. En réalité, il n'a jamais touché une caisse claire ou un charlet ! « *J'ai filé acheter une batterie d'occase et j'ai passé quinze jours à taper comme un fou. (...) Puis ils m'ont appelé pour*

---

<sup>13</sup> et <sup>15</sup> Bertrand Cantat dans Les Inrockuptibles, mars 1991. « Qui a fait sauter le pont ? » - Emmanuel Tellier.

<sup>14</sup> Libération, 29 juin 2005 « La traversée du Désir » - Philippe Brochen.



*répéter. (...) Ils jouaient largement aussi mal que moi ».*<sup>16</sup> Il fournira aussi le local de répétition et deviendra par la suite un peu le modérateur du groupe pour les nombreuses disputes et les re-formations. Globalement, il se situe plutôt dans le hard-rock (Kiss) et le punk lorsque le groupe démarre.

Ces trois là resteront le noyau dur pour une aventure de 25 ans. Les débuts d'un groupe passant toujours par l'instabilité, quelques autres musiciens graviteront autour d'eux.

Lors du premier concert sous le nom de Psychoz, Hervé Porges et Thierry (le frère de Serge) complètent la formation, respectivement à la basse et à la guitare rythmique. Entre 1981 et 1985, le line-up change plusieurs fois. Hervé Porges et Thierry Teyssot-Gay s'en vont, Hervé est remplacé par Vincent Leriche, qui quitte le groupe en compagnie de Serge un peu plus tard, ce dernier lassé du peu de travail que fournissent Bertrand et Denis. Déjà Bertrand réfléchit énormément à des questions d'éthique, et les répétitions sont bien plus consacrées au débat qu'à jouer véritablement. Serge n'arrête pas la musique pour autant mais expérimente hors de la guitare avec B.A.M. (Boîte A Musique) : claviers et boîtes à rythmes avec Vincent Leriche. Pendant ce temps, Frédéric Vidalenc (né le 16 novembre 1962 à Bègles), issu du groupe Dernier Métro, reprend la basse au sein de Noirs Désirs, secondé par Luc Robène à la guitare. Puis Bertrand Cantat s'éloigne lui-même quelques temps, cédant son micro à Emmanuel Ory-Weil, pour revenir un peu plus tard. Ory-Weil prend alors en main le management du groupe pour quelques années.

La formation Cantat-Robène-Barthe-Vidalenc effectue plusieurs petits concerts puis gagne un tremplin de rock organisé par FR3. La densité du public s'accroît, attiré surtout par la personnalité et la voix de Bertrand. « *Les gens disaient que nous avons une énergie, une âme, et surtout, un véritable chanteur, ce qui n'est pas toujours le cas dans les groupes locaux.* »<sup>17</sup> Et puis le guitariste Luc Robène part à son tour, alors que l'avenir commence à se dessiner. Sans hésiter, Bertrand recontacte Serge et la formation (presque) définitive s'établit. Musicalement mais surtout humainement.

En épilogue, Frédéric Vidalenc, éreinté par la tournée Tostaky de 1994, préfère prendre le large sur un voilier. Jean-Paul Roy (né le 14 août 1964 à Civray), responsable des guitares au sein de l'équipe technique du groupe, récupère alors sa place au début de l'enregistrement de l'album *666 667 Club* et la conservera.

A noter également : Le violoniste François « Bubu » Boirie participera à l'enregistrement des deux premiers albums et suivra Noir Désir dans ses premières grosses tournées nationales. Il figure dans le premier clip de Henri-Jean Debon pour Noir Désir *En route pour la joie*.

Le saxophoniste hongrois Akosh Szelevényi deviendra un collaborateur régulier du groupe en studio comme sur scène à partir de l'album *666 667 Club*. Ses influences free-jazz et sa créativité conduiront

---

<sup>16</sup> In *Noir Désir – tout est là*, Sébastien Raizer, éditions Camion Blanc, 2004.

<sup>17</sup> Denis Barthe dans *Rock mag* de mai 2001.

les bordelais à une plus grande ouverture d'esprit et à des tendances tribales de plus en plus affirmées jusqu'à *Des visages des figures*.

Et puis le touche-à-tout Christophe Perruchi, spécialisé dans l'habillage sonore de pièce contemporaine, sera justement une pièce maîtresse dans la réalisation de la tournée *Des visages, des figures*.

Au fil des albums et des tournées, le groupe ne cessera de mettre les nerfs du public à rude épreuve en se séparant officieusement pour se reformer encore. Ils préfèrent éviter de sacrifier leur liberté artistique et leurs rapports humains au profit de leur carrière. « *A chaque fois qu'on se retrouve, on se demande avant tout si on a envie de continuer ensemble. Je trouve que c'est une attitude plutôt saine.* »<sup>18</sup>

Il faudra cet évènement tragique que l'on connaît pour dissoudre le groupe peut-être cette fois définitivement. Professionnellement s'entend, car les musiciens soutiennent leur chanteur et ami dans l'épreuve.

### c) Biographie et discographie.

Pendant l'absence de Serge Teyssot-Gay, le groupe avait déjà travaillé sur plusieurs maquettes mais attendait une proposition de maxi. Les membres estimaient que deux titres ne suffisaient pas pour poser leur identité. En quête de producteur, le groupe n'hésite pas à envisager Ray Manzarek, légendaire clavier des Doors, ou Jeffrey Lee Pierce, leader du Gun Club, plus confidentiel mais tout aussi estimé au sein du groupe. C'est finalement Théo Hakola, leader américain de Passion Fodder, qui non seulement les produira mais convaincra également la major<sup>19</sup> Barclay de les signer. Un scandale à l'heure de l'émergence du rock alternatif issu de la culture punk : signer chez une major revient à se damner. Les chefs de file de ce mouvement sont des petits groupes activistes (Les garçons bouchers, Bérurier Noir, les Wampas, Ludwig Von 88...) qui revendiquent l'indépendance totale et la marginalité. Le geste de Noir Désir équivaut à une trahison pure et simple : l'immersion dans le show-business. Les propositions faites par le milieu n'ont pourtant pas manqué mais le groupe a toujours poliment refusé. Et le voilà à présent chez l'ennemi. Chez Noir Désir, on s'en moque, on aurait même plus tendance à s'affliger de ces réactions : « *Il y a (...) une grande ignorance. (...) Dans ce métier, savoir ce que tu veux faire c'est important, mais savoir ce que tu ne veux PAS faire, c'est primordial ! (...) En tout cas, (Barclay) nous laisse agir, nous laisse (...) réfléchir et décider.* »<sup>20</sup>

Où veux tu qu'je r'garde\_sort en février 1987 et récolte un succès critique autant que public (5000 exemplaires vendus, ce qui est vraiment considérable pour le premier jet d'un groupe local hors du

---

<sup>18</sup> Serge Teyssot-Gay dans L'indie n°28, 1996 « La bonne étoile » par J-C Panek.

<sup>19</sup> major : multinationale du disque.

<sup>20</sup> Best, août 1989, « L'âme de fond » par Jean-Eric Perrin

circuit alternatif). La presse célèbre la naissance d'un « *grand groupe* » et proclame le 6 titres « *grand moment rock de (l'année)* »<sup>21</sup>. Le label est impressionné et fait signer à la formation un nouveau contrat pour trois albums.

Les bases posées, des fans de plus en plus nombreux (davantage gagnés sur scène que par le disque d'ailleurs) attendent le premier album.

Il viendra plus difficilement ; le groupe traverse des remises en question et érige définitivement le doute en valeur primordiale dans sa démarche. Noir Désir a de vraies exigences artistiques et un respect profond du public. Il n'entend pas se reposer sur ses lauriers parce qu'il a bien vendu son premier disque. L'anglais Ian Broudie, spécialiste en pop et new-wave, les guidera sur la voie qu'ils ont du mal à trouver. Le groupe veut sonner brut, et ne veut surtout pas qu'on assimile aux textes poétiques de son chanteur une démarche de rockers intellectuels. Le producteur cherche à tempérer et aérer leur son. L'enregistrement aux studios ICP de Bruxelles est long et fastidieux. Les concessions ne sont faites qu'en vertu du perfectionnisme.

*Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)* est « *accouché dans la douleur* »<sup>22</sup> en 1989 mais remporte tous les suffrages, propulsé par un tube marin très ambigu : *Aux sombres héros de l'amer* pour lequel a été réalisé le premier clip de notre corpus. Comme souvent, le simple extrait de l'album ne le représente pas à merveille. Le groupe, parti en tournée dès la sortie de l'album, ignore son passage sur toutes les radios, sa bonne place dans le top 50 et une véritable hype qui s'organise autour de son nom. Voilà une campagne qui lui a échappé et qu'il aurait certainement empêchée. Malgré tout, cette reconnaissance médiatique leur donnera du crédit ; on les voit déjà comme les sauveurs du rock français, qui allient la fureur et la spontanéité du jeu anglo-saxon avec le lyrisme et l'ampleur d'une vraie poésie française. Les détracteurs reprennent néanmoins Bertrand Cantat sur ce point en qualifiant sa prose de « *poésie lycéenne* ». Cependant tout se passe toujours sur la scène, où l'on peut capter la véritable teneur de ce premier album. Très vite, le groupe refuse même de jouer *Aux sombres héros de l'amer* en s'apercevant des dégâts que la chanson commence à causer. Qu'importe, leur nom est déjà sur toutes les bouches. Noir Désir remporte coup sur coup le Bus d'acier, récompense destinée au meilleur groupe de rock français de l'année et leur premier disque d'or, ayant passé la barre des 100 000 exemplaires vendus (au final 150 000 sur deux ans). Ils ressortent quelque peu traumatisés de cette expérience et se montreront donc davantage inflexibles avec Barclay. Noir Désir refuse ainsi catégoriquement de passer dans l'émission de variétés de Jean-Pierre Foucault et rejette en bloc ce système de promotion effréné : « *Ce qui compte c'est la vie. Et Foucault, c'est la fin de la vie. (...) L'argent en quantité raisonnable, oui, mais jamais au prix de notre dignité...* »<sup>23</sup> Les bordelais ont choqué les camarades alternatifs, ils choquent désormais leur propre label. Une attitude inouïe dans l'histoire du rock français.

---

<sup>21</sup> Rock & Folk, mai 1987, Youri Lenquette.

<sup>22</sup> Selon les propos de Bertrand Cantat dans Les Inrockuptibles n°15, février-mars 1989, Pascal Bertin

<sup>23</sup> Denis Barthe dans Les Inrockuptibles, mars 1991, « Qui a fait sauter le pont ? », Emmanuel Tellier.

Noir Désir, on le sait maintenant, ne se repose pas sur ses acquis. A la fois satisfaits et effrayés du statut auquel ils ont accédé (le succès d'un groupe marginal), ils remettent les choses au clair avec Barclay afin d'éviter de devoir subir les méthodes commerciales mises à l'œuvre sur *Veillez rendre l'âme...* pour la sortie de leur deuxième album. C'est un véritable bras de fer avec l'industrie, mais leur statut est justement un argument de poids. Pour que des commerciaux vous mangent dans la main, faites du chiffre. Le groupe n'a pas fini de cultiver le paradoxe ! Le nouvel album sera donc marqué par cette lutte de tous les instants. *No, no, no* évoque, selon qu'on la lit, les refus d'une fille face à son séducteur ou le dialogue potentiel entre Noir Désir et sa maison de disque : « *I don't need no gales, no poems, no story from outside, no shelter inside, all right ?* ». <sup>24</sup> Le titre *The Holy economic war* est suffisamment explicite. Enfin, *En route pour la joie*, constat plus ou moins flou d'un monde en déréliction urbaine, déroule parmi ces paroles cette phrase : « *Qui êtes vous messieurs-dames pour me parler comme ça ?* » L'attaque n'est pas encore frontale puisque Cantat fait surtout preuve de virulence en anglais mais Noir Désir est un des premiers groupes à écrire sur l'industrie du disque et sa propre situation dans ce système finalement. *Du ciment sous les plaines* sera l'occasion d'un album, radical, spontané, totalement indépendant (autoproduit par le groupe au sein du label !), en résumé tout ce que Ian Broudie les a empêchés de faire sur *Veillez rendre l'âme...* Cette fois ci, le son brut est là, les compositions sont chaotiques, l'album est résolument moderne, proposant des prémices du rock hardcore <sup>25</sup> et même des résonances industrielles. L'écriture est moins pompeuse, et amorce, sur *En route pour la joie*, le style elliptique et instinctif qui caractérisera *Tostaky (le continent)* sur l'album suivant. Le groupe se permet même des traits d'humour, par exemple sur *La chanson de la main*, texte absurde et éthylique. L'album sort en février 1991, et soulève moins les foules que le précédent mais personne n'y est indifférent. Objectif atteint pour le groupe. Cantat s'exprimait à ce sujet: « *A un moment donné, qui se situe certainement maintenant (...), la quête acharnée du succès serait une idiotie absolue. (...) Voilà pourquoi notre nouvel album n'a rien d'un disque commercial (...) C'est un album dont je suis très fier, car il a le mérite d'être sincère, mais il ne faut pas s'attendre à ce que nous en vendions un million d'exemplaires.* ». <sup>26</sup> De fait, *Du ciment sous les plaines* a fait le plus mauvais score dans la discographie de Noir Désir. Qui se venge tout de même du traitement infligé au premier album avec des conditions incompréhensibles pour les responsables de Barclay : pas de single, peu de presse et une tournée des petits clubs (qui ne rapportent rien ou si peu). N'oublions pas que le groupe a grandi dans l'idéologie punk et cherche à rester proche de son public, vivant. Une tournée de tous les excès, comme en témoigne parfaitement le vidéo-clip de Henri-Jean Debon, à l'issue de laquelle Bertrand doit consulter pour ses cordes vocales.

---

<sup>24</sup> « Je n'ai pas besoin de rafales, de poèmes, d'histoires fantastiques et de tourments intérieurs c'est compris ? »

<sup>25</sup> Style musical sans compromis basé sur des rythmiques punk, des guitares saturées à l'extrême et du chant hurlé..

<sup>26</sup> Les Inrockuptibles, mars 1991 « Qui a fait sauter le pont ? », Emmanuel Tellier.

Épuisé, le groupe se disperse. Bertrand part en Amérique latine où il pose les ébauches d'un morceau sur les relations de ces pays avec les Etats-Unis. Ce texte fondera le titre *Tostaky (le continent)*, pièce maîtresse du nouvel album à venir, éponyme.

Le *Nevermind* de Nirvana répand dans le monde son énergie désespérée, popularisant ce que la presse nommera le mouvement « grunge ». Les membres de Noir Désir, indépendamment les uns des autres, s'intéressent de plus en plus à la scène avant-gardiste bruitiste new-yorkaise de Sonic Youth et au rock hardcore sans concession de Fugazi. Lorsqu'ils se retrouvent, les expériences personnelles et les nouvelles influences de chacun permettent de jeter les bases de *Tostaky*. C'est tout naturellement que Ted Niceley, producteur de Fugazi, viendra les assister en studio à Londres. Et tout naturellement que le groupe se radicalise davantage, avec un son abrasif et, reléguant ses problèmes de santé au passé, un chanteur plus enragé que jamais, s'éloignant désormais de ses modèles, délaissant le trop plein d'emphase de son écriture pour une plume plus automatique et débridée, et passant avec aisance du chant parlé au hurlement incontrôlé selon les morceaux. Sommet incontestable du disque, le single *Tostaky (le Continent)* rallie un public conquis à son slogan « Soyons désinvoltes, n'ayons l'air de rien » scandé par la foule lors de la tournée. Cet album symbolise le début de l'ouverture au monde (*Tostaky* étant la contraction de l'expression *todo esta aqui* : tout est là). Moins de fables et de chansons narratives. En français, en anglais et en espagnol, Noir Désir s'exprime sur ce qui l'entoure et sur ce qui l'inquiète, parle d'histoire et de colère ( *Marlène* en référence à Marlène Dietrich, Cortès est cité dans *Tostaky (le Continent)*). Sans aucune promotion sinon les publicités d'Henri-Jean Debon, l'album, sorti fin 2002, est très vite consacré disque d'or et atteindra les 500 000 exemplaires vendus en 2003.

Le groupe tourne à bâtons rompus. Au lieu des cinquante dates prévues à l'origine, il en enchaîne 120 dans la fureur et l'hystérie collective la plus totale. Sa méfiance envers la presse et les médias (malgré un exceptionnel passage live à l'émission *Le cercle de minuit*) est définitive lorsque un journaliste, lassé de ce succès dans la durée qui semble anormal pour un groupe de rock français, épingle Bertrand Cantat à un « *numéro chamanique de Jim Morrison de la Gironde* ». <sup>27</sup> Ce dernier n'hésitera pas à présenter le papier sur scène à l'Olympia et à réagir en plein milieu du concert. Bien que le journaliste comme Bertrand aient dialogué par la suite, le mal est fait et les relations avec la presse seront longtemps compliquées, mis à part avec les fanzines, indépendants et intègres.

Pour marquer une page d'histoire du groupe, Noir Désir sort un double-album live <sup>28</sup> issu de cette tournée, *Dies Irae*, en janvier 1994, qui restitue sans retouche la furie de ces concerts. Parallèlement, il sort sa première VHS, *Noir Désir*, créditée par Henri-Jean Debon qui a filmé les bordelais lors de cette épopée scénique.

---

<sup>27</sup> Libération, 1<sup>er</sup> février 1993 « Noir Désir et transe de vie » Laurent Rigoulet.

<sup>28</sup> Terme anglais relatif aux concerts : en direct.

« Si *Noir Désir* se met à rabâcher du *Noir Désir*, on va se retrouver aussi cons qu'un bon nombre de groupes dont je tairai les noms. »<sup>29</sup> déclarait Denis Barthe. Après le repos nécessaire pour se remettre de cette aventure, le groupe a bel et bien tourné une page. Il a perdu dans la foulée Frédéric Vidalenc remplacé au pied levé par Jean-Paul Roy. Serge Teyssot-Gay en a profité pour sortir son premier album solo, *Silence radio*, en 1996.

« Repartir de zéro, ça ne signifie pas oublier son passé ». <sup>30</sup> C'est pourquoi Ted Niceley, désormais adopté, accompagne les bordelais dans un studio au cœur des Landes pour enregistrer le nouvel opus, *666 667 Club*.

Il est temps de sortir de l'adolescence pour l'album dit « de la maturité ». Le point de départ du premier disque aura conduit la formation à partir de l'intérieur d'eux-mêmes pour peu à peu s'ouvrir sur le monde. Rencontrés sur la route, des musiciens atypiques comme Akosh S. vont lui redonner un second souffle et amorcer la tendance ethnique qui s'affirmera par la suite. L'instrumental éponyme qui ouvre l'album figure ainsi une sorte d'invocation où la voix oscille au milieu des flûtes des charmeurs de serpents et des tambours. On célèbre le retour du violon, mais un violon teinté de culture Yiddish sur le morceau *Ernestine*. Des cloches tibétaines tintent sur *Septembre en attendant*. Le disque s'attache aussi à des sonorités en phase avec l'époque, comme l'assimilation du funk et du hip-hop (*Fin de siècle* et surtout *L'homme pressé*).

Le groupe s'engage, sur disque comme sur scène. L'utilisation de la langue étrangère demeurait pudeur pour Bertrand Cantat. Il s'en expliquait ainsi : « *A partir du moment où ça n'est pas exactement ta langue maternelle, ça jette un écran de fumée ; c'est ça désinhiber. Et l'écran de fumée te permet éventuellement de te mettre à poil derrière.* »<sup>31</sup> Aujourd'hui l'attaque est frontale et dans la langue de Molière. Là où il stigmatisait la montée du Front National sur l'album précédent avec *Here it comes slowly*, il proclame « *FN / Souffrance* » haut et fort. (*Un jour en France*).

Le groupe s'implique dans la vie citoyenne. Le combat contre le FN reste implacable avec des actions dans les villes conquises par la flamme nationaliste. Lorsque la salle du Sous-Marin est murée par la municipalité du couple Maigret à Vitrolles, il donne un concert de soutien et invite son personnel dans les salles où il joue.

Dans cette perspective, *Noir Désir* soutient également le GISTI (Groupe d'Information et de Soutien aux Travailleurs Immigrés) en réunissant la crème des artistes de rock français ralliés à la cause lors d'une soirée de concert intitulée « Liberté de Circulation » dont les bénéfices sont reversés à l'association. La formation se range aussi aux côtés de José Bové et des alter mondialistes, ainsi que du Sous-commandant Marcos qui défend les indiens du Chiapas contre la dictature de l'Etat mexicain. *Noir*

---

<sup>29</sup> L'Humanité, 14 septembre 2001, « Désir d'utopie » ; Zoé Lin.

<sup>30</sup> Serge Teyssot-Gay dans L'Indic n°28, 1996, « La bonne étoile – J.C. Panek.

<sup>31</sup> dans Rock à gogo, émission de Radio Belge sur radio 21 en 1997.

Désir, groupe engagé ? Cantat préfère l'expression de Pierre Desproges : « *artiste dégagé* » et affirme simplement vouloir « *redistribuer la parole* » et « *faire un boulot de vigilance* ». (confère V, 3.)

666 667 *Club* touche bien vite au disque de platine (plus d'un million de disques vendus) et assoit pour de bon la popularité du groupe. Ce dernier n'a plus peur de la promotion ; il a acquis un pouvoir inédit en France et sera un modèle de gestion de carrière pour toute une génération d'artistes. Ainsi, le groupe sort quatre singles tous clippés (dont trois par Henri-Jean Debon qui a également réalisé la pochette de l'album) et améliore ses relations avec la presse en donnant plus d'interviews. De tous les combats, les bordelais sont tout de même forcés de se modérer pour les concerts et espacent les différentes représentations de manière à pouvoir gérer leur vie familiale et leur santé (Bertrand avait fini aphone au terme de la tournée Tostaky.)

Pendant la tournée, le groupe a eu la surprise de recevoir le titre *Septembre en attendant*, spontanément remixé par un ami de Belgrade en version trip-hop.<sup>32</sup> Positivement intrigué, Noir Désir a constitué un appel d'offre et mis à disposition l'intégralité de ses morceaux ( piste par piste) pour qui voudrait se frotter à l'exercice. Les participants sont nombreux et Barclay reçoit plus d'une centaine de maquettes. Le groupe met une année à sélectionner 13 titres, anonymes à la réception pour plus d'équité. Par la suite, il se rendra compte que leurs remixeurs sont pour la plupart des amis ou des musiciens qu'ils apprécient.

Alors que l'album de remixes devient une tendance commerciale lassante, *One trip/One noise*, sorti en novembre 1998, est accueilli par la critique comme « *une leçon* ». <sup>33</sup> L'album est cohérent et ouvert à d'autres horizons, pas nécessairement électroniques, comme les magnifiques arrangements de cordes de Yann Tiersen le démontrent sur *A ton étoile*.

A terme, ce disque aura une importance capitale pour les musiciens eux-mêmes, déconcertés d'avoir dépassé les limites du schéma rock guitare-basse-batterie. Cette révélation les guidera dans l'écriture de leur nouvel album.

La conception en sera particulièrement laborieuse. Jusqu'ici, il était plutôt question de demi-remises en questions que de changements du tout au tout. Après *One trip/One noise*, Noir Désir a besoin de nouveaux repères, et il ne les trouvera qu'en jouant. Encore une fois, les musiciens se sont dispersés, Jean-Paul et Denis en creusant la question électronique au sein de l'Oeil du voisin et Serge Teyssot-Gay en adaptant le livre de Georges Hyvernaud *La peau et les os* pour son deuxième album solo *On croit qu'on en est sorti*. Bertrand, pour sa part, a fait un peu de route avec son complice Akosh S. Le retour en studio est rude, le groupe est décidé à expérimenter, ce à quoi il s'applique, en envisageant des

---

<sup>32</sup> Trip-hop : style musical apparu à Bristol en Angleterre et qui consiste à mélanger des rythmiques électroniques hip-hop ou assimilées avec des instruments réels.

<sup>33</sup> Magic !, n°24, novembre 1998, Hervé Crespy.

instruments qu'il n'a jamais touchés. Une sorte de méthode qui consiste à enregistrer les étincelles et les accidents. La première viendra de l'adaptation d'un texte de Léo Ferré, *Des armes*, initialement prévu pour une compilation lui rendant hommage. Noir Désir, re-motivé, s'engage dans un long processus créatif hasardeux pour un disque composite. De studios en studios, les bandes s'accumulent et le groupe éprouve des réticences à clore les morceaux. Grand bien lui en prend parfois, par exemple lorsque Manu Chao, citoyen du monde et ancien leader de la Mano Negra, passant là par hasard, vient poser sa guitare sur *Le vent nous portera*.

Riche des collaborations de chaque musicien et de leurs voyages en commun, de ce parcours sur dix studios pendant 2 ans, *Des visages, des figures* déconstruit Noir Désir pour mieux le retrouver, aéré, inspiré, plus libre que jamais des carcans et des formats (voir les vingt-trois minutes de *L'Europe* à mi-chemin entre l'improvisation free-jazz et le rock expérimental ethnique, sur lequel Brigitte Fontaine est intervenue.) *Le vent nous portera* est une ballade mélancolique où Bertrand pose sa voix comme on ne l'a jamais entendue, chantant véritablement un de ses plus beaux textes. Elle créera bien sûr la surprise sur les ondes. Les puristes n'auront plus que deux morceaux « traditionnels » auxquels se raccrocher *Lost* - évoquant *l'Homme pressé* par son chant rappé – et *Son style I*, qui ne passera même pas (ou très peu) en radio.

A l'heure de la mondialisation, Noir Désir fait donc œuvre politique de métissage et d'ouverture complète, utilisant des boucles électroniques, faisant appel à Romain Humeau du groupe Eiffel pour des arrangements de cordes majestueux... Pour autant, le disque est sombre, presque résigné face à la globalisation dont nous sommes victimes. Plus que jamais, Bertrand constate, photographie, des instantanés amers. De moins en moins pudique, il dévoile de son intimité en glorifiant sa paternité, source de sa joie personnelle. Plus que jamais, ce qui compte demeure la vie.

Suivant les formules journalistiques : après l'album « de la maturité », celui « de la consécration ». Noir Désir suit bien malgré lui le parcours consensuel d'un groupe à succès, avec tout ce que cela implique. Sorti en septembre 2001, *Des visages, des figures* est couronné disque de platine en quelques mois ; sa richesse permet à tous de s'y retrouver. Les clips qui accompagnent les singles correspondent à cette image et ont été tournés par des réalisateurs côtés (Alex et Martin pour *Le vent nous portera*, Michel et Olivier Gondry pour *A l'envers à l'endroit*) hormis *Lost* par le fidèle Henri-Jean Debon. On ne peut désormais plus contrôler le phénomène Noir Désir ; quelque part, leur image commence peut-être à leur échapper sans qu'ils ne puissent rien y faire. Leur place est en tout cas définitivement réservée au Panthéon du rock.

Ce qui ne signifie pas qu'ils ont abandonné la lutte. « Encore une fois c'est la vie qui s'entête » chante Bertrand dans *Lost*. Récompensés par une victoire de la musique en 2002, les girondins en profitent pour régler son compte à Jean-Marie Messier, PDG de Vivendi-Universal. Ce dernier s'était servi de leur nom pour justifier sa politique culturelle, se prétendant « *du côté des rebelles*. » En 1996, le



groupe était également nominé mais n'avait pas daigné faire acte de présence. Aujourd'hui, ils jouent très exceptionnellement deux morceaux en direct. Puis montent sur le podium récupérer la double victoire (album et vidéo-clip de l'année pour *Le vent nous portera*) avec une lettre apostrophant leur patron indirect en ces termes « Camarade P.D.G. » Un pamphlet dont le courage et l'audace aura ensuite délié bien des langues.

Noir Désir repart sur la route. Il leur aura fallu du temps pour mettre en place cette tournée, le temps de réorchestrer de fond en comble leur répertoire, recherchant une optique plus intimiste et plus ouverte dans la continuité de l'album. Pour cela, ils seront épaulés par un cinquième membre, Christophe Perruchi, rompu à l'improvisation et à l'utilisation de l'électronique.

Le groupe commence par le Canada puis sillonne le Moyen-Orient où il prend position pour les Palestiniens après avoir visité les camps de réfugiés de Sabra et Chatila au Liban. L'engagement sera plus vif que jamais lorsqu'à peine rentrés en France, ils ont la mauvaise surprise de voir arriver Jean-Marie Le Pen au premier tour des élections présidentielles face à Jacques Chirac, le 21 avril 2002. A l'appel de Yann Tiersen, le groupe vient se produire à Lyon en compagnie des Têtes Raides et de Dominique A.

Ils s'économisent désormais, les dates de leur tournée sont plus dispersées pour leur permettre de souffler et on ne retrouve pas la fureur des concerts de l'ère Tostaky. Le jeu de scène est en fait canalisé pour mieux exploser par intermittences.

Cette tournée sera restituée par le double album live (et peut-être ultime) *Noir Désir en Public* sorti en 2005, ainsi que par la captation d'un concert à l'Agora d'Evry tourné par Dom Kent pour Canal +. Ce film sera compilé sur le DVD *Noir Désir en images* dont le disque des bonus contient les vidéo-clips étudiés dans cet ouvrage. Le groupe aura attendu de se manifester à nouveau par respect pour la mémoire de Marie Trintignant ; les bénéfices de ces objets sont d'ailleurs destinés à ses enfants.

Bertrand Cantat en prison, Noir Désir sommeille mais pas ses musiciens. Le besoin de jouer est toujours fort, et si la carrière du groupe semble gâchée et compromise, cela ne signifie pas nécessairement que les musiciens ne se retrouveront pas à la libération de leur chanteur, qu'importe si on les suit dans cette voie. Si cette biographie nous aura montré quelque chose, c'est bien qu'il faut toujours s'attendre à être surpris par Noir Désir.

Né à Bordeaux dans la culture punk et le romantisme new-wave, Noir Désir a évolué à plus d'un titre en traçant une trajectoire unique dans l'histoire du rock français, puis du rock international. D'album en album, il aura acquis à sa cause plusieurs générations sans jamais se trahir tout en se remettant constamment en question.

L'éthique du groupe a trop longtemps évité les systèmes classiques de promotion à outrance pour que l'existence de vidéo-clips de Noir Désir ne génère un paradoxe. L'image qui est donnée y est-elle fidèle à leurs convictions ? Nous allons à présent tenter de répondre à cette question.

## II Noir Désir à l'Écran

Puisque Noir Désir a tourné des clips, il convient de s'assurer qu'ils correspondent bien à leur personnalité. Simple exercice de promotion de l'artiste, le clip a une fonction basique : pousser le jeune consommateur à acheter l'album de son idole représentée. Pour cela, tous les moyens sont bons. Comment Noir Désir a-t-il été traité à l'écran ? Ils avouaient conjointement dans une interview avoir peur de se faire « voler (leur) image » ? Fut-ce le cas ?

### 1. Bertrand Cantat et Noir Désir

Une formation rencontre souvent le problème d'être réduite à son chanteur. Les anglo-saxons, outre le terme de « leader », utilisent aussi le mot « frontman ».<sup>34</sup> Dans un groupe emmené par quelqu'un d'aussi charismatique que Bertrand Cantat, on peut se demander si les autres musiciens n'ont pas été oubliés à l'image.

#### a) La genèse : *Aux sombres héros de l'amer*

Il est toujours intéressant (et logique) d'aborder la carrière d'un groupe à travers son premier vidéo-clip. Nous avons vu l'année dernière comme la mise en images du premier single de –M-, *Machistador*, posait d'emblée les intentions et l'esthétique du jeune talent prêt à exploser. *Aux sombres héros de l'amer* est donc la genèse de la mythologie de Noir Désir. En vertu de ces termes un peu emphatiques, nous devons considérer la clipographie d'un artiste comme une sorte de recueil de contes et légendes. C'est toute une imagerie que le vidéo-clip recycle, et qui puise ses sources dans les mythes et mythologies ancestrales le plus souvent, quand ce n'est pas dans la culture moderne. En tout cas, définitivement populaire. La vidéo-musique est issue du cinéma de Méliès, celui de la magie, du rêve et du divertissement, et non de celui des frères Lumières. La star est une résurgence des héros inscrits dans la culture populaire et les lieux communs, familiers du spectateur. Ce dernier n'est conditionné qu'à deux choses : adhérer à son univers et désirer l'artiste. La main ira ensuite automatiquement au porte-monnaie.

---

<sup>34</sup> Frontman : littéralement « homme de devant ».

Pour en revenir à la chanson des bordelais, elle est extraite de leur premier album *Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)*. Déjà, le groupe draine un public conséquent qui vient assister à des cérémonies plus que des concerts, dont Bertrand Cantat est le chaman. Le charisme qu'il déploie n'est certainement pas étranger au succès croissant de la formation. De quoi se régaler pour un réalisateur de vidéo-clip.

Nous sommes en 1989. On arrive au bout de la première décennie d'existence du vidéo-clip. Jean-Baptiste Mondino tranche avec le montage épileptique et commence à poser les bases de son esthétique. Pour rappel, filmer des musiciens revient à filmer leur performance musicale autour d'une idée visuelle forte. Cependant, la forme brève ne s'est pas encore débarrassé de ses complexes d'Œdipe vis-à-vis de son cinéma paternel. *Aux sombres héros de l'amer* est donc une fiction mettant en scène la noyade du chanteur de Noir Désir et son sauvetage (les héros ne meurent pas). Autour de cet événement gravitent plusieurs personnages. D'abord les musiciens qui recherchent désespérément leur leader. Puis une famille de trois autres protagonistes : une jeune fille, un vieil homme et un écrivain. Le récit est déconstruit en trois séquences essentielles : le groupe jouant sa chanson dans une taverne (play-back), la noyade (plus ou moins accidentelle) et le sauvetage sur la plage alors que les musiciens semblent toujours le chercher. En dehors, on s'intéresse aux histoires personnelles des trois protagonistes vraisemblablement parents, qui participent au sauvetage du jeune chanteur.

Le vidéo-clip de Richard S. alimente un malentendu qui fera du tort au groupe. L'ayant vu, on aurait tendance à croire que la chanson s'intitule *Aux sombres héros de la mer*. Le titre exact est *DE L'AMER*. Quoi qu'il en soit, le clippeur transpose la métaphore de façon littérale et la fait passer pour une chanson de marins tourmentés. Noir Désir exécute donc une performance en play-back dans la taverne traditionnelle du port avec ces boules de verre pendues au plafond et ces vieux loups de mer fumant la pipe et se racontant des légendes. La légende de ce beau jeune homme qui a failli se noyer par exemple.

Beau, Bertrand Cantat l'est assurément, magnétique même. Il attire la caméra. Le premier plan que l'on verra du groupe, malgré un roulement d'intro détonnant de Denis Barthe, sera consacré au chanteur aux yeux de braise, baissés sur son harmonica. A chaque fois que l'objectif menace de déborder trop longtemps sur les musiciens, il se recentre sur lui par un zoom ou un panoramique à l'arrachée. Ils n'ont chacun droit qu'à des plans très courts. Denis Barthe est celui qui s'en tire le mieux avec un gros plan cadré pendant une demi-seconde. Serge Teyssot-Gay et Frédéric Vidalenc squattent le temps qu'on leur donne un coin droit ou gauche du cadre au milieu d'un fondu enchaîné. Même en se forçant, il est très difficile de les retenir. Bertrand, par contre, crève l'écran. N'a-t-il pas d'ailleurs quelque chose de Corto Maltese avec sa boucle d'oreille ?

En dehors de la taverne, le groupe joue toujours son propre rôle. Pour se distraire, ils sont partis faire une balade en bateau. Une lueur inquiétante anime les yeux de Bertrand Cantat. Attiré par les abysses, il se penche vers les flots et tombe. Les musiciens n'auront de cesse de le retrouver.

Le film creuse une véritable scission entre eux et leur chanteur. Ce dernier, en proie à des tourments dont ils sont exclus, se voit soumis à une règle simple : Il est déjà une icône. Les musiciens jouent donc les figurants, leur visage n'a pas la moindre importance. Cantat est le visage de Noir Désir. Et lorsqu'il est sauvé, les musiciens continuent à chanter en cœur « *always lost in the sea* ». Est-il perdu lui, ou bien eux ? Ils ne l'ont pas retrouvé, le clip leur a volé. Définitivement ?

Enfin, il n'est pas anodin que Cantat soit sauvé par la jeune fille. Déjà, dans la taverne, elle lui avait jeté un regard éloquent. Ce personnage représente le public, et plus particulièrement la gent féminine qui va aduler Noir Désir pour cet éphèbe au visage rebelle. Bien sûr, c'est déjà le cas dans les concerts, et il ne faut pas être grand medium pour l'imaginer. Richard S. tire donc parti de cette facette pour la mettre en valeur et joue sa bonne fée au dessus du berceau des bordelais. Puisque ce film est censé le placer sur orbite, Noir Désir sera un groupe dont le chanteur tourmenté fera se pâmer les filles (confère V, 2. et 3.), comme toutes les stars du rock. Il a oublié un peu vite que Noir Désir n'est pas (que) le groupe que le clippeur a figé sur sa pellicule. Il ne devait pas les connaître personnellement ou les avoir compris. Ce qui risque désormais d'arriver au téléspectateur. L'aventure commence donc sur une fausse piste.

#### b) La place du leader

Cette première expérience effrayera quelque peu les girondins, d'autant qu'ils partagent des croyances mystiques sur le sujet : « *On a un vieux côté Indien qui fait qu'on a des problèmes avec le vol de l'image dans des contextes comme les émissions de télévision qui font du spectaculaire. On n'est pas à notre place. On se fait voler notre âme quoi .* »<sup>35</sup>

La vidéo d'*Aux sombres héros de l'amer* aura posé le problème en ces termes : Quelle est la véritable place du leader au sein de la formation ?

Le réalisateur Henri-Jean Debon, chanteur du groupe Quincannon, a rencontré le groupe par l'intermédiaire du manager de l'époque, Emmanuel Ory-Weil, pour un projet de fiction documentaire qui ne trouvera finalement pas le financement nécessaire. Il en a profité pour essayer l'impensable : des publicités pour l'album *Veillez rendre l'âme...* « *Je me souviendrai toujours lorsque (Bertrand) m'a*

---

<sup>35</sup> Bertrand Cantat dans l'émission Tracks, Arte, juillet 1997.

dit : « Si j'avais su que les premières images dont je serais vraiment content pour *Noir Désir* ça serait des images de pub... », confie le réalisateur. *C'était un choc politique pour lui.* »<sup>36</sup>

Richard S. s'est certes fourvoyé dans la mise en avant de Bertrand Cantat et la mise à l'écart de ses comparses. Il s'agit néanmoins de ne pas verser dans l'autre extrême. Debon préfère être lucide : « *Evidemment qu'il y a un leader dans un groupe de rock ! Politiquement même c'est dépassé : la vraie démocratie n'existe pas vraiment dans un groupe de rock Il faut l'accepter.* » C'est pourquoi dans les clips où le groupe apparaît dans une optique fictionnelle plus poussée (*Un jour en France, L'homme pressé* et *Lost*), Bertrand ouvre systématiquement la marche. Ce sont des pogs<sup>37</sup> à son effigie avec lesquels jouent les enfants japonais, et non pour les beaux yeux de Serge Teyssot-Gay que se pâment les jeunes filles. Lors des chorégraphies de *L'homme pressé*, la caméra le conserve souvent au centre du champ. C'est d'ailleurs seul qu'il s'en va noyer les enfants. C'est aussi sur lui que sont braqués les lasers dans *Lost*. D'une manière générale, l'œil est assez irrémédiablement attiré vers lui. Déjà parce qu'il est le chanteur et qu'il est par conséquent le seul dont les lèvres bougent. Mais aussi très certainement parce qu'il livre les meilleures performances et doit laisser les meilleurs rushes. « *Après il y a ceux qui font tout pour se montrer...* précise Henri-Jean Debon. *Qui est dans la lumière, qui fait plus le show etc... Je trouve que c'est justice.* »

Bien que mis en avant, Bertrand ne doit toutefois pas ETRE *Noir Désir*, mais seulement le représenter avec ses armes. Il convient donc de le resituer dans son contexte au sein du groupe. *Lost* pose bien cette ambivalence . On y voit la vie en communauté dans une maison coquette en Normandie. Les musiciens sont filmés sur un pied d'égalité mais la séquence du petit-déjeuner part d'un plan épaules de Bertrand dézoomé sur les autres. On assiste un peu à la même démarche sur la séquence de la prairie dans *L'homme pressé* : les compères sont assis au milieu des enfants. Chacun a droit à un gros plan. Mais les enfants ne suivent que Bertrand. La vie fraternelle s'organise donc tout de même autour de lui.

A l'origine, Debon a tiré les leçons de l'échec de Richard S. Pour son premier vidéo-clip avec les bordelais, *En route pour la joie*, le réalisateur a choisi de prendre le contre-pied de cette icône romantique pour livrer la vérité du groupe : il se révèle sur scène. Le film contient une petite introduction durant laquelle le chanteur effectue un play-back de la chanson *Hoo-doo* figurant sur l'album *Du ciment sous les plaines*. Il part en gros plan sur les cheveux de Cantat puis élargit de plus en plus son cadre jusqu'à la transition. Si cette focalisation laissait à craindre la même voie qu'*Aux sombres*

---

<sup>36</sup> Propos recueillis par l'auteur. Confère Annexe 3.

<sup>37</sup> Les pogs : pièces de plastiques illustrées sur deux faces ; ce jeu qui consiste à en utiliser une pour en retourner une ou plusieurs autres a fait fureur dans les cours de récréation il y a 9 ans, juste avant les Pokémons.

*héros...*, il le remplace finalement avec les siens dans la fureur des images de concerts qui vont suivre. Bien sûr, il y apparaîtra un peu plus que les autres, mais dans la mesure où il est l'auteur-interprète des chansons on le voit forcément beaucoup.

C'est la raison pour laquelle il monopolise le vidéo-clip de *Tostaky (le continent)*. Il ne se trouve pas là pour imposer son statut de leader mais pour effectuer une performance qui transcende le morceau, à mi-chemin entre le live et le play-back. Ses compagnons apparaîtront à plusieurs reprises dans les images se succédant derrière lui, entretenant la connivence dans la cohérence de la tension du morceau. En effet, lorsque l'électricité déferle et que Bertrand commence à sortir de ses gonds, on les voit se vautrant dans la batterie de Denis Barthe. Il faut bien avouer que les plans sont encore trop courts pour que l'on saisisse bien leur visage, mais ce qui compte ici c'est de sublimer les personnes pour la forme d'énergie pure qu'ils dégagent (confère IV, 2. c). Chez Bertrand ça passe par la diction, chez eux ça passe par ce geste délibérément rock de casser le matériel et de s'étaler dedans.

### c) L'éducation des modèles

Pour l'imagerie du vidéo-clip qui aime à recycler, Bertrand Cantat est du pain béni : perpétuant à son corps défendant le mythe du poète maudit dans le rock'n'roll, figure emblématique incarnée par ses propres modèles, particulièrement Jim Morrison. Il devait s'en repentir à l'époque d'*Aux sombres héros...* mais il ne pouvait pas prétendre y être innocent : sa prose trop référencée avait nourri son propre cliché.

Les images du clip naissaient alors d'elles-mêmes, et son goût du jeu de mot (« de l'amer » associé à la métaphore marine du spleen) lui aura inévitablement été défavorable dans ces circonstances.

Le personnage du chanteur de Noir Désir tire ses origines de ses modèles. Dans la littérature, il s'est nourri des œuvres de Rimbaud, Baudelaire, De Nerval, Lautréamont. A propos de l'état d'esprit du mouvement romantique européen, Paul Van Tieghem décrit une personnalité qui ressemble étrangement à celle de Cantat : « *Ce nouvel état d'âme est fait principalement d'insatisfaction du monde contemporain (...). Ces jeunes gens ont la plupart du temps un tempérament nerveux (...) un esprit hardi (...) prompt aux paradoxes (...) enclin à l'excès en toute matière, (...) un cœur passionné, que fait battre violemment, non seulement l'amour, mais des grandes causes humaines, le patriotisme, la liberté, l'humanité.* »<sup>38</sup> Si ces écrivains avaient vécu aujourd'hui, sans doute auraient-ils fait du rock. L'art à l'époque était associé à l'absinthe et aux stupéfiants. Au XX<sup>ème</sup> siècle, la musique, les décibels et l'électricité ont permis d'aller plus loin dans la démarche d'excès à laquelle tendaient les romantiques.

---

<sup>38</sup> in Le romantisme dans la littérature Européenne. Editions Albin Michel, collection L'évolution de l'humanité, 1969.

Jimi Hendrix torturait sa guitare dans cette perspective, faisant corps avec elle. Il en mordait les cordes, la faisait crier.

La psychanalyse l'a établi, on se construit à travers des modèles. Dans les premiers temps, il s'agit à priori des parents. Puis lorsque vient l'adolescence et leur rejet, on va chercher ailleurs. Il peut s'agir d'une personne proche (un grand frère, un cousin, un ami de la famille), d'une personne moins accessible (acteur, actrice, sportif...). Et de plus en plus fréquemment, il s'agit d'une star du rock ou de la chanson. Toute une génération américaine s'est bâtie sur le modèle subversif d'Elvis Presley, libérateur des mœurs. Le rock a trouvé sa place dans les failles de l'éducation parentale. Bertrand Cantat n'y a pas échappé, sa mélomanie l'y poussait naturellement. A la maison, ses parents écoutaient Jacques Brel ou Léo Ferré. Sans rejeter ces artistes qui prendront une importance croissante dans sa vie, il s'est plutôt tourné vers des références anglo-saxonnes. Le MC5, créateur du rock indépendant dans les années 60, lui inculquera le goût de la rébellion politique et de l'avant-gardisme. Jim Morrison, chanteur immortel des Doors, travaillera davantage son côté spirituel. On le retrouvera quelques années plus tard, arborant en concert un collier indien, posant son jeu de scène en rituel de possession. Conjugué à cela, la littérature qu'il dévorera orientera son personnage du côté sombre du rock, aux côtés de Morrison mais aussi de l'australien Nick Cave<sup>39</sup>, issu de la scène post-punk comme Jeffrey Lee Pierce le leader du Gun Club.

On s'identifie facilement à ceux à qui l'on ressemble. Ainsi, le père de James Douglas Morrison, comme celui de Cantat, faisait carrière dans l'armée et déménageait fréquemment. Déraciné, Morrison s'est trouvé des repères dans la musique. Or la musique n'est pas un lieu. Elle en est issue mais n'en reste pas prisonnière, libre d'aller où elle veut, particulièrement le rock, joué par des bohémiens modernes finalement. Pour des nomades comme Jim Morrison ou Bertrand Cantat, elle est signe paradoxal de stabilité et de déséquilibre. Le chanteur de Noir Désir s'avouait « *effrayé par les sédentaires, par leur manque d'ouverture d'esprit.* »<sup>40</sup> Le rock est un repère rassurant, mais il ne reste pas figé et s'enrichit des lieux qu'il visite.

Nick Cave avait un père professeur d'anglais et de littérature. La mère de Bertrand Cantat était institutrice. Pour la musique tribale qu'est le rock, issue du blues noir-américain, et, dans le prolongement, des chants et rythmes ancestraux africains, les mots ont peu de valeur artistique. La poésie y aura existé du fait d'une passion conjointe pour la littérature et le rock. Ce qui est le cas, comme Nick Cave, de Bertrand Cantat, qui se sent très tôt l'âme d'un écrivain.

---

<sup>39</sup> On parle peu de Nick Cave dans les références de Bertrand Cantat. Mais les ressemblances sont troublantes et il semble lui vouer assez d'affection pour avoir repris une de ses chansons, *Long time man*, dans le double album live *Dies Irae*.

<sup>40</sup> Les Inrockuptibles, novembre 1996, « Noir comme le souvenir », Jean-Daniel Beauvallet.



Il s'est donc choisi des modèles qui lui ressemblaient, des sortes de grands frères. D'ailleurs la psychanalyse précise que le modèle, la star, exerce chez l'adolescent une autorité joviale, comme celle d'un grand frère. Or Xavier, celui de Bertrand, a quitté la maison peu de temps après l'arrivée de la famille à Bordeaux. Le chanteur s'est retrouvé seul et a davantage eu besoin de nouveaux compagnons, qu'il a trouvés grâce à la musique.

#### d) Un personnage sombre

Visuellement, comment s'est traduite cette filiation ? Richard S. répondra de manière artificielle et erronée avec *Aux sombres héros de l'amer*. Reste la boucle d'oreille qui rappelle Corto Maltese, le héros de la bande dessinée d'Hugo Pratt. Ce personnage est un antihéros, tranchant avec les Tintin et autres Blake et Mortimer à la ligne claire sans peur et sans reproche. Il est très humain, en proie au doute, et évolue dans un monde tantôt cruel, tantôt onirique. Il s'assimile un peu à un Rimbaud qui prendrait la mer. Bordeaux est un port après tout. La boucle d'oreille se rapproche aussi de l'accoutrement Tzigane. N'ai-je pas dit plus haut que les rockers étaient des bohémiens modernes ? Quoi qu'il en soit, ce premier vidéo-clip fait davantage appel aux références littéraires de Bertrand et a tendance à l'enfermer dedans.

On le voit plus relatif à Nick Cave, qui a traîné toute sa carrière cette image de poète gothique avec ce visage taillé à la serpe et sa chevelure de corbeau. Ses chansons traitaient beaucoup d'histoires sombres de meurtres et de suicides. Une des plus connues, *Where the wild roses grow*, en duo avec la chanteuse de pop Kylie Minogue, raconte comment un amant noie sa maîtresse dans la rivière. Et son clip joue la carte de la transposition littérale comme *Aux sombres héros de l'amer* en revisitant le mythe d'Ophélie.

Si Nick Cave est encore vivant, Jim Morrison, lui, s'est consumé à 27 ans. Le mythe de l'étoile filante victime de son succès est développé dans le vidéo-clip d'*Un jour en France*. Le groupe y est confronté aux dérives du star-système. A l'occasion d'un concert au Japon, il s'aperçoit que son image a été utilisée (et déformée) dans le cadre d'une série de dessins animés de forme manga. Une horde terrifiante de fans les attend à l'aéroport. Un peu plus tard, réfugiés dans leur chambre d'hôtel, c'est la crise. Ce coup médiatique a tué le groupe. On apprend ensuite par les informations que Bertrand Cantat s'est suicidé. Kurt Cobain, leader du groupe de grunge Nirvana, constituait le dernier exemple de cette funeste constante dans le rock

Sur la clipographie de Noir Désir, on reste beaucoup avec Henri-Jean Debon car les autres collaborateurs du groupe ont abordé Noir Désir par d'autres biais. Le réalisateur fétiche a d'abord vu les bordelais comme un groupe de scène, et a monté son premier vidéo-clip pour eux, *En route pour la joie*, sur des images de concert. Témoignage de la tournée apocalyptique qui a suivi l'album *Du ciment sous*

*les plaines*, on y saisit la dimension spirituelle des prestations scéniques du groupe, et particulièrement de Bertrand Cantat.

Pour commencer, il nous propose une courte introduction en play-back avec le titre *Hoo-doo*. Cantat y malmène ses cordes, se balançant tel un chaman et éructant un chant blues très tribal. Debon chasse le poète romantique d'*Aux sombres héros...* pour un rocker plus viscéral, le jean déchiré, possédé par son art, fidèle à la tradition spirituelle du blues. Par la suite, le morceau *En route pour la joie* verra le chanteur effondré sur la scène, victime de syncopes, ou bien désarticulé comme un pantin, son collier Indien autour du cou.

Pour revenir à ses modèles et au mythe qu'il perpétue, Jim Morrison se faisait appeler « le Roi Lézard ». Ses prestations scéniques tenaient du transcendantal, il pouvait tomber à genoux et rester prostré, en prière. Son corps ne lui appartenait plus, la musique le possédait véritablement. Sa voix lançait des incantations qui n'avaient souvent rien à voir avec les paroles originales. Il entrait en transes. Le groupe affirmait : « *On cherche la transe* ». <sup>41</sup> Le livre Noir Désir et le Creuset des Nues de Candice Isola <sup>42</sup> va plus loin en assimilant la transe et la dimension rituelle au rock en général. La scène est l'espace cérémoniel. Le groupe endort le corps par le balancement hypnotique, comme celui de Bertrand durant *Hoo-doo*. Cela lui permet alors d'accéder à sa dimension spirituelle ancestrale et d'aller chercher la violence primitive. On retrouve ce cheminement vers la transe dans le vidéo-clip de *Tostaky (le continent)*. Suivant le rythme du morceau, Bertrand hoche la tête en prononçant les paroles. Peu à peu, le balancement s'accroît, l'électricité monte, jusqu'au point culminant du plan taille devant la grande roue où il semble pris de spasmes et de tremblements. La performance n'en est que plus remarquable dans la mesure où c'est un play-back et Cantat ne communique pas (directement) avec le public. *En route pour la joie* constitue l'exemple le plus parlant, mais les nombreux extraits de live disséminés sur les clips de Debon en témoignent aussi. Ainsi l'on voit Cantat, le visage déformé, secouant la tête en actions désordonnées. Ses mouvements sont raides et saccadés. Dans *Marlène*, ses jambes sont prises de tremblements. Dans *En route pour la joie*, on l'observe tour à tour sautiller, tituber, s'effondrer, le visage en feu puis effectuant des grimaces, vociférant puis fermant les yeux... Telle que la décrit Roger Bastide, « *la possession démoniaque (le) brise en morceaux chaotiques, (le) détruit, ou (le) livre au désordre de ses désirs inférieurs.* » <sup>43</sup>

Bertrand Cantat figure donc scéniquement cette image du chaman qui invoque des forces occultes. Le rock a longtemps été considéré comme une musique diabolique, dont les musiciens étaient les jouets de Satan. En recherchant la « transe noire », Bertrand Cantat répond à cette définition et revient aux origines tribales de la musique, création artistique mystique utilisée dans le cadre de cérémonies religieuses.

---

<sup>41</sup> cité dans Noir(s) Désir(s), H.M., éditions Verticales.

<sup>42</sup> Noir désir et le creuset des nues, Candice Isola, éditions Les Belles Lettres, collection « Cantologie »

<sup>43</sup> Le rêve, la transe et la folie, Roger Bastide, éditions du Seuil, Paris 2003.

Il en récupère une sorte d'image de chevalier noir. Cette face obscure est donc largement représentée dans *Aux sombres héros de l'amer*, mais dans une optique très caricaturale. A l'époque, le groupe avait adopté le look cold-wave et gothique propre à The Cure. Couleur noire de rigueur, vêtements en cuir, bijoux ésotériques, crucifix et maquillage. Bertrand Cantat se présentait les yeux soulignés de khôl. Henri-Jean Debon confie avoir eu envie tout de suite d'exploiter cet aspect : « *Ce truc là a généré l'idée d'Un jour en France. Quel groupe pouvait mieux marcher à cette époque là au Japon ? Indochine a très bien marché, Noir Désir avait cette esthétique, ils auraient pu faire le raz-de-marée là-bas.* » Richard S. a pris les devants, et laissé le temps à son successeur de comprendre le danger de cette démarche. Son projet est devenu plus une parodie qu'une vraie mise en scène de ce passé, d'ailleurs révolu. Les héros du manga ne sont guère ténébreux, Denis cueille même un coquelicot lors de leur apparition au jardin du Luxembourg. « *Le côté ténébreux est revenu par d'autres biais. De manière plus solennelle, moins caricaturale, plus aussi connotée. On ne travaille plus sur le rock gothique mais plutôt sur le mythe.* » ajoute le réalisateur.

Ce mythe du chevalier noir apparaît surtout dans *Hoo-doo* et dans *L'homme pressé*. Ce sont des passages du visage de Bertrand de la lumière aux ténèbres, ce qui se produit respectivement lorsqu'il commence à se balancer et lorsqu'il remonte la colline, seul, après avoir noyé les enfants. Le clippeur prête ainsi des actes terribles au leader de la formation, refusant de dissimuler le caractère diabolique qu'il révèle pleinement sur scène ou dans le vidéo-clip de *Tostaky (le continent)*. On pourrait bien sûr voir résonner la tragédie de Vilnius sur ces images. Il n'est pas question de cela mais plutôt d'une part obscure et ancestrale qui est en chacun de nous. Dans la mesure où Bertrand Cantat, en tant que figure starifiée du rock, possède un pouvoir sur son public, il ne cherche qu'à mettre en valeur ce que ce pouvoir peut avoir d'effrayant. Et d'attirant. Nous approfondirons ce point dans le dernier chapitre.

## **2. Présence (et absence) à l'écran.**

« *J'ai toujours voulu que le groupe soit à l'image. Paradoxalement je me suis battu pour qu'il n'y soit pas omniprésent* » déclare Henri-Jean Debon. Quel est le sens de ce paradoxe et comment a-t-il été appliqué au cas Noir Désir ?

### a) Des images précieuses

En général, il s'agit du choix du réalisateur que de faire apparaître le groupe à l'image. Debon l'a donc fait systématiquement, Jacques Audiard, Alex et Martin et Michel et Olivier Gondry pas du tout.

De manière basique il peut paraître étrange de faire la promotion de l'artiste sans son concours. Dans le cas de Noir Désir davantage encore lorsque l'on dispose d'un visage aussi magnétique que celui de Bertrand Cantat. Pour ce qui est de la performance, il suffit de regarder *En route pour la joie* ou *Tostaky* pour être sûr d'avoir de l'énergie à filmer.

Les choix d'Henri-Jean Debon se déclinent en différentes catégories. Bien que dans les vidéos plus poétiques, le groupe apparaisse constamment en live, *En route pour la joie* demeure la seule où il est intégral. Il faut dire que le réalisateur a approché les bordelais en fan, et qu'il ne pouvait que rendre compte de leur puissance scénique lorsque son prédécesseur avait proposé une fiction tiède.

Par la suite, Debon réalisera plutôt des scénarios poétiques, elliptiques, à l'esthétique documentaire, ce qu'amorce *Tostaky* et sera posé définitivement avec *Marlène* et *A ton étoile*.

Enfin, il s'illustrera par des films mettant directement en scène le groupe : *Un jour en France*, *L'homme pressé* et *Lost*.

Ce sont les fictions poétiques qui nous intéressent ici, dans la mesure où le groupe y apparaît peu. Ces films ont été tournés pour des morceaux moins teigneux, plus évanescents, mis à part *Tostaky* qui reste un cas spécial. En effet, Bertrand Cantat occupe l'écran pendant la totalité du morceau, tandis que les images défilent derrière lui. On sort donc d'*En route pour la joie* dont il persiste le côté live avec la performance de Cantat pour entrer, parallèlement à la démarche du groupe, dans une écriture plus raffinée épousant davantage le texte. On perd le primitivisme pour la poésie, et Debon entend donc mettre cette facette en valeur. Cependant, le vidéo-clip est censé exalter les qualités de l'artiste, morales comme physiques. Ne pas le faire apparaître serait le tronquer de son œuvre. Les images dont le groupe est absent expriment une ambiance sonore, une rythmique à travers le montage et retranscrivent surtout les paroles. Noir Désir doit apparaître pour cautionner le morceau. Il s'agit d'une règle très basique, située à la surface de lecture du clip : on entend un morceau, on observe la transposition des paroles à l'écran et on a donc besoin à un moment de mettre un visage sur l'ensemble.

Ce moment est choisi de façon bien précise. Nous avons vu l'année dernière les méthodes utilisées par les clippeurs pour porter à l'écran les passages musicaux de ponts ou de chorus.<sup>44</sup> Dans *Marlène* et surtout *A ton étoile*, le groupe intervient sur ces passages. La démarche est d'autant plus sensible dans *A ton Etoile* par l'utilisation de ces gros plans sur les oreilles des musiciens. Voilà le temps de l'écoute. Toutefois, le but n'est pas de les faire passer pour les meubles. Dans *Marlène*, le point de montage n'est pas fait directement sur le pont, mais laisse Bertrand finir sa phrase. Très simplement, le moment s'avère propice pour laisser parler le groupe, c'est également une façon de faire revenir les musiciens devant le sens.

---

<sup>44</sup> Consulter mon ouvrage précédent : [Ethique et esthétique du vidéo-clip français depuis 1990](#).

Debon place des images filmées en concert ou en répétition ; en gros, les musiciens au travail, aussi peu anodin que cela paraisse. Il les filme comme il filmerait un plombier en action. Cette dimension échappe au spectateur non musicien mais il s'agit d'un vrai métier dont les activités principales tournent autour du studio et de la scène. Puisque le propos du clip est de mettre en avant des images anodines mais néanmoins fortes, celles du groupe doivent s'inscrire dans cette optique. Et puis comme nous l'avons déjà vu, le clippeur sait parfaitement qu'il n'y a pas d'autre endroit que la scène où capter leur authenticité. Dans les fictions qui tournent autour d'eux, il est forcé de leur demander de faire les acteurs, même s'ils jouent encore globalement leur propre rôle. En concert, le public fait oublier les caméras, le réalisateur se fait discret. D'ailleurs, les images de *Marlène* sont prises à distance raisonnable. On avait très peu vu le public dans *En route pour la joie*, ici il est bien présent, et Bertrand semble l'insulter. Je suppose qu'il faut être parfaitement à l'aise pour se le permettre.

Plus subtilement, le réalisateur finit par « offrir » ses images. Celles de *Marlène* s'inscrivent de façon peu manifeste dans le clip, elles correspondent tout au plus à la recherche de ces choses ancestrales comme nous l'avons vu plus haut. Dans *A ton étoile*, Debon retravaille sur le mythe en s'efforçant de capter ce qui fait la personnalité du groupe sur scène. Au bout de quelques vidéos, on sait comment se comporte Bertrand, on a vu Serge effectuer ses sauts. Il convient d'aborder le groupe sous un autre angle. « *C'est toujours la fantasmagorie, le côté mythologique du groupe. (...) C'est ce que tu vas rechercher en tant que fan.* » Debon va donc effectuer des prélèvements pour aller chercher des choses plus personnelles, ici, ces gros plans des jambes des musiciens, et leur(s) oreille(s), qui les tien(nent) liés à leur art.<sup>45</sup> « *Quand tu ne vois pas l'ensemble des mouvements, tu obtiens des choses magiques,* explique-t-il. *Les plans sur les jambes de Sergio ne sont pas particulièrement rock : ses petits sauts sont plutôt enfantins.* » Il est vrai que le fan a porté son choix sur ce groupe plutôt qu'un autre parce qu'il a de la personnalité. Cela n'a aucun intérêt pour lui de le voir faire les mêmes gestes qu'un autre, jouer de la guitare de la même façon... Et même si Noir Désir perpétue une certaine tradition scénique du rock, les bordelais ont trouvé leurs marques. Le fan est donc en quête de ces marques pour pouvoir affirmer son appartenance à une tribu aux signes caractéristiques et uniques. Ayant été fan lui-même avant de les filmer, Henri-Jean Debon préfère donc réduire le temps imparti aux musiciens de manière à donner de la valeur à leurs courtes apparitions. Il l'énonce en ces termes : « *Moins d'image ne veut pas dire qu'ils ne sont pas davantage glorifiés ils le seraient même plus. Le peu d'image qu'on a d'eux sont précieuses dans les clips.* » Il pense donc le vidéo-clip en termes de cadeau et de générosité.

---

<sup>45</sup> Les parenthèses entendent jouer sur le double sens du mot « oreille » : l'organe physique et l'écoute personnelle de la musique.

b) *Comme elle vient* : une incarnation impersonnelle

Pour l'album *666 667 Club*, Henri-Jean Debon a été grandement mis à contribution : non seulement pour les vidéo-clips mais également pour la pochette de l'album, les photos et les t-shirts. Jacques Audiard a tourné l'ultime clip de l'album : *Comme elle vient*.

Ce clip, à l'instar de *Le vent nous portera* et *A l'envers, à l'endroit*, s'est fait sans le groupe. Ce qui pose un problème de tronque en vertu de ce que nous avons dit plus haut. Pour autant, est-il totalement absent ? Si les deux autres films se basent respectivement sur une fiction court-métrage et sur un film expérimental jouant plus sur la rythmique, celui d'Audiard réussit le pari du play-back sans la formation.

La forme brève n'est jamais à court d'idées pour contourner le mensonge du play-back. Car cette méthode reste un mensonge, celui de faire croire que le chanteur à l'image est réellement en train d'interpréter la chanson dans des conditions live. En réalité, il chante lors du tournage par-dessus le morceau puis l'extrait du disque est re-synchronisé sur la vidéo par dessus l'image. Les points de montage témoignent indubitablement de l'artificialité de la chose. Certains s'en accommodent dans la mesure où il s'agit de promotion, fonction première du clip, et que les moyens ont peu d'importance, quitte à leurrer.

Pour déjouer cette problématique, le procédé le plus fréquent consiste à transférer l'interprétation sur des personnages. L'animation y joue son rôle, la formation virtuelle Gorillaz en étant un exemple pertinent. Il a bien fallu de véritables musiciens pour enregistrer la chanson *Feeling good inc.* sur disque, mais le concept en attribue la paternité à une bande de singes animés. Cela ne pose alors pas le moindre problème de leur confier la performance du play-back.

Le clip de *Comme elle vient* représente un cas particulier. En guise d'avatars, Audiard propose un groupe de femmes anonymes. Jusqu'ici rien de sensationnel mais ces personnes sont toutes sourdes et muettes. Le play-back ne s'effectue pas avec la bouche mais avec les mains. De surcroît, les handicapées, sentant la musique à travers les vibrations du son, déclinent les paroles avec un vrai sens du rythme et une véritable intensité.

De surcroît, ces femmes ont de la personnalité, elles n'ont pas été choisies au hasard. Tant qu'à remplacer le groupe Audiard aurait pu choisir des femmes à la plastique parfaite, ce qui n'est jamais inutile. Toutefois, dans le cas de *Noir Désir*, la meilleure manière d'être fidèle à leur image est justement d'éviter ce piège grossier. Ainsi, les sourdes qui se succèdent à l'écran sont de celles que l'on croise tous les jours.

En creusant, on pourra cependant leur trouver de nets points communs. Le dialogue d'introduction qui a valu à Audiard des problèmes de censure évoque la question du Front National. « 12, 13 % aux Européennes, 15% aux présidentielles, t'en tires quoi comme conclusion ? » demande l'une. Et l'autre lui répond d'un humour pince-sans-rire : « Qu'il vaut mieux être sourde que d'entendre ça. » Ces handicapées présentent donc vraisemblablement des affinités politiques, entre elles bien sûr, et avec Noir Désir également. Ce dialogue apporte la caution que les personnes qui vont s'emparer du texte de Bertrand Cantat méritent sa confiance de par leurs convictions. Il est de notoriété publique que Jean-Marie Le Pen est la bête noire de la formation bordelaise, bien que le texte de cette chanson, que je sache, n'ait pas grand-chose à voir avec ce thème. Il est également de notoriété publique que Bertrand Cantat a des idées de gauche, et la présence du mot « camarade » dans le texte l'atteste s'il le fallait encore. Ce qui vaut aux protagonistes de brandir le poing toutes ensemble. Là il se peut que Jacques Audiard ait fait preuve de trop de démagogie lorsque le dernier coup de cymbale re-déclenche ce geste frondeur.

Pour le reste, l'ensemble des personnages est censé constituer une foule fidèle à l'idée que l'on se fait du groupe et de son leader : engagés, passionnés, tolérants, humains. Ainsi le défilé des interprètes propose le mélange. D'abord de couleur ; puisqu'on stigmatise le Front National, il faut bien lui répondre. Ensuite d'âge, avec une fourchette de 18 à 50 ans. Puis des critères esthétiques : tourner un clip avec des femmes à la beauté toute relative constitue un fait rare dans l'histoire du vidéo-clip. Ainsi, cette jeune fille du dernier refrain portant des lunettes n'est pas particulièrement jolie. Et celle qui ouvre la chanson arbore un look très masculin. Enfin, ces femmes semblent toutes posséder un caractère bien trempé - dû à leur handicap certainement - que le rythme trépidant de la chanson conforte en mouvements secs et en visages fermés. Certaines en disposent toutefois visiblement plus que d'autres par exemple cette dame vêtue d'une chemise léopard a plus de présence que sa partenaire blonde aux cheveux frisés, en jean et pull plus sobre.

Ces femmes tendent donc à incarner le groupe à l'écran, devenant une sorte d'allégorie de leur esprit. Bertrand Cantat se voit dépossédé de son texte, restitué sous cette forme qui aurait capté et retransmis l'essence de Noir Désir. Mais est-ce bien le cas ? Cette « *mascarade* » (pour utiliser un mot du texte) n'aurait-elle pas un visage un peu trop bien pensant, sorte de campagne de publicité pour Benetton version gauchiste ? Peut-on réellement prétendre rendre la vérité d'un artiste et d'une performance en lui substituant des avatars ? Cette vérité n'est-elle pas inscrite sur la figure des musiciens eux-mêmes ? Au sujet de l'engagement, Bertrand Cantat disait « *Pas de slogans, des convictions* ». <sup>46</sup> Or le procédé développé par Audiard dans ce clip semble justement faire de cette

---

<sup>46</sup> L'Humanité, 27 novembre 1997, Zoé Lin.

chanson un slogan, quelque chose d'ancré, ce que Bertrand répugne, artiste « dégage » qu'il entend être avec le groupe. La question reste en débat.

Dans une certaine mesure, Richard S a commis la même faute en remplaçant le chanteur à la plume par un écrivain quadragénaire. Ce dernier rédige le texte de la chanson qui, semble-t-il, donne naissance à Cantat et à sa mésaventure, le montage liant les différentes séquences et événements de façon confuse. Le réalisateur lui a donc enlevé son rôle de parolier pour le cantonner à l'interprétation et au jeu d'acteur. C'est très grave. Mais différent car le groupe apparaît tout de même à l'écran.

### c) Interaction avec le texte

Finalement, l'interprétation des sourdes-muettes aurait tendance à parasiter le texte. Les gestes à l'image et la personnalité des protagonistes détournent la concentration que les paroles requièrent. Peut-être est-ce volontaire, pour montrer que le langage des signes est aussi puissant que la voix et peut la perturber ? Quoi qu'il en soit, cela révèle quelque chose au niveau de la présence du groupe à l'image, ou du groupe réincarné en d'autres figures : elle peut créer un conflit au niveau du texte.

On a toujours considéré que le vidéo-clip ne devait pas servir une mise en scène littérale du texte. Il se doit d'être une troisième piste, de prendre les paroles en dent de scie ou bien carrément à contre-pied mais jamais d'y coller. Cela dénote un manque d'inspiration et empesantit le discours puisqu'il est inutile de redire visuellement ce qui est déjà chanté, à moins d'une bonne dose de fantaisie. Il faut donc produire un décalage.

Sur ce point, Richard S. a échoué. *Aux sombres héros de l'amer* était peut-être une ode déjà beaucoup trop visuelle pour être adaptée sur le mode de la fiction. Plus subjectivement, on dira que le film n'est pas raté en tant que vidéo-clip de commande dans la mesure où il reste assez élaboré scénaristiquement et remplit parfaitement sa fonction promotionnelle. Son seul tort étant d'être trop basique et caricatural, trop académique en fait.<sup>47</sup> Dans ce cas précis cependant, la présence des musiciens sert le texte à merveille, en lui faisant trouver une résonance au sein de leur propre histoire potentielle. On constate d'ailleurs à partir de ce clip originel que le groupe jouera quasiment systématiquement son propre rôle.

Le choix du clip live pour *Hoo-doo / En route pour la joie* ne favorisait pas le suivi des mots. Cette option permettait de montrer le groupe dans toute sa splendeur (ou sa décadence) scénique, et le texte pouvait difficilement y occuper une place.

---

<sup>47</sup> Académique dans le domaine esthétique du vidéo-clip s'entend.



Ce n'est pas le cas de *Hoo-doo*. Le « Hoo-doo » est un peu un pestiféré, un marginal à éviter, d'où le conseil de Bertrand « *Stay away from the Hoo-doo* ». <sup>48</sup> Un thème qui convient parfaitement au guitariste de blues. Le texte et son interprétation sur l'album *Du ciment sous les plaines* ont motivé le choix de cette introduction. Le chanteur avouait se livrer davantage dans la langue de Shakespeare. Il vient incarner son écriture à l'écran, une écriture intime. Au niveau du discours comme de l'image, on a l'impression d'y voir un bluesman du sud déchirant sa guitare. Et la dimension tribale et fiévreuse de la performance correspondent parfaitement à la phrase « *Listen to the big whistle of sound* ». <sup>49</sup> Ici, Cantat est parfaitement investi de son propos et cette introduction n'aurait pu se faire sans lui.

Dans *Tostaky (le continent)*, son omniprésence n'a à voir avec le texte que pour cautionner son interprétation par le biais du « lipsing ». <sup>50</sup>

Dans *Marlène* et *A ton Etoile*, pas de play-back donc aucun rapport de surface. *A ton étoile* traite d'une notion de repère, de lutte et d'espoir. (« *Si tu cherches un abri inaccessible, dis-toi qu'il n'est pas loin et qu'on y brille. A ton étoile.* ») On peut voir simplement dans les gros plans des oreilles et des jambes des musiciens l'expression de leurs propres repères et espoirs, cristallisés dans leur art. Quant à *Marlène*, il s'agit de Marlène Dietrich. Bertrand chante son admiration pour la femme droite et généreuse, plongée dans la Seconde guerre mondiale. De manière générale, il parle de résistance, un mot qui trouve une résonance sur scène d'où sont issues les quelques images du groupe.

On trouve les exemples de décalage les plus intéressants dans *Un jour en France* et *L'homme pressé*.

Dans le premier, les paroles traitent d'un état d'esprit contemporain favorable à la montée de l'extrême droite. On ne voit pourtant pas le groupe brandir des panneaux « touche pas à mon pote » ni même apparaître Jean-Marie Le Pen - Henri-Jean Debon a écrit tout autre chose. Les *Noir Désir* sont représentés ici sous la forme de héros de mangas animés, « super-groupe » idolâtré au Japon. Dans le deuxième, le glissement est plus subtil : Bertrand Cantat dresse le portrait robot de « l'homo mediaticus », arriviste sans scrupules au cynisme sans borne. Le scénario du clip dresse, lui, un certain tableau de la jeunesse, cible privilégiée de ce type de personnage et victime consentante. Entre les deux, un groupe de rock. Quel va être son rôle ? Un scénario qui se présente davantage comme une conséquence des lignes de Cantat plutôt que contre-pied.

---

<sup>48</sup> « Tiens toi à l'écart du hoo-doo ».

<sup>49</sup> « Ecoute le grand sifflement du son »

<sup>50</sup> technique du play-back : les mouvements de lèvres du chanteur sont calées sur sa voix originale issue du disque.

La présence du groupe et sa performance servent dans ces cas de figure un autre propos que celui de la chanson. Cependant, le clippeur, contrairement à *Un jour en France* ou même *Lost*, a utilisé le play-back pour *L'homme pressé*. Nous avons affaire à un paradoxe singulier, celui de l'interprétation face à des images qui ne tiennent absolument pas le même discours. Dans *Un jour en France*, il n'en est pas question. Seul le passage du concert fait appel à une synchronisation entre les personnages et leur jeu.

Ainsi le groupe peut-être perçu de multiples façons. De prime abord, on peut croire que Bertrand Cantat incarne à l'écran son « homme pressé » (d'ailleurs il marche pendant toute l'énonciation rappée du premier couplet.) Lorsqu'il chante « *J'ai envahi le monde...* », il étend les bras et un cocktail Molotov éclate contre le mur juste derrière le groupe. La synchronisation entre ce geste et l'explosion pose une sorte de rapport de cause à effet : l'invasion démagogique des médias suscite la réponse belliqueuse de la guérilla. Et atteste de cette hypothèse. Puis le groupe entame sa chorégraphie de boys band.<sup>51</sup> De quoi s'agit-il, quel est le degré de perception ? Debon joue particulièrement sur l'ambiguïté. Noir Désir mime-t-il ce qu'il devrait faire à la télévision pour rentrer dans les critères de l'homme pressé ? Se moque-t-il de ce que ce dernier propose ? La chorégraphie exécutée s'appuie en tout cas sur le texte au moment du refrain. Aux mots « *miettes de mon cerveau* », on voit Jean-Paul Roy s'épousseter les épaules. Si la danse doit être prise au premier degré, son interaction avec les paroles crée tout de même un décalage hilarant.

On parlait de « marche » dans le paragraphe précédent. La balade dans les bois de *Lost*, à ce niveau, suit bien le thème du morceau. Il s'agit un peu d'une vision anarchique de la société et de l'expression de l'engagement du groupe. « *I'm lost but I'm not stranded yet* ». <sup>52</sup> On a, en un sens, le sentiment d'entendre un ensemble hétéroclite de récriminations contre le monde en général et plus particulièrement, on évoque le rapport de Noir Désir au monde. A l'énumération chaotique des paroles répondent les quatre rockers, évoluant au milieu de cette forêt en guerre. La marche et l'observation entrent en perspective avec le texte, bien qu'on ne voie évidemment pas à l'image tout ce qu'il contient. Il est à noter que le groupe ne se prête logiquement pas au play-back, puisque simple observateur. Les paroles correspondent par contre définitivement lorsque Bertrand Cantat, plongé dans une eau trouble et glacée, joint le geste à la parole (et à l'intention de la voix qui se fait rageuse) en jetant les poings dans l'eau, geste d'impuissance que nous analyserons plus avant (confère V, 3. b).

---

<sup>51</sup> Pour rappel : les Boys-band, groupes de beaux garçons formatés par les maisons de disques, firent fureur auprès des jeunes filles au milieu des années 90. Débitant des paroles d'un romantisme navrant, ils effectuaient des chorégraphies relativement élaborées sur une dance music insipide. Les plus connus étaient les groupes Alliage, 2be3, Worlds Apart et G-squad.

<sup>52</sup> « Je suis perdu mais pas encore neutralisé ».

En ce qui concerne la déclaration de Henri-Jean Debon, on comprend qu'il préfère éviter l'omniprésence du groupe à l'écran, qui aurait tendance à étouffer un peu le texte. On pourrait alors avancer que les vidéo-clips *Le vent nous portera* et *A l'envers, à l'endroit* sont peut-être moins écrasés. Ce n'est pas le cas, car il y a bien d'autres façons d'enterrer les paroles mais nous y reviendrons aussi. (III, 2. a). En tout cas, ceux de *Marlène* et *A ton étoile* fonctionnent par contre très bien. Les courtes interventions du groupe permettent de se concentrer sur tout le reste, et les images anodines se posent en touches impressionnistes accompagnant les mots avec légèreté. Cela dit, la présence des membres peut s'avérer parfois un renfort nécessaire, avec l'utilisation ou non du play-back. Soit pour le confirmer et apporter une caution au texte, soit au contraire pour le contourner et éviter ainsi d'être trop redondant. *Un jour en France* et *L'homme pressé* en sont les meilleurs exemples.

### 3. Vers une remise en question constante

La fonction du vidéo-clip, par le biais promotionnel, est de fabriquer une image de l'artiste. Ainsi, nous avons étudié l'année dernière le cas de la chanteuse Emilie Simon, qui, d'un vidéo-clip à l'autre, changeait de réalisateur et de décor mais restait autour de la même esthétique pour son personnage.<sup>53</sup> A ce sujet, Henri-Jean Debon affirme : « *Je me suis refusé à employer ce terme là pendant des années. (...) Il s'agissait de montrer DES images du groupe et non UNE image.* » Puisque Debon est à Noir Désir ce que Gondry fut à Björk et Mondino à Madonna, nous allons étudier comment le clippeur a mis ses principes en pratique.

#### a) Mise en perspective de la carrière de Noir Désir face à l'image.

Noir Désir aura sorti son premier vidéo-clip à l'occasion de son premier album *Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)*. En cette année 1989, le groupe en est déjà à plus de trois ans d'existence officielle, (dans la mesure où on considère que sa carrière aura démarré sur le premier maxi, *Où veux tu qu'je r'garde.*) L'écriture de Bertrand Cantat demeure très littéraire, faisant largement référence à son penchant romantique. Les musiciens sont très « lookés », sous l'influence de la cold-wave et du mouvement gothique. Sur scène, Bertrand se maquille. Frédéric et Serge portent les cheveux mi-longs avec la frange et les mèches retombant sur la tempe correspondante. Un journaliste ricanait quelques années plus tard « *Barclay (...) s'était promis, sans doute en cachette du groupe de Bordeaux, d'en faire*

---

<sup>53</sup> Confère mon ouvrage précédent [Ethique et esthétique du vidéo-clip français depuis 1990.](#)

des " Indochine bis" ». <sup>54</sup> Richard S, pour la vidéo *Aux sombres héros de l'amer*, s'est donc basé sur cet aspect. Le groupe vient d'abandonner le pluriel de son patronyme, mais le clippeur livre pourtant bien leur leader à ses noirs désirs, en l'occurrence suicide et autodestruction. Dans le clip, les musiciens arborent leur look de l'époque (le maquillage en moins pour Cantat), sauf, très étrangement, le célèbre collier indien du chanteur. Sans doute Richard S a-t-il paradoxalement jugé que la référence était trop appuyée ? Comme nous l'avons vu, son film n'en manque pourtant pas, de références, presque trop justement pour ne pas emprisonner le groupe dedans. Cette chanson, et donc le vidéo-clip réalisé pour l'illustrer, provoqueront le malentendu que l'on sait, et le groupe la bannira de son répertoire. Tout un symbole.

C'est ainsi dans une optique de remise en question que Henri-Jean Debon attaque sa première vidéo pour Noir Désir alors que sort *Du ciment sous les plaines*. Le disque est produit par les bordelais, en quête d'indépendance au sein de Barclay. La démarche se radicalise, le son aussi. Pour l'admirateur qu'il est, des images de concerts constituent le meilleur témoignage. Cependant, l'introduction *Hoo-doo* est plus intéressante car plus révélatrice. Bertrand Cantat y apparaît seul, débarrassé de l'image du poète pour celle plus criante de vérité d'un chanteur guitariste sombre et habité.

Puis Debon revient 2 ans plus tard avec *Tostaky (le continent)*. Sous l'influence du rock hardcore de Fugazi, toutes guitares devant, Noir Désir livre un album de colère à l'intensité débordante, le plus survolté de sa discographie. Le single en est, pour une fois, assez représentatif. Suivant la ligne tracée par *En route pour la joie*, le texte de la chanson procède d'énoncés indécis résultant d'une écriture, semble-t-il, un peu automatique, mélangée à des incantations espagnoles. A l'écran, le réalisateur confronte donc un chanteur électroifié aux images que peuvent faire naître son texte. Il prend davantage d'importance à travers le procédé appuyé du « lipsing » qui sert la performance.

Pour *Marlène*, le montage d'images diffuses épouse le caractère des paroles à nouveau. La courte apparition du groupe se fait par des captations de concert, Debon entend ne jamais négliger cette facette du groupe.

Il affirme donc le terrain gagné par une écriture affinée aux références moins imposées et parvient à transposer simultanément l'énergie du disque à travers l'interprétation épileptique de Bertrand pour *Tostaky (le continent)*.

1996. Noir désir sort *666 667 club*, l'album de la maturité. La rage commence à être contenue pour une plus grande ouverture sur le monde, tant musicale que politique. La virulence se pose davantage à travers les paroles de morceaux comme *Un jour en France* ou *L'homme pressé*. Ce qui conduira Henri-Jean Debon, fidèle au poste, à envisager des clips plus teigneux et moins confus. Sur

---

<sup>54</sup> Libération, 1<sup>er</sup> février 1993 : « Noir désir et transe de vie », Laurent Rigoulet.

cette période, il ne manque pas de travail puisqu'il sera dépositaire de l'intégralité du travail graphique autour de ce disque. Il réalise donc trois vidéo-clips, Jacques Audiard ayant conçu le quatrième, *Comme elle vient*. La maturité prise par le groupe jouera dans son rapport aux médias et dans leur utilisation pour colporter le discours. Les vidéos évoluent donc dans ce sens, plus scénarisées, plus implantées dans l'époque et plus explicites, mis à part *A ton étoile* dont le texte, malgré l'évidente référence politique (« à Marcos » désignant le sous commandant Marcos, défenseur des Indiens du Chiapas au Mexique), reste proche de la démarche de *Marlène*.

De manière inhabituelle également, Debon propose avec *Un jour en France* une fiction linéaire qui aboutit même à une fin. Jusqu'ici, le caractère éclaté des évocations poétiques ne le permettait pas. L'utilisation de l'animation aura de même de quoi surprendre lorsque l'on connaît surtout l'esthétique documentaire du réalisateur. On voit donc, pour la première fois hors de l'optique live, le groupe au grand complet réuni dans un manga hypnotisant les jeunes nippons, tsunami remplissant à craquer les salles de concerts et provoquant l'hystérie des jeunes asiatiques de l'archipel. Il est intéressant de constater comme le manga s'inscrit dans une actualité récente. Déjà, son début est daté et localisé « Paris, France, Novembre 1996, » ce qui marque un ancrage dans une époque précise. Dans le dessin animé, les lieux où apparaissent les héros existent réellement (la Seine, le Jardin du Luxembourg...) ou bien correspondent à une actualité (« Human bomb » à Neuilly sur seine.<sup>55</sup>) Ainsi, l'engagement et l'ouverture transparaissent dans une plus grande implication, même feinte ou parodique.

Avec *L'homme pressé*, on demeure dans la parodie. Le groupe, lors de la première séquence, traverse une cité de banlieue où pleuvent des projectiles dont il est la cible. Puis il exécute une chorégraphie empruntée aux boys band. Ensuite, il tombe dans une prairie verdoyante au milieu d'enfants blonds vêtus de blanc immaculé, un cliché digne d'une publicité pour Volvic. Pour les plans filmés et les extraits d'archives auprès d'une jeunesse à la politisation douteuse, on trouve des repères encore plus flagrants avec les partisans de Lionel Jospin pour les élections présidentielles de 1995.

On retiendra de ces deux vidéos majeures un propos explicitement plus acerbe, plus corrosif, au moment où Noir Désir devient progressivement un emblème dans le domaine politique et culturel. Si ils ont pris en maturité et en communication, nul doute que leur réalisateur fétiche également. Ce dernier a gagné en budget, en technique et a davantage affûté son regard.

---

<sup>55</sup> Un chômeur qui se faisait appeler ainsi – la bombe humaine - par la police, avait pris en otage une classe de maternelle de l'école du Commandant-Charcot à Neuilly en mai 1993. Bardé d'explosifs, il menaçait de tout faire sauter si on ne lui versait pas 50 000 000 FF. Il fut finalement abattu par la police qui donna l'assaut au bout de 48 h de négociations.

Noir Désir change de visage en 2002 avec son dernier album. La guitare de Manu Chao promène ses notes mélancoliques au gré du *vent nous portera*. Globalement, la tendance à canaliser la rage est quasi générale, mis à part les morceaux *Son style I* et *Lost*. Le principe d'exclusivité n'échoit plus à Henri-Jean Debon ; le groupe a été mis en confiance par le travail de Jacques Audiard sur *Comme elle vient*. Barclay en profite donc, puisque le public s'est élargi, à faire appel à des clippeurs renommés de l'écurie Partizan-Midi-Minuit. Le duo Alex et Martin (*Qui de nous deux* pour –M-, Cassius, Air...) attaque *Le vent nous portera* par le biais du court métrage. Nous avons vu l'année dernière que le genre « chanson française » était accoutumé soit au play-back, soit au clip de fiction ou expérimental. Puisque les Noir Désir se situent plutôt dans ce style, en tout cas en ce qui concerne ce morceau, le choix du court-métrage épouse le genre « chanson française. » Ils sont à présent bien assez connus pour ne pas être obligés de figurer dans leurs clips. À l'identique, ils sont absents de celui de Michel et Olivier Gondry (Björk, Chemical Brothers, White Stripes), *A l'envers à l'endroit*. Visiblement, le discours a pris la primauté sur l'image du groupe, ainsi que la composition. De surcroît, on les connaît plutôt teigneux en play-back ou en live. Or toute la rage s'est concentrée dans le propos. Henri-Jean Debon lui-même, qui dispose du tournage de *Lost* pour cet album, a réalisé une sorte de superproduction sans prises d'images en concert cette fois-ci, davantage dans l'esprit de *L'homme Pressé*, la parodie en moins. On reste cette fois avec les musiciens du début à la fin. Le regard du clippeur a encore évolué : il procède à la démystification pour proposer une fiction à prendre au premier degré. On les voit au réveil dans une coquette maison de campagne normande, puis partageant leur petit-déjeuner, tels une famille. Nous voilà désormais devant une formation à visage très humain.

*Des visages, des figures* conduira ainsi Noir Désir auprès d'un public renouvelé, sans que son exigence artistique ne soit prise à défaut, fait assez rare pour être souligné. La qualité et l'aspect de ses clips s'en ressentira particulièrement, avec un glissement perceptible vers une esthétique de fiction ou d'expérimentation plus propre au genre « chanson ».

Le groupe aura donc évolué d'une colère brute davantage propice aux images live et aux performances survoltées vers un discours de plus en plus affirmé, poétique et politique, suscitant une résistance visuelle accrue, explicite et teigneuse. Le dernier album verra un apaisement de la forme et du fond. À l'image, Noir Désir perdra un peu en virulence pour y gagner un public plus dense que jamais.

#### b) Evolution du regard : des clichés rock à la démystification

Les médias ont proclamé Noir Désir « meilleur groupe de rock français de tous les temps ». On constate qu'en ce qui concerne le rock, Henri-Jean Debon aura cherché dans leur clipographie à explorer cette mythologie du rock, puis éventuellement à la désamorcer.

Lorsqu'il prend les rennes, le fait de proposer des images de concert touche évidemment aux mythes du rock. On peut penser aux films *Woodstock*, *Monterey Pop* ou *No shelter* qui ont capté la fureur et les transes des idoles de cette religion païenne. Dans un sens, le vidéo-clip live n'a jamais eu pour autre but que de présenter le talent scénique d'un artiste. Toutefois, la violence brute qui se dégage des images de Debon aura de quoi choquer. S'agit-il de la meilleure méthode pour mettre en valeur le groupe ? Nous avons déjà évoqué la dimension spirituelle, voire diabolique du jeu de scène des bordelais. Ce plan de Bertrand, terrassé par une syncope, n'en donne pas une image propre. A la télévision, Elvis Presley était cadré au dessus des hanches pour éviter à la jeunesse le spectacle de ses déhanchements. On peut y voir un peu la démarche contraire, celle de ne pas nier la face sombre et tribale de Noir Désir.

Il faudra attendre ensuite le vidéo-clip *Un jour en France* pour laisser Debon aller au bout de ses fantasmes. Il y promet les musiciens superstars au Japon par le biais d'un dessin animé où, à part la scène de « Human bomb », il ne se passe finalement pas grand chose. On ne comprend pas vraiment l'engouement que leur vouent les nippons mais lorsque le vrai groupe le découvre, il entre en crise. C'est là que Debon aborde le versant obscur de l'Histoire du rock en transformant Bertrand Cantat en nouveau Kurt Cobain. Et le réalisateur de pousser le gag morbide plus loin en faisant de Serge, le guitariste lunaire, le gourou de la secte Aum, responsable des attentats au gaz sarin dans le métro de Tokyo en 1995. Denis endosse pour sa part le rôle de son avocat tandis que Jean-Paul se voit consacré grand maître en calligraphie.

Les héros du rock sont parfois les protagonistes de tragédies grecques, les suicides et morts prématurées y sont légion. En fait, le rock est la musique de la jeunesse et de tous les excès. Très rares sont les groupes qui, passés la trentaine, restent dans cet esprit. Soit l'argent les corrompt et ils s'embourgeoisent, soit ils préfèrent s'effacer plus ou moins volontairement. Leur rythme de vie (drogues, femmes, tournées épuisantes) leur permet difficilement de tenir le coup au-delà de cette limite d'âge. Souvent mis en cause, le star-système tient un rôle prépondérant dans la chute de l'artiste. Kurt Cobain en est la représentation la plus concrète aujourd'hui. Alors qu'il n'aspirait qu'à faire sa musique enragée et désespérée, son succès phénoménal et ses relations tumultueuses avec la chanteuse Courtney Love lui ont valu d'être poursuivi par la presse à scandales. De l'autre côté, sa maison de disques Geffen a cherché à exploiter le filon et l'a contraint à de nombreuses manifestations qui n'avaient aucun sens pour lui, par exemple le légendaire album live *MTV Unplugged* pour la chaîne câblée éponyme. Kurt Cobain avait exprimé le peu d'intérêt qu'il portait à la démarche acoustique, sa musique vivant dans la saturation des guitares et ses propres hurlements. Il affirmait détester ce disque. Il avait été dépossédé de

sa musique. En 1994, il se serait tiré une balle dans la tête dans une chambre d'hôtel, épuisé par le système et par la drogue.<sup>56</sup>

Henri-Jean Debon suicide donc Cantat proprement et clôt son film par un idéogramme signifiant « martyr ». Quant à Serge, les rockers s'attachent souvent à des valeurs mystiques pour comprendre leur existence. Ainsi, les Beatles fréquentaient un gourou Indien, les Rolling Stones chantaient « sympathie pour le Diable » sans parler de la vague hard-rock initiée par Led Zeppelin. Le rocker n'est-il pas un prêtre mystique ? Si Cantat est le chaman, Serge peut bien être le gourou.

A propos des gros plans sur les jambes des musiciens dans *A ton Etoile*, Debon affirme ici comme nous l'avons vu une évolution de son regard. Fini le rock de possédé, Le clippeur remet les bordelais à leur place originelle : celle d'un groupe de musique qui s'exprime avec ses moyens personnels. Et de la personnalité, ils n'en manquent pas. Ces sauts et ces déplacements, isolés de leur contexte, restituent leur identité en rompant avec les stéréotypes du rock. Les formations qui sautent sur scène, qui cassent leurs instruments et qui se laissent aller sont nombreuses dans le monde. Ces plans permettent d'observer comment eux le font, quelle est leur manière particulière de s'exprimer et de se déplacer. La démystification est complète.

Elle s'achève dans la vision de la vie communautaire de *Lost*. On pense à l'ère hippie ou à l'idée que les rockers sont des rois entourés d'une cour... Il n'en est pas question. Ici, les musiciens vivent ensemble mais seuls et isolés dans cette chaleureuse petite maison Normande. On repense à cette chanson de Maxime Le Forestier « C'est une maison bleue (...) Ceux qui vivent là ont jeté la clé. » On assiste à leur réveil « *un vrai réveil* » précise Henri-Jean Debon et au partage du petit-déjeuner. La vie s'organise en cette matinée autour de tranches de pain, de dialogue et de jeux. Ainsi, les musiciens font cet étrange geste de se boucher le nez, qui correspond, entre autres, au fameux jeu du foulard<sup>57</sup> en vogue alors dans les cours de récréation. Un groupe à visage humain, enfin, alors que les autres clippeurs de l'album ont évacué cette problématique.

Pour autant, derrière les clichés manipulés par Henri-Jean Debon, la dimension humaine est toujours restée en filigrane. Ainsi, toujours dans *Lost*, les différents entraînements pratiqués par les membres correspondent bien à leur véritable personnalité. Serge Teyssot-Gay est le premier à s'y rendre, travailleur infatigable qui a joué un rôle plus important que l'on ne croit dans l'histoire du groupe. S'il n'avait été là au début, le seul qui savait vraiment jouer de son instrument, la progression aurait été bien plus laborieuse et la composition s'en serait ressentie. Il faut toujours un membre qui

---

<sup>56</sup> L'usage du conditionnel reste de rigueur car les circonstances de sa mort furent troubles et on ignore encore s'il s'agissait d'un suicide ou d'un homicide.

<sup>57</sup> Le jeu du foulard consistait en un exercice d'apnée au demeurant assez dangereux de façon à s'étourdir et se procurer une sensation transcendante. Il compte quelques victimes.



détienne un savoir mélodique, en solfège par exemple, pour donner de la personnalité aux compositions et qui infuse sa motivation dans le groupe. « *Serge est de loin le plus bosseur du groupe.* »<sup>58</sup> confirme Denis Barthe. Logiquement, le voilà donc parti en premier pour un jogging au milieu d'un paysage landais. Or Serge pratique réellement le jogging. On enchaîne avec Bertrand : le chanteur sous la douche ; il s'en tire facilement. On retrouve Jean-Paul, levant des haltères dans un abri au milieu de ses propres enfants. Comme il est le membre devenu père le plus tôt, Debon a eu envie de le placer là. Enfin, Denis, batteur trapu, entre dans la peau d'un bûcheron et abat un arbre à la hache.

On constate le même système de l'envers du mythe dans *Un jour en France*. La crédibilité du caractère sensible et impulsif de Bertrand Cantat n'est plus vraiment à remettre en question aujourd'hui, son suicide est donc parfaitement plausible. Denis Barthe est connu pour avoir été le médiateur au sein des disputes et des débats du groupe, il n'en devient que logiquement l'avocat de Serge. Enfin, Jean-Paul Roy, comme nombre de bassistes, se présente effacé et tranquille. Debon n'a pas eu de mal à l'imaginer en maître de la calligraphie. Quant à Serge, le clippeur n'a pas hésité à le qualifier de « zen » tandis que Denis le décrit ainsi : « *Il peut se révéler totalement impulsif. C'est un faux calme...* »<sup>59</sup> Un portrait qui correspond bien au gourou de la secte Aum, joignant les actes terroristes à la méditation transcendante.

A l'origine, un très court plan d'une séance de répétition passé presque inaperçu dans *En route pour la joie* montrait un Denis Barthe pouffant. Avant d'être des rock stars (ou justement de ne pas en être), avant d'être des musiciens, Noir Désir est à fortiori une bande d'amis qui ont partagé 20 ans de vie commune et s'amusent bien malgré tout.

### c) Le miroir

Faire un film sur un groupe de rock, n'est-ce pas l'occasion de questionner sa carrière ? Bizarrement, la plupart des clips posent une image de l'artiste (il joue ainsi, bouge ainsi, aime les femmes à la belle plastique...) mais ne tendent pas à aller plus loin. Il ne s'agit que de promotion.

Henri-Jean Debon, s'il abordera d'abord Noir Désir en tant que fan, finira par bien les connaître et à avoir des avis sur différentes questions les concernant. Il n'hésitera pas à utiliser les vidéos pour s'exprimer à ce sujet, quitte à les mettre dans des positions inconfortables.

Première pierre de l'édifice, *Un jour en France* réfléchit sur le succès et ses dérives. Ce clip s'inscrit dans la série réalisée pour *666 667 Club*. Comme nous l'avons établi, cet album marque l'implication citoyenne et l'ouverture au monde. Donc pourquoi pas au Japon ? Le scénario du clip est venu très tôt à Debon, lorsqu'il a rencontré le groupe au début de sa carrière pendant la période « look

---

<sup>58</sup> Libération, 29 juin 2005 : « La traversée du Désir » - Philippe Brochen.

<sup>59</sup> Idem.

gothique ». Il s'était imaginé comment Noir Désir pourrait devenir un phénomène au Japon à l'instar de ses compatriotes d'Indochine. Cette réminiscence se conjugue au discours tenu par les bordelais en 1996. Il suffit d'écouter les paroles de la chanson qui n'ont jamais été aussi explicites.

Tant qu'à devenir des modèles pour une jeunesse manquant justement de repères à ce niveau, pourquoi ne pas pousser la caricature jusqu'à en faire des super héros ? Oui mais des super héros ordinaires, qui ne savent en tout cas rien faire d'autre que leur musique. En guise d'armes, ils ne portent pas plus, avec leurs armures, que leurs instruments respectifs. Que se passe-t-il au juste dans ce manga ? Rien de bien passionnant en fait. Chevaliers du rock français, le groupe sort du fleuve originel : la Seine. Puis ils se promènent dans Paris, vont flâner au Jardin du Luxembourg, où les filles se pâment devant eux. Ils sont pourtant bien sages : Denis cueille un coquelicot et Bertrand salue gentiment un gardien de la paix. Pourquoi une activité si anodine devrait leur valoir tant d'égards ? Si ce n'est les armures qu'ils portent, ils n'ont vraiment rien d'extraordinaire. Ainsi, confrontés au preneur d'otage de la maternelle de Neuilly, Bertrand utilise son seul atout : son charisme. La classe prise en otage se transforme en une sorte de boîte de nuit à la lueur des gyrophares. Le terroriste, bardé d'explosifs, ne s'amuse pas du tout, lui, et son doigt se laisse aller vers le bouton de la bombe. Jouer les amuseurs publics ne s'avère pas une activité si innocente lorsque les protagonistes croient ainsi pouvoir désamorcer une situation de crise. La suite est éloquent dans ce sens ; le bouton de la bombe, par la transition, est assimilé à celui de la pédale de distorsion<sup>60</sup> de la guitare de Serge Teyssot-Gay sur scène. La vraie force du groupe s'y situe définitivement, là où leurs armes trouvent toute leur puissance et leur raison d'être. Le gros plan sur le médiateur de Serge, étincelant, appuie la dimension mythique du « guitar hero » et confère un véritable sens à ce personnage de samouraï, arborant son instrument dans son dos comme une épée. On le voit ensuite jouer son chorus en contre-plongée, majestueux. Debon questionne ici la notion d'engagement telle qu'elle est prônée non seulement par Noir Désir, mais aussi par toute une génération de rockers qui ont introduit l'humanitaire dans la musique rock. De ce qui est montré dans ce clip, ça ne revêt aucun sens pour lui, les groupes devraient se contenter de revenir à des bases plus simples : ils jouent pour s'amuser et pour amuser le public.

Le clippeur approfondit la problématique dans *L'homme pressé*. A nouveau, il développe ce qu'ils ne sont pas pour mieux décrypter ce qu'ils sont et ce qu'ils tendent à devenir. On voit ainsi Noir Désir arpenter la banlieue où il est reçu à coup de projectiles. Le groupe de rock rebelle ne l'est visiblement que pour les rockers, Serge pourra en témoigner, lui qui reçoit un caillou sur le crâne. « *Je pense qu'à ce moment là, honnêtement, Noir Désir se prenait vraiment de la caillasse en banlieue.* » appuie Debon.

Le motif du boys band va plus avant dans la caricature. Finalement, avec le succès que connaît le groupe et le public qu'il draine, pourquoi ne pourrait-il pas être considéré comme un boy's band du rock ? Il

---

<sup>60</sup> La pédale de distorsion provoque par pression du pied le passage du son de guitare clair au son saturé propre au rock.

réalise en effet les mêmes chiffres de vente. *Noir Désir* va-t-il perdre du public en faisant cela à l'écran ? Sortie du contexte de la dance music, que signifie cette façon de danser ? Doit-on considérer que les bordelais détiennent davantage la vérité que ces groupes de jeunes et beaux garçons qui font autant défaillir la gent féminine que Bertrand Cantat ? Nous examinerons ces points ultérieurement (confère V, 2. et 3.)

Dans la séquence suivante, *Noir Désir* s'est égaré dans une publicité pour Volvic. Harcelés par une marée de petits enfants blonds vêtus de blanc si propre qu'il a dû être lavé avec Ariel, Bertrand endosse le rôle du joueur de flûte de Hamelin<sup>61</sup> et conduit les petits à la rivière où il les noie. Ici, Debon pose, avec la bénédiction des musiciens, l'idée que *Noir Désir* n'est pas lui-même à l'abri de son propre discours. Le groupe admet ainsi que cette partie de la jeunesse qui se politise sous sa férule aurait tendance à se fourvoyer, et qu'il n'y est pas nécessairement étranger. Ce consensus qui consiste à vilipender Jean-Marie Le Pen à tout prix, par exemple, manque de perspective. Devenir un groupe fédérateur pose la question de ce que l'on fédère. On pense au film d'Alan Parker, *The Wall*, où une star du rock devient tellement puissante qu'elle bascule elle-même dans le fascisme. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

Enfin, le vidéo-clip de *Lost* propose une parabole sur le sujet davantage au premier degré. Les bordelais l'ont très bien exprimé dans une interview : « (...) *Il ne faut pas oublier que « le monde » ça reste aussi « ton petit monde à toi »*.<sup>62</sup> Cette thématique du tiraillement entre intimité et ouverture hante l'écriture de Bertrand depuis *Du ciment sous les plaines*. Dès le début du film, le plan de ce trou en forme de cœur perçant le volet marque l'opposition entre la maison communautaire chaleureuse et l'extérieur. Perdus dans la forêt en guerre, les musiciens ne songent ensuite qu'à regagner leur maison douillette. On les retrouve évoluant au milieu du chaos, cherchant à passer entre les gouttes bien que menacés. Menacés indirectement par ce qu'ils voient et les réactions que cela pourrait leur inspirer, et menacés directement par les lasers à longue portée pointés sur Bertrand en particulier. La publicité pour le single, réalisée sous forme de bande-annonce par Henri-Jean Debon, pose très bien le dilemme en ces termes : « Une vision ou une mission ? » Il s'agit toujours de la question de l'engagement : faut-il s'impliquer ou se contenter d'observer ? Peut-on rester préservé très longtemps ? Le clippeur met en miroir la situation contemporaine du groupe, à savoir leur engagement qui les déborde, avec les questions qu'elle appelle. Une situation qui explique certainement le plan de ce pompier inactif, qui attend sans doute que le groupe agisse à sa place. De fait, même s'il veut échapper à la condition qui l'emprisonne petit à petit, le groupe est agressé, forcé déjà de se mouiller dans cette eau, qui, nous précise Henri-Jean Debon, était à 2°. Puis, un homme bondit sur Bertrand et l'entraîne dans sa chute au

---

<sup>61</sup> Cette légende conte l'histoire du joueur de flûte qui a débarrassé la ville de Hamelin, en Allemagne, des rats qui l'infestaient en les hypnotisant avec son instrument jusqu'à les noyer au fleuve. Les habitants ont refusé de le payer et ont regretté leur ingratitude lorsque le flûtiste a renouvelé la méthode avec leurs propres enfants.

<sup>62</sup> Best, décembre 1992 : « Fondu au Noir », Emmanuelle Debaussart.

fond de l'eau. Un chanteur transi en émerge, et son image devient floue. Car le public a perdu la vérité de cet homme et de ses musiciens en les transformant en icônes engagée. Ils ont trop d'image ; ils n'ont plus de visage.

Si Noir désir a commencé avec un clip malentendu, sa participation à la forme brève aura permis d'asseoir des images assez justes de par ses propres apparitions, tant elliptiques que survoltées, tant ironiques que d'une sincérité rare, avec toujours un fond extrêmement pertinent grâce à la collaboration avec Henri-Jean Debon. Proposer DES images et non pas UNE, on peut affirmer qu'il y sera parvenu. Dans la mesure où il aura agi en toute liberté, il aura pu faire partager des visions contrastées entretenant néanmoins quelques constantes. Un travail de fond sur les mythes du rock qui l'aura conduit à démystifier un groupe à l'aura de plus en plus gigantesque. Le développement de problématiques intelligentes sur la vie et la carrière du plus célèbre des représentants du rock français, et, enfin, une mise en avant progressive du texte et du discours avec un profond respect pour son intégrité au sein de l'image, point sur lequel nous allons maintenant nous concentrer.

## III Mise en images du texte

Noir Désir, outre un jeu de scène ravageur, un chanteur charismatique et un guitariste inspiré, doit beaucoup son succès au fait qu'il chante du rock en français, ce qui peut sembler anodin aujourd'hui mais ne l'était pas du tout au début de sa carrière. Il faut voir comment la notion même de « rock français » a posé problème au niveau du patrimoine culturel du pays. Nous entreprendrons de décrire la particularité de l'écriture de Bertrand Cantat et d'établir sa forme dans les clips du groupe.

### 1. Pour une affirmation du « rock français »

Jouer du rock français a représenté dès l'émergence de cette musique un véritable défi. En effet, le rock est furieusement anglo-saxon et ne pouvait naître qu'aux Etats-Unis. Son assimilation ici pose un problème de tradition et de patrimoine. Comment Noir Désir a-t-il relevé le défi ? Qui étaient ses prédécesseurs ?

#### a) Deux patrimoines

Le rock'n'roll est né aux Etats-Unis dans les années 50. De par le métissage dont il est issu, il ne pouvait germer ailleurs. En effet il porte l'héritage noir américain du blues et du rythm and blues, chants de souffrance des esclaves africains arrachés à leur terre natale à partir des grandes conquêtes européennes du XVIIème siècle. Les exilés ont conservé au delà des mers la tradition de leurs chants et rythmes ancestraux. Sur place, le mélange avec les cultures musicales fut inévitable. Pour exemple, la culture noire s'est unie à la religion catholique dans le chant Gospel.

La musique rock est née d'une demande de la jeunesse américaine de nouveaux sons. Le guitariste blanc, Bill Haley, y a répondu en mariant le rythm and blues, le jazz et la musique country. Un nouveau style issu d'un métissage qui prouve bien, malgré l'appropriation de la musique noire américaine, qu'elle procède de l'union de plusieurs cultures, aussi bien blanches que noires. Des cultures qui n'étaient pas toutes présentes en Europe. La country est plutôt issue d'une tradition Irlandaise et Celte, mais le rythm and blues et le jazz ne s'y manifestaient que par leur exportation. Leur utilisation au sein de la scène musicale constituaient davantage une forme d'avant-garde à l'époque, par exemple chez Boris Vian.

David Buxton, dans son livre Le rock, star-système et société de consommation, soulève un point intéressant. Les idéologies consuméristes qui se répandaient peu à peu dans le pays nécessitaient une discipline que les adultes ne pouvaient pas avoir, trop ancrés dans les valeurs folkloriques. L'industrie s'est penchée sur la jeunesse, aisément manipulable, et a créé uniquement pour elle une offre, celle de la société des loisirs, « *l'entertainment* », allègrement relayée par Hollywood. Les publicistes entendaient faire de la consommation la base des rapports sociaux à venir. Dans cette perspective, le rock a généré le star –système, nécessaire pour vendre l'artiste comme « bien de consommation » à travers le disque. Il a littéralement fait voler en éclats les valeurs sociales communautaires où tout le monde faisait le spectacle. Les musiciens sont devenus des stars séparées du public par le biais de différents médiums. D'abord le disque vinyle, puis le transistor et la télévision. Bill Halley, à l'origine musicien de country, a compris le potentiel commercial du rock'n'roll : la jeunesse attendait une musique plus puissante, axée sur le rythme et appelant à des danses moins codifiée que celles de la tradition country. Pour compléter son invention, il a plagié le langage des jeunes dans le premier disque à succès du style, *Crazy, man, crazy*,<sup>63</sup> sorti en 1953. Puis le rock a explosé avec l'ultra célèbre *Rock around the clock* en 1954.

Il ressort de cette genèse que Bill Haley a créé un style opportuniste, fait pour plaire et non création personnelle, dont les paroles sont simplement des extraits abscons d'un langage qu'il ne comprenait pas lui-même. Mais le premier rocker blanc, aura été la première victime du système qu'il venait d'initier. La jeunesse ne voulait pas de ce personnage déjà trop vieux (la trentaine) et bedonnant, incapable de se mouvoir avec conviction. Elvis Presley, jeune, beau, charismatique et aux déhanchés ravageurs, faisait bien mieux l'affaire. Nous venons de l'affirmer, le rock a créé le star-système : la musique est une chose, son représentant une autre ; les jeunes préféreront un personnage moins talentueux mais plus charismatique, une icône : une star. Cette approche aurait constitué là une transposition de ce genre d'attitude déjà adoptée avec le cinéma : l'image prend la place de la création. Ce qui engendrera quelques dizaines d'années plus tard le vidéo-clip, conséquence logique de cette règle immuable.

En Europe et particulièrement en France, l'assimilation de cette musique pose un véritable problème. Le rock'n'roll, à de nombreux titres, doit être considéré comme une culture populaire et assez primitive. Il ne s'appuie que sur la danse et ses interprètes ne sont pas pour ainsi dire des poètes. Or, l'Europe et particulièrement la France prônent un art élitiste largement ancré dans la littérature et le langage. Comment réaliser cette fusion ? Ce nouveau son venu d'Amérique, aux origines misérables (les noirs Américains) et prolétaire (les rockers sont le plus souvent issus du monde ouvrier – Elvis était camionneur), clame la révolte de la jeunesse. Bien sûr, la littérature a largement cultivé l'art de la rébellion, mais la plupart du temps par le biais d'écrivains issus de la bourgeoisie ou de l'aristocratie. Le rock'n'roll heurterait ce patrimoine car sa révolution, si elle est culturelle, n'en est pas pour autant

---

<sup>63</sup> « C'est dingue, mec, c'est dingue ! »

intellectuelle. On parle dès lors de « sous-culture » justement. Une notion proprement inacceptable sur le vieux continent. Il s'agit globalement d'une révolution des mœurs. Elvis Presley s'attire les foudres des conservateurs par ses coups de pelvis au delà de l'indécence et ravit la jeunesse qui y voit un encouragement à la libération sexuelle et à la décontraction. L'Europe n'en est pas là. Elle vient tout juste de récupérer le jazz avec la trompette de Boris Vian en France mais demeure ancrée sur la chanson. La chanson française est issue d'une tradition populaire transmise et entretenue de siècle en siècle, mais rédigée par des plumes affûtées. Ses plus grands représentants demeurent justement Boris Vian, Edith Piaf, Georges Brassens, Léo Ferré et Jacques Brel. Faire évoluer la chanson raffinée vers le rock, tribal et primaire, brassant éternellement les mêmes thèmes (les filles, les voitures, la fête, la danse...), pose un réel problème. Les seuls éléments du rock'n'roll déjà présents en Europe se retrouvent dans les mélodies folkloriques qui, de par leur nécessité à perpétuer les traditions locales, ne peuvent s'embarrasser de guitares électriques et de stars incandescentes. Il faudra donc attendre que la nouvelle génération se livre à l'imitation de modèles qui débordent rapidement les frontières des Etats-Unis.

#### b) Mise en application en France

Comme nous l'avons dit, Boris Vian, essentiellement connu musicalement pour son talent à la trompette et des chansons narquoises, était vraiment un artiste avant-gardiste. Il fut sans doute le premier à proposer une adaptation française du rock américain. En 1956 parut le premier disque de ce genre. Mais l'exercice fastidieux nécessitera la collaboration de plusieurs artistes : Vian aux paroles donc, Michel Legrand à la composition et Henri Salvador pour l'interprétation.

Dans les années 60, la vague « Yé-yé » voit l'émergence de deux artistes qui entament une longue et prolifique carrière : l'institution française Johnny Hallyday et Eddy Mitchell à la tête des fameuses Chaussettes Noires. L'expression française y est de piètre qualité ; pour preuve, ces interprètes ne portent pas leur véritable nom mais se sont choisis un nom de scène en accord avec l'influence d'outre Atlantique. Si les textes sont parfois en français, l'identité n'est ainsi absolument pas assumée. De plus, ces artistes n'ont de choquant que leurs prestations où ils ne font que copier leurs idoles. L'usage du texte en français ne se tourne quasiment que vers la traduction pure et simple de standards, comme par exemple *Sunny* de Richard Anthony. La plupart des stars de cette décennie verseront ensuite dans la variété française, ayant suivi l'exemple de leurs aînés, jusqu'au bout, jusqu'à l'embourgeoisement et le conformisme.

Dans les années 70, le rock français stagne dans la variété. Seul Serge Gainsbourg innove véritablement dans ce domaine. Il importe le rock psychédélique (*Je t'aime, moi non plus*) et le reggae jamaïcain (*Aux armes etc...*) avec un réel respect et une interprétation toute personnelle. Il travaille avec des musiciens de tous horizons et aura véritablement contribué à ouvrir des portes pour l'émergence du

rock français. De surcroît, il défraie la chronique par ses frasques, ses conquêtes et ses provocations, qui correspondent parfaitement à un esprit rock'n'roll. Gainsbourg finira sa carrière en poète maudit et provocateur sous le pseudonyme de Gainsbarre et mourra en 1991.

De son côté, Léo Ferré le poète, parmi les nombreux styles musicaux qu'il aura explorés, se sera livré au rock en s'adjoignant les services de l'orchestre du légendaire Jimi Hendrix en 1970, puis du groupe Zoo avec lequel il tournera beaucoup durant cette période. On connaît surtout Ferré à ses grands classiques *Avec le temps*, *Jolie môme* et *C'est extra*. Il faut savoir que cet anarchiste convaincu a apporté son pavé à la révolution de mai 1968 en révélant à la jeunesse de grands poètes comme Rimbaud, Aragon, Villon, par la mise en musique de leurs textes.

Bertrand Cantat avouera avoir été considérablement influencé par son œuvre et ce n'est pas sans émotion qu'il arrangera un texte inédit du poète, *Des armes*, sur l'album *Des visages, des figures*.

Une réussite se produit au Havre avec Little Bob. Ambassadeur plus que crédible d'un blues-rock puisé du côté de Docteur Feelgood et de forme radicale comme celui des MC5, il s'oppose aux canons commerciaux en refusant de chanter en français. Sa fidélité jusqu'à travers la langue aux racines de sa musique lui aura ouvert une carrière internationale. Avec son rock français en anglais Little Bob a parfaitement réussi à restituer l'esprit, mais, en contrepartie, il ne contribuera pas à un vrai travail de synthèse sur la langue. Il représente à lui seul la gageure de cette équation semble-t-il insoluble.

Et puis le mouvement punk bouleverse tout au milieu des années 70. La scène musicale s'étoffe de nombreuses formations qui montent sur scène sans complexes et, souvent, sans expérience. Il en sera plus ou moins ainsi d'un mystérieux quatuor de trois garçons et une bassiste, qui se présente sur la scène du Centre Républicain du Boulevard Raspail en 1976, sous le patronyme de « ? ». Ces jeunes musiciens exécutent quelques reprises des Rolling Stones et quelques compositions en français lors d'un concert resté légendaire. Il s'agit de Téléphone. Tandis que plus personne n'y croyait, le groupe de Jean Louis Aubert amorce un premier essai vraiment convaincant de rock français EN FRANÇAIS. Les textes sont gorgés de rage adolescente mais s'aventurent un peu au delà des sentiers battus par le genre. D'une écriture sobre et efficace, sans effets de style malvenus, Téléphone raconte une société déshumanisée et mécanisée, épinglant les transports en commun (*Métro (c'est trop)*), la communication (*Hygiaphone*), les médias (*Fait divers*) et cherche à y réinjecter un peu de vie et d'humanité. Quant à la musique, ils possèdent l'énergie, l'insolence et le talent des Who et des Rolling Stones ; ils feront d'ailleurs la première partie du concert de ces derniers devant 70000 personnes en 1982 à l'hippodrome d'Auteuil. Sur une carrière de neuf ans avec cinq albums en studio et deux live, Téléphone est une des premières et des meilleures réussites du succès international de rock authentique en français. Un succès dû en partie



au travail des clippeurs qui ont diffusé leur image dans le monde, d'abord Julian Temple pour les premiers albums, puis Jean-Baptiste Mondino avec l'inoubliable *Un autre monde*<sup>64</sup> en 1984.

Il ne faut pas oublier que le rock'n'roll va de concert avec un système, celui de la « culture jeune ». Cette musique promeut les artistes en tant que bien de consommations pour des adolescents qui ne demandent qu'à dépenser leur argent de poche dans le culte des idoles. L'arrivée au pouvoir de la majorité socialiste au début des années 80 et l'action de Jacques Lang au Ministère de la Culture favoriseront définitivement l'émergence du rock français. En effet, Lang développe les Industries de la culture, fait construire de nombreuses salles de concert dans l'Hexagone, permet l'ouverture de locaux de répétitions et donne au vidéo-clip un statut juridique.

Dès lors, les formations se multiplient. Des artistes comme Bijou (avec lesquels se produira Serge Gainsbourg), Starshooter (groupe de Kent, aujourd'hui en carrière solo), Marquis de Sade ou Taxi girl profitent de la conjoncture sous diverses formes mais avec des textes en français. Le groupe Indochine s'approprie le public adolescent en adaptant la pop new-wave et son esthétique et s'exporte à l'étranger. Les Rita Mitsouko mêlent l'urgence du punk et leurs affinités en musiques électroniques et contemporaines pour des albums de pop kitsch aux influences éclectiques. Les Négresses vertes et la Mano Negra brassent des sons world et chanson pour un rock plus festif en français mais également en espagnol, en anglais ou même en arabe (*Sidi h'bibi* de la Mano Negra). Pendant ce temps, Alain Bashung travaille avec le parolier Boris Bergman ainsi qu'avec Gainsbourg, se créant un style très personnel dont l'écriture joue du surréalisme et du dadaïsme.

La voie est ouverte, il ne reste plus à Noir Désir que de s'emparer de tous ces éléments et de créer, après Téléphone, une réponse efficace à la question du rock français.

### c) La réponse de Noir Désir.

Noir Désir aborde le rock français sans y penser, de manière franche. La potion se concocte tout naturellement et comme dans n'importe quel groupe : par le mélange des influences musicales de chaque musicien. L'ingrédient magique est apporté par Bertrand Cantat, passionné de littérature depuis le début de l'adolescence, et plus particulièrement de poésie.

« *Nous revendiquons toute notre culture musicale anglo-saxonne, car tout ce que nous avons écouté vient principalement des Etats-Unis et de l'Angleterre.* »<sup>65</sup> Les membres de Noir Désir sont jeunes et aiment le rock. En ce début des années 80, quel groupe pouvait s'en affranchir ? Pour remonter

---

<sup>64</sup> Consulter à ce sujet mon précédent mémoire Ethique et esthétique du vidéo-clip français depuis 1990.

<sup>65</sup> Les Inrockuptibles n°15. Février-Mars 1989, Pascal Bertin.

aux premières amours, Bertrand Cantat a d'abord eu le coup de foudre pour l'album mythique du MC5 de Detroit, *Kick out the jams*. Un rock brûlant et braillard, intègre, sans concessions. Pour celui qu'on surnommait « Le Bolchevik », il y avait de quoi trouver son compte. L'environnement n'y est pas non plus étranger : la trop respectable ville de Bordeaux n'aura qu'un effet sur Noir Désir en devenir : « inoculer la rage ». Est-ce un hasard si ce titre figure sur leur premier maxi *Où veux-tu qu'je r'garde ?* Le mouvement punk fera le reste. Bertrand et Serge confesseront avoir écouté et aimé les Sex Pistols, les Buzzcocks et les Clash en Angleterre, Talking Heads et Television aux Etats-Unis. « *J'ai été frappé par la force musicale et sociale de cette musique*, avouait Bertrand. *Je me suis tout de suite reconnu là dedans, je m'identifiais aux punks anglais. C'est cette musique là qui m'a encouragé à jouer, puisque tout y était permis.* »

Le chanteur vouera de son côté une grande passion aux Doors et à Jim Morrison. Il trouvera un alter ego en Morrison, poète maudit incompris en son temps à la prose sombre et elliptique, passionné de littérature et de cultures mystiques. Suivant cette logique, il appréciera tout autant l'œuvre de Jeffrey Lee Pierce lui-même comparé à Morrison à la sortie des premiers albums du Gun Club. Ce groupe a créé une sorte de punk-blues éraillé, hanté par le charisme de son leader. Plus tard, Cantat adhèrera à l'ambiance des groupes cold-wave et gothiques, Joy Division et Depeche Mode, dont les textes désespérés et introspectifs vont à nouveau dans le sens de cette poésie qu'il affectionne. Leur musique, quant à elle, est froide et policée, livrée aux nappes des claviers et aux boîtes à rythmes. Les voix sont graves et, toujours, incantatoires.

Les goûts musicaux s'appuient donc sur deux critères : le rock, furieux, urgent, authentique et intègre et de la musique plus atmosphérique, portée par des textes poétiques empreints de noirceur et de mysticisme.

Ces textes sont souvent inspirés par la même catégorie d'auteurs : les poètes romantiques ou surréalistes. Du côté des artistes Américains, il faut davantage chercher dans la contre-culture et notamment dans les écrits de Jack Kerouac (*Sur la route*, *Les clochards Célestes*...) ou d'Allen Ginsberg (la prose hallucinée de *Howl* qui a dû considérablement inspirer Jim Morrison et sa descendance). Du côté de l'Europe, le mouvement romantique est au cœur des préoccupations littéraires. Les Anglais de Joy Division ont certainement lu Byron, d'ailleurs, leur chanteur, Ian Curtis, défraya la chronique en se suicidant avant un concert, comme son compatriote en son temps.

« *L'Amérique ne sera jamais qu'une influence musicale* »<sup>66</sup> insistera Bertrand Cantat. La particularité du groupe réside bel et bien dans l'écriture. Cantat a lu Artaud, Rimbaud, Baudelaire, Sade et Lautréamont, Mallarmé, Verlaine, De Nerval, Poe et Apollinaire. Le mouvement romantique, à la fois indépendamment et conjointement avec la musique, a bercé l'enfance de ce rêveur qui avait besoin

---

<sup>66</sup> Les Inrockuptibles n°15. Février-Mars 1989, Pascal Bertin.

d'évasion. Si ces auteurs cultivent des points communs, c'est bien le goût pour la noirceur et le fait d'avoir été en butte avec les conventions de leur époque, avec la société, avec la littérature « institutionnelle »... Ainsi qu'un esprit à la limite de la folie. Leurs œuvres ont été dérangeantes et révolutionnaires. Ils ont rédigé, chacun dans leurs propres thématiques, des lignes dont on ne ressort jamais indemne. A chaque nouveau voyage dans l'univers d'un de ses inspirateurs, Bertrand en est revenu avec de nouveaux souvenirs, de nouveaux bagages stylistique ou idéologiques qui allaient former sa propre approche.

L'œuvre de *Noir Désir* est jalonnée de références discrètes ou de véritables clin d'œil ou citations de ces artistes décadents. Ainsi, dès le premier maxi, Cantat écrit dans *La rage* : « Ah pouvoir partir avec El Desdichado Et mourir. ». Il fait ici directement référence à un poème de Gérard De Nerval dans son recueil Les Chimères.

Plus loin, le titre *Aux sombres héros de l'amer* traduit par sa simple oxymore tout la figure du romantique : « *homme supérieur dont la science, loin de l'auréoler de lumière, le précipite dans les replis les plus obscurs de l'âme.* »<sup>67</sup> Et le premier couplet de faire un clin d'œil à Baudelaire et à sa Chanson d'Automne. « *A la mémoire de nos frères dont les sanglots si longs faisaient couler l'acide.* » chante Cantat, évoquant le début du poème de son modèle « *Les sanglots longs des violons de l'automne. ...* » Et il en rajoute en convoquant Jacques Prévert et ses Feuilles mortes sur le deuxième album quand il écrit dans *Si rien ne bouge* : « *Quand les amoureux / Se ramassent à la pelle / Toutes les feuilles mortes / Se marrent entre elles.* » Toutes ces citations constituent des repères autant que des hommages pour le chanteur.

Une des constantes de son écriture demeure aussi l'humour et le calembour qu'il a dû emprunter à Raymond Queneau autant qu'à Lautréamont. « Le prophète » ajoutant à son style diabolique, maniait un humour très noir. Ne dit-on pas justement que le rire est diabolique ? Pour preuve, le titre même du premier album *Veillez rendre l'âme*, dont la suite en parenthèses (*à qui elle appartient*) désamorce la noirceur pour une étrange résonance... « *L'humour seul, nous dit Marco Ristich, donne à ce qui l'entoure une nouveauté grotesque, (...) une importance dérisoire, à côté d'un sur-sens exceptionnel et éphémère mais total.* »<sup>68</sup> L'humour permet ainsi de dépasser la simple littérature pour créer un nouveau sens dans un autre ordre référentiel. Et pour *Noir Désir*, la possibilité d'être moins pesant sur la toile littéraire de fond (ou davantage selon les goûts.)

Les auteurs chéris sont également pour la plupart à l'origine de révolutions stylistiques, de remises en question de la norme poétique, entretenant la flamme d'un genre littéraire à jamais insoumis. On constate chez la plupart une orientation vers une poésie libre de tout carcan trop référentiel, trop narratif, trop précis. L'écriture de Bertrand Cantat, après les deux disques un peu emphatiques que

---

<sup>67</sup> Noir Désir, Le creuset des nues, Candice Isola, éditions Les belles lettres, collection « Cantologie ».

<sup>68</sup> Marco Ristich, « L'humour attitude morale » dans Le surréalisme au service de la Révolution – cité dans le Dictionnaire des Littératures de la Langue Française, éditions Bordas, Paris, 1987.

furent *Où veux tu qu'je r'garde* et *Veillez rendre l'âme...*, fit partir son style dans cette direction avec des textes débarrassés de trop d'évidence et de linéarité. *En route pour la joie* fut le premier, procédant d'une technique d'énumération impressionniste (nombre de ces poètes ont d'ailleurs fréquenté les peintres impressionnistes) et surréaliste dont l'auditeur doit retirer lui-même le sens.

Cependant, il manque un élément pour définir clairement la marque Noir Désir : la chanson. Aux côtés de ses parents, Bertrand Cantat a découvert Léo Ferré, poète musicien libertaire, Georges Brassens et Jacques Brel. La puissance de la langue française alliée à l'orchestration l'a conduit à essayer de transférer cette alchimie sur le rock. Il prendra là une tout autre voie que Téléphone, qui ne se réclamaient pas d'une plume spécialement affûtée. Or nous avons vu que le rock est un style direct, insolent et prolétaire. Cette union crée finalement encore un nouveau genre extrêmement paradoxal. Il ne s'agit plus de poésie, et il ne s'agit plus non plus de chanson, bien que cela soit encore le repère le plus proche qu'il reste mais de « l'expression rock française. » « *Il ne faut pas chercher à séparer les deux. Si l'on isole les textes ils sont fragilisés à fond*, déclarait Cantat. *Certains se mettent presque à te juger avec un traité de versification. C'est grave ! Jamais il n'a été question de ça. La poésie se passe de la musique et c'est bien pour ça qu'elle existe !* »<sup>69</sup> Un rock trop littéraire pose problème, cependant, la véritable notion de rock français passe par l'accomplissement de cette prose issue de la chanson dans la guitare électrique et les rythmes binaires de la batterie. C'est ce qu'ont bien compris en leur temps Boris Vian, Serge Gainsbourg et plus récemment Alain Bashung.

Au début, on voit bien que le groupe y va à pas mesurés. C'est pourquoi le refrain de leur tube *Aux sombres héros de l'amer* est encore en anglais. La langue de Shakespeare reste une référence directe aux origines de cette musique. Sur la carrière de Noir Désir, les albums contiendront toujours des morceaux en anglais, la tendance se raréfiant jusqu'à *Des visages, des figures* où il ne s'agit plus que de furtives occurrences. Étrangement, ce dernier album affirme de plus en plus une appartenance à la chanson. Tout en restant rock. Un paradoxe irrésolu. L'usage de la langue étrangère frappera aussi d'autres textes avec l'espagnol, langue révolutionnaire par excellence (*Le fleuve*, puis *Tostaky (le continent)*) et même l'Allemand pour illustrer *Marlène* puisque le texte évoque Marlène Dietrich.

Reste le problème de l'insolence et de la nature prolétaire du rock. Qu'à cela ne tienne, Noir Désir ne semble pas un groupe poli et conformiste. A travers les thèmes abordés (capitalisme, fascisme, médias tentaculaires...) dans une production de plus en plus impliquée dans la vie citoyenne, Noir Désir sera pour beaucoup un groupe chevaleresque, Don Quichotte du rock hexagonal. Politiquement, les bordelais auront apporté une véritable réponse à l'équation du rock français en devenant le premier groupe enragé et lyrique signé sur une major du disque. Formellement, on pourra considérer la synthèse réussie avec des musiciens exigeants se remettant constamment en question et un véritable auteur dans

---

<sup>69</sup> Best, décembre 1992, *Fondu au noir*, Emmanuelle Debaussart.

le cadre strict du groupe, incapable toutefois de sortir de ce cadre. Il s'expliquait sur le sujet en ces termes : « *L'écriture adaptée au rock est un exercice assez simple comparé à la littérature. (...) J'ai dans la tête la volonté d'écrire plus que de simples chansons, mais j'ai aussi en moi le doute, comme dans tout ce que j'entreprends.* »<sup>70</sup> Une notion qui contaminera l'expression vidéo des chansons du groupe.

## 2. Mise en images des mots

Un vidéo-clip procède de trois éléments du morceau : l'image du groupe, la musique et le texte. On parle d'audio-logo-visuel. Lorsque ce dernier aspect est mis en avant, la mise en images peut s'appuyer autant sur un simple titre ou des bribes de phrases que sur une retranscription visuelle plus complète voire totale. Puisque nous voilà devant un groupe qui a placé le texte au cœur de ses préoccupations, il faut espérer que les réalisateurs qui ont travaillé sur leurs morceaux ont su préserver et mettre en valeur cet élément

### a) Des contours non explorés.

Nous avons beaucoup parlé d'Henri-Jean Debon mais peu des autres réalisateurs et clips concoctés pour Noir Désir. Ces films apparaissent moins fascinants dans la mesure où ils respectent davantage les canons du genre mais en contrepartie, ils marquent par leurs lacunes les contours non explorés de l'œuvre abordée.

Partons de la fin et prenons la vidéo de Michel et Olivier Gondry *A l'envers, à l'endroit*. La réputation de Gondry n'est plus à faire dans le monde de la forme brève c'est pourquoi on devrait se réjouir qu'il se tourne vers Noir Désir : la rencontre pourrait bien être fascinante.

La technique du logo (de audio-logo-visuel) chez lui part en général du titre et de quelques bribes de phrases. Il a beaucoup travaillé avec des artistes internationaux dont il ne comprenait pas toujours les paroles mais seulement des éléments isolés dont il faisait sa ligne forte. Il s'agit peut-être là d'une mauvaise habitude ressurgissant dans ce contexte. Pourtant, il avait tendance à être beaucoup plus expansif avec les artistes français, par exemple dans le clip *Je danse le Mia* pour IAM où il surfait véritablement sur chaque mot.<sup>71</sup> Ce simple titre : *A l'envers, à l'endroit* dessinera presque automatiquement un concept d'inversement de la continuité. Chanté comme une douce plainte par un Bertrand Cantat presque résigné (« Infiniment se voir roulé dans la farine »), le texte égrène des

---

<sup>70</sup> Les Inrockuptibles, mars 1991 « Qui a fait sauter le pont ? » - Emmanuel Tellier.

<sup>71</sup> Cf Mémoire de l'année dernière Ethique et esthétique du vidéo-clip français depuis 1990.

associations d'idées, instantanés d'un climat social déséquilibrant. Michel et Olivier Gondry gardent l'idée d'une atmosphère globale et proposent une relecture des *Temps Modernes* de Charlie Chaplin à l'ère du numérique.

Chez eux, les effets spéciaux et truquages ne sont jamais utilisés gratuitement mais toujours au service de la narration. Ici, ils utilisent le *sampling*<sup>72</sup> à l'image du vidéaste autrichien d'avant-garde Martin Arnold avec *Passage à l'acte* (1993). Comme *Noir Désir*, ils ont par contre créé eux-mêmes leurs propres samples. Le clip fait davantage honneur à la musique qu'au texte, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement (confère IV, 2.). Seul le titre est repris visuellement et décliné à l'infini par ce dispositif du *sampling* : l'échantillon, grâce à la technologie numérique, peut être manipulé dans tous les sens, à l'envers comme à l'endroit, en vitesse normale ou en accéléré. Ce qui provoque à l'écran la répétition aliénante de tâches fastidieuses effectuée par des ouvriers et des employés de bureau. Ils ne sont plus vus comme des êtres humains mais comme des applications de ce « grand tout » de l'entreprise globalisée. La durée de la boucle est telle, à un moment donné, que les êtres tendent presque à disparaître. Un ensemble qui fait frémir tant chaque élément s'évanouit dans l'absurde de sa raison d'être. En cela, les paroles auront été bien servies mais le clip n'aura restitué que leur dimension déprimante. La lutte prônée encore et toujours par *Noir Désir* (« tout envoyer enfin en l'air ») avec certes un peu moins d'éclat qu'à l'accoutumée, en est absente. Seul un sourire éclate entre deux points de montage, mais il s'agit plus, je pense, d'un accident.

Bertrand Cantat propose avec *Le vent nous portera* un de ses meilleurs textes, tout en apaisement et en atmosphère onirique. Pour un court instant, le chanteur semble goûter à la sérénité qu'il n'a jamais trouvée en relativisant l'existence à travers son irréversible disparition. Si la chanson s'intitule bien *Le vent nous portera*, l'avant dernier couplet s'achève par « Le vent l'emportera ». Enclavée ainsi, cette légère nuance révèle la connotation funeste du texte. Mais Cantat ne semble pas effrayé. Le vent et l'air sont en effet des éléments mystiques de transcendance. Ils permettent l'élévation de l'âme. La mort n'est pas vue négativement mais comme une promesse de calme permettant de céder à la légèreté et à la relativisation de l'existence. Le vent s'avère une force mystique à laquelle Cantat s'abandonne ; elle emporte autant qu'elle porte, vers l'au-delà comme vers la vie.

Alex et Martin, les petits prodiges de *Partizan-Midi-Minuit*,<sup>73</sup> ont donc reçu un magnifique cadeau. Dont ils n'ont pris quasiment que la moitié. La dimension mystique est presque totalement absente, si ce n'est dans la très belle introduction. On y voit un livre à demi enfoui dans le sable. Le vent en tourne les pages dont de nombreuses illustrations sont évidées... jusqu'à en trouver une intacte. Ce

---

<sup>72</sup> Technique consistant à constituer des échantillons le plus souvent extraits d'une œuvre déjà existante pour les manipuler et les inclure dans une nouvelle où elles tournent en boucle.

<sup>73</sup> Idem.

plan très court résonne avec la phrase « Infinités de destins / On en pose un et qu'est-ce qu'on en retient ». La vérité jaillit à retardement - on a à priori pas encore entendu cette ligne : ces images disparues représentent ces morts dont personne ne se souvient.

La gravure en eau-forte cède alors la place à la scène sur la plage où l'on découvre une mère et son petit garçon. Un nouveau destin appelé à disparaître.

Pour le reste, nous parlions plus haut de tronque, c'est précisément ce qu'ont fait Alex et Martin sur les paroles. Il ne demeure que l'aspect inquiétant et la mort implacable. La dimension mystique apportait tout de même l'espoir, une véritable paix. Le scénario du vidéo-clip rejoint véritablement le texte à cette phrase « ce parfum de nos années mortes... ». Jusqu'ici, la mère lisait à l'écart et l'enfant jouait au château de sable. Mais cette ligne coïncide avec cette vision de la mère souriante soudain transformée en spectre aux cheveux flottants. Le reste du clip prend alors sens par rapport aux paroles, mais un sens incomplet.

Jacques Audiard semble faire bien pire avec sa vision de *Comme elle vient*. Il n'est question que d'interprétation, puisque de toute façon le texte apparaît un brin nébuleux. En réalité, la transposition est très subtile puisqu'elle joue sur la sémantique. Les mots de Cantat sont détachés de leur sens et réduits à leur simple fonction de signes. Puis, Audiard les confie à une assemblée dont c'est le langage : des sourdes-muettes. Ces dernières, avec leur propre sensibilité, vont restituer le texte sous une forme transfigurée, qui n'aide cependant pas plus à le comprendre. En tout cas on ne pourra pas prétendre qu'il n'est pas représenté à l'écran.

Le seul élément significatif demeure le titre. Il ne s'agit en effet pas d'un hasard si les personnages sont tous féminins : la chanson s'intitule *Comme elle vient*. Le clip figure un hymne à la tolérance avec ces femmes non seulement handicapées mais également de toutes ethnies, âges et forces de caractère. « *Je peux aussi dire que je l'aime / Comme elle vient* » chante Bertrand Cantat. Ces femmes sont l'incarnation de cette phrase, le refrain de la chanson. On aurait alors tendance à l'amalgame et envie d'affecter ce sens à chaque refrain, alors qu'ils se caractérisent justement par leur indépendance. D'abord « *...la sève / Comme elle vient* » puis « *Reprendre de volée d'aussi loin / Comme elle vient* ». C'est là tout le problème du procédé. Il ne suit pas l'évolution du texte, comme l'a justement soulevé Henri-Jean Debon.

Ce dernier n'aura pas non plus effectué un sans-faute. *Avec en route pour la joie*, le choix du clip live (pour un morceau studio) n'œuvre pas dans la transposition des paroles. Seul le titre peut être vu au premier degré comme l'expression qui précède le concert, source d'expérience intense et de joie au sens exubérant comme sexuel du terme : le concert est un rite orgiaque platonique.

Dans une autre mesure, puisqu'il s'agit du premier vidéo-clip de Debon pour Noir Désir, cette façon d'aborder les choses annoncerait sa démarche : il s'approprierait alors, en tant que fan, le titre de la chanson qu'il pousserait comme un cri du cœur de pouvoir mettre ses idoles en images.

Quant à Richard S avec *Aux sombres héros de l'amer*, on ne pourra pas lui reprocher d'avoir négligé les paroles. Il demeure le seul à les avoir fait apparaître formellement à l'écran (quoique Audiard aussi dans une certaine mesure...), représentées par des manuscrits dont l'auteur n'est même pas Bertrand. Les caractères gothiques se posent comme une référence très évidente au romantisme du texte. Un des plus grands torts de ce réalisateur aura justement été d'enfermer le groupe à l'intérieur, ce qui leur aura causé les problèmes que l'on sait.

b) Une technique impressionniste.

C'est entendu, Henri-Jean Debon aura été le plus fidèle et le plus scrupuleux des clippeurs de Noir Désir, jusque dans le travail de composition. « *Nos textes sont ambigus. Ce sont des tableaux que nous dressons et ils sont faits pour atteindre l'intimité de chacun, cela ne doit pas rester superficiel.* » expliquait le groupe.<sup>74</sup> De surcroît, la prose de Bertrand Cantat est à rapprocher de la « poésie hermétique » de Stéphane Mallarmé (1842 – 1898). Dans son essai *Crise de vers*, ce dernier revendiquait « *Un Idéalisme qui (...) refuse les matériaux naturels, et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion.* »<sup>75</sup> Cette tendance ira au bout de « la voie de l'égarement », initiée par le mouvement romantique dans lequel il s'inscrit, et que Cantat reprend à son compte sous la forme du doute. « *L'âme romantique doit se perdre pour se retrouver ; la voie de l'égarement proposant l'un des plus sûrs chemins pour parvenir au but.* » appuie Georges Gusdorf.<sup>76</sup> Ce mode d'écriture apparaît sur l'album *Du ciment sous les plaines* avec notamment *En route pour la joie*, pour ensuite s'affirmer de plus en plus.

Or la forme brève s'autorise difficilement le jusqu'au-boutisme. Lorsqu'il s'agit du texte, le clippeur s'appuie rarement sur son intégralité, comme nous venons de le voir. Le risque est grand de le reprendre mot par mot à l'image, il conduit souvent à gâcher le morceau par un effet de redondance. Si cette voie périlleuse est néanmoins choisie, elle nécessite impérativement une invention de forme, comme *La tour de pise* de Jean-François Cohen ou *Sign Of The times* de Prince. Sur l'autre voie, on utilise un titre ou des lignes fortes pour créer une ambiance visuelle qui comporte deux lacunes majeures alternatives. Nous venons d'étudier la première : en ne privilégiant que certains aspects du texte, on risque de manquer le sujet véritable. La deuxième voit le scénario devenir complètement abscons voire inexistant pour devenir un film de forme pure ; *A l'envers à l'endroit* en est un bon exemple.

---

<sup>74</sup> Les Inrockuptibles n°15. Février-Mars 1989, Pascal Bertin.

<sup>75</sup> Cité dans le Dictionnaire des Littératures de la Langue Française, éditions Bordas, Paris, 1987.

<sup>76</sup> L'homme romantique, Georges Gusdorf, éditions Payot, 1984.



Il s'agit véritablement d'un défi. Mais puisque les textes de Noir Désir sont des « tableaux », Henri-Jean Debon va agir en peintre et appliquer aux chansons des touches visuelles impressionnistes correspondant à la démarche stylistique de Bertrand Cantat.

Ce travail commence sur *Tostaky (le Continent)*. Le clippeur conçoit des montages d'images qui ne semblent pas, à première vue, entretenir de rapports particuliers ni entre elles, ni au texte. Pourtant, ces plans n'ont pas été filmés au hasard, et partent d'une démarche scénaristique. « *On savait que sur telle partie du morceau, on voulait montrer tel genre de choses* » appuie-t-il. Par exemple, lorsque Bertrand scande « *Soyons désinvolte, n'ayons l'air de rien* », l'image probablement la plus forte du clip montre des enfants soumis à la discipline rigide de la gymnastique sous la surveillance d'un instructeur fasciste. Voir Annexe 2). Le montage de Debon constitue donc à la fois un reflet plus ou moins fidèle et subtil des préoccupations qui émergent des paroles autant que des réponses ou des associations d'idées. Il ajoute donc à une chanson déjà assez nébuleuse de nouvelles profondeurs subjectives qui en rendent le propos encore plus dense. Debon soutient toutefois que ce montage suit une cohérence, celle du morceau. Il convient donc d'en analyser le contenu afin de voir comment le clippeur s'y attache.

Le texte aligne une succession de vers extrêmement courts. Leur signification paraît obscure, d'autant que les clés qui permettent leur compréhension sont rédigées en espagnol. Voilà leur traduction :

*« Pour la plainte mexicaine  
C'est le rêve de l'Amérique  
Nous célébrons l'Aluna  
De toujours, maintenant. »*

En ce qui concerne « l'Aluna », il semble que cela désigne le Verbe au sens métaphysique dans la tribu des Kogis de Colombie.<sup>77</sup> Lorsque l'on sait que ce texte a précisément été écrit lors d'un voyage de Cantat en Amérique du Sud, le doute est difficilement permis, surtout au regard de son attrait pour le mysticisme. Plus loin, on évoque Cortez le Conquistador Espagnol sanglant et une « *Amérique vendue à des gyrophares crus* ». Visiblement, le texte traite du rapport de la première puissance mondiale avec l'Amérique du Sud, condamnée à « *pourrir à l'ombre* » de celle qui la surnomme familièrement son « arrière-cour ». Voilà pourquoi Debon fait régulièrement revenir à l'image des Indiens, premières victimes du « rêve » américain. Des fanfares et des majorettes, manifestations solennelles et orgueilleuses, précèdent la vie misérable de sans abris se lavant dans les rues. Dans l'ensemble, tous les plans n'ont pas nécessairement été tournés aux États-Unis ou en Amérique du Sud. Leur montage global les fait cependant participer à cette évocation de la thématique qui hante *Tostaky (le continent)* sans

---

<sup>77</sup> Selon : Le chemin des 9 mondes, Eric Julien, éditions Albin Michel, Collection Essais Clés, 2001.

jamais être totalement explicite : une nation farouchement capitaliste qui absorbe et détruit la culture et la mémoire de ses voisins.

Si la présence de Bertrand Cantat obstruait quelque peu ce premier essai, Debon recommence avec *Marlène*, mais cette fois ci sans personne devant. Les images sont libérées... et ont du mal à se suffire à elles-mêmes. Il faut dire que leur lien avec le texte paraît beaucoup moins évident. Marlène, c'est Marlène Dietrich, actrice mythique d'origine Allemande qui joua dans le premier film Allemand parlant : *L'ange bleu* de Josef Von Sternberg. Bertrand Cantat lui a composé une ode. « *Sans tomber dans l'excès et l'admiration fanatique, j'apprécie sa liberté, sa droiture, la femme qui se tient debout. (...) C'était un esprit indépendant, elle n'a pas eu peur de faire des choix.* ».<sup>78</sup> Lorsque le secret du prénom est percé, les paroles deviennent presque limpides. Marlène Dietrich luttait farouchement contre le régime nazi ; elle avait quitté son Pays natal en 1930 mais, des Etats-Unis, soutenait l'armée alliée en venant les visiter et en chantant pour eux. Par conséquent, on entend « *Dans tes veines coule l'amour des soldats* ». Puisqu'il s'agit, par l'intermédiaire de Marlène, de résistance, Debon s'approprie le sujet. Il explique : « *Il s'agissait de travailler sur : Quelles peuvent être les images de collaboration et de résistance qui peuvent être les mêmes ? Tu sais bien que ce sujet ne sera pas explicite au final mais c'est juste une matière pour travailler. Que ce soit les châteaux de la Loire ou ce truc dans les bains à Budapest, ça n'a pas l'air de quelque chose de très militaire mais ça rappelle ces gens qui déplaçaient juste un pion et envoyaient des millions de gens à la boucherie.* ». Admettons. Du point de vue du texte, je ne considère pas tellement ce vidéo-clip comme une réussite, les images ayant finalement beaucoup moins d'impact que celles de *Tostaky (le continent)*. On ne parle absolument pas de Marlène Dietrich et il est quasiment impossible de faire la moindre connexion... Reste des images très anodines en apparence : cette vieillarde qui nettoie une église, cette jeune équipe de joueuses de billard, ces bateaux immobiles... Finalement, le clippeur s'est ici plus attribué la technique hermétique que Cantat alors que son texte est justement moins abstrait que le précédent. Le « tableau » évoqué plus haut se peint davantage par l'image que les paroles, et on se demande d'ailleurs s'il s'agit du même.

Le réalisateur persiste avec *A ton étoile*. Pour Cantat, encore une fois, il s'agit davantage d'une force mystique, la fameuse « bonne étoile » sous laquelle on naît potentiellement : le destin ou l'ange gardien. Bertrand a participé au livre consacré au poète Armand Gatti, *La poésie de l'étoile*<sup>79</sup> en en rédigeant la postface. Ce dernier considère que nous sommes nés de « *l'agonie d'une étoile* » et que nous recherchons tous « *l'Etoile primitive* ». « *Seul le Verbe* » peut nous y conduire affirme Gatti. Cantat, dans la postface, rappelle que les Indiens Guatémaltèques voient les étoiles comme les « âmes des mots. » Cette chanson en forme d'étrange dédicace parle donc tout simplement du logos, mais d'un logos métaphysique qui tire son origine de cultures tribales. A nouveau, Cantat revendique une

---

<sup>78</sup> Fanzine La porte, n°1, janvier 1993.

<sup>79</sup> *La poésie de l'étoile*, Claude Faber et Armand Gatti, éditions Descartes et Cie, Paris, 1998.

spiritualité essentielle et salvatrice (« *Quand tu savais la face à bien d'autres que moi* ») face à un monde qui perd peu à peu ses racines et qui délaisse le logos pour... l'image !

Puisque le texte joue beaucoup sur l'émotion, Henri-Jean Debon y attache des images fortes prises à la volée, des « petits miracles » parfois. Comme les paroles se situent à nouveau dans une veine poétique d'évocation, le travail déjà effectué sur *Tostaky (le continent)* fonctionne pleinement. Debon explore différentes « étoiles » : celle de Noël, celle du destin et celle du parti communiste bien sûr. Puisque la dédicace est personnelle (« à **ton** étoile »), le champ significatif reste ouvert selon la perception de chacun. Ce clip là arbore beaucoup de personnages, auxquels le chant semble s'adresser. Ce marchand pathétique enfoui sous son vaisseau de Pères Noël gonflable aux couleurs vives, ces jeunes qui jouent de la guitare sur une crique, ces soldats chinois la main sur l'épaule de l'autre... Ces instants de grâce saisis sur le vif respirent une belle tonalité poétique qui correspond parfaitement au texte sans être trop lourde de sens. Et puisque Cantat a écrit des dédicaces, le réalisateur lui en renvoie une, celle de Jeffrey Lee Pierce, chanteur du Gun Club et ami, décédé récemment. Lorsque ce dernier boit sa méthadone, faisant face à la caméra, avec laquelle il trinque à distance, il est synchronisé avec le « à ton étoile » de Bertrand. On a alors le sentiment qu'il lui répond un « à la tienne » et cet effet de réplique produit une magnifique nostalgie pour ceux qui ont connu le groupe.

Par cette technique spéciale, Debon aura d'une part respecté les règles (le vidéo-clip procède souvent d'une narration éclatée et elliptique). Cela dit, d'autre part, le degré d'ouverture et d'interprétation laissé au spectateur s'avèrent totalement atypiques dans la forme brève : les clippeurs aiment la référence et l'image qui frappe juste et précis, quelle que soit la longueur de plan. Le spectateur ne doit surtout pas ressortir frustré de n'avoir rien compris, particulièrement lorsque l'artiste lui-même est si peu présent à l'écran. L'évocation clipsque doit mener à l'évidence, ou bien à la forme. Jamais rester sur la suggestion. Debon, en demeurant fidèle jusque dans la transposition de cette forme d'écriture propre à Noir Désir, a rejoint avec eux le rang des rebelles.

### c) Du mystique à l'écran.

Comme nous venons de le voir, l'écriture « noir désirienne » est profondément baignée de mysticisme et de culture tribale. Comment les différents réalisateurs s'y sont-ils pris pour essayer de restituer cette dimension assez insaisissable ?

Comment représenter en effet des forces spirituelles ? Ces esprits vivraient dans le primitif. La nature et les phénomènes qui l'ordonnent seraient leurs manifestations les plus visibles. Ensuite, il existe des hommes-relais, médiums appelés chamanes, qui sentent ces forces et permettent d'entrer en contact

avec elles. Dans ce but, le chaman doit se mettre dans un état de transe, qui endort la conscience humaine et ouvre à l'au-delà. La musique, de tous temps et dans toutes les civilisations, a toujours été le meilleur vecteur pour atteindre la transe.

Nous avons déjà étudié plus haut la figure chamanique de Bertrand Cantat. Ce dernier, lorsqu'on le questionne, confesse être pris d'une étrange folie dès qu'il s'atèle à l'écriture d'une chanson. Le rapport de Bertrand à la plume s'avère viscéral. Pour lui, rien n'est plus important que la Parole, le Verbe. L'écriture est le moyen de créer à partir du Verbe fondateur, d'exprimer la vie. Dans *Tostaky (le continent)*, il fait référence à l'Aluna, qui est esprit pur et à partir duquel l'homme de la cosmologie Kogis va bâtir sa maison. Le titre *A ton étoile* revêt également ce type de signification. Dans la croyance populaire Guatémaltèque, elle représente, comme nous l'avons dit, l'âme des mots. Tant que le logos et le Verbe sont présents, la vie n'a pas encore perdu car l'homme sait toujours qui il est.

Bertrand Cantat cherche cependant à aller plus loin. Le texte n'est que véhiculé par ce qui importe le plus : le chant. Candice Isola explique cette tendance ainsi : « *Noir Désir considère le chant d'abord en tant qu'instrument, ce n'est pas en raison d'un quelconque désaveu du sens, mais plutôt pour cette recherche jamais démentie d'une expérience transcendantale, l'homme retrouvant par ce cri ses origines divines : « (...) le chant et donc la chanson seraient antérieurs au logos, c'est-à-dire en ce qui constitue l'humain même, il descendrait en droite ligne de la fibre instinctive et par là supérieurement authentique.* »<sup>80</sup> Personne d'autre dans le groupe ne peut remplir son rôle, puisque le chaman est le chanteur.

L'expérience mystique visuelle commence avec *Hoo-doo*. On peut y percevoir la transe et les invocations du chanteur qui hulule comme une chouette et se plie sur sa guitare. Le vacillement de la lumière à l'obscurité ajoute une atmosphère fantastique. C'est uniquement dans l'expression du texte et la façon de chanter que l'on perçoit le rapport mystique de Bertrand à son écriture. « *Les chansons sont la propriété la plus hautement estimée du chaman, appuie Graham Townsley, le véhicule de ses pouvoirs et le réceptacle de son savoir...* »<sup>81</sup>

Ainsi, la performance de *Tostaky (le continent)* suit également cette voie. Le chant en espagnol revêt un caractère incantatoire. Lorsque Cantat se met à hurler « *aquí para nosotros* », la répétition provoque ce balancement hypnotique évoqué plus haut. Cantat se laisse posséder, jusqu'à ce que son cri devienne absolument inintelligible. Le sens de ces mots (« *ici pour nous* ») garde peu d'importance dans ce contexte, seule compte l'expression.

---

<sup>80</sup> in Les frontières improbables de la chanson, article : « discours sur la chanson en France de 1860 à 1914 : état des lieux d'une recherche » par Anna Auzemery – cité dans Noir Désir, Le creuset des nues, Candice Isola, éditions Les belles lettres. Paris, 2004.

<sup>81</sup> dans Chamanes au fil du temps de Jeremy Narby et Francis Huxley, éditions Albin Michel, collection « Anthologies clés » 2002..

Debon restitue donc bien le mysticisme présent dans la démarche de Cantat à travers l'interprétation. Mais qu'en est-il du texte lui-même ? Nous venons d'établir que le chanteur fait fréquemment référence à des thématiques spirituelles, comme l'Aluna dans *Tostaky* ou le symbole de l'étoile dans *A ton étoile*. Nous avons constaté également la connotation mystique de *Le vent nous portera*.

Pour ce dernier, Alex et Martin ont principalement injecté le mystère dans l'introduction. Ce livre révélé par le sable est celui de l'Humanité, nouvelle variation autour des mythes de la mort. Sauf que les mythes font en général intervenir des personnages. Ici, seul le vent en tourne les pages ; il représente cette force naturelle religieuse à laquelle Cantat fait appel. Cette force égrène les vies auxquelles elle met fin brutalement, en les emportant au néant. Il est dommage que le duo n'en montre que la face négative, cependant, la représentation a le mérite de puiser au mysticisme noir désirien. Hormis Debon , ils seront les seuls.

Cet exemple a le mérite de nous révéler comment ces esprits se manifestent le plus souvent à l'image : par des phénomènes naturels. Des vagues à l'écume mugissante reviennent souvent dans l'imagerie de Debon. On les trouve dans *Tostaky (le continent)* et dans *Marlène*. Dans le premier, elles accompagnent avec fracas le déferlement de décibels final Dans le deuxième, elles suivent placidement la chaleur des notes plaquées sur la guitare. En général, le réalisateur évite de faire coïncider la thématique mystique avec le texte. Elle se trouve juste là, latente.

Elle s'exprime toutefois davantage à travers les figures de ses dépositaires : les Indiens et les personnages perpétuant des traditions ancestrales. Deux plans retiennent particulièrement l'attention à ce sujet dans *Tostaky (le continent)*. D'abord un plan spécifiquement synchrone avec les incantations espagnoles. On y voit une indienne parler à une plus jeune, sans doute sa fille. Elle semble lui expliquer la situation, ce rassemblement où ils se trouvent, la raison de tout cela. Les paroles de Cantat passent dans la bouche de cette femme. On y comprend une tentative de transmission du savoir et de sauvegarde de la mémoire à la jeune génération. « *Nous célébrons l'Aluna* » lui dit-elle. L'Esprit est Parole, et la Parole, dans toute culture, se donne pour ne jamais s'éteindre. Puis Debon effectue un très gros plan sur le visage d'un vieil indien au regard triste, tandis que Cantat chante « *Et les branleurs traînent dans la rue / Et ils envoient ça aux étoiles perdues* ». Le chaman observe ce monde gâché par le matérialisme. Et si ces étoiles perdues sont les mêmes que celles de la tradition guatémaltèque, cela signifie que les mots sont perdus, ou tout du moins qu'ils n'ont plus d'âme ; le discours est devenu creux.

Dans *Marlène*, on retient surtout la vision de ces vieillards qui dansent la gavotte. En tant que danse folklorique, elle s'inscrit dans une tradition ancestrale. La danse fait partie des rituels magiques autour du chaman, elle est très présente dans les cérémonies animistes indigènes en Afrique par exemple. Il ne faut surtout pas y voir que de simples pas de danse pour s'amuser. La danse procède de la musique, grâce à laquelle l'élus peut entrer en transes et communiquer avec les esprits. Cependant, dans

cette chanson, il n'est nullement question de cette thématique, Debon a simplement extrapolé au maximum la notion de résistance pour aller chercher des choses ancestrales. La résistance se définit dans ce sens comme une défense de la vie.

Porter la spiritualité à l'écran n'est point chose aisée, surtout dans le monde de la forme brève. Malgré son attrait pour le fantastique, le clip brasse en général des symboles ésotériques de pacotille (confère le vidéo-clip de R.E.M. *Losing my religion*). Un vrai rapport à la chose mystique dans ce domaine relève donc d'une attitude exceptionnelle pour un groupe exceptionnel lui aussi. Et puisque la lutte s'inscrit également dans la spiritualité chez Noir Désir, nous allons maintenant étudier son écriture clipsque.

### 3. Des clips engagés ?

Nous avons pu prendre la mesure de l'engagement du groupe, envers-lui même et envers le monde qui l'entoure. Il transparaît autant humainement que spirituellement. Or si le but du vidéo-clip est de faire de la promotion, la politique n'entre pas nécessairement dans son fond de commerce. Le discours peut-il alors se retrouver à l'image ?

#### a) Le discours face à l'image

Dans ses vidéos, l'implication de Noir Désir dans certaines causes émerge à partir de *Tostaky (le continent)*. Seulement, dans sa carrière, elle a commencé à se dessiner avec *Du ciment sous les plaines* et le « non-single » *En route pour la joie*. Globalement, il s'agit d'une litanie ironique (« *Hosannah* ») dans le prolongement du titre ouvrant l'album précédent, *A l'arrière des taxis*. Ce dernier évoquait le futurisme du poète Vladimir Maïakovski et l'atmosphère urbaine décadente des grandes capitales de l'ex-URSS. On retrouve ici la thématique urbaine agrémentée de termes guerriers : le groupe a décidé d'attaquer : « *Qui a fait sauter le pont ?* ». Dans *A l'arrière des taxis*, la vision urbaine n'était pas connotée négativement, ici c'est le cas, et l'ésotérisme s'ancre dans l'écologie. L'urbanisme devient une menace. Il s'accompagne d'une angoisse concernant l'état d'esprit qui va de pair avec cette destruction du paysage.

Cependant, Henri-Jean Debon ne met pas encore en valeur cet aspect. Il faut dire que la revendication est encore vague et confuse, et très ésotérique également (« *ah mais où sont les mots secrets ?* »). Il faudra donc attendre *Tostaky (le continent)* où se produit de façon littérale la confrontation d'un discours engagé avec l'image.

Le dispositif imaginé par le clippeur place donc Bertrand Cantat, auteur et interprète, face à un écran bleu, où il pourra par la suite incruster un montage de plans correspondant plus ou moins aux paroles. Le chanteur bouche la moitié droite du cadre et ne laisse voir que l'autre moitié des plans. Ce système engendre donc un véritable rapport à l'image qui peut s'interpréter de multiples façons.

D'abord, en perspective des croyances mystiques de Cantat, le chaman se situe devant l'image. Le Verbe engendre l'image, et non l'inverse comme la société veut nous le faire croire. Et ces images ne doivent pas d'emblée être trop lisibles. Nées du Verbe, elles sont faites pour atteindre le cœur de chacun ; le chaman ne parle pas à la masse mais à une communauté où les personnalités individuelles sont respectées.

Peut-être également pense-t-il à ces images, ou qu'elles existent malgré lui et que sa présence s'apparente à une lutte. Il est vrai qu'elles apparaissent dès les premières notes, avant même l'arrivée du chaman. Son balancement et ses coups de tête seraient alors vus dans un contexte de combat et ses hurlements des cris guerriers. Quant aux images, elles viennent autant du texte qu'elles sont indépendantes. Parfois, elles naissent du Verbe, parfois elles existent malgré lui et Cantat viendrait plutôt les contrer. Parfois également elles lui répondent.

Par exemple, les plans d'archives du match de football semblent véritablement venir de lui. Ce shoot magistral semble être tiré par sa bouche, on a l'impression qu'il a craché le ballon. Si à première vue ces images n'ont pas leur place ici, elles prennent tout leur sens dans la passion que Bertrand voue au football à côté de la musique. Nous l'avons évoqué plus haut ; dans sa jeunesse, il s'agissait de sa troisième activité principale. En gros et complètement au premier degré, le chanteur « marque des buts. »

Vers la fin, lorsque la tension est à son comble, le dernier hurlement interpelle un personnage d'Indien à l'écran qui semble véritablement tourner son regard vers Cantat, ce qui crée une connivence entre les deux chamans. Ce regard serait une reconnaissance de l'engagement du leader en leur faveur. Il y a également ce plan, que nous avons déjà étudié, synchronisé avec les premières incantations espagnoles. Il faut savoir que les plans de ces Indiens ont été tournés lors de contre-manifestations des célébrations du 500<sup>ème</sup> anniversaire de la découverte des Amériques par Christophe Colomb. Des Indiens trop grimés tentaient d'y défendre leur culture méprisée par les Occidentaux qui se sont approprié leurs terres et les ont parqués dans des réserves. Le passage des paroles en espagnol dans la bouche de l'Indienne suggère dans quelle optique elles furent rédigées : celle de s'en faire le porte-parole. Debon les rend donc à leur propriétaire avec la bénédiction de Bertrand. Il se place là dans le prolongement du texte ; on peut véritablement parler d'engagement.

Il en ajoute même par rapport à des expressions qui pouvaient cacher de l'ironie ou du cynisme. Ainsi, lorsque qu'on entend « *hommes d'affaires impeccables* », on voit à l'écran, des personnages obscurs qui s'entraînent à tirer au fusil. Par « hommes d'affaires », Debon entend ici « marchands d'armes » ou « charognards de guerre ». Plus loin sur « *soyons désinvoltés* », il annonce la menace implicite en proposant un plan très grave d'enfants effectuant des exercices de gymnastique saccadés sous la surveillance d'un professeur fasciste. Ici, Debon explicite et développe ce qui reste suggéré : les Etats-Unis forment un esprit et une culture de masse, formatent l'Humanité. Cette attitude conduira inévitablement vers le plan suivant : nous allons griller sur des rôtissoires comme de la volaille. La dénonciation du capitalisme est on ne peut plus claire et rarement on a vu une telle virulence dans le monde de la forme brève.

Les choses se compliquent lorsque le discours engagé devient plus explicite sur l'album *666667 Club*. Henri-Jean Debon remarquait alors pertinemment : « *C'est marrant à quel point l'image dans le sens large du terme, (...) est mise complètement de côté dans un discours global politique qui est censé pourtant être autant culturel qu'artistique, que philosophique... Quand on se sert d'elle, ce discours vole en éclats.* » Il y a tout de même ici une sorte de mauvaise foi : Noir Désir a constamment délégué le travail de son image à des amis et ne leur a jamais rien imposé. Les scénarios étaient ensuite consultés et approuvés ou rejetés. Si l'engagement politique contre le fascisme ne paraît pas dans *Un jour en France*, la faute devrait plutôt en être imputée au clippeur. « *FN souffrance...* » *c'est bien que ça reste dans la chanson, à cette place là, et que nous on se soit amusés autrement. Il ne faut pas salir le texte avec les images*, se défend-il.

Effectivement, si les paroles d'*Un jour en France* constituent une lourde charge contre le Front National, deuxième cible chronologique du groupe, le clip ne traite pas du tout du sujet. Il aurait même plus tendance à traiter, entre autres, de la problématique que l'on vient de soulever. Noir Désir version manga superstar fait rêver la jeunesse et soupirer les filles. Ils ont l'air de supers héros auxquels rien ne résiste avec leurs belles armures et leurs instruments portés dans des fourreaux ou des carquois,. Seulement tout ce qu'ils savent faire, c'est se montrer. Face au terroriste, Bertrand joue les amuseurs publics. Ca ne l'empêchera malheureusement pas de déclencher la bombe. Et leurs « armes » ne trouvent leur utilité que dans le concert qui suit.

Il semble que l'engagement chez Debon soit celui de la contestation de toute forme de pouvoir, y compris celui du groupe qu'il représente.

Sur *L'homme pressé*, bien qu'à nouveau, le scénario ne colle pas précisément au texte, le propos apparaît plus engagé. Les paroles vilipendent le prototype de l'homme médiatique, « *plus que politique* », « *militant quotidien de l'inhumanité* ». Le discours tenu par le film va figurer une sorte de conséquence de l'action de ce sombre personnage. En s'attachant à la jeunesse, première auditrice et consommatrice de Noir Désir, Debon entend mettre en valeur les ravages causés par l'action médiatique du suspect épingle par Cantat. Car les jeunes sont les premières victimes de la manipulation puisque



premier marché. Conséquence parmi d'autres : « *le fait qu'on descende plus dans la rue pour NRJ que pour autre chose* » Dans une interview, Bertrand évoquait une publicité qui l'avait marqué : « *Je suis tombé sur des images du mur de Berlin en train de se faire démonter par des gens euphoriques, avec, en fond, Imagine de John Lennon. Et qu'est-ce que c'était ? La nouvelle pub de NRJ ! (...)* » « *On vous offre la liberté.* » *C'est grave.* » C'est pourquoi le groupe passe son clip à faire du « jeunisme ». Il vient chercher un public qu'il n'a pas dans les banlieues grises, ce qui donne lieu à une savoureuse parodie de *La Haine*, et se transforme plus loin en boys band du rock. Nous démonterons ce procédé un peu plus loin.

On peut considérer que le vidéo-clip de *A l'envers*, à l'endroit épouse les convictions politiques du groupe. En effet, Michel et Olivier Gondry ont mis en scène la dégénérescence sociale que nous vivons depuis la dernière révolution industrielle. Le film se place dans la continuité d'une ligne tracée par *Les temps modernes* de Charlie Chaplin sur laquelle on trouve également des marques plus contemporaines comme *Ressources Humaines* de Laurent Cantet ou bien le cinéma social de Ken Loach. Mais le discours a du mal à rester au premier plan ; tout se fait sur une invention formelle basée sur le titre et la musique. Ce simple titre représente tout de même tout le désarroi du texte de Bertrand. Sans la face revendicatrice de lutte. L'engagement reste néanmoins digne d'être mentionné venant de Michel Gondry, qui n'avait encore fait aucun clip politique au cours de sa prolifique carrière.

Nous aurions pu également citer *Comme elle vient* et son introduction anti-Front National. Mais puisque nous analysons la mise en images des paroles, celles-ci ne tiennent absolument pas ce propos. Il ne s'agit que d'un texte sur l'espoir et la lutte, ce en quoi il est toutefois bien représenté par la chorale de sourdes-muettes. Jacques Audiard a posé là un symbole très fort, celui d'handicapés qui refusent d'être condamnés au silence et s'expriment parfaitement.

L'engagement à l'écran est donc possible lorsque le propos reste assez évasif. Le problème d'un discours trop explicite affleure la démagogie. Proposer pour ce type de texte des images qui le renforcent tuerait sa puissance et rendrait le propos tellement démagogique qu'il en perdrait toute pertinence. Debon cherche à surmonter le paradoxe du clip pour *Noir Désir* en n'hésitant pas à questionner et désamorcer le pouvoir du groupe. Si ces rapports disparaissent, alors le réalisateur libère le discours. Mais ce n'est pas là chose aisée. Car c'est à tout le système médiatique qu'il faut s'attaquer.

#### b) Le média contre les médias

La fonction promotionnelle du vidéo-clip en fait un support médiatique de masse par excellence. Par conséquent, son langage demeure consensuel, de façon à ce que l'artiste s'attire les faveurs d'un

maximum de spectateurs qui achèteront son disque. Or Noir Désir fuit ce système inhumain, le personnel de Barclay en a fait les frais plus d'une fois. Les bordelais ne se définissent pas comme engagés mais comme des lutteurs.

Debon, pour sa part, parle de « résistance ». Nous suivions plus haut le raisonnement qui conduit à la défense pure et simple de la vie. Être simplement vivant, c'est déjà lutter. Par conséquent, le réalisateur, lorsqu'il s'agit de suivre le texte, rejette les images trop « malignes ». Il propose des tranches de vie, des paysages, des choses très anodines que l'on aurait pas idée de placer dans un clip si elles ne sont pas légèrement caricaturales ou stéréotypées. Cela n'a rien de passionnant si on reste dans l'optique clipsque, si on attend d'être amusé, surpris, distrait. Debon propose très simplement de la vie, et ce parti pris constitue un des principaux éléments de sa lutte personnelle aux côtés de Noir Désir. On verra ainsi dans *Marlène* une équipe féminine de billard, dans *Tostaky (le continent)* un bébé jouer dans son bain et une femme boire son café, dans *A ton étoile* une petite fille à l'école...

Sur *666 667 Club*, la charge sera plus offensive. Là où *Tostaky* et *Marlène* restaient de la résistance, cette fois-ci, le réalisateur attaque conjointement avec le groupe. Le clip d'*Un jour en France* porte principalement sur leur cauchemar : voir leur image leur échapper. On ne sait bien qui produit cette version animée du groupe au Japon. Henri-Jean Debon avait fantasmé le succès de la formation dans l'archipel ; dans cette perspective, cette dérive manga paraît tout à fait crédible. Avec tout le merchandising<sup>82</sup> inévitable derrière. Non seulement les filles s'hypnotisent avec la série animée mais on porte aussi des t-shirts et les enfants jouent même avec des pogs à l'image des musiciens ! Alors que le groupe n'a pas encore foulé la terre Nipponne. Lorsque ce moment arrive, les conséquences éclatent : Bertrand Cantat, terrassé par l'angoisse, met fin à ses jours tandis que Serge Teyssot-Gay est devenu plus ou moins fou.

Malgré l'optique parodique, Debon dénonce bien le pouvoir médiatique dans le monde impitoyable de la musique, un pouvoir qui s'exerce aussi bien sur la vie que sur la mort d'un artiste. Et la parodie s'avère pour cela un excellent moyen. Ce mot tire son étymologie du grec *parôdia*, c'est-à-dire « chant à côté ». Vincent Pinel décrit son utilisation comme une « réécriture décalée et parallèle ». <sup>83</sup> Ainsi, Debon travaille sur le mythe de la rock star pour mieux démonter et révéler les mécanismes médiatiques. Et dans *Un jour en France*, les Noir Désir sont devenus tellement monumentaux au Japon qu'ils ont droit à leur rubrique nécrologique dans le Journal Télévisé. On ouvre même une hotline pour les fans éplorées de Bertrand Cantat ! La dénonciation par l'humour permet d'une part de bien s'amuser avec l'image même du groupe, et d'autre part d'éviter la démagogie, pire ennemie de Debon.

---

<sup>82</sup> Objets de culte dérivés du succès d'une idole, d'un film, ou de quelconque produit culturel relatif à l'image.

<sup>83</sup> Ecoles, genres et mouvements au Cinéma, Vincent Pinel, éditions Larousse, Paris, 2000.

Par le même biais, il s'attaque directement à la production médiatique et à ses influences sur la jeunesse dans *L'homme pressé*. Et ne manque pas d'inscrire Noir Désir à l'intérieur. Les voilà donc dans une cité digne du film *La Haine*, reçus à coups de caillasse et de cocktails Molotov. Cette parodie met le groupe à la place de ses collègues qui sont prêts à tout pour gagner du public et vendre plus de disques, même à aller chercher le public où il ne se trouve sûrement pas. Or, on connaît le clivage entre le hip-hop et le rock. Le motif même de la banlieue apparaît très intéressant dans la mesure où elle constitue un délice pour les médias. Dans cette parodie, Debon met donc en scène la cité comme elle est connue par leur prisme, No man's land bétonné où il pleut des cailloux, et y plante un groupe de rock en quête de conquêtes. La confrontation sera sans merci mais la banlieue aura l'avantage. Ils n'y reviendront plus, surtout le personnage de Serge qui en repartira avec quelques contusions. Ce genre de démarche se révèle de ce fait plutôt suicidaire ; le manque de sincérité artistique peut conduire au fourvoiement. Dans ce cas de figure, le groupe se voyait rejeté mais il peut aussi récolter le contraire. A ce moment précis, il acquiert un pouvoir médiatique dont il doit faire bon usage. Or les Bordelais vont admettre eux-mêmes ne pas se considérer à l'abri de leur propre discours, lorsque Bertrand Cantat va endosser le rôle du joueur de flûte de Hamelin. Finalement, Henri-Jean Debon nie tout pouvoir médiatique dès qu'il entre trop dans le spectaculaire, y compris celui du groupe pour lequel il travaille, car il mène généralement au consensuel et à la démagogie. Or, l'éducation de la jeunesse par ce biais pose un véritable problème. Nous aborderons ce point en détails dans le dernier chapitre.

On assiste dans *L'homme pressé* à une nouvelle confrontation d'images. Il semble que Debon affectionne ce procédé, il lui permet de jouer sur plusieurs pistes simultanément et de créer des interactions. Nous retrouvons donc l'image du boys band au premier plan, et, au second, des rushes et des archives sur la jeunesse dans le débat politique et sur le référendum de Balladur lors des élections présidentielles de 1995.

Nous n'avons pas encore développé le boys band. De quoi s'agit-il ? d'une production musicale totalement artificielle qui joue sur le physique d'artistes totalement dénués de talent dans un but totalement lucratif. Pourquoi Noir Désir se prête-t-il à ce jeu là ? Pour dénoncer ce monde du spectacle qui le dégoûte, où l'argent est roi et où l'artistique et la personnalité comptent peu. Bertrand Cantat se moque simultanément de son statut de « sex symbol », car chaque membre d'un boys band est choisi sur le critère de la beauté. La chorégraphie permet de mettre les corps masculins en valeur, afin de faire fondre la midinette.

Cette parodie provient sans doute de la longue liste de choses qu'ils reprochent au personnage de l'homme pressé, le vrai, celui qui porterait éventuellement le nom de Messier. La confrontation du boys band avec le fond d'écran soulève des rapports de cause à effet. Pour décrypter l'intégralité de ces questions, il faudrait se livrer à une étude sociologique profonde des adolescents français. Le sondage d'Edouard Balladur « *Mon opinion sur la société actuelle* » entend alors s'y prêter en fond, avec des

questions presque intimes (« Je me sens bien dans ma peau : Oui ? Un peu ? Pas du tout ... ») Précisément quand cette phrase défile en gros plan, la chorégraphie contient un coup de reins très éloquent sur le rôle du boy's band et de ce type de production face à ce genre de question. Le lien entre politique et médias n'est pas clairement établi mais on sent bien à travers ce passage la connivence très malsaine qu'il peut entretenir envers la jeunesse. Elle est envisagée en tant que masse de consommateurs à diviser uniquement par études de marchés. Debon sait que ce clip sera surtout vu par des adolescents. Il leur adresse donc un message : « Voyez-ce qu'on fait de vous. Résistez. »

Quelque part, on pourrait presque qualifier cette attitude « d'anti-vidéo-clip ». Debon se fait grain de sable dans la machine. Il n'entend pas détruire le système par sa modeste contribution. Mais au moins le remettre en question ; une problématique qui se trouve véritablement au cœur de son travail.

Noir Désir aura donc résolu à sa façon l'équation du rock français. Cette particularité aura fait de lui un groupe aux textes ciselés, très littéraires dans les jeunes années puis de plus en plus évasifs sous l'influence de la poésie moderne de Mallarmé. Globalement, il en sera ressorti trois lignes fortes : formelle, spirituelle et engagée.

Les transposer en images aura constitué une certaine difficulté, à laquelle Henri-Jean Debon aura le mieux répondu en préservant l'écoute du texte tout en lui donnant des profondeurs multiples à l'écran. Les autres clippeurs auront bien souvent étouffé ou tronqué les paroles. De même, Debon aura effectué un véritable travail sur l'engagement du groupe. Sans le stigmatiser, il aura su poser les bonnes questions, quitte à dévier du sens initial. Ainsi, l'intégrité du réalisateur aura fait de lui un alter ego idéal pour les Bordelais. Nous allons à présent plonger dans cette notion d'intégrité et voir comment elle s'est exprimée dans son esthétique.

## IV L'esthétique Noir Désir

Nous avons vu l'année dernière comme le vidéo-clip est un laboratoire expérimental pour les esthétiques de demain. Or on ne peut pas prétendre que les Noir Désir jouent vraiment l'innovation en matière de musique, ils ont tout juste trouvé leur place et développé un jeu original ; s'ils ont fait avancer le rock, cela serait plutôt au niveau éthique. L'esthétique Noir Désir s'avèrerait donc principalement un rapport éthique ? Voyons comment s'exprime cette relation et de quelle manière les différents collaborateurs ont répondu à ces critères.

### 1. L'homme de confiance : HJD

Les Noir Désir ne se sont jamais investis dans leurs clips autrement qu'en acteurs et musiciens. Ils ont constamment délégué le travail à des amis, pour le meilleur et parfois pour le pire. Henri-Jean Debon aura plutôt œuvré dans le meilleur. Intéressons nous plus avant à sa personnalité et à son travail.

#### a) Parcours.

Contrairement à Michel Gondry ou Jean-Baptiste Mondino, Henri-Jean Debon ne vient pas du vidéo-clip. Il n'était pas spécialement passionné par la forme brève étant jeune et n'a pas passé ses nuits devant l'émission *Bonsoir les clips...*

Vers l'âge de 12 ans, il commence à réaliser des courts-métrages avec une petite caméra Super-8. Autodidacte, il aura toujours eu la passion du cinéma sans pour autant en faire ses études. Dans l'assistantat, il trouvera une école humaine à sa mesure, en travaillant aux côtés d'Etienne Chatilliez, Jean-Pierre Jeunet, Jean-Jacques Beineix... Dire que Debon ne vient pas du clip n'est donc qu'à moitié vrai puisque ces « professeurs » ont beaucoup œuvré dans ce domaine ainsi que dans la publicité. Jean-Pierre Jeunet, par exemple, a réalisé des vidéos pour Julien Clerc (*La fille aux bas nylons, Hélène*) et pour Etienne Daho (*Tombé pour la France*). Jean-Jacques Beineix, quant à lui, a participé avec Luc Besson et Leos Carax, à l'émergence d'une nouvelle forme de maniérisme cinématographique au début des années 80, dont l'esthétique était directement influencée par la publicité et le vidéo-clip. De stagiaire à second puis premier assistant, Henri-Jean évolue donc dans ce monde et en apprend bien sûr beaucoup.

Simultanément, il est, comme Mondino, un enfant du rock. Il écoute énormément de musique, déjà attiré par les démarches radicales comme celle du MC5, du Velvet Underground ou du mouvement Punk. Vers la fin des années 80, il joue dans un groupe, Otto's fox. Lorsqu'on a simultanément la culture du rock et la culture du cinéma (d'autant plus celui de Jeunet ou de Beineix), on peut difficilement échapper au vidéo-clip.

Henri-Jean approche Noir Désir en tant que fan de la première heure, par l'intermédiaire du manager de cette époque, Emmanuel Ory-Weil, qui avait joué le rôle du chanteur durant la courte escapade de Bertrand Cantat à l'époque Noirs Désirs. Il n'a pour l'instant absolument pas l'intention de tourner des clips pour eux, juste de la fiction documentaire. Il cite en référence le film de Jack Hazan et David Mingay, *Rude boy* sur les Clash : « *Tu ne sais jamais quand c'est écrit et quand ça ne l'est pas* » Il commence donc à capter des rushes, bien entendu en concert mais aussi sur la route, dans les loges et chez eux. Malheureusement, Noir Désir n'a pas encore reçu la reconnaissance de ses pairs et, faute de financement, Debon doit mettre fin à son projet. Il en reste un extrait savoureux sur la compilation vidéo *On est au monde*, sortie initialement en VHS et rééditée récemment en DVD. On y voit le groupe lors de sa tournée « *Veillez rendre l'âme...* » en Europe de l'Est. Tandis que Serge se remet d'une nuit éthylique, Bertrand est corrigé par leur interprète lorsqu'il se met à faire des comparaisons erronées entre les habitants de la France et de l'ex-URSS.

Henri-Jean Debon au contact du groupe, cherche à continuer à leur être utile malgré son désoeuvrement. Il leur offre donc de réaliser les publicités pour l'album *Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)*. A la débauche visuelle des années 80 dans ce domaine, le réalisateur oppose des publicités sobres presque muettes, hormis un court extrait du single. Il y propose constamment deux facettes : celle de la furie des concerts et celle d'une famille humaine. Le nom du groupe s'intercale en caractères blancs sur fond noir et la pochette du disque est plaquée à l'écran un peu plus loin. Pour Debon l'admirateur, des images sur scène valent tous les commentaires du monde. Il a visé juste et a posé là les bases d'une démarche radicale et sincère qu'il partage désormais avec le groupe. Par la suite, il restera maître de la publicité télévisée.

Bien que Barclay, à la demande inconditionnelle du groupe, ne sorte pas de single pour l'album *Du ciment sous les plaines*, la confiance acquise permet à Debon de tourner son premier vidéo-clip avec eux : *Hoo-doo/En route pour la joie*, en 1991. Mis à part le court play-back avec Bertrand pour *Hoo-doo*, il s'agit à nouveau d'images prises en tournée, meilleur témoignage visuel de ce qu'est Noir Désir et de la façon dont il doit être considéré.

Debon commence à prendre goût au clip et s'éloigne un peu des Bordelais pour aller offrir ses services à d'autres artistes. En 1991, il tourne donc *Wonderful Western Land* pour Witches Valley, illustration visuelle mélangeant images live et collages psychédéliques rappelant la performance *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* de Ronald Nameth.<sup>84</sup> Puis un clip pour les Thugs, formation française talonnant Nirvana et les Pixies, comportant dans les 3900 points de montage. Pour tous ceux qui ne connaissent que les vidéos de Noir Désir, *I love you so* a de quoi surprendre. Il ne sera par contre pas surprenant du tout d'apprendre que Noir Désir appréciait beaucoup cette formation, au point de porter leurs t-shirts sur scène. Leur réalisateur fétiche n'est donc jamais resté très loin.

En 1992, la collaboration avec Noir Désir est scellée : *Tostaky (le continent)* restera avec *Malavida* de la Mano Negra un des clips les plus diffusés à l'époque. Henri-Jean commencera ici à développer sa technique impressionniste afin de suivre la maturité d'écriture de Bertrand. Parallèlement, il subsiste des doutes sur l'omniprésence du chanteur à l'image. Voilà ce que le groupe en déclarait dans une interview : « *Heureusement l'idée venait d'Henri-Jean Debon qui a notre entière confiance. Nous aurions refusé l'idée si elle était venue de quelqu'un d'autre.* »<sup>85</sup>

La confiance n'est pas un vain mot chez Noir Désir, elle autorise tout, y compris des vidéos douteuses comme celle de Alain Masse et Marc Vernier, *Lolita nie en bloc*. Quoi qu'il en soit, le groupe n'aura pas à se plaindre du travail de Debon qui les suivra jusqu'à *Des visages, des figures. Sur 666 667 Club*, la confiance est telle que le clippeur obtient sans vraiment la réclamer la quasi exclusivité des clips mais aussi de la promotion graphique de l'album.

Pendant cette période, Henri-Jean, qui jouait déjà à droite à gauche, monte son propre groupe, Quincannon, sous forte influence des Pixies et de leur leader, Franck Black, et pour lequel il réalise ses propres clips. Il aura sorti trois albums dont le dernier, *Homeless stars never late*, aura été encensé par la presse spécialisée. Mais le groupe, trop confidentiel, ne trouvera pas le succès et s'arrêtera peu de temps après.

Entretemps, Debon aura travaillé pour la plupart des artistes de la « génération Noir Désir », qu'ils aient gagné en popularité grâce à eux (Dominique A) ou qu'ils soient véritablement ses descendants sur des points politiques comme artistiques (Eiffel, Luke, Louise Attaque, Asian Dub Foundation...). Il aura également réalisé quelques courts-métrages, ainsi qu'un documentaire sur Axel Bauer sorti tout récemment.

---

<sup>84</sup> Cette performance constitue le premier spectacle multimédias du monde artistique avec un concert du Velvet Underground

<sup>85</sup> Fanzine *La porte*, n°1, janvier 1993.

## b) Ethique d'un clippeur hors norme

A la question : qu'est-ce que représente le vidéo-clip pour toi ? Henri-Jean Debon répond ceci : « *C'est travailler sur la matière musicale d'un morceau en considérant presque tout à égal* ». <sup>86</sup>

Pour un single, on peut faire un millier de vidéo-clips différents. Debon semble considérer la démarche clipsque comme politique. Les artistes doivent être regardés humainement, le morceau doit être entendu comme un acte artistique, chacun doit pouvoir trouver sa place. Il s'agit de poser un regard juste et sincère. Et « *tout le monde a le droit d'être juste regardé*, » insiste-t-il.

Par conséquent, Debon n'entend pas répondre aux critères esthétiques des chaînes spécialisée, qu'il s'agisse de MTV ou bien de M6. « *On (n'y) parle pas de regard, on se demande comment éclairer l'artiste, comment on les habille etc... Il y a des questions avant ça...* » argumente le réalisateur.

La première question, pour lui, est celle de l'écoute. La chanson doit être « surécoutée », jusqu'à ce qu'il la connaisse par cœur. Ensuite, imprégné de son propos, il pourra chercher les choses basiques que l'œuvre appelle. Il parle à ce sujet d'une « *vision d'autiste* », d'une curiosité de documentaire animalier. L'artiste, comment bouge-t-il, qu'exprime-t-il dans son attitude ? La musique, qu'évoque-t-elle ? Que signifient les paroles ?

Henri-Jean Debon s'efforce ainsi de tout mettre en valeur. Cependant, cela reste relatif, dans la mesure où le morceau lui-même comporte des hauts et des bas. Ainsi l'idée du manga d'*Un jour en France* sera venue des guitares de Serget Teyssot-Gay. On imagine que Debon a préféré fuir les paroles, bien assez lourdes de sens. En revanche, l'idée de *Tostaky (le continent)* sera venue d'une photographie célèbre représentant un paysan d'Amérique du Sud, tout sourire, face à un peloton d'exécution hors champ. Il aura cette fois davantage misé sur l'aspect de la confrontation entre le chanteur et les images, sur le concept donc. De manière générale, les textes à consonance poétique comme *Marlène* ou *A ton étoile* auront privilégié la transposition des paroles tandis que les brûlots de *666 667 Club* se seront tournés vers la mise en scène du groupe, pour ne pas en rajouter dans une écriture qui les asphyxieraient.

Il insiste cependant sur la notion de fiction dans son travail. Là où l'on peut voir une esthétique documentaire ou des images d'archives, il rappelle que les clips de *Tostaky (le continent)* et de *Marlène* étaient bien plus écrits qu'ils ne voulaient le laisser voir. Une fois le texte du premier assimilé, Debon a fait des associations d'idées sur le papier qui ne prennent peut-être pas systématiquement à l'écran. Par exemple, si l'on ignore que Bertrand Cantat est amateur de football, les images relatives n'ont aucun sens. Finalement, son écriture correspond parfaitement à celle du chanteur, presque aussi surréaliste et dadaïste. Or, comme nous l'avons établi, le clippeur cherche à se faire comprendre ou bien cherche à

---

<sup>86</sup> Propos recueillis par l'auteur. (confère Annexe 3)



émerveiller esthétiquement en se servant de trucages, d'effets spéciaux ou de lumière. En ce sens, la démarche de Debon s'inscrit de façon très atypique dans l'histoire de la forme brève. Tout comme celle du groupe qu'il supporte.

Pour ce qui est des clips sans le groupe, Debon est allé chercher des rushes correspondant aux scénarios, à la volée, en évitant à tout prix les clichés de carte postale. « *Il faut pouvoir filmer à Mexico comme tu peux filmer le Franprix en bas de chez toi*, explique-t-il. *Garder les mêmes repères sans partir dans des vues de grandeur. (...) Il faut savoir ce qui sort comme image à l'échelle de ton cerveau.* » Il continue à parler de démarche de fiction. Il ne se sent définitivement pas partie intégrante de la « culture clip » mais revendique plutôt des maîtres comme Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Robert Bresson... Il associe ces noms à des formes esthétiques radicales sans pour autant être tape-à-l'œil, auxquelles il rattache son travail. « *Ce sont eux les méticuleux, les soigneux. Jeunet ne l'est pas, il est maniaque, à s'amuser avec le petit détail au fond de l'image, le cadre bien chiadé.* » Toutefois, il apprécie aussi des images moins élitistes, celles des blockbusters<sup>87</sup> d'action de John Mc Tiernan et James Cameron, ainsi que l'esthétique des séries télévisées.

Quoi qu'il en soit, Debon identifie la forme du clip à des critères bien précis. « *(Le clip) ne doit pas être autre chose, ni art vidéo, ni court-métrage ou art conceptuel...* » Pour lui, c'est un langage, celui d'un artiste musical qui s'exprime à l'écran. Aucun élément de la chanson ne doit être négligé et il est hors de question que le clippeur se mette en valeur par des « images malignes », c'est-à-dire un travail formel particulier fait uniquement pour capter l'attention sans servir la musique. Ainsi, Debon ne se réclame surtout pas du « clip d'auteur ». Il ne cherche pas à développer un style. « *Je déteste l'expression « il y a un vrai univers », déclare-t-il. C'est n'importe quoi ; il y a juste un morceau sur lequel on travaille, c'est très concret.* ».

Il se dit dévoué aux musiciens et revendique le « principe de schizophrénie. » Ce terme recouvre l'envie de considérer chaque chanson indépendamment de la suivante et de la précédente et de ne pas se fixer de barrière. Le clip est une aventure de réalisation, il faut être capable d'aborder des techniques et des genres auxquels on ne s'est encore jamais essayé. Dans sa clipographie, il ne faut pas être surpris de voir se côtoyer le montage épileptique de *I love you so* pour les Thugs avec les montages de plans pris à la volée de *Marlène* ou *A ton étoile*, suivis du dessin animé pour *Un jour en France*, de la chorégraphie de *L'homme pressé* et enfin de la superproduction de *Lost*. Comme il le disait plus haut, il tient à ne pas donner juste UNE mais bien DES images de Noir Désir. Le principe de schizophrénie fonctionne également dans ce sens.

---

<sup>87</sup> Superproduction Hollywoodienne.

### c) Filmer Noir Désir

Pour passer à la réalisation, Debon aura dû prendre des gants. Nous l'avons vu, Noir Désir craignait pour son image. Il s'agissait de les aborder avec retenue, surtout après l'expérience avec Richard S.

Pour son premier clip avec les Bordelais, il a amorcé une notion d'apprivoisement de l'image du groupe, particulièrement celle de Bertrand Cantat. En introduction, ce dernier livrait en play-back un court extrait de l'album *Du ciment sous les plaines, Hoo-Doo*.

Le chanteur n'y est pas filmé de face mais légèrement de 3/4, et légèrement en contre plongée. La lumière vient plutôt d'en haut et n'éclaire le visage que par intermittences, ménageant des zones d'ombre. La tête, prise en gros plan de 3/4 dos, nous relie au clip de *Tostaky (le continent)*. Cet angle, le réalisateur l'affectionne pour plusieurs raisons. Dans ce cas précis, nous garderons l'idée de pudeur. Il s'agit de ne pas effrayer Bertrand, au demeurant farouche. La caméra n'impose pas sa présence ; il peut se sentir libre et peu à peu l'oublier pour livrer une performance authentique. Il est de notoriété publique que filmer de manière trop frontale ou agressive change du tout au tout l'attitude de la personne cadrée. Or ces vidéo-clips poussent Bertrand au bout de lui-même, il se lâche complètement, plus particulièrement dans celui de *Tostaky (le continent)*. *Hoo-Doo* s'avérait une prise de contact. Le chanteur fuyait du regard l'objectif, y jetant juste quelques coups d'œil furtifs et légèrement craintifs. La caméra s'efforçait de l'apprivoiser, et lui de l'accepter. Mais il préférerait encore jouer les yeux fermés ou baissés sur le manche de sa guitare. Dans *Tostaky (le continent)*, Henri-Jean Debon opte donc à nouveau pour le 3/4 dos qui avait déjà permis sur *Hoo-Doo* de capter quelque chose d'essentiel : les regards de Bertrand peuvent difficilement atteindre directement la caméra si lui-même n'a pas cette volonté. Dans le cadre de ce play-back intégral, il n'aurait jamais pu aller si loin dans d'autres circonstances. Dans le cadre du concert, cela devient facile. L'enjeu y est tout autre, et y faire face à un public réceptif et actif ne peut que galvaniser le groupe et effacer la présence des caméras.

L'approche s'effectue également par le respect de la performance. Dans la vidéo d'*Aux sombres héros de l'amer*, chaque membre du groupe était enfermé dans un cadre, isolés par des points de montage. Debon a souhaité leur restituer leur liberté. Dans *Tostaky (le continent)*, Cantat en jouit vraiment. Il ignore en réalité ce que son attitude provoque à l'écran. Ce cadre, si emprisonnant qu'il semble, lui confère en réalité un grand espace d'expression. La morphologie de son visage épouse celle du plan mais n'y est pas non plus contrainte. Mieux : il est impossible de savoir si la caméra reste en plan fixe ou le suit un tant soit peu. Le dispositif allie les mouvements de caméra des images qui défilent derrière lui à ses propres mouvements. Dans cette optique, ceux de la prise de vue en studio, s'ils existent, disparaissent. Il peut à loisir exécuter des sorties de champ, galvanisé par la musique, sans se poser de question. La caméra s'adapte en fait à son humeur. Ainsi, lorsque la tension devient trop forte,

elle passe en plan taille pour lui laisser l'espace nécessaire à sa frénésie. Et la performance se déroule en plan séquence, hormis ce plan taille libérateur. Finalement, avoir un regard juste c'est peut-être déjà laisser la liberté et la place à l'artiste de s'exprimer, en un mot : le respecter.

« *Il s'agit toujours de trouver des postulats de départ qui redonnent de la liberté au cadre. Tu ne sais pas ce qui va se passer.* » Le cadre figure ainsi un élément incontrôlable par lequel tout peut arriver, et puisque la confiance est établie, Debon va se plaire à maltraiter un peu les musiciens, avec toute l'affection qu'il leur voue bien sûr. « *Qui aime bien châtie bien* » commente-t-il. Il s'agira plus tard, dans *L'homme pressé*, de ce projectile qui crée la surprise en crevant le champ par le haut pour s'abattre sur le crâne de l'infortuné Serge. Surprendre, il y parvient aussi très bien en coupant ses plans-séquences avec un seul autre plan, le plan taille de *Tostaky (le continent)* et le contrechamp du cocktail Molotov dans *L'homme pressé*.

La pudeur des débuts vient bientôt faire place à de l'assurance des deux côtés. Le groupe accepte d'apparaître davantage à l'écran tandis que le réalisateur se permet de plus en plus les mouvements de caméra de type travelling et zoom. Au début observateur discret, il se met à suivre le groupe, au propre comme au figuré. *L'homme pressé* s'articule par exemple autour du travelling. Il est vrai, comme nous allons le développer par la suite, que cela se fonde davantage sur la musique même que sur l'image du groupe. Cependant, ce simple travelling est possible grâce à la confiance qui existe entre eux. Durant ce plan, à nouveau presque séquence (juste coupé par le jet du cocktail Molotov) le clippeur se permet même de passer devant le groupe et non de rester sur le côté. Il pratique désormais l'angle du 3/4 de face et non plus de dos. Il faut dire que le discours du groupe sur l'album *666 667 club* s'est durci et demande davantage de prise frontale. Les regards à l'objectif sont bien plus directs également. Filmer Noir Désir c'est aussi savoir s'accorder avec son propos en temps et en heure.

Le clip de *Lost* constitue l'apogée de cette confiance puisque le groupe se laisse filmer dans son intimité : le sommeil. Jean Paul Roy remporte la palme, couché tout habillé et sur le ventre par dessus les draps. Puis on assiste au réveil et aux visages qui lui correspondent, un choix qui ne met pas particulièrement la beauté des bordelais en valeur. Cette fois ci, le postulat de vie communautaire conduit Henri-Jean au gros plan, voire très gros plan, jusqu'ici peu utilisé, hormis pour les images live de *A ton étoile*. Il s'agit bien de ce « regard d'artiste » qu'il évoquait. Désormais, on les connaît, on les a approchés ; il faut donc les redécouvrir par d'autres biais. Comment ils tartinent leur pain par exemple, ou bien comment ils bougent leurs jambes sur scène, comment le sang bat dans leurs veines...

Quoi qu'il en soit, la caméra semble plus ou moins faire partie de la famille, on ne la sent plus intrusive ; on ne sent plus les musiciens mal à l'aise comme ils pouvaient encore l'être même sur *Un jour en France* - le jeu d'acteurs de la scène de la dispute n'était pas une franche réussite. La caméra est même assez acceptée pour filmer Bertrand Cantat sous sa douche !. Le groupe entier y passe quelques secondes

plus tard dans l'épreuve du sauna. Il y a là sans doute une forme de précaution sur ce qu'aurait signifié ce plan de Cantat seul. Bien sûr on le cadrerait assez haut pour rester décent, mais on aurait tout de même dit un cadeau pour la gent féminine.

En fin de compte, la règle de Debon est très simple : « *Il n'y a pas de règle* ». On l'imagine contre la norme mais il est simplement hors norme. « *Il n'y a (...) aucune raison d'être dans la norme, appuie-t-il. Je ne suis pas censé la prendre en compte ce n'est pas pour autant que je suis contre. (...) Chaque morceau a sa propre loi et on travaille sur un morceau, pas en regardant ce qu'on fait sur M6 ou MTV.* » Il envisage ses collaborations sous deux biais : le rapport humain et le discours. Il aura ainsi dû attendre de voir ses rapports évoluer avec Noir Désir avant de pouvoir les approcher de plus près et plus frontalement, et de remettre en question certains acquis dans le respect de leur démarche.

## 2. Traitement visuel de la musique

Il est un point que nous n'avons pas abordé, dans la mesure où il entre directement dans l'esthétique du vidéo-clip et conditionne parfois la forme : comment se traduit la musique devant la caméra des différents collaborateurs de Noir Désir ? Le vidéo-clip se voulant, entre autres, l'art de la synesthésie<sup>88</sup>, ces réalisateurs se sont-ils pliés à la synchronisation du montage et de l'image ? Comment ont-ils envisagé le play-back ? Quelles couleurs ont-ils donné aux différents instruments et à la voix ?

### a) Le mensonge de la synchronisation

La forme brève joue sur plusieurs formes de mensonges esthétiques. Pour remplir son devoir de promotion, elle ne s'embarrasse pas tellement de considérations idéologiques ni d'un souci d'authenticité. Les clippeurs occasionnels de Noir Désir n'ont d'ailleurs pas eu à se poser la question puisqu'ils ont opté pour l'absence du groupe et la fiction ou le clip expérimental.

Seul Henri-Jean Debon a souhaité pointer ces tares. En commençant par le clip live avec *Hoodoo/En route pour la joie*, il a immédiatement fait face à cette problématique : « *Ca dénature les plans, (...) les mecs essayent de synchroniser la caisse claire sur un truc qui a rien à voir... un bout de chant... C'est inutile, le morceau propose autre chose.* ».

---

<sup>88</sup> Art de la synchronisation entre images et musique.

Dès le début, Debon a été attiré par le vidéo-clip pour le travail de désynchronisation. Il l'a appliqué tout de suite, en montant des images de concert (et quelques-unes de répétition) sur le morceau, mais sans se soucier de faire coïncider les deux pistes. Dans la droite ligne des publicités réalisées pour le groupe, le réalisateur parle de « clip muet ». Barclay aimait les images mais l'a averti : « *Attention, c'est pas synchro !* »<sup>89</sup> Peut-être ont-ils pensé qu'il n'avait pas fait exprès, il faut dire qu'il est plutôt rare de voir ce genre de norme remise en question. On n'y pense en fait même pas, on exécute un travail de commande, voilà tout. Mais Henri-Jean Debon a conscience qu'il s'engage avec un groupe capable de prendre des décisions et de défendre son œuvre. Or, avec le profond respect qu'il leur porte et son éthique personnelle hors du commun, il a toujours peur que les images n'étouffent le morceau, ou inversement. Et il ne tolérera jamais d'en gâcher un. La désynchronisation s'avère aussi une certaine forme de prudence à cet égard.

Les différents extraits de concert se déroulent donc, révélant à la suite des publicités les cérémonies fiévreuses Noir Désiriennes. La désynchronisation est flagrante lorsque Debon propose des rushes de Denis, avec les frappes de cymbales décalées. Pour cette commande, Debon a su préserver le morceau et une véritable intention artistique, ce qui permet d'écouter la musique et de suivre le film simultanément sans que l'un n'étouffe l'autre.

Par la suite, cette formule s'appliquera à toutes les images de concert présentes sur *Marlène* et *A ton étoile*. Les seules synchronisées seront celles d'*Un jour en France* mais en tant que dessin animé, elles obéissent à d'autres contraintes.

Nous l'avons vu, une des plus grandes illusions du clip demeure celle du play-back. On ne s'étonnera pas du goût de Debon pour le plan-séquence. Moins il y a de coupes, moins le mensonge est évident. *Tostaky (le continent)* se voit juste coupé à la fin par ce plan taille de saturation de Bertrand, tout le reste se déroulant sur un seul plan. Il est difficile de savoir si la performance a été coupée simultanément tant le raccord est bien fait. Peut-être Debon faisait-il tourner deux caméras ? Cette hypothèse est plus plausible, car la coupe reviendrait à dénaturer la performance et l'acmé de la transe de Bertrand.

Pour appuyer l'interprétation, le clippeur a demandé au chanteur de se livrer au lipsing. Il s'agit de faire coïncider au plus proche son chant avec l'original. Dans cet exercice, le chanteur est libre de se contenter de simplement bouger les lèvres ou bien de réinterpréter tout le morceau. On imagine mal Bertrand chanter en silence. Bien sûr, le procédé contribue au mensonge du play-back, mais dans la mesure où le clip restitue la vérité d'une performance en plan-séquence, l'effet en est atténué.

---

<sup>89</sup> Sud Ouest, 26 octobre 1998, « Aux sombres héros de la mire », Stéphane C. Jonathan.

Debon ne peut évidemment pas totalement éviter cette problématique. Les vidéos de plans pris à la volée lui permettront de ne pas s'y confronter trop tôt, et la seule apparition du groupe s'y fera sur des images de concert à nouveau désynchronisées. Puis il devra y revenir pour l'album *666 667 club*. Dans *Un jour en France*, la question ne se pose pas, ou à peine : il ne s'agit pas d'une performance, les personnages figurent sous forme de dessin animé et le scénario n'est pas en phase avec les paroles. Seule la séquence du concert occasionnera du play-back, et encore, uniquement instrumental. Ces musiciens animés sont faux, le vrai groupe étant étranger à tout cela, la désynchronisation ne s'impose pas. Et puis Debon avouait que l'idée du manga était venue de la guitare, il entend donc ici lui rendre hommage et en faire le point de connexion de cette séquence.

Il revient au plan-séquence sur *L'homme pressé*. Le scénario a beau être différent à nouveau, il apparaît assez ambigu à l'image pour justifier l'utilisation du play-back. Puisque Bertrand Cantat s'exprime à la première personne du singulier, on ne sait bien s'il incarne l'homme pressé à l'image ou bien son propre rôle. Quel qu'il soit, il est apte à faire du play-back. Il y a également ce côté « chant rappé » qui, comme sur *Tostaky (le continent)*, sera renforcé par l'utilisation du lipsing. « *L'avoir à l'image c'est presque comme un témoin du texte, un relais,* » explique le réalisateur.

Debon suit donc le groupe à travers la cité, dans un long travelling, ici également, juste coupé par un plan, cette fois ci en contrechamp, d'un cocktail Molotov s'écrasant sur le mur. On imagine qu'au tournage, ce plan a été rajouté par la suite, contrairement à celui de *Tostaky (le continent)*, car la performance ne met en exergue que le texte et non une véritable performance. Ce long travelling ne constitue que le début du vidéo-clip. Cette réalisation s'attache en tout cas à suivre le couplet.

Dans le deuxième, Debon désamorce complètement le play-back initial en laissant le morceau se dérouler sans y faire appel, lorsque les musiciens sont assis dans l'herbe. Sans doute ne peut-il supporter le mensonge ; il se doit de le révéler tôt ou tard. Or observer les musiciens placides tandis qu'on entend toujours chanter Bertrand créé un choc à ce niveau. Puis, retour au long travelling avec un dernier plan de coupe à la fin, et donc au play-back de Bertrand, suivi par les enfants.

Les chorégraphies du boys band se retrouvent pour leur part totalement collées à la musique. Mais derrière la parodie se cache également la dénonciation de ce système : ces interprètes ne livrent pas une performance en direct. Il suffit de se pencher sur n'importe quel clip de ce type ; les points de montage sont très nombreux. Et qui dit point de montage dit arrêt de la danse et nouvelle prise. Ce rôle du boys band permet donc à Debon, à travers Noir Désir, de cracher son dégoût de ce leurre qui n'a d'autre but que de faire passer la promotion sans aucune notion d'éthique. Dégoût auquel le groupe se joint volontiers.

Le clippeur nie donc le recours systématique au procédé frauduleux de la synchronisation. Il ne s'en servira que si cela sert la chanson et le scénario du vidéo-clip. Rien n'est utilisé gratuitement chez lui.

b) La musique au service de l'esthétique.

Lorsque la musique et la synchronisation ne suivent pas le discours ou ne constituent pas un élément fondamental d'écriture, ils sont utilisés pour l'invention de forme ou pour le montage.

Nous allons parler du seul film sur lequel nous n'ayons encore rien dit : *Lolita nie en bloc*. Réalisé par Alain Masse et Marc Vernier, des amis de la formation, il s'appuie exclusivement sur la musique. Il ne va considérer l'image que comme matière brute, prônant à l'inverse de Debon la synchronisation totale. Peu importe le pro filmé, peu importe le signifié, seules la matière rythmique et musicale comptent.

Le clip se fonde d'abord sur la guitare de Serge Teyssot-Gay et le delay<sup>90</sup> nerveux qu'elle dispense. Le montage sort donc assez épileptique. La basse flotte à l'écran sous l'apparence de poissons tout droits sortis du *Sens de la vie* des Monty Pythons. Le leitmotiv du refrain est transformé en parenthèse visuelle, zébras sur une route indéfinie, enclavant la fureur du « *Un ange passe* », prétexte à toutes les tortures formelles. On y voit même des images du groupe en live, mais repassées à l'envers avec le témoin graphique du « rewind » : les bandes blanches.

Il est clair que le duo ne travaille pas sur le morceau mais sur l'intégrité de l'image. Le cadre lui-même est manipulé lorsque un plan prend sa propre autonomie en tant que motif et se balance à l'écran devant le fond noir du néant audiovisuel. Tout y passe : le duo espère refaire le prodige de *Ashes to ashes* de David Bowie en colorant les poissons avec les contrastes vidéo les plus crus. Peine perdue, le résultat est atroce. L'intention était louable mais d'autres l'ont beaucoup mieux fait tout en respectant le morceau. Ce à quoi Alain Masse et Marc Vernier ont manqué.

Michel et Olivier Gondry ont de leur côté utilisé la musique pour servir le montage du concept de *A l'envers, à l'endroit*. Ainsi la coupe est au départ systématiquement effectuée à la fin de la mesure. Comme il s'agit d'une boucle, le procédé se justifie ; Michel Gondry aime beaucoup travailler sur la matière musicale, et ses nombreuses expériences dans la musique électronique française, la « french touch »<sup>91</sup>, auront certainement influencé son travail. En effet, l'émergence de ce nouveau style et

---

<sup>90</sup> Effet de guitare permettant d'obtenir un écho réglé sur une période donnée et réverbéré à sa convenance.

<sup>91</sup> Terme sous lequel l'électro française de Daft Punk, Laurent Garnier, Cassius... s'exportent outre-Atlantique.

L'absence remarquable d'interprètes a permis de s'affranchir des contraintes de cette représentation pour un travail davantage basé sur l'esthétique et l'abstraction. Si le discours ne se retrouve que dans le message social un peu simpliste, le travail effectué ici joue sur la sensation que la transposition de la rythmique au montage va produire.

La régularité des coupes évolue au fil du morceau et se détache petit à petit de sa structure pour dynamiser l'ensemble et figurer une deuxième piste rythmique. Cette piste joue sur des samples coïncidant à l'origine avec le morceau puis augmentant la vitesse à l'intérieur même des boucles et réduisant leur durée au fur et à mesure. Le resserrement des boucles entraîne un phénomène visuel intéressant, vouant presque les protagonistes à disparaître. Ainsi, les occupations des différents employés filmés deviennent de plus en plus automatiques et le rendu global de plus en plus oppressant, accroissant jusqu'au paroxysme la déshumanisation de leur travail.

Ce jeu esthétique frôle l'écrasement du morceau mais les Gondry ont également joué sur la désynchronisation, ce qui présente véritablement le clip comme une troisième piste. Malgré tout, l'évolution de vitesse et de durée des boucles mettent en péril l'équilibre entre le morceau et les images. Le système devient si oppressant que l'on finirait par en oublier le reste. Les frères Gondry ont marché sur des œufs ; peut-être les ont-ils cassés chez certains spectateurs ?

Alex et Martin, de leur côté, ont basé leur contribution à ce niveau sur un jeu de mot astucieux : le vent qui emporte la mère de l'enfant s'avère la représentation d'un instrument... à vent ! La tempête se lève donc sur le solo de clarinette métal du fidèle Akosh S, dédramatisant au passage cette scène terrible de la disparition de la mère. En ce qui concerne le montage, il se soucie peu de coïncider avec la chanson qui semble davantage être la bande son d'un court-métrage qu'un véritable vidéo-clip. Seule la clarinette métal constitue un élément intervenant clairement dans cette réalisation.

Jacques Audiard, lui, ne met pas en scène la musique mais l'interprétation de *Comme elle vient*. Dans la mesure où il s'agit de sourdes-muettes, il contourne subtilement le piège du play-back. Cependant, il monte beaucoup sur la rythmique. En effet, le montage est complètement conditionné par la gestuelle des femmes à l'écran. Le dispositif les contraint à respecter la vitesse d'énonciation de Bertrand et donc une certaine forme de rythmique. D'ailleurs, le morceau commence par une introduction avec des breaks de batterie déjà plus ou moins mimés à l'écran. Il y a une rigueur dans l'interprétation qui correspond bien au caractère droit et un peu punk de la structure, sans aucun pont, ni chorus ou solo. Cette rigueur, si une comédienne y a fait défaut, est forcée de ressortir dans le montage par des coupes un peu abruptes qui vont toutefois bien dans ce sens punk. Ici, on peut assurément parler d'illustration visuelle car le déroulement du concept du clip et son esthétique doivent tout au morceau.



Richard S. a réalisé *Aux sombres héros de l'amer* en 1989. A cette époque, la forme brève sortait avec difficulté de la matrice cinématographique. C'est pourquoi l'esthétique musicale prend très peu forme à l'écran, si ce n'est ce motif du balancement. Puisque le réalisateur interprète le single comme une chanson de marins, il propose donc une houle visuelle représentée par deux éléments : les boules en verres pendues au plafond de la taverne et les lanternes des musiciens cherchant leur leader perdu. Il faut admettre que la musique elle-même va dans ce sens : les guitares jouent sur des allers-retours en rythme ternaire comme pour une valse. Avec la métaphore du texte, le malentendu peut devenir total ce à quoi Richard S ne manque pas. Ce balancement visuel y jouera certainement son petit rôle.

Enfin, Henri-Jean Debon ne rechigne pas à ce genre de technique du moment que cela reste ludique et que ça ne prend pas le pas sur le reste. Il monte ainsi beaucoup l'arrière-plan de *Tostaky (le continent)* sur la caisse claire de la batterie, puis sur les syncopes.<sup>92</sup> Cela confère au vidéo-clip la puissance de frappe du morceau original. Chaque refrain est également précédé d'un petit « slide »<sup>93</sup> de guitare remplacé dans le film par un plan très court amené en fondu enchaîné.

Dans *Marlène*, il restitue la chaleur de la basse dans des touches d'écume jaillies de la mer. Comme il s'agit d'un morceau extrait du double album live *Dies Irae*, il s'amuse également à mettre en forme des éléments inhabituels, tels les cris féminins. Ils retentissent lorsque l'on voit un taxi foncer à toute vitesse vers un immeuble. Je pense qu'il convient de parler du sens de l'humour de Debon concernant le rapport du public au groupe : les jeunes filles poussent des hurlements dignes du grand 8 à la fête foraine : Bertrand Cantat leur procure visiblement des sensations très fortes ! Inscrire ce type de motif dans ce clip permet au clippeur de questionner ce rapport sans même avoir le groupe à l'écran, ce qui annonce les films plus explicites qui vont suivre. Les touches ludiques ne sont jamais complètement innocentes avec lui.

*A ton étoile* est également rempli de ces petits ludismes, pour des raisons cette fois plus politiques, ce que nous développerons un peu plus bas. Pour exemple, le feu d'artifice sur la crique part très précisément sur un coup de médiateur de Serge.

Cela prend des formes un peu plus tape-à-l'œil dans *Un jour en France* (le saut d'échelle de plan sur le pog calé sur la caisse claire) et *L'homme pressé* (la cymbale qui explose avec le cocktail Molotov), mais ce défaut de sobriété procède du principe de schizophrénie revendiqué par Debon.

De façon plus pratique, la musique conditionne l'esthétique de *L'homme pressé*. Ce motif du travelling qui revient à deux reprises s'identifie à la guitare et à sa marche lourde et binaire.

---

<sup>92</sup> Coups portés en dehors du temps.

<sup>93</sup> Glissement des doigts sur le manche de l'instrument.

Bref, la musique peut-être utilisée à de nombreuses fins dans le vidéo-clip. Pour celui qui a suffisamment écouté le morceau, le respect impose de se laisser guider par certains éléments qui appellent des choses assez précises. Par contre, il faut éviter de ne s'appuyer que sur l'esthétique musicale, sans quoi on livre une vision incomplète du travail du groupe, en tout cas en ce qui concerne Noir Désir. Pour les autres, il s'agit après tout d'une vision ; si le groupe ne contrôle rien, le réalisateur est libre de faire ce qu'il veut.

### c) Mixage visuel : le groupe comme entité.

La représentation de la musique permet également de mettre en évidence les liens entre les musiciens et le mixage du morceau.

Dans *En route pour la joie*, il se produit quelques coïncidences troublantes. En effet, malgré la désynchronisation de la chanson avec les images, on repère quelques points de connexion. Nous venons d'affirmer qu'Henri-Jean Debon place ici et là des petites conjonctions ludiques. Par exemple, tandis que François Boirie tourne comme un derviche avec son violon, on entend le riff de guitare saccadé de Sergio. On a réellement l'impression, au coup d'archet du violoniste, que c'est de son instrument que sort ce son. Un peu plus, loin, il se produit l'inverse.

Evidemment, chaque musicien de Noir Désir s'est spécialisé sur son instrument (du moins jusqu'à *Des visages, des figures*.) Ne considérons pas non plus François Boirie comme un membre officiel du groupe, il a participé à l'enregistrement des deux premiers albums et a suivi les bordelais sur les tournées relatives, voilà tout. Il a fait partie de la famille pendant un temps. « Famille » est le bon mot : quiconque, même occasionnellement contribue aux compositions en studio et surtout aux prestations scéniques peut considérer en faire partie. L'officialité n'a rien à voir dans ce contexte. Aussi Debon ne se prive-t-il pas de le faire apparaître, et plutôt deux fois qu'une : la présence du violon aura beaucoup joué dans la frénésie scénique à cette période.

Plus qu'une famille, le groupe se veut musicalement une entité : « *Je crois en un être animé de plusieurs métamorphoses* »<sup>94</sup> disait Bertrand. Alors, dans cette globalisation du collectif, personne ne revendique une trouvaille ; les idées appartiennent à tous et sont développées pour tous. Les amis participant à l'aventure pour quelque temps pénètrent dans ce collectif et leur apport se fond dans le projet. « *La place de chacun dans la créativité est complètement libre, (...) ça veut dire que n'importe qui, dans l'absolu peut se pointer avec un morceau fini ou presque puisque de toute façon ça repasse dans le giron du groupe.* »<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Les Inrockuptibles, mars 1991, « Qui a fait sauter le pont ? », Emmanuel Tellier.

<sup>95</sup> Fanzine La porte, n°1, janvier 1993 Thomas Pilon et Emmanuel Picault.

On a voulu prêter à Bertrand Cantat un individualisme plus prononcé qu'il ne l'est vraiment. Outre son charisme intense, la seule chose qui le distingue finalement des autres membres dans la création demeure son statut d'auteur. Mais il ne le revendique pas spécialement, il distribue d'ailleurs ses droits à part égale pour éviter le moindre problème. « *Il n'a jamais été marqué quelque part qu'il n'y a que moi qui ait le droit d'écrire*, déclarait-il *J'ai toujours maintenu la porte grande ouverte. Je me retrouve très souvent à composer. Bon, c'est comme ça.* »<sup>96</sup> Debon n'a néanmoins pas nié son rôle en tant que leader. Il a essayé, comme nous l'avons vu plus haut, de garder l'équilibre entre lucidité et équité.

Il faut donc chercher la notion d'entité dans l'esthétique même et dans ces sortes de coïncidences non-sensiques. Dans la musique, chaque chose est à sa place, rien ne justifie à l'image de faire jouer un riff par le mauvais instrument. Le réalisateur, nous le savons, considère tous les éléments « *libres et égaux en droit* ». En lutte contre la dogmatique de l'image, il lui oppose son écriture surréaliste en s'appuyant sur la façon dont les disques sont mixés et masterisés aujourd'hui.

Livrons nous à un petit rappel des étapes de l'enregistrement d'un disque. En studio on passe d'abord par la prise de son. Chaque instrument est repris sur un micro ou directement par câble sur la console principale, et enregistré sur piste séparée. Les prises terminées, l'ingénieur du son effectue quelques coupes et montages pour se débarrasser des erreurs rectifiables et lisser le tout. Puis, il passe au mixage, c'est-à-dire l'équilibrage des différentes pistes de son de manière à obtenir un enregistrement cohérent et qui choisisse les sons mis en valeur. Une fois le travail effectué, l'ensemble du morceau est fondu en une seule piste livrée au mastering. Cette dernière étape, primordiale s'il en est, consiste à équilibrer les fréquences sonores dominantes. Le mixage et le mastering peuvent donner des couleurs extrêmement variables à un morceau, selon la mise en valeur de la basse, de la batterie et de divers petits éléments. Par exemple, on peut comparer ceux de *Où veux tu qu'je r'garde* à ceux de *Veillez rendre l'âme...* Le premier sort assez sec, brut et un peu étouffé, le deuxième beaucoup plus ample et aéré de par la présence moins discrète de claviers cold-wave.

Il faut savoir que depuis *Du ciment sous les plaines*, Noir Désir effectue beaucoup ses prises de studio « live » c'est à dire que tous les musiciens jouent en même temps, simplement séparés par des cabines qui retiennent le son de manière à ce que les autres micros ne le récupèrent pas. Cette méthode leur permet de mieux dégager l'humanité des morceaux et sentir ce qui se passe entre eux. Au mixage et au mastering, la notion du collectif est renforcée : tout est mixé ensemble, la voix reste fondue dans l'ensemble. Voilà pourquoi Henri-Jean Debon leur applique le même traitement à l'écran. Là, il faut dissocier l'image du groupe et la représentation de la musique.

---

<sup>96</sup> Fanzine La porte, n°1, janvier 1993, Thomas Pilon et Emmanuel Picault.

Par exemple dans le vidéo-clip de *Tostaky (le continent)*, il fut reproché au réalisateur l'omniprésence de Bertrand Cantat. Or, Cantat, d'une certaine façon, représente ici l'entité Noir Désirienne. En effet, on voit très peu d'images de ses acolytes, et pourtant, la section rythmique est présente en lui. Ce hochement de tête continu l'incarne de façon abstraite. La performance tient au morceau, il est incapable de la faire sans guitare, comme il le démontrait sur *Hoo-doo*. L'électricité l'envahit donc presque jusqu'à l'électrocuter sur le plan taille devant la grande roue « Wonder wheel ». Simultanément, le procédé du lipsing le pose comme témoin du texte et le play-back comme chanteur. Devant le défilé d'instantanés, le groupe entier prend corps en lui, entité mystique.

La musique en tant que mouvement est également présente dans *L'homme pressé*, en ce qui concerne la marche. Ce riff très lourd de Serge a influencé l'écriture, conduisant le groupe à déambuler, suivi par un travelling. Dans le deuxième couplet, il s'agit encore de marche, bien que Cantat soit seul. La guitare l'accompagne donc toujours, et dans une certaine mesure la basse.

On retrouve souvent cette thématique discrète mais essentielle. Dans *Lost*, Bertrand chante un larsen émis par la guitare de Serge par exemple. Mais elle apparaît bien sûr beaucoup moins évidente lorsque le groupe est totalement absent. Il reste le montage qui peut épouser la rythmique sur *Tostaky (le continent)* comme des petits coups de médiateur sur *A ton étoile* et l'humeur de la basse dans *Marlène*. Tout cela procède de l'entité ce qui crée également la confusion dans les films d'où ils sont absents : on ne sait jamais bien si l'image à l'écran vient des guitares, de la rythmique ou bien des paroles. Et les revoir constitue un formidable exercice de décomposition du morceau. Or sous la couche promotionnelle du vidéo-clip se cache parfois un propos qui mérite plusieurs visions pour être décrypté.

#### d) « Le geste musical » : un acte politique

Toujours dans le même domaine, on aura observé que certains synchronismes avec la musique sont placés dans un but politique. Ce point apparaît particulièrement flagrant dans *A ton étoile*. Le film commence avec une militante chinoise qui distribue des tracts. Or, approximativement, chaque distribution s'accompagne d'un coup de médiateur de Serge, avec de la distorsion. On a le sentiment du « geste musical », et que ce geste s'ancre dans la politique. Bien sûr ce clip fait partie de la série *666 667 club*, marquant l'affirmation de cette facette. Inévitablement, la musique fait naître des images politiques, plus précisément des images de résistance. Le philosophe Gilles Deleuze affirmait : « *Créer, c'est déjà résister* ». Debon traduit cette maxime en assimilant le jeu de guitare de Serge à ces tracts. Il ne faut pas s'étonner si l'on trouve la Grande Muraille de Chine un peu plus loin, édifice élevé par les Chinois pour **résister** à l'envahisseur barbare. Cette longue bande de pierre qui court sur le paysage vallonné répond bien à la guitare rugueuse de Serge sur ce passage. Le montage du clippeur pose le

constat désabusé que cette volonté n'a pas suffi : le Mur est dévasté par quelques brèches. Le plan qui s'ensuit montre des généraux chinois, la main mutuellement posée sur les épaules. Les monuments de résistance ne signifient rien, semble nous dire cette mise en perspective, seul l'humain compte. Les murs s'écroulent mais l'Humanité demeure debout, sous tous les jougs. Lorsque l'humain à l'écran symbolise lui-même le joug (communiste ici), l'image est très forte.

Comme nous l'avons remarqué tout à l'heure, le « geste musical » se ressentait déjà dans *Tostaky (le continent)*. Lorsque Cantat chantait la strophe en espagnol, il s'était fait le porte-parole des minorités Indiennes méprisées depuis des siècles par les Etats-Unis. Via le clip, le chanteur replace ces mots dans la bouche de leurs justes propriétaires. Si « *Soyons désinvolte* » est devenu un slogan en France, cette sentence espagnole doit représenter beaucoup pour eux.

De même, le symbole du match de football joue astucieusement sur les mots. On doit sans doute y comprendre que Bertrand « marque des buts. » Or cette expression peut signifier de nombreuses choses, et la replacer dans un contexte politique ne serait pas se tromper. Si cet attaquant se situe vraiment au niveau de la bouche du chanteur, ce n'est pas par hasard. Le lipsing figure ici le geste musical qui, mis en perspective avec le fond d'écran, atteint son but. Cantat attaque.

Dans *L'homme pressé*, ce coup de cymbale qui coïncide avec l'explosion du cocktail Molotov s'inscrit également dans cette idée. Le geste musical demeure offensif, frontal. Souvenons nous que le bouton de la bombe du terroriste d'*Un jour en France* s'assimile à celui de la pédale de distorsion de Serge. Le son lourd d'une guitare exprime la colère, et cette colère donne des forces pour lutter contre certaines réalités, politiques notamment, comme celle de la progression du Front National par exemple.

De façon plus consensuelle, le procédé utilisé par Jacques Audiard pour *Comme elle vient* correspond à ce point de vue, au propre comme au figuré. Les gestes des sourdes-muettes sont physiques, effectués dans le cadre du langage des signes. Ils expriment des mots, en l'occurrence le texte de Bertrand Cantat qui ne comporte que des occurrences politiques. Rien d'explicite. Le réalisateur s'est peut-être un peu trop précipité dans un signifié erroné. Ainsi cette avalanche de poings levés et cette mise en scène collective sur des mots comme « *Camarade* » tiennent un peu trop de la démagogie. Il en reste cependant qu'une chanson est un langage, comportant des mots et une façon de jouer certaines notes. Audiard, par son concept, l'aura traduite en langage, et quel meilleur langage que celui des signes pour capter l'essence d'enchaînements de phrases plus ou moins hermétiques ? Le sens n'a au final aucune importance, on sent bien l'intention musicale au travers de cette rythmique fulgurante et de ce chant scandé rapidement : il s'agit d'une chanson de lutte, une chanson de résistance encore. Le langage des signes n'est-il pas finalement une des plus belles manifestations de résistance, celui de refuser d'être privé de parole ?

Michel et Olivier Gondry travaillent également sur le geste avec *A l'envers, à l'endroit*. Ces ouvriers et ces employés filmés effectuent des gestes qui deviennent, au fil du clip, mécaniques et déshumanisés. Or le film s'appuie entièrement sur le système du sample, en premier lieu totalement dépendant du morceau, puis s'en éloignant pour dessiner ses propres cycles. Les frères ont repris le groupe sur le geste musical de la boucle électronique : sa signification et son impact visuel. Il en résulte des images prisonnières de la musique, puis, lorsque le clip n'y colle plus, prisonnières des gestes qu'elles contiennent et vice-versa. Le titre de la chanson justifie le début du dispositif, mais, dans le mixage, le groupe s'affranchit finalement assez vite de l'électronique pour une basse chaude et des arpèges jazzy en son clair. Les frères Gondry se sont sans doute arrêtés un peu trop vite à la surface du titre et à l'aspect électronique de la démarche. Elle ne témoignait que d'une volonté jamais démentie de s'ouvrir. C'est là également une politique Noir désirienne qu'il aurait davantage convenu de souligner.

Les Noir Désir entendent transmettre par leur art la vérité d'une création sincère à échelle humaine. Sa dimension progressivement politique n'aura finalement constitué qu'une révolte de surface pour une lutte plus profonde : celle de la résistance de la vie sous forme musicale. Collaborer avec eux signifie résister avec eux. La matière musicale, dans cette optique, participe de ce discours. Libre alors aux clippeurs de répondre à ces critères. Certains n'auront vu que la surface et se seront contentés d'un travail formel sans fond, ou incomplet. D'autres auront fait de Noir Désir la quête de l'équilibre et de l'intégrité. La résistance musicale se sera vue transcendée par une résistance esthétique humble et pertinente, dont Henri-Jean Debon est encore le meilleur ambassadeur au sein de notre corpus.

### **3. Entre images anodines et spectaculaires.**

Nous arrivons désormais au cœur du problème. Le rapport de Noir Désir à l'image et particulièrement au vidéo-clip est relativement bien défini : il ne sait jamais tout à fait ce qu'il veut mais il sait ce qu'il veut éviter à tout prix. « *Le rapport à l'image, c'est ce qu'il y a de plus difficile, commentaient-ils, parce que ça prend tout de suite trop d'importance.* »<sup>97</sup> Le groupe s'engage peu dans la toile médiatique. Il fait énormément acte de présence, mais préfère confier cette tâche à des amis. Les choisit-il bien ? Sa vigilance évite-t-elle tous les écueils ? Nous allons maintenant tenter de répondre à ces questions

---

<sup>97</sup> Rif Raf, octobre 2001, « Les petits papiers », Didier Smal

a) Esthétique de la référence : une forme d'élitisme.

L'imaginaire du vidéo-clip a toujours eu du mal à se renouveler. En fait, il a constamment usé du recyclage. Pour preuve, le premier vidéo-clip de Mickael Jackson, *Thriller*, chef d'œuvre du genre réalisé par John Landis, proposait une relecture du mythe des loups garous.

La clipographie de Noir Désir débute par une chanson terriblement propice à l'exercice référentiel. *Aux sombres héros de l'amer* baigne dans une atmosphère romantique toute symbolique, que Richard S va s'empresser de rendre concrète. Le scénario de ce film semble s'appuyer sur un tableau du peintre Romantique Allemand Caspar David Friedrich (1774 – 1840), *die Lebensstufen*, représentant les quatre âges de la vie au bord de la mer, observant des navires. Or, dans le clip une famille vient à la rescousse du noyé (la sienne ?) comportant une jeune femme, un écrivain quadragénaire et un vieillard. (voir Annexe 2) Ces personnages auront été développés dès le début, chacun connecté à sa manière au destin du chanteur. L'écrivain, devant la caméra de Richard S, devient l'auteur du texte. La jeune femme et le vieillard assistent au concert donné par le groupe dans la taverne. La jeune femme est une artiste et elle dessine la scène de la noyade. Le vieillard, quant à lui, n'est là qu'en témoin.

Bertrand Cantat reprend pour sa part le rôle du poète maudit, tourmenté par le spleen, exprimé par l'océan en tant que miroir de la mélancolie. Victor Hugo avait parfaitement décrit cette étrange « *attirance pour le gouffre* » qui submerge le chanteur et le pousse irrémédiablement à la noyade.

Pour représenter l'univers de Noir Désir à l'époque, Richard S est obligé de s'appuyer principalement sur leurs références. La forme brève aurait plutôt tendance à recycler des images communes assimilée par la culture populaire. Il faut admettre que le tableau de Caspar Friedrich est moins connu que la Joconde. Tant qu'à s'inspirer de son œuvre, le réalisateur aurait pu se servir de travaux plus célèbres, comme *Le voyageur au dessus des nuages* ou bien *L'arbre aux corbeaux*. La référence demeure tout de même assez confidentielle. Pour ce qui est du poète maudit, on connaît la figure mais elle a jusqu'ici peu été déclinée à l'image. Robert Smith et son groupe The Cure en ont eu l'apanage. Dans un clip claustrophobique de Tim Pope, *Close to me*, le groupe, enfermé dans un placard étroit, se voyait jeté dans la mer du haut d'une falaise. Peu à peu, à mesure que le placard coulait, l'eau s'engouffrait à l'intérieur, submergeant Smith et ses acolytes... Le rapport est léger mais on y retrouve le motif de la noyade. Richard S a injecté les influences de Bertrand Cantat dans son film et en a fait une œuvre très... littéraire ! Un parti pris assez inhabituel pour la forme brève qui se repaît davantage des contes et légendes. Cette dimension apparaît néanmoins également avec ce plan des marins de la taverne, dont on imagine qu'ils évoquent de vieilles légendes. Quoi qu'il en soit, un habile compromis se glisse ici et joue pour l'identification de Noir Désir au rock français, plongeant le spectateur dans les thématiques du romantisme, atypiques à l'écran. Il y manque néanmoins la dimension scénique d'un rock plus agité qu'intellectuel.

Chez Henri-Jean Debon, l'esthétique de la référence s'enfouit plus profondément. Dans ses goûts se côtoient autant le cinéma français radical de Jean-Luc Godard ou Maurice Pialat que les séries télévisées et les blockbusters américains. Et contrairement à Richard S, il ne se sera pas approprié la culture de *Noir Désir* mais aura au contraire essayé d'apporter la sienne. La sincérité de sa démarche passe par là, celle de ne pas non plus se renier lui-même. « *J'essayais de tirer (Bertrand) vers les choses qui me parlent et au début le langage était un peu compliqué là dessus. Mes repères en cinéma n'étaient pas forcément des choses que Bertrand soit connaissait, soi aimait. Les autres aussi, c'était un peu didactique.* » *Hoo-doo* en aura été la première manifestation : celle de l'introduction à *En route pour la joie*. Cette très courte chanson doit être vue ainsi : la synchronisation sur Bertrand amorce le procédé inverse sur la suite et cela permet également de mettre en valeur le charisme du chanteur pour le replacer ensuite dans son contexte. Le réalisateur aura récidivé sur *Un jour en France* avec une longue introduction politique au manga.

Si Debon prétend ne pas spécialement s'intéresser à la culture de la forme brève, il avoue que *Thriller* de Mickael Jackson l'a particulièrement marqué, « *avec des formes de luxe, qui aimaient bien la comédie musicale, des introductions interminables et des dialogues...* » En ce sens, il affirme son amour de la fiction, et son refus de se plier totalement au format.

Comme *Noir Désir*, il cultive de remarquables contradictions. Il s'efforce de respecter l'esthétique du vidéo-clip en obéissant d'une façon ou d'une autre aux logiques promotionnelles tout en proposant un véritable discours esthétique. Ce discours passe ici par la mise en avant de références hétéroclites, opposant le paradoxe d'un double élitisme : celui, radical, de cinéastes portés aux nues par les Cahiers du Cinéma, et l'autre, populaire, d'une culture de l'image empruntée à des formes beaucoup plus consensuelles. « *Je ne me crois pas plus fait de Rouch que de Mc Tiernan.* » affirme-t-il. Malgré lui, on peut par exemple établir des comparaisons entre *Tostaky (le continent)* et le générique de la série anglaise *Amicalement vôtre* mettant en scène le duo Roger Moore et Tony Curtis. (voir Annexe 2) En effet, ce générique (comme d'autres de cette époque) joue beaucoup d'images anodines et elliptiques en arrière plan confrontées à un premier plan propre à chaque protagoniste. Debon identifie ces génériques à des proto-clips : « *Il y avait encore de l'envie à ce moment là, et c'était souvent complètement indissociable de la musique. Pour moi c'était déjà des clips bien meilleurs que ce qu'il y a eu par la suite.* » Serge Daney, dans l'un des articles fondateurs de la critique du vidéo-clip, décrivait la forme brève comme un « *prélèvement* ». <sup>98</sup> Ce format se reconnaît selon lui à son esthétique éclatée, fragmentée, puisant à des sources cinématographiques absorbées mais oubliées. On se moque de savoir sur quoi a été effectué ce « *prélèvement* », seul l'échantillon compte. Il ne s'agit que du générique de la série télévisée et non la série elle même. Or le générique procède à nouveau de la notion d'introduction. Dans son livre, Les cultes médiatiques, Philippe Le Guern écrit : « *Le générique d'un film ou d'une série*

---

<sup>98</sup> Devant la recrudescence des vols de sacs à main, Serge Daney, éditions Aléas, 1997, Paris.



*est un moment privilégié pour l'introduction d'un monde fictionnel audiovisuel.* »<sup>99</sup> Or c'est exactement de cela qu'il s'agit. Le clip n'est idéologiquement qu'une introduction à l'univers de l'artiste, il ne se veut jamais exhaustif mais bien une passerelle vers le disque. Cette influence n'a donc rien de surprenant, même chez Debon.

Simultanément, elle s'oppose à un discours beaucoup plus radical. Le clippeur confiait que l'idée de *Tostaky (le continent)* était venue d'une photographie célèbre d'Amérique Latine, sur laquelle, un paysan se tient debout, les mains dans les poches et le sourire aux lèvres. On ignore qu'hors du champ, un peloton s'apprête à le fusiller. Cette réalité tragi-comique puise sa source très loin des génériques de séries et des blockbusters hollywoodiens.

Cela marque bien l'écartèlement esthétique d'un groupe qui entend jouer simultanément sur la chose populaire et sur la tenue politique. La transposition clipsque en est possible mais tout aussi ardue que paradoxale. « *La guerre principale entre Noir Désir et moi pendant 12 ans portait sur ce point là : ils me traitaient d'élitiste et je les traitais de démagogues.* » déclare le réalisateur. Il aura donc allié des formes consensuelles et ludiques à un discours où il se sera permis de critiquer l'image du groupe qu'il mettait lui-même en scène. Il aura été le seul capable de résoudre cette équation de façon pertinente.

On serait tenté d'avancer que Michel et Olivier Gondry y sont également parvenus avec *A l'envers, à l'endroit*. Le film s'ancre dans le chef d'œuvre de Charlie Chaplin, *Les temps modernes*, où Charlot est soumis à l'absurdité du travail à la chaîne. Les frères réactualisent le discours à travers la chanson de Noir Désir et remplacent le burlesque de Chaplin par un effet numérique. Ils se situent tout à fait dans l'esthétique clipsque : une idée forte (le jeu sur le titre) et un dispositif visuel sur lequel se concentre l'attention. Ce dispositif semble prendre sa source dans un cinéma d'art et d'essai représenté par l'artiste Autrichien Martin Arnold, qui samplait des vieux films Hollywoodiens et les remaniait sur une tireuse optique pour en réinventer les histoires. Dans *Passage à l'acte* (1993), l'image tressaute de la même manière que dans le film des Gondry.

En ce qui concerne le discours, les images s'appuient sur la rencontre avec ces ouvriers travaillant dans des secteurs industriels très durs, dans le Nord de la France. Pourtant, il ne reste de la rencontre que des rushes pris dans le dispositif. Le regard se fait uniquement par son biais, désincarnant les personnages. Seul ce plan aéré, au milieu, isole l'un d'entre eux filmé en toute humanité, levant des yeux usés vers la caméra. Cette image ressort alors avec beaucoup de force de ce montage épileptique.

Il faut considérer ce vidéo-clip en bonne adéquation avec le discours social de Noir Désir, malgré un propos un peu simpliste et déjà assez daté (l'aliénation au travail).

---

<sup>99</sup> Les Cultes Médiatiques : culture fan et œuvres cultes, sous la direction de Philippe Le Guern, éditions Presses Universitaires de Rennes, collection Le sens social, Rennes, 2002.

Tel que posée par Henri-Jean Debon, la résistance prône inversement un formalisme plus épuré pour un discours plus pertinent.

b) « Résistance à des formes établies »

Henri-Jean Debon, comme *Noir Désir*, se veut rebelle à toute forme de dictat esthétique et idéologique. A travers les influences que nous venons d'étudier, il revendique un attachement formel à un cinéma radical et sincère, foncièrement Européen. Or le vidéo-clip est né en Angleterre et aux Etats-Unis. La seule paternité Européenne dont l'on puisse se réclamer descend des Scopitones, ces juke-boxes à images des années 60, ainsi que du travail de certains avant-gardistes de la synesthésie.<sup>100</sup> Néanmoins, pour un art promotionnel de masse, des critères esthétiques ont très vite été imposés par MTV l'Américaine. Bien sûr, ces critères ont évolué depuis la création de la chaîne, par le biais des nouvelles technologies numériques. L'histoire même de la forme brève a évolué. Pourtant, il demeure certaines contraintes immuables depuis son annexion par MTV, puis par M6 en France.

Le clippeur jouit d'une grande liberté dans un espace idéologique restreint : il s'agit à fortiori de promotion. Quelles que soient les images présentées, elles doivent obéir à cette règle et vendre l'image de l'artiste. Pour une créativité totale, le vidéo-clip reste dans son carcan paradoxal : tourné en pellicule et diffusé à la télévision. Quel que soit le pro-filmé, la production exige systématiquement un étalonnage impeccable, lisse et léché. Seuls quelques grands maîtres déjà reconnus peuvent se permettre de toucher à l'intégrité de l'image, tel Michel Gondry qui osa (en partie) l'image vidéo sur *Let forever Be* des Chemical Brothers. Les présomptueux en firent les frais : le *Baby Louis* de Niagara fut interdit à l'antenne parce qu'il était flou du début à la fin.

Puisque les vidéo-clips de Henri-Jean Debon ont été diffusés sur M6, cela signifie sans doute que les points soulevés ici ne le concernent pas ? Ca n'est pas tout à fait exact. Comme il l'a expliqué, il ne se sent pas obligé de « *tenir compte de la norme.* » Cependant, elle existe bel et bien. On a tendance à proposer des clips industriels, fabriqués sur le même moule, donnant à voir de l'artifice. MTV a prouvé sa valeur (commerciale), la production française s'est donc calquée sur ce modèle propre et efficace.

Or Henri-Jean Debon se met au service d'un groupe à disque d'or qui méprise les statistiques de vente et contrôle sa promotion. Il y a là un créneau singulier à prendre. A ce sujet, *Noir Désir* déclarait : « *Ce qui est sûr, c'est qu'on n'aime pas ce qui est anodin, même dans l'image : il doit quand même y*

---

<sup>100</sup> Confère mon précédent mémoire [Ethique et esthétique du vidéo-clip français depuis 1990.](#)

avoir une certaine force. (...) Pas que ce soit juste un support pour vendre de la musique. »<sup>101</sup> Rallié à ce discours et exempté des conditions du label, Debon est libre de contourner certaines dogmatiques.

Il lance *En route pour la joie* en guise de manifeste, bien décidé à en découdre avec les mensonges et illusions de la forme brève. Ici, cela concernera comme nous l'avons vu la synchronisation sur le clip live. Rares auront été les clippeurs à se livrer à l'autocritique du système vidéo-musical. Cela s'explique de façon bien simple dans son cas et dans celui de Noir Désir. Nous avons défini leur démarche de résistance prônée conjointement comme une défense pure et simple de la vie. La vie étant la réalité, le clip représente plus que tout autre pratique artistique l'artifice et le simulacre. Et cette lutte de tous les instants initiée par Noir Désir se retrouve chez Debon. Ils n'entendent pas agir pour « ne pas être ou ne pas faire comme, » mais simplement créer en toute sincérité, quitte à être en marge.

Dès *Tostaky (le continent)*, cela saute aux yeux : on est loin des visuels de MTV, ou même dont on a l'habitude sur M6. L'étalonnage apparaît assez brut, sans retouche numérique ni texture lisse. Au contraire, pour le rock rugueux et sans concession des Bordelais, Debon fournit un écrin sobre et authentique, voire même au grain parfois prononcé. Ce ciel de crépuscule du clip de *A ton Etoile* colle par exemple parfaitement à la texture sonore noisy<sup>102</sup> de la guitare de Serge Teyssot-Gay.

Le travail du réalisateur sent l'urgence et l'artisanat. Il ne s'enferme pas souvent en studio de tournage (seulement sur *Tostaky (le continent)* et *L'homme pressé*) et tourne régulièrement en extérieur. Par conséquent, l'éclairage (un des éléments visuels les plus utilisés dans le clip) ne semble pas particulièrement fouillé. Il préférera d'ailleurs longtemps filmer directement en concert, là où toute la scénographie est déjà clairement établie. Il fonctionne la plupart du temps en petits effectifs (un chef opérateur et un ou deux assistants) et s'occupe lui-même de la production, comme les cinéastes de la Nouvelle vague à leurs débuts, pour une indépendance totale (mis à part sur *Tostaky (le continent)* où il a travaillé en co-production avec Rémanence).

Il tourne en pellicule mais affectionne plutôt le 16mm que le 35mm. On sait comme la forme brève se réclame toujours du cinéma et préfère le 35 pour une image plus brillante - oserons-nous dire hollywoodienne ? Il utilise aussi à l'occasion une caméra Super-8 pour les montages de fictions poétiques comme *Marlène* et *A ton Etoile*.

Nous n'évoquons pas la Nouvelle Vague par hasard ; Debon la revendique allègrement. Dans les années 60, Jean-Luc Godard et François Truffaut furent les ambassadeurs d'un cinéma retrouvé, dans lequel ils souhaitaient réinjecter de la vie et des images anodines pour plus de réalisme. Le « Cinémonde » dira plus tard le critique Serge Daney, membre de la grande famille du magazine spécialisé *Les Cahiers du Cinéma*. On retrouve parfaitement cette dimension dans les fictions poétiques de Henri-Jean

---

<sup>101</sup> Rif Raf, octobre 2001, « Les petits papiers », Didier Smal

<sup>102</sup> Son de guitare éraillé et rêche.

Debon. La technique des images prises à la volée (bien qu'écrites dans un scénario ) nous rapproche du cinéaste Jean Rouch également inscrit dans ce mouvement, réalisateur de *Moi, un noir* en 1958. Ce cinéaste tournait des fictions avec une approche très documentaire, au cœur de l'Afrique. On ressent dans ses œuvres une grande simplicité, qui le conduisait à recruter des acteurs amateurs et des techniciens sur place. De même, Debon part filmer le monde comme « *le Franprix en bas de chez (lui)* », de façon très inaugurale et sobre. Ces plans pris à la volée expriment beaucoup plus de réalité que des mises en scène avec des comédiens professionnels telles que pratiquées en majorité dans le vidéo-clip lorsqu'il s'agit de fiction. Même Jean-Baptiste Mondino échouait en tournant *Un autre Monde* en 1984. Il affirmait se servir de l'esthétique de la Nouvelle vague mais cette dernière relève également d'une idéologie qui n'était pas respectée. Ainsi, les différentes scènes auxquelles le petit garçon assistait dans le métro n'étaient pas réelles, mais mises en scène par le clippeur (et éclairées !). Mondino n'y peut rien, il n'est qu'un esthète du rock, et le rock n'est de toute façon pas intellectuel. Le compromis était toutefois plutôt bien amené. Et voilà pourquoi Debon se faisait traiter d'« élitiste » par les Noir Désir.

Comme ses aînés de la Nouvelle vague et comme le groupe, Debon souhaite donc injecter de la vie dans ses vidéoclips. Il oppose à l'artificiel que l'on connaît des scènes anodines, des repas, des jeux, de la danse et de la musique. Des personnages saisis dans toute leur humanité. « *Quand tu (prends) l'exemple des soldats chinois dans A ton étoile, ce geste de la main sur l'épaule reste plus important que d'avoir récupéré des archives de Tien-An-Men,* » affirme-t-il. Il vient là d'exprimer ce qui étouffe le vidéo-clip : le ressassement des clichés et du spectacle, des images détachées de leurs racines pour devenir des symboles creux. A ce niveau là, on comprend bien l'utilisation qu'il fait des images d'archives. Pour appuyer le discours politique de Noir Désir, il ne propose pas les images que tout le monde connaît déjà, cela n'a aucun intérêt. Au contraire, il exhume ces rushes pour un nouveau patrimoine audiovisuel, plus juste, moins consensuel et spectaculaire. En les mélangeant aux images qu'il tourne lui-même, il les dédramatise pour en faire des pages d'humanité. Il n'est pas bon pour lui de séparer l'Histoire de l'histoire. Concernant le plan de la catapulte qui clôt Marlène, il expliquait : « *(La guerre) est beaucoup plus virtuelle aujourd'hui. Je ne suis pas pour ces guerres où les gens sont mis en dehors et comment les coups de tête de certains dirigeants ont comme incidence sur la vie quotidienne.* »

Debon le confesse, il a peu d'imagination. Pour lui, le monde est un terrain bien assez vaste pour un cinéaste sans avoir besoin d'aller chercher des univers visuels. A l'image de Rouch ou de Robert Bresson, il se plaît à travailler sur le quotidien, le « rien du tout ». « *En proportion, ça me paraît tellement normal par rapport à notre vie de tous les jours que tu continues à traiter de ça quand tu fais de la fiction (...),* commente-t-il. *Cela demande une autre forme d'imagination de regarder pour la 15<sup>ème</sup> fois quelqu'un qui mange, quelqu'un qui se réveille, quelqu'un qui boit...* »

Cela expliquerait le goût du clippeur pour le Super-8, présent dans *Marlène* (l'équipe féminine de billard, la gavotte) et dans *A ton Etoile* (la petite fille). Ce format de pellicule est à lui seul une sorte de référent que l'on retrouve bien sûr dans la forme brève, celui du film de vacances ou familial, synonyme de nostalgie. Le clip a abusé de cette esthétique dès que l'artiste représenté proposait un texte traitant de ce sujet. Pour Debon, le Super-8 joue davantage sur l'idée du film familial. Il s'agit du format qui fut accessible très vite aux personnes de sa génération. Il a vécu lui-même ses premières expériences cinématographiques avec une caméra super-8. Pour lui qui travaille sur l'image anodine, il n'y a pas plus dérisoire et anti-spectaculaire que cette esthétique. Aujourd'hui, ceux de ma génération utiliseraient du mini Dv ou même de la vidéo Hi8. Malheureusement, le super-8 est déjà un topos dans le vidéo-clip, et il y a fort à parier qu'il le restera encore longtemps.

Si l'on s'interroge sur la norme qu'Henri-Jean Debon esquivé, il suffit de regarder les dernières vidéos de Noir Désir pour l'album *Des visages, des Figures*. Alex et Martin ont tourné *Le vent nous portera* en 35mm. La maison de production a ensuite appliqué au film une post-production remarquable avec un étalonnage ultra soigné. On obtient, selon les propres termes de Debon « *une esthétique de publicité Lactel.* » Ce dernier en a voulu au groupe d'avoir enfreint la règle sacrée interdisant le modèle MTV. Lui-même a réalisé une véritable superproduction (à l'échelle du vidéo-clip français) avec *Lost* mais il a conservé pour ce tournage la pellicule de 16mm et la sobriété du traitement de l'image malgré un travail beaucoup plus appuyé sur la lumière, contrainte nécessaire pour un tournage de nuit.

L'esthétique Noir Désir, c'est avant tout une relation humaine basée sur la confiance. Le groupe ne s'investit pas en aval du clip, se réservant juste un droit de veto sur des projets. Quiconque acquiert cette confiance se doit de respecter la démarche artistique et politique des Bordelais. Henri-Jean Debon, par le nombre de vidéos réalisées pour leur compte et par sa mise en application de leurs principes, émerge de notre corpus comme un collaborateur émérite.

Il aura véritablement développé au sein de la forme brève, royaume de l'artifice et de la valeur marchande, des problématiques en accord avec les convictions de ses amis. Simultanément, collaborer ne doit pas être pris au sens politique mais bien humain ; il aura donc su rester fidèle à ses modèles et références, quitte à se situer en marge d'une production dont *Le vent nous portera* d'Alex et Martin constitue encore un bon compromis. Souvenons-nous que le chanteur et le guitariste se sont connus ainsi : hommes de la marge, leur différence commune les a rapprochés.

La clôture de ce quatrième chapitre soulève donc une question d'importance : Comment et pourquoi le vidéo-clip *Le vent nous portera* a-t-il pu sortir ? Si Henri-Jean Debon s'est systématiquement posé en version clipsque conforme de Noir Désir, eux-mêmes y ont-ils véritablement gagné ? Quel a été le rôle effectif de la vidéo-musique dans leur carrière ?

## V Le rôle du clip dans la carrière de Noir Désir

Puisque nous nous sommes concentrés sur le vidéo-clip, nous sommes en droit de nous interroger : quelle place a-t-il réellement tenu dans l'histoire du groupe ? Il convient de le replacer dans son contexte : son but décisif demeure la diffusion. Un clip n'est pas tourné pour prendre la poussière au fond d'un carton. Puisque Noir Désir et ses différents collaborateurs auront brillé par leur sens de l'éthique, la diffusion pose la question de la réception et du rapport au public.

On sait que la visibilité d'un artiste conditionne son succès. Qu'en est-il des Bordelais ? Nous avons constaté que leur clipographie est empreinte d'un discours qui déborde le simple cadre de leurs disques. Quel écho a-t-il renvoyé ?

Ce dernier chapitre nous permettra d'évaluer le patrimoine tant clipsque qu'idéologique laissé par Noir Désir et comment il est relayé aujourd'hui.

### 1. La couche Promotionnelle

Le vidéoclip suit un chemin très simple : contact entre l'artiste et le réalisateur, écriture, tournage, diffusion. Cette dernière clause représente l'ultime impératif pour que le film joue son rôle, celui de servir la promotion du groupe. Il doit donc toujours être initialement pensé dans cette optique. L'exercice présente définitivement un paradoxe pour la droiture d'un groupe comme Noir Désir. Toutefois, nous avons clairement constaté que quiconque naviguant dans leur sillage pouvait s'exprimer à leur mesure. La surface promotionnelle va donc constituer un art du compromis qu'il nous faut à présent expliciter.

#### a) La place du vidéo-clip

Revenons à des choses très basiques. Comment se déroule la carrière d'un groupe ? Il compose, enregistre en studio, sort un disque et effectue une tournée. Le but reste quand même de vendre sa musique et d'en vivre. Pour vendre ses disques, il doit manifester son existence. La sortie de son album doit donc être relayée par un processus de promotion avéré depuis l'avènement du rock'n'roll.

Arnaud Le Guilcher, chef de projet chez Barclay pour Noir Désir mais aussi pour Alain Bashung, Zebda, Deportivo et Dionysos, œuvre dans ce sens. Il contacte la presse et les informe du cycle promotionnel qui débute concernant le nouvel album. La presse peut lui proposer alors une chronique du disque, accompagnée ou non d'une interview et pourquoi pas d'un suivi sur la tournée. Selon la renommée de l'artiste, le chef de projet peut également contacter les télévisions. Lorsque les propositions affluent, il se réunit avec le groupe et ils les étudient ensemble. « On a le devoir de tout leur proposer en sachant que tout les intéressera pas. » explique Le Guilcher.<sup>103</sup>

Auparavant, ils auront ensemble tiré de l'album un extrait nommé simple ou single, destiné à représenter en radio et à la télévision l'esprit du nouvel album. Ce titre vaut bien évidemment pour ses qualités consensuelles et une durée moyenne de 3'30. Le vidéo-clip prend sa place ici dans le processus, ambassadeur de l'image non seulement du groupe, mais aussi du disque à la télévision puisque c'est là qu'il est diffusé. Il fonctionne ainsi très simplement car d'album en album, l'artiste n'arborera pas le même visage, les métamorphoses de David Bowie en sont un excellent exemple. On dit également qu'un album porte tout ce que le groupe a vécu ou ressenti durant une période donnée. Le nouveau clip en est donc un témoignage visuel, de façon plus ou moins subtile.

Avec le passage en radio, le clip permet donc d'avoir une présence médiatique confortable. L'artiste existe à la fois par le son et par l'image et capte l'attention. Le single permet de préparer l'arrivée de l'album. Lorsqu'il sort, de nombreuses personnes s'en sont déjà fait une idée et l'attendent peut-être. La presse a relayé l'événement en créant le lien avec l'artiste que le public ne peut pas avoir directement, celui de l'interview. Les entretiens se posent comme autant de nouveaux témoignages de ce que peut être ce nouvel album et dans quel état d'esprit il a été conçu. En général, on y aborde l'évolution de l'artiste, son travail d'écriture et de composition, les différents collaborateurs avec lesquels il a pu travailler, le discours et le projet de la tournée. Le maximum est donc envisagé pour donner envie au public de choisir d'acheter le disque.

Au niveau de l'image, la pochette de l'album et ses photos ou graphismes ont précédé le vidéo-clip sur le même créneau. Dans les années 70, les mouvements psychédélique et hippie ont influencé l'art de l'illustration des vinyles, un apport considérable à l'époque où les ancêtres du clip tâtonnaient entre performance live très sobre et avant-gardisme. Le graphisme rock aura contribué à l'apparition définitive du logo dans ce domaine. Les noms même des groupes présents sur leur pochette auront dès lors dû se reconnaître à un emblème particulier, voire, même, à une typographie étudiée. Il s'agira de développer un véritable univers visuel, dont le travail de Storm Thorgesson pour Pink Floyd constitue une œuvre majeure. Le vidéo-clip en est en quelque sorte le prolongement, ou tout simplement une façon différente d'exprimer la même chose : un visuel relatif au propos de l'album. Ainsi, l'auditeur est

---

<sup>103</sup> Propos recueillis par l'auteur. (confère annexe 3)

guidé, et il peut arriver que ce soit le visuel qui le décide à s'intéresser à un groupe qu'il ne connaît pas ; parce qu'il y aura reconnu des codes correspondant à ses goûts.

Il est temps à présent de prendre la mesure de l'aura de radicalisme total qui plane sur Noir Désir. On s'imagine à travers l'image que l'on croit connaître, vue justement dans les vidéo-clips ou lue dans la presse, que la formation est tellement intègre qu'elle ne fait rien comme les autres et se refuse à la promotion. Ce qui soulèverait à nouveau le paradoxe de l'existence de leurs clips, et de tout le reste.

Arnaud Le Guilcher m'a éclairé sur le rapport du groupe au label et sur son implication dans sa propre image.

Son rôle est d'accompagner le groupe dans sa démarche. Il faut évacuer tout préjugé quant à des personnes qui décident « à la place de » ou « sans l'accord de ». S'il y a eu dans le passé de la formation des erreurs de ce type, elles étaient dues à cette proportion infime de gens qui travaillent davantage pour eux-mêmes que pour l'artiste. Le groupe les vilipendera plus tard dans la chanson *L'homme pressé*. Aujourd'hui, Le Guilcher assure que sa responsabilité est de leur fournir les clés pour une visibilité en adéquation avec leur démarche. Le groupe emporte systématiquement le pouvoir de décision.

Noir Désir tracera donc son parcours unique par ses choix. Les responsables du marketing et de l'image sont bien sûr chargés d'alimenter les ventes par la présence médiatique de l'artiste. Ils assument le rôle de conseillers à ses côtés en transmettant des propositions que le groupe est libre d'accepter ou de refuser. Arnaud Le Guilcher insiste : « *Si jamais il y a une esquisse de refus, rien n'est imposé.* »<sup>104</sup> Cependant, ce dernier est arrivé il y a seulement dix ans au sein de Barclay. Il témoigne avant cette période pour Olivier, le patron du label depuis *Tostaky*, qui lui-même n'aurait pas eu de conflit avec les Bordelais. Avant lui, par contre, ils ont eu du mal à faire admettre leur démarche.

Cette démarche, quelle est-elle ? Noir Désir, depuis ses débuts, a toujours composé avec une grande exigence artistique. Ils ne s'attendaient pas du tout au succès qu'ils ont rencontré, et ils ont traversé effectivement une période de turbulences. Il a fallu faire comprendre la droiture de leur propos aux responsables de Barclay, déconcertés par des rejets inédits comme celui de la promotion à la télévision. « *On nous a dit " les garçons, soyez sérieux, Foucault, c'est l'assurance de 20 000 disques supplémentaires vendus dans la semaine, bla-bla-bla... déclaraient-ils en 1991. Manifestement, nous n'étions pas sur la même longueur d'ondes.* »<sup>105</sup> Ils feront une petite exception pour l'émission *Le cercle de Minuit*, l'émission de Michel Field, où ils vociféreront *Tostaky (le continent)* quelques années plus tard devant un public estomaqué. Cette apparition représentera toute la contradiction entre la fibre intellectuelle de Bertrand Cantat et la rage musicale viscérale du groupe. Elle figurera surtout

---

<sup>104</sup> Propos recueillis par l'auteur.

<sup>105</sup> Les Inrockuptibles, mars 1991 « Qui a fait sauter le pont ? » - Emmanuel Tellier.



symboliquement la prise de parole d'un discours rock à la télévision. Or les groupes de rock qui s'aventurent dans les émissions de variété jouent en play-back pour un public qui ne les comprend certainement pas. C'est pourquoi Noir Désir a choisi de passer tard dans la nuit dans un programme un peu pertinent.

Déjà, la diffusion en radio et en clip à la télévision du single *Aux sombres héros...*, en 1989, avaient massé autour des Bordelais un nouveau public très artificiel. « *On rencontre des tas de gens qui nous disaient " J'aime beaucoup ce que vous faites " sans avoir pris la peine d'écouter l'album en entier. (...) Nous ne refusons pas l'évolution, nous voulons bouger, découvrir de nouvelles personnes, de nouveaux publics, mais pas à n'importe quel prix. Pas n'importe qui. Pas n'importe comment...* »<sup>106</sup>

Pour intégrer le mode de fonctionnement de Noir Désir, Barclay aura dû constater son efficacité par les ventes. Le label y croyait peu, malgré les premières recettes de *Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)*, et attendait certainement la chute bien qu'ils ne la souhaitaient pas pour eux-mêmes. Ils auraient ainsi pu attester de la viabilité des lois du marketing en matière de promotion et reprendre les artistes en leur chantonnant : « on vous l'avait bien dit. » Mais ces lois ne remplacent pas le talent et le charisme d'un groupe qui a essentiellement conquis la France sur scène. Et le disque d'or n'était pas un coup de chance. Si *Du ciment sous les plaines* a fait un score inférieur, il n'en était pas moins très honorable avant la tornade *Tostaky* et un nouveau disque d'or.

Nous touchons à un point important : c'est au fil des tournées que Noir Désir a forgé son public. Quelle place occupe donc le vidéo-clip dans le succès du groupe ? Si l'on commence avec l'expérience *Aux sombres héros*, il aura davantage apporté une image erronée et à l'opposé de leur puissance scénique. Ce genre de promotion aura fédéré les « idiots » dont le groupe parle plus haut.

Heureusement, Henri-Jean Debon est venu rétablir la vérité avec *Hoo-doo/En route pour la joie*. On s'étonnera, au vu de la justesse de leur collaboration, que les bordelais l'aient quitté pour Jacques Audiard. Le Guilcher l'explique très bien : « *C'est des histoires d'humain. Tout comme tu changes de producteur, tu évolues et tu as envie d'aller voir ailleurs, c'est totalement viable.* » Le vidéo-clip ne serait pas envisagé autrement que comme une œuvre parallèle, pour laquelle les collaborateurs peuvent changer sans problème ?

La vidéo de *Le vent nous portera* constitue un excellent exemple à l'introduction d'un nouvel album. Comme le single, Le Guilcher explique que Barclay a placé le clip très en amont de la sortie de *Des visages, des figures*. Ce dernier album rompant véritablement avec l'esthétique du précédent, « *c'était pas mal de marquer une cassure dans un clip où on les voyait pas, de repartir sur de nouvelles*

---

<sup>106</sup> Ibid.

*bases.* » La rupture totale avec l'esthétique de Debon aura choqué les fans mais ils se seront ensuite émus de l'histoire de l'enfant. Bien sûr, certains ont tourné les talons, mais c'était davantage à cause de la chanson elle-même et de l'abandon apparent de la colère pour cette mélodie acoustique si évidente et tellement universelle. Mais pour qui suit Noir Désir depuis le début, la remise en question est chose courante. Ils ne l'auront sans doute jamais poussée aussi loin que sur *Des visages, des figures*.

Il était prévu à l'origine de les faire apparaître à l'écran, jouant sur la plage avec la citadelle de sable en incrustation mais les réalisateurs ont estimé que cela ne fonctionnait pas bien. Si l'on ajoute à ça la remarque de Le Guilcher : « *(Ils) ne sont pas spécialement friands de se voir à l'image...* », nous serons éclairés sur leur absence. Et sur leurs convictions face à la forme brève. Ils estimeraient qu'on peut plus difficilement faire du « mal » à leur image en les enfermant dans un cadre. S'il ne s'agit que de la musique, cela devrait mieux se passer.

Si le groupe a accepté de laisser diffuser ce film (bien qu'au départ réticents), cela montre bien que le vidéo-clip s'inscrit pour eux dans le processus de promotion. En comptant le nombre d'articles de presse où le sujet est abordé, on s'aperçoit qu'il n'a jamais semblé constituer un élément primordial pour eux. Ils ont accepté de se séparer de leur ami Henri-Jean pour appuyer le renouvellement auquel ils avaient procédé dans l'écriture de ce nouvel album. Il semble qu'il n'existe pas une totale réciprocité entre l'éthique de leur ami et la leur. La démarche du groupe se trouve simplement relayée dans le clip comme elle l'est dans la publicité, les photographies ou même leur musique même. Pour eux, cela reste un élément de diffusion parmi d'autres tandis que pour Debon, cela incarne son travail. Voyons donc comment il a appliqué cette notion sans faillir à ce rôle de « relais ».

## b) L'art du compromis

En tout premier lieu, le réalisateur de vidéo-clip travaille pour la promotion de l'artiste, qu'elle que soit la forme qu'elle prenne. Ses choix doivent à priori mettre en valeur les plus grandes qualités du morceau traité, et de l'interprète s'il estime en avoir besoin.

La promotion obéit à des règles simples. La maison de disque choisit avec l'artiste le single. Comme nous venons de l'établir, cette chanson sera censée représenter le nouveau disque de l'artiste à la radio et à la télévision, précisément grâce au vidéo-clip. Le label procède en temps normal à un entretien avec l'interprète, nommé « briefing concept », en collaboration avec le responsable marketing voire le responsable direct de l'image, pour établir un petit cahier des charges. Selon la personnalité et l'intérêt que porte l'artiste à la forme brève, cette charte pourra alternativement ne contenir que deux ou trois indications comme une liste de plusieurs pages. Le label envoie alors un appel d'offre à différentes maisons de productions et plusieurs peuvent dès lors proposer leur projet.

Sans doute est-ce déjà l'origine du premier vidéo-clip de Noir Désir, *Aux sombres héros de l'amer* ? D'après Le Guilcher, ils fondent toute collaboration sur une rencontre. Les décisions se prennent de préférence dans un café, loin de l'austérité d'un bureau.

Le film ressemble en tout cas parfaitement à un travail de commande effectué dans les règles. Un court plan panoramique dévoile même l'album sur une table. Le goût de l'ouverture propre aux quatre compagnons a dû jouer, ainsi qu'un manque d'expérience dans ce domaine. Ils ne se sont jamais exprimés sur le tournage de ce film. Richard S. aura exécuté un travail propre au clip tel que pratiqué à l'époque : plans charcutés, scission entre le leader et les musiciens, esthétique pseudo cinématographique, collection de stéréotypes... Il aura toutefois tiré son originalité de ce fond romantique propre à Bertrand Cantat, parfaitement atypique au sein de la forme brève. Quoi qu'il en soit, les Noir Désir en seront sortis très méfiants envers le système médiatique. Le clip aura de surcroît largement contribué à colporter chez le téléspectateur l'idée que Noir Désir faisait des chansons de marins.

Les choses changent avec *Hoo-doo/En route pour la joie*. Immédiatement, les règles de la promotion volent en éclats puisque le titre est un disque sorti hors commerce ! Henri-Jean Debon réalise son premier vidéo-clip dans la marge. J'imagine que le fait de précéder le (non) single de *Hoo-doo* constitue une mise en application au premier degré de l'esthétique promotionnelle du 45 tours ou du CD 2 titres : proposer plusieurs morceaux.

Le premier degré, il le manie encore avec subversion en respectant peut-être mieux que quiconque la règle de mettre en valeur les qualités du morceau. La désynchronisation permet en effet de l'écouter indépendamment des images. Quant au film, il exalte ce que le groupe propose de meilleur : son jeu de scène impitoyable. Tout en contournant les codes, Henri-Jean Debon les applique de manière redoutable.

Si l'on suit cette piste, comment observe-t-on *Tostaky (le continent)* ? On y voit un membre du groupe livrer une performance basée sur un concept par dessus la musique. A travers la performance, le leader de Noir Désir suinte de charisme en interaction avec le défilé des images en arrière plan. Pour le spectateur, la frénésie électrique de Bertrand Cantat possède un impact certain. Je me souviens de mon expérience personnelle de cette vidéo. Je m'intéressais très peu à ce type de musique à l'époque et je me demandais ce qu'il pouvait bien lui arriver pour qu'il se démène autant. Cela m'a marqué comme sans doute beaucoup de gens de ma génération. Arnaud Le Guilcher appuie très justement : « *Tu es obligé, fan de rock ou pas, de te le prendre dans la gueule (sic.)* »<sup>107</sup>

Ici encore, Debon respecte les règles en coupant la durée initiale du morceau (5'29) pour une épousant davantage les conventions (4'25 restant très long pour un single).

---

<sup>107</sup> Propos recueilli par l'auteur (confère Annexe 3)

Par la suite, il ne sacrifiera jamais ses prétentions esthétiques à l'image du groupe, le faisant apparaître systématiquement dans ses fictions poétiques *Marlène* et *A ton étoile*. Ces films là se situent plus en marge d'une production classique, nous y reviendrons.

A partir de *666 667 club*, nous avons noté comme son regard s'est affiné sur le groupe. Son approche promotionnelle également. Le premier single *Un jour en France* restera dans les mémoires avec son esthétique manga. Il ne sera pas le dernier à le faire, par contre, il constitue un précurseur. Peu de ses collègues s'étaient jusqu'ici appropriés cet univers graphique. Ce film travaille de surcroît sur plusieurs points forts : le groupe transformés en héros de mangas d'une part mais aussi la fin tragique du groupe et le suicide de Bertrand Cantat, qui a dû émouvoir bien des cœurs d'adolescentes. Le plan de la « suicide hotline » est-il si fantaisiste ? De ce point de vue, le clip est immédiatement plus lisible et plus ludique que ses prédécesseurs, tout comme le propos du groupe se clarifie sur cet album. Le scénario, bien que recouvrant de nombreuses subtilités d'interprétation, se perçoit aisément et linéairement au premier degré. Cette sublimation visuelle permet en plus de dissimuler à quel point il ne se passe rien dans ce dessin animé et combien ses héros sont patauds. Ce plan large regroupant les musiciens dont l'aura étincelle traduit parfaitement cette poudre aux yeux (confère la couverture du mémoire). Debon n'y prend toutefois sa part qu'à moitié : le public se laisse volontiers aveugler par l'artifice.

Pour *L'homme pressé*, on retiendra surtout la parodie des boys band. Les quelques articles qui parlent de ce clip n'évoquent que cet aspect là. Le choc est imparable, pour les fans du groupe qui le connaissent comme « le groupe de rock français le plus intègre ». Voir leurs idoles se prêter au système chorégraphique des formations de beaux garçons préfabriquées et vendues comme du savon aura, à l'instar des clips précédents, de quoi marquer les mémoires, et ajouter au palmarès bien fourni des bordelais le titre de « pourfendeurs d'artistes bidon ». Le film s'appuie donc bien sur une idée forte, loin d'être la seule, mais c'est celle là qui sera conservée. Henri-Jean Debon méditera un peu amèrement : « *C'était pas le sujet, c'était un vecteur bien sûr mais c'était pas vraiment le sujet. (...) Tu sais en le faisant que les gens vont surtout retenir cet aspect là.* » La couche promotionnelle a gagné ; si Debon lui-même évite à tout prix de proposer des choses formatées, le public s'y est habitué et ne verra que cette facette de son travail. Réduit à l'évidence et au choc visuel ou idéologique, son cerveau ne réagit plus tellement à autre chose.

Pour *Lost*, le réalisateur fétiche est vaincu par un ennemi invisible. Dans la forme, il y a pourtant mis de grands moyens : superproduction avec de nombreux figurants, tournage de nuit, post-production prononcée etc... Mais malgré les qualités de ce dernier effort, la loi du marché prévaudra : le single aura été écrasé par le succès du plus grand tube de Noir Désir : *Le vent nous portera*.

« *Il faut voir que Le vent nous portera est un morceau, je trouve, vraiment beaucoup plus réussi (...), analyse Henri-Jean Debon, Lost est plus élaboré. (...) C'était sûrement pas le bon single à sortir en 2<sup>ème</sup>.*

*Moins facile à écouter, à passer à radio...* » Et donc en vidéo-clip. Debon avait fréquemment remis en cause son approche d'un son Noir Désir relativement fluctuant sur le fil de son évolution mais il ne pouvait pas directement s'attaquer à un changement aussi brutal. De plus, les réalisateurs Alex et Martin ont offert à cette occasion un objet extrêmement professionnel, très maîtrisé, aux images léchées et à la photographie lisse.

La situation du *Vent nous portera* est aisément comparable à celle d'*Aux sombres héros de l'amer*. « *On assume mieux cette chanson là (...), assurait le groupe. On ne va pas la foutre au feu parce qu'elle risque de devenir un single !* »<sup>108</sup> Effectivement, ils n'ont rien à renier dans ce titre. Les paroles sont épanouies, la musique évidente mais ciselée... C'est peut-être oublier un peu vite le rôle que le film de Richard S. avait joué dans le malentendu du premier tube de la formation ? Quelle idée va se donner le néophyte devant cette vidéo ? Celle d'une formation grand public, naviguant dans une veine acoustique métissée et poétique ? Lorsque le groupe affirme mieux « *assumer* » ce titre, il est évident que le clip également, et qu'il a donc largement assez mûri et pris de la confiance pour considérer cette question avec détachement. Globalement, il en est à un échelon de sa carrière où on ne peut plus tuer son image. L'œuvre est durablement installée dans le patrimoine audiovisuel Français et tout le monde connaît son discours. Le néophyte existe-t-il d'ailleurs ? En alliant la droiture de sa démarche à la rigueur d'une promotion maîtrisée, les bordelais ont conquis les oreilles et l'âme de nombreuses générations. D'où ce besoin de se remettre presque totalement en question et de frapper fort avec ce nouvel album ce single et ce clip. En résumé, de remettre le fan dans la peau du néophyte. Une sensation plutôt grisante, que peu de groupes auront réussi à produire.

Toutefois, l'album *Des visages, des figures* a posé davantage de risques et de compromis, y compris au niveau de l'exposition médiatique. Les a-t-il amenés à se couler dans un moule ? La sortie du vidéo-clip de cette chanson, ainsi que de *A l'envers, à l'endroit* soulève ces quelques questions, au regard de leur clipographie jusqu'ici quasiment aussi intransigeante que leur propre discours. Nous avons supposé que cette intransigeance se retrouvait avec la caméra de Debon et qu'elle s'est perdue lorsque d'autres l'ont remplacé.

Posons plutôt la question en d'autres termes : Henri-Jean Debon n'était-il pas finalement plus radical que Noir Désir eux-mêmes ? Les vidéos tournées par d'autres sembleraient forcément moins jusqu'aboutistes et conduiraient à souligner plus facilement les fautes commises. Il en ressort que Debon se situe vraiment en marge et que les autres collaborateurs - hormis Alain Masse et Marc Vernière, totalement en dehors du propos pour leur part - affleurent plus visiblement la surface promotionnelle. Jacques Audiard, par exemple, comme Michel et Olivier Gondry, malgré une idée très belle pour chacun, basent toute leur vidéo sur un seul dispositif. Cela ne semble pas un hasard si Florent Pagny a

---

<sup>108</sup> Le Monde, 13 septembre 2001, « Noir Désir, un groupe libertaire au cœur de la mondialisation », Grégoire Allix, Bruno Lesprit.

travaillé sur le même. « *C'était dans l'air du temps et ils ont eu tous deux la même idée en même temps, commente Henri-Jean Debon (...) Ca ne reste que des idées.* »

Pour autant, si l'on passe outre l'œuvre de Debon, *Comme elle vient* et *A l'envers*, à l'endroit proposent des idées fortes épousant le discours d'une formation qu'on a peut-être voulu trop intègre. « *Ils étaient plus intègres qu'intégristes* » témoigne Le Guilcher.

D'autre part, nous savons désormais que les décisions sont prises par le groupe. Ils ont donc eu envie de se séparer de Debon autant par envie personnelle que comme direction médiatique. Dans le cas de Jacques Audiard, ils ne le connaissaient que de réputation. Bertrand avait peut-être vu un de ses films. A l'époque, il avait déjà sorti *Regarde les hommes tomber* et *Un héros très discret*. Ces œuvres étaient empreintes d'une noirceur et d'un discours formel assez atypique pour susciter chez lui l'envie de le rencontrer. Pour les autres, il s'agissait de la politique médiatique du virage amorcé par le nouvel album.

Enfin, il s'avère que *Noir Désir*, comme n'importe quel artiste en France, aura dû faire des concessions pour asseoir sa visibilité. Nous allons clore cette sous partie en étudiant dans quelle mesure.

### c) Le vidéo-clip en crise : le problème de la diffusion

La diffusion est devenue aujourd'hui un véritable goulot d'étranglement. Tout le monde ne passe plus, et en considération de la production terriblement dense et éclectique, il y a une véritable perte de qualité. Encore une fois, il est question de norme et de formatage. *Noir Désir* n'y échappe pas.

Le formatage fonctionne dans deux sens. D'un côté, les labels, tant qu'à investir dans un vidéo-clip, tendent à réduire les prises de risques et à les concéder aux artistes qui vendent beaucoup de disques. De l'autre, les chaînes réduisent la programmation à la playlist<sup>109</sup> des radios pour les jeunes à forte écoute (NRJ, Europe 2...). Mickaël Bois, programmeur sur la chaîne câblée MCM, nous explique : « *On se sert de quatre indicateurs externes de programmation : les chiffres de vente d'albums (...) les programmes des grosses radios comme NRJ (...), les sondages réguliers des instituts et le « pif » des programmeurs (coup de cœur – NDA).* »<sup>110</sup> Ces radios qui vivent essentiellement grâce à la publicité, se basent elles-mêmes sur la présence médiatique pour diffuser et sur les primes juteuses qu'elles peuvent éventuellement recevoir des labels. On peut rappeler également qu'à l'ère des grands groupes médiatiques, les labels se trouvent souvent sur les mêmes Multinationales que les sponsors... Bien entendu, la présence médiatique dépend des maisons de disque qui investissent en fonction de ces chiffres de vente. Comme l'explique très bien Arnaud Le Guilcher : « *C'est le serpent qui se mord la queue.* » A la télévision, les quelques publicités pour des disques finissent toutes par « Un disque

---

<sup>109</sup> Programmation d'une cinquantaine de chansons dont une dizaine tournent en rotation.

<sup>110</sup> in Bref, le magazine du court-métrage n°62 « *Economie d'une esthétique* »

Universal » - y compris Noir Désir, nous y reviendrons. La boucle est bouclée : les majors tiennent le haut du pavé : ils peuvent entretenir l'offensive médiatique d'un artiste, par conséquent passé en radio et diffusé en vidéo-clip, ce qui renforce encore sa présence et assoit sa place dans la cour populaire des artistes vus et entendus. Et qui peuvent donc vivre de leur art. Ils sont peu.

Pour comprendre la situation actuelle, il faut revenir sur l'évolution du rapport de la forme brève aux diffuseurs. Il fut une époque bénie au début des années 80 où la diffusion était gratuite. Malgré le coût élevé de la production, (bien inférieur à celui des Etats-Unis), les majors l'offraient aux chaînes comme une friandise bariolée. Plus qu'un nouveau support médiatique pour la promotion des artistes, le clip avait sorti l'industrie du disque d'une crise sans précédent. Il s'avérait littéralement déclencheur de vente. La télévision gonflait ses programmes de cette manne providentielle. La diffusion de la nouvelle vidéo de Mickael Jackson était devenue un événement au même titre que la sortie de son nouvel album. FR3 et Antenne 2 ont saisi le créneau les premiers avec respectivement *Studio 3* et *Les enfants du rock*, cette émission précisément où l'on verra Noir Désir pour la première fois en 1983. TF1 a suivi en programmant le célèbre *Bonsoir les clips*, qui aura éduqué toute une génération de clippeurs. Au vu du profit qu'en tiraient les chaînes, les majors se sont révoltées et ont instauré un blocus lors du MIDEM<sup>111</sup> à Cannes en 1985. Elles revendiquaient un forfait à la diffusion. Jacques Lang, qui soutenait allègrement la forme brève en tant que Ministre de la culture, lui a conféré un statut juridique et a cédé à la demande des majors. Les mêmes qui défendaient le clip en tant qu'œuvre d'art refusaient désormais de payer un forfait pour la diffusion de vulgaires mini-films promotionnels et le clip a déserté la télévision.<sup>112</sup> Jusqu'à l'irruption sur le paysage audiovisuel français du Canal 6, répondant à la demande d'une chaîne dédiée à l'expression musicale. TV6 s'est mise à émettre en 1986, avec un cahier des charges l'obligeant à 50 % de programmes musicaux. Outrepasant ses fonctions, elle a été liquidée puis a ressurgi sous le nom définitif de M6 en 1987, enjoignant à 30 % de divertissements musicaux cette fois-ci. Elle aura permis un véritable âge d'or de la vidéo-musique durant lequel auront été diffusés des films d'artistes vendant très peu. Le Guilcher témoigne : « *A l'époque, le clip existait en tant que tel. Tu filais un clip, même pour un groupe pas connu, et il passait. C'est comme ça qu'a fait Michel Gondry avec Oui Oui.*<sup>113</sup> *Ils vendaient rien du tout pourtant. Nous on faisait des clips et on les rentrait avant même qu'ils soient en radio.* »

---

<sup>111</sup> Marché International du Disque et de l'Édition Musicale.

<sup>112</sup> Hormis sur Canal+, alors toute jeune, qui en diffuse encore quelques uns pour un prix unitaire de 1000 FF. Les autres chaînes produiront des vidéos à leurs propres frais, de qualité évidemment médiocre.

<sup>113</sup> Michel Gondry, figure de proue de la deuxième génération de clippeurs, s'est fait connaître par les clips qu'il a réalisés pour son propre groupe, Oui Oui, dont il était batteur.

Mais petit à petit, la forme brève a perdu du terrain. Malgré quelques véritables artistes comme Jean-Baptiste Mondino, Michel Gondry et Stéphane Sednaoui, elle restait dévolue à l'exercice de promotion et le public s'est lassé. Il faut savoir que M6 avait disposé sa programmation sur le modèle des radios adolescentes à grande écoute comme NRJ, avec des clips en guise de plages musicales, des divertissements et même des flashes d'information quasiment toutes les heures (le fameux *6 minutes*). Comme ces radios, dites « libres » à l'origine, M6 a vite été soumise aux lois du marché et a perdu de l'audience. Elle a alors rogné les clips sur la fiction et aura diffusé de plus en plus de séries jusqu'à ce que les programmes vidéo soient relégués tard dans la nuit ou tôt le matin dans le *Boulevard des clips*.

Depuis le nouveau millénaire, le *Boulevard* a fermé et les clips ne passent plus que dans *M comme Musique* à 2h00 du matin. Il y reste une petite niche d'exigence nommée *L'alternative* où la parole est donnée à des artistes plus confidentiels. On peut encore y découvrir des petits bijoux, comme par exemple la vidéo réalisée pour Alexis HK *C'que t'es belle*, ou encore celles d'Emilie Simon, artiste très visuelle puisant à l'univers fantastique de Tim Burton. Sur les chaînes publiques, il s'agit du dernier espace où placer les clips de Noir Désir. Autrement, Arte en diffuse quelque fois dans l'émission *Tracks*, et France 2 très occasionnellement dans des émissions de court-métrage.

Les chaînes câblées se sont développées depuis, mais MCM ou W9 fonctionnent sur le modèle radiophonique et sa soumission au marché. « *La TNT a prétendu changer la donne mais c'est faux, c'est le même système,* » déclare amèrement Le Guilcher. En vertu de ces lois semble-t-il immuables, le vidéo-clip de *Le vent nous portera*, matraqué en radio, a pris toute la place. *A l'envers*, à l'endroit a été interdit à la diffusion à cause d'éventuelles nuisances pour les épileptiques. Quant à *Lost*, diffusé uniquement sur des radios spécialisées comme Ouïfm ou Le Mouv', il a été littéralement enterré sous le sable du *Vent nous portera*. Cette chanson seule a vraiment tout raflé et a complètement éclipsé les autres.

Pour bien saisir le problème de ce système, prenons un autre exemple fourni par Arnaud Le Guilcher. Un artiste aussi majeur qu'Alain Bashung, comptant parmi les meilleures vidéos de Jean-Baptiste Mondino, récompensé par la victoire de la musique 1999 du meilleur vidéo-clip pour *La nuit je mens* par Jacques Audiard, n'a pas pu diffuser son dernier titre à la télévision ou sur le câble. Le clip de *Faites monter* était pourtant l'occasion d'une rencontre au sommet entre le rocker aux trente ans de carrière et une cinéaste aussi pertinente que Claire Denis. « *La chanson passait pas à la radio, commente Le Guilcher, c'était trop pointu, les gens risquaient de zapper...* »

Voir un vidéo-clip et l'argent qui ont été investis dedans finir au fond d'un carton est inadmissible. De nouveaux supports sont heureusement apparus.



En premier lieu, le vidéo-clip peut vivre, selon les mots de Le Guilcher, une véritable « *existence parallèle* », sur Internet. Sur la toile, son devenir peut conduire à des effets boule de neige comme à ceux de pétard mouillé. Le web est un média axé sur la diffusion. Le chemin du clip y est incontrôlable, mais le label ne perd pas grand chose à essayer ; ses efforts se voient régulièrement récompensés.

Les clips figurent également très régulièrement en plage CDROM sur les singles ou albums sortis dans le commerce.

Comme nous l'avons mis en avant dans mon ouvrage de l'année dernière<sup>114</sup>, les DVD musicaux sont les sauveurs de la forme brève. Durant l'âge d'or, il s'agissait de VHS, voire de Disque Laser. Les majors n'ont pas aimé pactiser bien longtemps avec les télévisions et ont déplacé les règles de la diffusion en faisant du clip directement le produit. Il n'était à l'époque pas question d'éthique mais de pure logique commerciale. Le vidéo-clip avait suscité une demande, les majors entendaient y répondre puisque les chaînes refusaient de les payer pour la diffusion.

Aujourd'hui, on pense davantage à laisser des traces. Au même titre que la chanson elle-même, la vidéo représente le témoignage d'une période vécue par un groupe, en vertu des facteurs que nous avons évoqués plus haut. D'une certaine façon, elle peut se faire significative de la société contemporaine du morceau puisque l'artiste est susceptible de citer des personnes ou événements auxquelles le clip répondra peut-être. Au niveau du look, du courant musical, de l'esthétique même, il laisse un témoignage audiovisuel qui brasse des mythes réactualisés. Nous vivons dans la civilisation de l'image, ne pas constituer ce genre de patrimoine est devenu impensable pour certaines personnes, dont Arnaud Le Guilcher. « *(Pour) un groupe aussi majeur que (Noir Désir), il faut lutter bec et ongles pour faire 4 clips au moins, insiste-t-il. Lorsque tu fais une rétrospective, c'est inimaginable de ne pas illustrer les chansons. (...)* » La présence des clips au sein de la programmation des plus prestigieux festivals de cinéma Européens va dans ce sens, ainsi que la sortie des DVD *Work of director*<sup>115</sup>, compilant les clips non plus par artiste mais par réalisateur. Le support est enfin reconnu comme œuvre d'art.

« *Et quand tu sors un DVD, tu fais une anthologie de clips, ajoute Le Guilcher. C'est important.* » Et cela rapporte. Le support du DVD musical trouve depuis quelques années une clientèle fournie, à tel point que certains artistes comme Zazie ont tourné des vidéo-clips inédits pour les sortir en bonus du DVD de leur dernière tournée. Ce nouveau marché est particulièrement dynamique depuis 2003 avec 5,2 % des ventes en France et 6,9% en 2005. Le DVD musical semble bien être salvateur pour le clip en mal de diffusion. Les vidéos des frères Gondry et de *Lost*, peu diffusées à la télévision, trouvent un second souffle dans ce support. Bientôt, on parlera de « DVDclip. »

---

<sup>114</sup> Ethique et esthétique du vidéo-clip français depuis 1990.

<sup>115</sup> *The Work of director*, édité par Labels, une filiale de la major EMI. Ils ont sorti depuis 2003 deux séries de trois réalisateurs, la première avec Michel Gondry, Spike Jonze et Chris Cunningham, la deuxième avec Stéphane Sednaoui, Mark Romanek et Jonathan Glazer.

Noir Désir n'échappe pas à cet impératif de la diffusion. Quel en est l'enjeu au final ? Celui de la présence sur les ondes, purement et simplement, pour familiariser le spectateur avec l'image du groupe. Cela peut paraître étrange, au regard de leur éthique, d'occuper médiatiquement la place que d'autres moins connus pourraient ainsi désirer, lesquels ils emmenaient autrefois en première partie de leurs tournées. Les créneaux sont chers et recherchés. On comprend alors pourquoi Henri-Jean Debon les traitait de « démagos ».

Faudrait-il admettre que la promotion fait partie intégrante du succès de Noir Désir ? On pensait jusqu'ici que le groupe cherchait surtout à se faire connaître sur scène, pourtant ce dernier point remet en question cette hypothèse. La promotion et la présence médiatique s'apparenteraient à un défi : celui de rester droit même à travers les pires systèmes, toujours sur le « *fil du rasoir*. »<sup>116</sup> Ces systèmes relayeraient alors tous leur discours, le vidéo-clip inclus. Au regard de ce qu'ils en ont fait, cette théorie semble très probable. Le Guilcher la confirme en ces termes : « (*Le clip*) était un relais incroyable de leur statut de groupe à part, de leur intégrité. » Puisque cette démarche fonctionne essentiellement sur un discours tourné vers l'extérieur, voyons de quelle façon ils l'ont appliquée dans leur rapport au public.

## 2. Le rapport au public

Le vidéo-clip, pour atteindre son but, ne doit pas être envisagé autrement qu'à travers le rapport de l'artiste à son public. Dans cette optique, il est bon de conforter celui déjà acquis tout en cherchant à en atteindre un nouveau. Mais les images envoyées ont tendance à échapper au contrôle pour être incorporées par le fan, érigeant autour du mythe de son idole un culte qu'il est seul à contrôler.

### a) Du mythe au culte

Dans son livre Communication d'une star, Jacob Thomas Matthews analyse le phénomène de starisation de Jim Morrison. Pour lui, le rock'n'roll a créé ce phénomène du fanatisme en bouleversant les normes de la culture folk, culture communautariste et participative, pour « *la séparation d'artistes individualisés et de spectateurs qui ne participent plus directement à la création culturelle*. »<sup>117</sup> Dans cette optique, le spectacle devient une réorganisation sociale qui conduit à des phénomènes de démagogie. La star incarne simultanément une source de repères et un objet sexuel.

---

<sup>116</sup> Bertrand Cantat utilise cette expression dans *Lost* : « *A peine est passé le message / Au fil du rasoir*. »

<sup>117</sup> Communication d'une star – Jim Morrison, Jacob Thomas Matthews, éditions L'Harmattan, collection Communication sociale, 2003.

Le clippeur s'efforce de faire de l'artiste un mythe, mais les images qu'il envoie sont reçues et triées comme partie intégrante d'un culte organisé par le fan. Voyons maintenant comment s'exprime la passion du fan et comment le vidéo-clip y participe.

Celui d'*Un jour en France* traite précisément de ce sujet. Le groupe déclarait avoir peur de se faire « voler son image » et donc son âme. Le cauchemar se réalise lorsqu'un producteur nippon peu scrupuleux s'empare d'eux sous forme de super héros de manga particulièrement dérisoires. Le travail de communication de masse agit alors : le rythme binaire de la batterie hypnotise les adolescentes japonaises qui cherchent dans les magazines à compléter leur savoir sur la formation. Nous touchons là à un point important : le groupe n'est plus écouté mais consommé. Le sociologue Edgar Morin décrit ainsi le phénomène : « *Le fidèle veut toujours consommer son Dieu (...) Tout Dieu est fait pour être mangé, c'est-à-dire incorporé, assimilé. La première assimilation est de connaissance. Le fan veut tout savoir, c'est-à-dire posséder, manipuler et diriger mentalement l'image totale de l'idole. La connaissance est ici moyen d'appropriation magique.* »<sup>118</sup> Dans cette optique, les moindres produits, images, autographes ou interviews deviennent des fétiches.<sup>119</sup> Le vidéo-clip doit être considéré ainsi. En s'adressant au plus grand nombre à travers le petit écran, il constitue une offrande à l'appétit de possession du fan, qui reçoit le clip comme s'il capturerait l'image de l'artiste, d'autant que la forme brève a tendance à jouer sur la sensualité. Nous en voulons pour preuve cette remarque laissée par une fan sur un forum à propos du vidéo-clip de *Aux sombres héros de l'amer* : « surtout pour le déhanché de Bertrand Cantat. » A noter que ce fameux déhanché doit se voir sur un ou deux plans, il faut vraiment être à l'affût pour le repérer. Sur la clipographie du groupe, on trouvera des images plus prononcées (bien que cela ne soit pas forcément leur but) : la fièvre de Cantat sur scène dans *En route pour la joie, Tostaky (le continent)* ou *Marlène*. Dans *L'homme pressé*, Debon offre un déhanché plus visible même s'il joue la carte de la parodie des boys band. Mais le fan s'approprie impitoyablement une image détachée du sens. La sexualisation du beau leader, essentiellement pour le public féminin, même involontaire, participerait de la théorie « voir c'est posséder ».

Nous ne pouvons justement nier le rôle que les fans de sexe féminin ont joué dans l'ascension de Noir Désir. Richard S. en a relevé l'importance dès le premier clip. La trame scénaristique de *Aux sombres héros de l'amer* demeure assez confuse. Cette jeune fille blonde incarne-t-elle la sœur de Cantat ou bien une admiratrice ? Devant la négligence narrative, nous nous voyons dans l'obligation d'interpréter, quitte à nous tromper. Par précaution, nous parlerons au conditionnel. Nous partirons donc du principe que cette femme n'a aucun lien de parenté avec le chanteur, et qu'elle l'a découvert dans la taverne où il donnait sa prestation. Dans cette séquence précise, elle lui jette alors un regard, en se retournant, qui en dirait long sur son rapport à Cantat en tant que spectatrice. Malheureusement, rien n'a

---

<sup>118</sup> *Les stars*, Edgar Morin, éditions du Seuil, 1972, Paris.

<sup>119</sup> Nous entendons par là une multiplicité de sens : autant rituel que sexuel.

le temps d'être établi dans cette vidéo où le clippeur tente paradoxalement de raconter une histoire avec un point de montage ou un fondu quasiment toutes les secondes. Chaque élément, même furtif, doit donc avoir son importance dans ce grand désordre. Celui du regard de la jeune fille me semble assez éloquent quant à la sexualisation de l'image de Bertrand Cantat.

Lorsque le noyé s'échoue sur la plage, elle le secourt en premier. Le vieillard et le quadragénaire, eux, arrivent presque nonchalants. Le voyant ouvrir les yeux, elle sourit et le serre contre elle. Il semble bien y avoir une relation amoureuse entre eux. On aperçoit, furtivement encore, le bras de Bertrand dans le dos de la fille. Il la connaîtrait donc. Il nous reste deux pistes qui se recoupent : il serait son amant ou bien / et elle figurerait à elle seule le public féminin de *Noir Désir*. Le film de Richard S. semble d'ailleurs avoir été conçu pour la gent féminine, avec cette mise en valeur prononcée de Cantat et de son tempérament tourmenté et autodestructeur sans être brutal, ce caractère de rebelle à la bestialité douce. Il est certain que ce clip ne dispense pas de vérité mais bien une image du chanteur créée pour faire rêver les adolescentes, au demeurant un brin sophistiquées puisqu'il s'agit de poésie Romantique. Ce public (strictement féminin dans ce cas précis, j'insiste) l'accueille ici et le reconforte dans ses doutes et ses tourments, lui sourit et le serre contre son cœur. Le rapport à la femme est décrit par Candice Isola comme un « *équilibre à l'extérieur de lui-même (le héros Noir-désirien)* », une « *alliée pour la recherche de la stabilité.* <sup>120</sup> » Cette jolie blonde sera donc la seule source de vie que le chanteur aura trouvé dans ce clip. Elle l'aura presque ressuscité. Pour conclure, on pourrait affirmer que ce public le tient en vie et le protège de ses pulsions destructrices. Mais cela reste sujet à interprétation. Et cela reste une vision.

Revenons sur *Un jour en France*. Dans le dessin animé, les fans apparaissent extatiques. Chaque apparition du faux groupe déclenche des regards emplis d'admiration et des envies de réajuster sa belle chevelure violette chez les filles. Bien spécifiquement, la personne qui fait mine d'assassiner Bertrand Cantat est une fille. La sexualisation de l'idole entre pleinement en jeu. La meurtrière représente l'appropriation ultime : en tuant son idole, l'admiratrice supprime définitivement l'objet de son désir à ses rivales. La plupart des films qui ont été mis en scène sur le thème du fan voient effectivement ce dernier cheminer jusqu'au meurtre.<sup>121</sup> Le choix du Japon apparaît très judicieux puisque les jeunes stars de la pop y sont appelés « idols ».

Une autre facette de l'hystérie du fan féminin s'exprime justement par la caricature à peine exagérée de la jeune nippone trépidante. Une figure au demeurant effrayante lorsqu'elle se presse en masse aux portes de l'aéroport où se pose le vrai groupe. On a l'impression qu'elle va faire voler en éclats les

---

<sup>120</sup> *Noir Désir, Le creuset des nues*, Candice Isola, Editions Les belles Lettres, collection « Cantologie », 2003.

<sup>121</sup> Citons par exemple *La valse des Pantins* de Martin Scorsese, *Bodyguard* de Mick Jackson ou bien l'excellent long-métrage d'animation *Perfect Blue* de Satoshi Kon.

cloisons de plexiglas. Il est particulièrement édifiant d'observer une telle violence au sein de la gent féminine. Il faut croire que la sexualisation de Bertrand Cantat provoque en elles bien des émois.

Pour rester sur ce personnage, le fan, féminin comme masculin, vit par procuration dans l'espoir de nouveaux fétiches. Par des réseaux mystérieux, il sait parfois mieux que quiconque où trouver le groupe. Réfugiés dans leur hôtel, les Noir Désir sont cernés par quelques jeunes Japonaises qui arpentent le trottoir devant l'immeuble, guettant leur sortie pour rafler un autographe, une photo, voire un objet en jouant d'audace. Laurent Rigoulet raconte comment le groupe est systématiquement sollicité de la sorte à la sortie de ses concerts : « *A deux heures du matin (...), ils attendent la sortie de leurs sombres héros. De très jeunes filles qui ne veulent pas dormir, un garçon à catogan qui leur joue la sérénade. (...) Le groupe se montrant enfin, l'adolescent au catogan se lance, guitare en bandoulière, dans une version squelettique des Ecorchés, plainte ado : " Emmène moi danser, dans les dessous des villes en folie... ", lance-t-il à Bertrand Cantat, auteur de la chose, sorte de double rêvé. (...) Ces enfants au cœur de rimailleurs, ces fillettes amoureuses, sont partout. On les retrouve de soir en soir, sur la route, de plus en plus nombreux, extatiques aux premiers rangs, confits à la porte des loges.* »<sup>122</sup> Ce dernier s'avère relativement lucide sur ces manifestations : « *Agréable, mais on a l'illusion de vouloir contrôler ce type de débordement. (...) On ne fera rien pour les rendre encore plus fans. On ne leur apportera pas ce qu'ils demandent. Pas forcément.* » Eux, peut-être, mais leurs clippeurs ? Henri-Jean Debon aurait eu tendance à affirmer son propre passé de fan en interprétant son rôle comme celui de l'élaborateur d'une mythologie propre au groupe à laquelle le fidèle va puiser avec délectation.

#### b) Le cadeau au fan : l'autre élitisme.

Henri-Jean Debon connaît son sujet : avant d'avoir été le réalisateur fétiche de Noir Désir, il comptait parmi leurs fans de la première heure. Il considère toujours les avoir abordés sous cet angle là jusqu'à *666 667 club*. Il sait donc précisément ce qui fera plaisir au fidèle des Bordelais.

A ce sujet, je propose de citer ici le commentaire du vidéo-clip *Aux sombres héros de l'amer* rédigé par Hobiben sur son site consacré à la formation : « *Les quelques apparitions du groupe sont bien en dessous de leur vraie attitude. Le côté rageur et sombre n'est pas trop accentué et de ce faite*<sup>123</sup>, *Noir désir passe pour un groupe de vieux amoureux de la mer joueur de guitares sèches. En faite ce clip est vraiment peut recommandable et je pense que le groupe ne l'apprécie guère plus que nous.* »<sup>124</sup> Inutile

---

<sup>122</sup> Libération, 1<sup>er</sup> février 1993, « Noir Désir et transe de vie », Laurent Rigoulet.

<sup>123</sup> J'ai choisi de conserver les fautes d'orthographe (ou de frappe ?) pour retranscrire l'expression exacte du fan.

<sup>124</sup> <http://www.chez.com/hobiben/clip-noirdesir/clips.htm>

d'aller chercher plus loin, nous avons là l'avis d'un fan assez chevronné pour avoir dédié tout un site Internet à ses idoles, et assez malin pour avoir accordé cette place aux vidéos du groupe, ce qu'il est le seul à avoir fait de tous les sites consultés. Voilà maintenant son commentaire de *Hoo-doo / En route pour la joie* : « *Ce clip est à coup sur le meilleur que j'ai jamais vu. Il y en a des droles, des polemiques, etc... Mais celui là, il est franc, il est sincère et il semble nous dire, "Voilà Noir Désir c'est ça, qu'avez vous à dire de plus ?".* » On sent dans le contraste qualitatif une reconnaissance bien nette du travail de Debon. Ce dernier sait viser juste et envisage sa collaboration avec Noir Désir sous le biais de la générosité. Il sait ce qu'attend le fan puisqu'il attendrait la même chose à sa place. Pourquoi ne pas le lui donner ? Après le film littéraire et posé de Richard S, il révèle donc au public la fièvre scénique Noir Désirienne.

Debon entend bien parsemer ses vidéos de cadeaux de ce type. Déjà, saisir le groupe en live avec de nouvelles images en constitue un. Comme le souligne parfaitement Hobiben sur son site, ces extraits sont rares. A l'époque, on ne les trouve pas sur Internet puisqu'il n'est pas très développé, le groupe n'a sorti aucune vidéo officielle et ils ne sont pas diffusés à la télévision. Il ne reste qu'une seule façon de voir le groupe en concert : y assister. Debon offre ces images autant à ceux qui en sont incapables qu'à ceux qui l'ont déjà vécu. Pour les premiers, cela passe par la situation géographique. Noir Désir s'efforce de jouer dans des petits clubs un peu partout mais si le fan vit dans une zone rurale sans voiture, il n'a aucune chance d'y parvenir. Pour cette raison parmi tant d'autres, il recevra le clip de Debon comme un compromis agréable. Rappelons que le vidéo-clip a servi aux Etats-Unis à amener les artistes là où ils ne passaient pas. Amener jusqu'au concert à travers la petite lucarne représente, sous la promotion, une belle initiative. Quant à ceux qui l'ont déjà vécu, cela les renvoie dans leurs propres souvenirs de cette expérience. Ce n'est donc pas un hasard si Debon fait son entrée de cette façon et s'il ne proposera quasiment que des images de concerts par la suite.

Pour lui, le vidéo-clip doit briller par sa générosité. Sa conception du rapport au téléspectateur se base sur une phrase d'Antoine Vittez qu'il aime beaucoup : « *Théâtre élitaire pour tous.* » « *Je pense qu'il y a des espaces dans lesquels on se balade, élitistes et très généreux, appuie-t-il. Le clin d'œil qui parle à un public proche de toi. (...) C'est de l'élitisme pour nos amis.* » Dans ce sens, le clippeur aime beaucoup les films de James Bond et le culte et les rituels autour du personnage. Il s'est efforcé d'appliquer le même traitement aux Noir Désir en faisant de leurs apparitions ponctuelles des « *images précieuses* », filmées avec ce regard d'artiste qu'il revendique, et qui construit la mythologie du groupe sur des détails très précis.

Dans *Tostaky (le continent)*, cela passe par cet angle si particulier du 3/4 dos. Très concrètement, il fixe la force morphologique du visage de Bertrand Cantat sous un point de vue atypique. On peut fixer ainsi Cantat jeter des regards singuliers en arrière, pas directement dans les yeux

du spectateur mais dans une zone obscure que Debon assimile à son aura, « *ce qu'on trimballe avec soi.* » Comme le spectateur capte ces regards, on avancerait non sans humour que c'est le public qu'il trimballe et que cet angle créé un rapport très particulier avec lui. Au fil de la performance, les expressions du chanteur passent de l'inquiétude à la paranoïa, de la colère à la malice, ou comment un simple choix de mise en scène peut conditionner le jeu de l'artiste. Car ce choix lui confère une grande liberté grâce à laquelle il ne tourne les yeux vers l'écran que lorsqu'il en a envie. Ces regards, quelle que soit leur humeur, constituent le genre de cadeau dont nous parlions. Et le fan peut observer un large panel d'attitudes propres à son chanteur préféré.

Dans *A ton étoile*, le clippeur propose également les Noir Désir sous un angle très mythologique, en les filmant en gros plan, coupant leurs jambes et leurs oreilles de leur corps. Il récidive un peu plus tard dans *Lost*, lors de la séquence du petit-déjeuner. La démarche du gros plan procède en général d'une volonté de mise en valeur particulière. Cette mythologie permet au public de considérer de plus en plus les artistes comme ses amis, des gens proches de lui, dont il connaît les manières comme s'il les fréquentait.

Dans L'écran Post-moderne, Laurent Jullier présente le vidéo-clip comme une esthétique dite du « *clin d'œil*.<sup>125</sup> » Dès ses débuts, la forme brève a brassé des stéréotypes à n'en plus finir, des images d'Epinal, des esthétiques empruntant à des modèles bien connus etc... Cette méthode joue la carte de la connivence avec le téléspectateur. En l'inscrivant dans un modèle culturel qu'il connaît, ce dernier se sent dans une sorte de confiance, dans quelque chose lui étant spécialement destiné, et voit alors l'artiste comme un ami sur la même longueur d'ondes que lui. Or, lorsqu'un ami fait de la musique, on se met en devoir de le soutenir, en achetant ses disques par exemple, ou en allant à ses concerts.

Pour « celui qui sait », les clips sont ainsi riches de nombreux détails qui auront échappé à d'autres. Pour le fan de la première heure, voir le chanteur assimilé à un footballeur dans *Tostaky (le continent)* sera parlant. L'autre ne fera pas la relation. Le fan saura saisir les mises en perspective des différents membres du groupe dans *Un jour en France* et *Lost* en fonction de leur véritable personnalité (Serge Teysnot-Gay respectivement en gourou de secte et en jogger, Denis Barthe en avocat et en bûcheron...). Le fan authentique partage sans doute également les influences du groupe et sera particulièrement ému des images d'outre-tombe du leader du Gun club, Jeffrey Lee Pierce dans *A ton étoile*.

Pour les autres, Debon les récompensera de leur fidélité à la fin du clip de *L'homme pressé*. Cette séquence reprend en effet formellement le dispositif de *Tostaky (le continent)* et le personnage manga d'*Un jour en France*. Le clin d'œil apparaît ici flagrant.

---

<sup>125</sup> L'écran Post-moderne – Laurent Jullier, Editions l'Harmattan, collection Champs visuels Paris 1997

Mais Jullier soulève ce problème : sous l'obsession de « faire référence », le discours s'avère totalement creux. Si toutefois ce n'est pas le cas, la référence recouvre le sens auquel elle pouvait puiser et le discours disparaît. Dans *Tostaky (le continent)* par exemple, le plan du footballeur traduit le caractère offensif du texte de Cantat. Or le clin d'œil « Cantat footballeur » éclipsera cette dimension pour en rester sur la promotion pure et simple de son image. Pour ce genre de raison, le public n'aura retenu de *L'homme pressé* que Noir Désir singeant les boys band sans s'attacher à la signification profonde de ce motif. Debon en avait-il conscience ? « *T'as toutes les couches et tu finis par en revenir à la première : c'est un clip pour un morceau de rock et basta,* » déclare-t-il à ce sujet. Chacun tire donc ce qu'il veut du vidéo-clip et de sa richesse. Celui qui est prêt à aller au delà de la promotion, le passionné, le fan, est récompensé. Celui qui, inconsciemment d'ailleurs, en reste là, en sort également satisfait. Il faut croire qu'Henri-Jean Debon se permet le luxe de satisfaire tout le monde, là où Jacques Audiard, Alex et Martin ou Michel et Olivier Gondry en restent tout de même davantage à la première couche. On n'y voit qu'une simple question de choix, car la caution Noir Désir permet beaucoup pour un public contrasté qui en demande autant.

c) Le vidéo-clip comme prolongement du processus scénique.

Henri-Jean Debon a estimé que la vérité de Noir Désir se captait essentiellement sur scène. Partant de ce rapport au public et des interactions qui peuvent se créer dans cet espace cérémoniel de la salle de concert, il a tracé une ligne dont le vidéo-clip est le point de fuite, à tel point que les images hors de la scène résonnent malgré tout de cette expérience. Nous allons examiner comment cette perspective s'articule.

Malgré le nombre d'images de concerts qu'il propose, Henri-Jean Debon a très peu filmé le public live. Dans *En route pour la joie*, aucun plan sur lui. Comme il l'analysait très bien, il a abordé le groupe avec le regard du fan. Ce dernier voue sa passion aux musiciens quitte à se nier lui-même dans ce processus. A la caméra, Debon estime, certainement inconsciemment, que filmer le public serait se regarder dans un miroir ; il n'y tient pas. Le public non plus d'ailleurs. Il s'agit là d'un rapport social déroutant où le public constitue une désindividualisation pour former une masse partageant son adoration de l'idole. Ce vidéo-clip n'est pas envoyé comme ceux qui vont suivre dans l'intimité d'une personne, mais reconstitue le public du concert à travers le téléspectateur. La moindre image de ce public n'aurait aucun sens dans ce système.

Dans *Marlène*, Debon prend de la maturité et se détache de son regard trop effacé. Il est vrai que cette vidéo, issue d'un album live, ne propose que quelques images de concert à la fin. Cependant, le réalisateur inclus cette fois-ci les spectateurs dans le processus de la scène. Il faut dire qu'ils sont



présents dans le morceau même, enregistré en direct, dans leurs cris hystériques lorsqu'ils en reconnaissent le début. Il saisit là l'occasion d'une blague visuelle, en assimilant les hurlements (féminins pour la plupart à nouveau) à ceux des passagers d'une voiture avant un accident violent. L'hystérie devient par ce biais l'expression d'une sorte de pulsion masochiste, où les filles, prêtes à défaillir, se laisseraient mourir pour leur idole. Les images de live y répondent beaucoup plus loin. On voit Bertrand, assez remonté, haranguer la foule violemment. On se demande s'il ne serait pas en train de les insulter, il semble cracher ses mots. Cette fois-ci, le plan d'ensemble permet d'inclure le public, masse informe et sombre d'où émerge des bras.

Dans le vidéo-clip d'*Un jour en France*, le public du concert donné par le groupe version manga danse dans l'euphorie la plus totale. Cette fois-ci, il a d'ailleurs un visage : celui de la jeunesse, qui vit le spectacle comme un amusement. Une illusion au regard de nombreux articles de presse qui évoquent « un volcan », « des malaises », « une épreuve physique » autant pour le groupe que pour le public.

Cette utopie du concert, uniquement festif et convivial, permet d'isoler ce plan très important de la jeune fille qui abat Cantat avec un pistolet virtuel. Car au milieu des moutons se cachent des loups. Nous y revenons d'ici peu.

En ce qui concerne les moutons, Debon pose le constat désabusé d'un groupe au discours démagogique malgré lui. Les Noir Désir ont pris conscience de leur pouvoir et cherchent à l'utiliser à bon escient, en provoquant la réflexion de façon à sortir la jeunesse d'une certaine torpeur. Mais ils en tirent parfois des échos absurdes et doivent faire face à un nouveau conformisme. Ce comportement n'est pas nouveau dans le monde du rock. Jacob Thomas Matthews l'analyse dans Communication d'une star, Le sex symbol Jim Morrison aura été confronté à une attitude globale ignorant totalement son message artistique : « *son succès grandissant, (Morrison) ne voyait devant lui qu'une foule de personnes identiques les unes aux autres, une masse d'êtres unis dans leur adoration et leur imitation d'une nouvelle idole.* »<sup>126</sup> On comprend mieux les images du groupe à la fin de *Marlène*. A l'époque de *Veillez rendre l'âme...*, ils s'exprimaient déjà sur cet aspect de leur carrière : « *En musique, il existe dès le départ une énorme contradiction : tu joues pour ton plaisir, Tu fais du rock et c'est tout. Et puis, un jour, tu fais du spectacle, tu attires l'attention. Le public te vole déjà une partie de ta liberté.* »<sup>127</sup> Aussi, les rockers s'efforceront constamment de ne pas se laisser emprisonner par cette demande du public, par exemple en bannissant *Aux sombres héros de l'amer* de leur répertoire. Ils chercheront toujours à évacuer cette fraction de spectateurs venus applaudir un single sans comprendre la démarche intégrale.

---

<sup>126</sup> Tracey Simpson, Le dernier poème du dernier poète, citée dans Communication d'une star – Jim Morrison, Jacob Thomas Matthews, éditions L'Harmattan, collection Communication sociale, 2003.

<sup>127</sup> Les Inrockuptibles, mars 1991, « Qui a fait sauter le pont ? » Emmanuel Tellier.

« L'idée de partage, de complicité, est essentielle à nos yeux. (...) Et avec notre véritable public, cette relation n'est pas un phénomène de surface. Ce sont les manifestations superficielles qui nous font peur. »<sup>128</sup> Voilà pourquoi les fictions poétiques de Henri-Jean Debon ainsi que *Tostaky (le continent)* chercheront à atteindre le spectateur dans son intimité et non à la surface, malgré l'existence avérée de cette surface. « Je sais très bien qu'il y a des plans qui marcheront pour personne et qui marcheront pour d'autres... C'est une technique à perte et profits »<sup>129</sup> confirme-t-il.

La séquence finale d'*Un jour en France* offre un peu au voyeur qui sommeille en chaque spectateur ce qu'il attend. En effet, le phénomène du fanatisme envers un artiste conduit à d'étranges pulsions. Aussi doit-on percevoir très sérieusement ce plan de la jeune fille qui « tue » Bertrand. John Lennon n'a-t-il pas été abattu par un fan détraqué ?

Sur scène, le groupe dégage une aura intense. Nous avons décrit cet événement comme une cérémonie. Bien davantage, Le creuset des nues utilise le terme de « sacrifice rituel »<sup>130</sup>. La musique et la violence des décibels prennent possession du chanteur (ou du guitariste, par exemple Jimi Hendrix), devenu le chaman, et sa transe dite « noire » le conduit au sacrifice symbolique, qui le voit frôler la mort. Il s'agit de la syncope, dont *En route pour la joie* nous donne un exemple. Le public figure une communauté unie autour de la vision cathartique du meurtre fondateur. Pour expliquer ce terme, il faut remonter aux temps ancestraux où les rapports sociaux constituaient la seule loi des Hommes. La justice s'exerçait donc constamment en fonction de la communauté qui déchargeait tous ses malheurs sur une seule personne, sacrifiée aux Dieux pour recréer l'union au sein de la population. De là à être ce « martyr » d'*Un jour en France*, Bertrand Cantat est néanmoins reçu comme un symbole sur lequel exercer (ou plutôt exorciser) des pulsions de mort et de violence.

« Le public n'attend qu'une chose, que tu te fasses mal. Il veut quelque chose de violent, de sensationnel. (...) Ils veulent voir quelque chose de différent, quelque chose qu'ils ne verront pas dans leur petite vie de tous les jours. »<sup>131</sup> déclare-t-il.

Henri-Jean Debon a créé le plan de la « tueuse » par rapport à une scène de ce genre que le chanteur lui avait racontée un jour. Mais il avoue lui-même avoir été témoin de manifestations de haine de la part de frêles jeunes filles durant les premiers concerts du groupe. Cette haine participe de cette hystérie qui conduit à menacer jusqu'à la sécurité des musiciens. Si le spectacle n'est pas assez sensationnel au goût de certains ou certaines, ils sont prêts à le provoquer. En ce sens, tout malsain qu'il soit, ce lien fonctionne à merveille entre le groupe électrisé sur scène et le public qui prend part active à la cérémonie. Bertrand Cantat serait vraiment en danger s'il n'était plus capable d'assurer le spectacle physiquement : la mort symbolique de la syncope deviendrait sous les coups du spectateur le lynchage

---

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Propos recueillis par l'auteur.

<sup>130</sup> Claude Chastagner, La loi du rock cité dans Noir Désir, Le creuset des nues

<sup>131</sup> Les Inrockuptibles, mars 1991.

du chanteur. Ainsi, lorsque Bertrand se jette dans la foule<sup>132</sup>, le public le rattrape rarement. « *Ils m'envoient toujours par le fond* »<sup>133</sup> commente Cantat.

Le Guilcher affirmait que Noir Désir n'avait pas connu de problème de censure au niveau de ses vidéo-clips ; la violence y affleure pourtant, implicite mais d'une puissance terrible. Une puissance cathartique fort heureusement. A l'écran aussi, le groupe doit se faire mal. On veut y voir la mort et la violence.

Pour cette raison, le groupe est constamment victime ou auteur d'agressions. Dès son clip genèse, Bertrand Cantat manque de se noyer. Dans *En route pour la joie*, Debon filme une de ses syncopes ; il gît, inconscient, au milieu de la scène. A la fin de *Tostaky (le continent)*, on jurerait qu'il s'électrocute. Dans *Un jour en France*, il se suicide (cette fois ci pour de bon, pas de demi-mesure chez Debon) tandis que Serge reçoit des tapes sur le crâne. Ce dernier n'a pas le temps de s'en remettre qu'il se fait lapider au début de *L'homme pressé* tandis que ses comparses évitent des jets de cocktails Molotov. Un peu plus tard, c'est Bertrand qui noie une ribambelle de petits enfants. *Marlène* lui avait déjà offert l'occasion de devenir l'agresseur en apostrophant violemment le public.

*Lost* constitue enfin l'apogée de la menace : Noir Désir, perdu dans une forêt en guerre, tache de la traverser discrètement. On pointe sur eux des lasers à longue portée et le spectacle qui s'offre à leurs yeux constitue cette fois la pire des agressions. Ils n'en sortiront pas indemnes ; un inconnu sautera sur Bertrand et le plongera dans l'eau froide jusqu'au cuir chevelu.

Dans la tradition Hébraïque, on sacrifiait un bouc pour délivrer la communauté du mal. Ce bouc portera plus tard le nom de Jésus-Christ, ou bien de juif, voire pourquoi pas de Jim Morrison ou de Bertrand Cantat. Avec Noir Désir et la collaboration de Henri-Jean Debon, le quatuor se fait figure expiatoire et place le public face à la vérité de son être : le mal existe en chacun. Dans cette perspective, le vidéo-clip se fait prolongement du processus scénique : cérémonie cathodique de la mise en danger, de l'agression, du meurtre et de la mort. Et la mise à mal du groupe constitue son propre rapport avec le public, car telle est la fonction du bouc émissaire : la (ré)génération du lien social par le sacrifice rituel d'une personne exclue de la communauté. Cantat mérite peut-être finalement bien son statut de martyr tracé au pinceau par Jean Paul Roy à la fin d'*Un jour en France*.

---

<sup>132</sup> On nomme cette pratique « le slam » ou « stage diving ». Lors du concert, une personne (aussi bien l'artiste qu'un spectateur) monte sur la scène et saute dans le public qui le rattrape et le porte à bout de bras, le faisant circuler dans la salle. Lorsque le public est disponible.

<sup>133</sup> Libération, 1<sup>er</sup> février 1993, « Noir Désir et transe de vie », Laurent Rigoulet.

Le rapport au public de Noir Désir ne s'effectue donc pas nécessairement dans les deux sens. La médiation du groupe à travers le clip permet dans un premier temps de saisir comment s'articule cette relation, et comment peu à peu son image lui échappe.

Le fan se divise en plusieurs types. Comme le dit bien Henri-Jean Debon « *C'est très compliqué de porter un regard lucide sur ceux que tu admires.* » Au contact des bordelais, il a fini par rentrer dans cette catégorie, où il côtoie finalement peu de monde, et il a pu ainsi changer son regard et dénoncer ses propres travers à travers la représentation de ce qu'il était. Mais il n'a jamais pu cesser d'être généreux envers le passionné, l'interrogeant dans son exigence. Les échos lui auront donné matière à réfléchir : le fan ne peut, ne veut pas être lucide. Il a constitué un culte autour d'une image précise attribuée au groupe, il n'ira chercher dans les clips que les éléments lui permettant de s'y conforter. Je laisse à Philippe Le Guern le soin de conclure : « *Le mythe venait d'en haut (...), le culte vient d'en bas, remonte vers les idoles et les œuvres qui apparaissent en partie construites par leurs consommateurs. (...) Il s'agit moins de se référer (aux œuvres et aux auteurs) que de désigner des pratiques dont ils sont le support.* »<sup>134</sup> Noir Désir deviendra par ce biais plus qu'un groupe de rock : une figure majeure de la scène culturelle française au tournant du millénaire. Pour clore cet ouvrage, il convient maintenant de dégager tout ce que cela implique.

### 3. Une autorité morale

« *Avec le recul, je sais désormais qu'on a donné **une** image du groupe, paradoxalement par volonté de ne pas en donner* » affirme Henri-Jean Debon. Comme nous le savons à présent, un groupe majeur comme Noir Désir ne peut pas rester maître de son image bien longtemps. Le Guilcher parlait du rôle du clip dans sa carrière en tant que relais, il faut conclure cet ouvrage en décryptant le discours relayé et son impact sur la masse.

Nous serons amenés à voir de quelle manière les médias et les fans se le sont appropriés pour forger l'image consensuelle et fédératrice que l'on connaît, sans pour autant le déresponsabiliser lui-même. Cela nous conduira à démontrer comment Noir Désir aura engendré une certaine façon d'aborder l'engagement citoyen à travers la musique, perpétuée par une génération d'artistes enfantés par les Bordelais.

---

<sup>134</sup> Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes. Philippe Le Guern, Editions Presses Universitaires de Rennes. Collection Le sens social, Rennes, 2002.

a) Noir Désir érigé en porte-parole

Philippe Le Guern évoquait plus haut « *les pratiques dont (Noir Désir) est le support.* » Ce terme désigne bien sûr les concerts mais au-delà de cela, très vite un ralliement au discours du groupe. Les rockers ont essayé d'endiguer un engouement de surface provoqué par ce que les journalistes ont appelé la « *Tostakymania.* » Leur engagement s'est précisé dans l'album suivant, ce qui n'a rien arrangé. Noir Désir a décidé d'occuper ce terrain dans la mesure où personne ne le faisait à leur échelle. Revendiquant un « *boulot de vigilance* », ils refusaient pourtant d'être qualifiés de « porte-parole ». Ils n'ont pas pu garder longtemps le contrôle de cette contradiction, jusqu'à devenir pour la jeunesse un modèle politique.

L'engagement public aura toujours été présent dans la démarche du quatuor mais il se sera véritablement concrétisé à partir de l'album *666 667 club*.

A travers son image, il aura envoyé dès les premières publicités une différence et une droiture. Avec un propos à l'époque éminemment replié sur soi dans le romantisme et des textes plutôt narratifs, le groupe se présente comme une famille humaine dégageant une énergie folle sur scène. *En route pour la joie* consolide cette dimension scénique et humaine, et cela dans quel but ? Pourquoi se dépenser autant sur scène ? Les Noir Désir dégageront toujours des raisons très profondes basées sur l'échange : « *J'espère que nous arrivons à y être généreux, nous essayons de donner mais nous y trouvons quand même beaucoup de plaisir et de sensations fortes.* »<sup>135</sup> On préférera les réduire à des stéréotypes rock (Jim Morrison) comme nous l'avons vu tout à l'heure.

Malgré l'imprécation sarcastique « *Hosannah, en route pour la joie* » sur *Du ciment sous les plaines*, l'assise politique attendra *Tostaky* et son monumental brûlot éponyme pour mettre le feu aux poudres. La presse parle alors de « *Tostakymania* » en comparant le phénomène, toutes proportions gardées, à celui des Beatles 30 ans plus tôt. Une phrase est sur toutes les lèvres, sonnante comme un slogan ironique : « *Soyons désinvoltes, n'ayons l'air de rien.* » Les journalistes y trouvent une excellente formule, « *le mot d'ordre de cet album foudroyant* » pour Emmanuelle Debaussart.<sup>136</sup>

Tirailé par ses contradictions, Bertrand Cantat ne voudra pas admettre le caractère démagogique de cette sentence, malgré sa conjugaison à l'impératif, renforcée par la paraphrase, ce qui l'inclut dans une attitude générale dont il se fait, malgré lui, le leader. Leader de la désinvolture, ou plutôt de son contraire. Le groupe n'en est pas à un paradoxe près ; il aime à s'exprimer par l'ironie et le contresens. Pourtant son image d'alors joue également sur une démagogie subtile. Sur la couverture de l'album le groupe tourne le dos à l'objectif, semblant indiquer « qui m'aime me suive. » Dans le clip de *Tostaky (le continent)* Bertrand Cantat est également filmé presque de dos, et il jette quelques regards au public. On

<sup>135</sup> Les Inrockuptibles n°15, février-mars 1989, Pascal Bertin.

<sup>136</sup> Rock & Folk, Hors-série n°11 : « 300 disques incontournables, 1965 - 1995 »

peut facilement interpréter cette période de l'imagerie du groupe comme une intimation à le suivre dans cette voie politique, à être soi-même le contraire de la désinvolture.

Ailleurs, Bertrand Cantat s'octroie la parole des Indiens d'Amérique et célèbre l'« Aluna » avec eux. Bien sûr le Verbe appartient à tous mais le chanteur ne s'y est éveillé qu'en tant que voyageur Européen, malgré son attrait certain pour le mystique depuis longtemps. Cette démarche s'apparente un peu à celle d'un ambassadeur qui revient porter la plainte Indienne là où elle ne résonnait pas. En d'autres mots, celle d'un porte-parole. Henri-Jean Debon met cet aspect en valeur en associant à l'image le passage de l'Aluna à celui d'une Indienne et rend cette parole à sa propriétaire. Cantat ne se voulait sûrement pas usurpateur ; il s'efforce d'agir avec sincérité et droiture et a davantage emprunté que volé le langage de l'Aluna. Il s'agit juste d'expliquer au spectateur d'où viennent ces mots. Mais ce dernier aura-t-il bien compris ?

Plus tard, dans *Comme elle vient*, Jacques Audiard donnera la parole Noir désirienne à des muettes qui la réinterprètent en langage des signes. Symboliquement, Noir Désir se fait la voix de ceux qui n'en ont pas. Difficile alors de réfuter ce statut de porte-parole.

Nous ne commençons pas à insinuer que Noir Désir et Bertrand Cantat mentaient à la masse. Il semble plutôt qu'ils se refusaient à admettre ce qu'ils étaient en train de devenir. Or, la démarche Noir désirienne s'appuie sur le doute comme valeur essentielle. Rien ne doit être établi, surtout pas une personnalité publique fixe. Ainsi les images de Henri-Jean Debon n'offrent jamais, durant la série *Tostaky*, de repères confortables. Pourtant, très paradoxalement, Bertrand Cantat agissait progressivement comme le porte-parole qu'il prétendait ne pas être. Cela traduit l'écartèlement entre la volonté de fédérer une conscience citoyenne au sein du public et celui de préserver son intégrité artistique. Comme l'exprime très bien le clip de *Lost* et les publicités pour le single, le groupe ne parvient pas à choisir entre la vision, le travail de simple observateur et la mission de ramener la politique sur le terrain public. Henri-Jean Debon, nous l'avons dit plus haut, a cherché à mettre en valeur ce retour à une lutte plus ancestrale à travers le plan de la catapulte dans *Marlène*. L'Histoire se faisant désormais sans le peuple, Noir Désir, à travers le pouvoir qu'il a acquis, représente cet espoir à l'orée de *666 667 Club*. Le groupe s'exprimait très clairement à ce sujet : « *A partir du moment où l'on existe, où l'on se met à parler et à penser librement, à échanger des idées, à ouvrir un débat, on fait acte de politique. (...) Que la parole ne soit plus confisquée par des professionnels (...), qu'elle puisse être redistribuée à tous ceux qui ont des choses à dire.* »<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> L'Humanité, 27 novembre 1997, Zoé Lin.

Or, des choses doivent être dites, et rapidement. Cantat expliquait : « *En ne voyant plus la politique, on enlève aussi les aspects critiques sur des choses qui sont très rigides. Et tu vois de qui je parle. Si ça c'est de la politique, alors il est grand temps de s'en occuper.* »<sup>138</sup> En 1995, lors des élections présidentielles, le parti fasciste de Jean-Marie Le Pen, le Front National, remporte 15% des voix. Déjà, dans une chanson en Anglais intitulée *Here it comes slowly*, Bertrand chantait « We'll never stand fascism anymore... »<sup>139</sup> Pour cette cause, parce que personne ne le faisait à son échelle et que cela devait être fait, Noir Désir amorcera son implication citoyenne et Bertrand écrira *Un jour en France* dont le « *FN Souffrance* » sera repris à toutes les manifestations de ce genre. Concrètement, le quatuor viendra combattre sa bête noire sur ses propres terres, à Toulon en 1997 avec les rappeurs d'Assassin (qui y étaient justement interdits de concert) et à Vitrolles pour défendre la salle culturelle du Sous-marin, illégalement murée par la municipalité de Catherine Mégret. « *La réaction n'est pas encore à la hauteur, déclarera Cantat. (...) Il faut démontrer à quel point leurs idées sont inefficaces. Pour cela, il faut pouvoir leur opposer une sorte d'efficacité (...). Ce n'est pas facile. (...) L'idéal, c'est tous les jours, c'est un combat.* »<sup>140</sup>

Il peut paraître inutile aujourd'hui d'expliquer pourquoi un groupe s'engage contre le Front National. Or, jusqu'ici, cela ne se faisait qu'en chanson (Louis Chédid avec *Anne, ma sœur Anne*) ou par le biais d'un activisme alternatif. Les Béruriers noirs, figure majeure de ce mouvement, avaient composé dans les années 80 un hymne punk qui résonne encore dans les manifestations : « *La jeunesse emmerde le Front National* ». Mais c'était la première fois que l'engagement se produisait à grande échelle, sous la férule d'une formation avec autant d'impact que Noir Désir. Les grands de la chanson ou de la variété, de leur côté, s'en tenaient aux manifestations consensuelles comme les Enfoirés. « *Quand nous nous sommes mobilisés pour le Sous-marin à Vitrolles, et donc contre le FN, Souchon et Cabrel auraient été les bienvenus, on aurait bien eu besoin d'eux.* »<sup>141</sup>

Cette cause s'assimile à un acte de résistance spontané et nécessaire, pour la défense de la vie si chère aux bordelais. Si créer c'est vivre, alors vivre oblige à lutter contre la montée de ce pouvoir d'extrême droite. Mais aussi contre l'institution de l'idéologie consumériste qui globalise le monde dans la « pensée code barre. » Il faut voir dans ce sens ces curieuses pensions dans le clip *A ton étoile*, portant le nom de « hôtels pensée », une pensée numérotée et étiquetée à la chaîne. Ce qui vaudra à Noir Désir de jouer pour des personnalités alter mondialistes comme José Bové, le leader de la Confédération Paysanne et le sous commandant Marcos, chef de la lutte des Indiens du Chiapas, paysans sans terres opprimés par le Gouvernement Mexicain et les gros propriétaires terriens auxquels il se rallie.

<sup>138</sup> Best, décembre 1992, « Fondu au Noir », Emmanuelle Debaussart.

<sup>139</sup> *Ca arrive doucement* : « Nous ne supporterons plus jamais le fascisme... »

<sup>140</sup> L'Humanité, 27 novembre 1997, Zoé Lin.

<sup>141</sup> Le nouvel observateur, 3 juin 1999 : « Le rock des sans-papiers », Isabelle Monnin.

De façon presque générale, le vidéo-clip a peu relayé le discours de manière directe. Henri-Jean Debon a parfaitement saisi le danger d'une telle pratique. Les textes d'*Un jour en France* et de *L'homme pressé* baignent déjà tellement dans une démagogie lattente... Il suffit de voir la façon dont Jacques Audiard l'a exploité avec *Comme elle vient*. Le réalisateur a fait de son film un des nombreux véhicules médiatiques de cette caricature gauchiste et libertaire. Noir Désir ne se résume pas qu'à ça, loin s'en faut.

Dans la presse, à l'heure de la chute de Bertrand Cantat, on pouvait lire comment les fans considéraient le groupe et particulièrement son leader : « un gars que j'admire », « un frère »<sup>142</sup>... Nous le savons, l'adolescent se construit par rapport à des modèles (confère II, 1. c). Cantat aura brillé pour des centaines de milliers de jeunes qui se sont politisés sous sa fêrule. Soudain, une génération désabusée a trouvé une sorte de raison artificielle à son existence, celle de reprendre le débat politique. Un engouement global et désindividualisé, faisant l'apologie de la bonne conscience. Ils habitaient tous le même « hôtel pensée ». Lors des concerts, un Zénith<sup>143</sup> entier pouvait se mettre à crier « Le Pen on t'encule ! (sic.) »<sup>144</sup> comme « Bertrand Président ! ». Aveuglés par leur amour pour la star, les adolescents se sont impliqués derrière lui par pur mimétisme. Ils ont réduit les bordelais à des positions totalement concrètes. En fait les engagements du groupe résultent de choix s'inscrivant très simplement dans la perspective de leur démarche, celle de défendre la vie et de partager la parole. Néanmoins, dès le moment où ils ont commencé les interventions publiques et médiatiques, ils ne pouvaient que finir par être récupérés..

#### b) Le paradoxe de l'image du groupe.

Noir Désir est-il soumis au destin ? La démarche de Henri-Jean Debon ressemble aux histoires de ces héros de la mythologie grecque qui, en fuyant la fatalité, se sont irrémédiablement retrouvés face à elle.

Quelle fatalité guettait Noir Désir ? Celle de ne pas pouvoir se préserver totalement. Un discours exigeant dans le consensuel perd de sa force lorsqu'il devient fédérateur. Peu à peu, on colle des étiquettes sur la formation : groupe engagé, intègre, poète, intellectuel... Un double médiatique et creux se dresse entre le quatuor et son public. Le vidéo-clip, avec la complicité de Henri-Jean Debon pourra servir d'arme pour contrer ces effets pervers. C'est là que le paradoxe prend sa source : Cette arme aura sans doute davantage blessé son porteur que ceux à qui elle s'attaquait. A travers la volonté de ne pas être ce qu'on attendait de lui, le groupe aura fini par devenir définissable dans cette voie.

---

<sup>142</sup> Le Monde, 24-25 août 2003 « Les fans de Noir Désir, entre deuil et rancœur », Alice Tillier.

<sup>143</sup> L'une des plus grandes salles de concert Parisienne.

<sup>144</sup> Propos rapporté par Henri-Jean Debon.



Henri-Jean Debon aura soigneusement évité d'amplifier davantage les paroles bien assez explicites de l'hymne *Un jour en France*. Il aura préféré au contraire questionner ces notions de célébrité et de discours fédérateur. Sous le second degré grinçant, le clip fait exploser la vérité à la face des bordelais. L'évidence, sous la forme d'une cohorte de fans Japonaises hystériques, martèle les cloisons de l'aéroport où ils viennent de se poser pour une série de concerts : le discours a été mal interprété et assimilé par une foule conformiste. Un cauchemar à grande échelle.

Le groupe le savait déjà à moitié mais n'osait pas se l'avouer. Laurent Rigoulet relatait dans *Libération* un épisode de la tournée Tostaky : « *Cantat un instant repris par ses doutes, suspecte lucidement la foule de réagir sans distinction à n'importe laquelle de ses sorties, s'énervant : « Quand j'ai parlé des anarchistes vous étiez sincères ou vous gueuliez comme ça... ? ! »* »<sup>145</sup>

Dans *Un jour en France*, Debon orchestre une sorte de combat schizophrénique. Le second degré joue sur une confrontation entre l'image erronée du groupe, générée par le public, et la véritable. On dispose de toutes les clés pour percevoir la réalité.

Nous voyons ainsi deux faces du quatuor : un faux, animé, qui joue les justiciers de pacotille et un vrai, en chair et en os, qui perd la raison et commet le genre d'actes terribles que le faux tentait d'empêcher. Le conflit éclate dans cette absurde dualité : les vrais musiciens, dont on a volé l'image et donc l'âme, sombrent pour certains dans la folie ou la mort.

Cependant, cela ne semble pas si simple. Debon cultive l'ambiguïté : mis à part leurs armures et leur apparition spectaculaire, les clones médiatiques du manga ressemblent beaucoup au vrai groupe. Ils ont beau être des rockers, cela ne les force pas pour autant à agresser le premier agent de police venu, placide derrière ses lunettes noires. On les découvre plutôt sages, cueillant des fleurs et saluant le gendarme très poliment. Or, les vrais Noir Désir n'ont pas la réputation de créer des émeutes et de saccager leurs chambres d'hôtel. Ils font du rock mais n'obéissent pas au comportement basique des rock stars. Ce sont les fans qui le caricaturent eux-mêmes. D'ailleurs, lorsque les originaux se posent à l'aéroport, ils ne sont au courant de rien, et c'est cette horde de nipponnes hystériques qui les terrifiera, Debon ne questionne pas directement leur rapport aux personnages du dessin animé.

A travers la parodie et le second degré, l'attaque apparaît moins bestiale qu'à l'époque de *Tostaky*, mais paradoxalement plus frontale. Le groupe se dépossède de son image pour dénoncer celle qu'on lui attribue à tort. Ce double médiatique qu'il affronte par le clip représente d'ailleurs un de ses pires adversaires. Mais il a la vie dure. Cette attitude en parallèle avec un engagement de plus en plus prononcé dans de nombreuses causes sera récupérée par les fans et la presse qui s'empresseront d'en faire une figure téméraire impliquée dans tous les combats. On parlait tout à l'heure du vidéo-clip en tant que relais : ici il aura anticipé leur image citoyenne puisque le film est tourné le mois de la sortie de

---

<sup>145</sup> *Libération*, 1<sup>er</sup> février 1993, « Noir Désir et transe de vie », Laurent Rigoulet.

666 667 club. Debon, qui fréquente le groupe, aura senti les choses venir. D'ailleurs, la séquence de « Human Bomb » avait déjà été préparée pour *Ici Paris* sur *Tostaky*. « *Il est grand temps de s'en occuper.* » disaient-ils plus haut.

Noir Désir, ultra réactif, deviendra ce groupe politique à solliciter pour tous les problèmes de société. Les mamans des otages de la maternelle de Neuilly/Seine auront donc fait appel à eux presque par télépathie. Il est intéressant en effet de noter que, contrairement au stéréotype du héros qui vient secourir un enfant pris dans un immeuble en flammes, la confrontation avec la mère n'a pas lieu. En temps normal, ce topos le voit d'abord entendre les supplications de la femme et lui promettre de lui ramener son enfant. Or, dans le clip, l'entrée des héros succède immédiatement au gros plan sur l'œil de la mère éplorée. On a le sentiment d'une sorte de réflexe dans l'inconscient collectif : les bordelais seraient devenus les justiciers de l'ombre qui accourent à la rescousse dès que le malheur s'abat. Un peu plus tard, le pompier inactif de *Lost* attendra d'eux qu'ils fassent son travail à sa place. Debon regarde la suite avec lucidité : que peuvent des musiciens contre un terroriste ? Quel est leur pouvoir ? Celui d'amuser les masses ? Celui de soulager les otages de la peur en les divertissant ? La musique ne peut pas empêcher les bombes d'exploser. Elle ne peut qu'en être une elle-même, à travers l'analogie entre le bouton du détonateur et le bouton de la pédale de distorsion de Serge Teyssot Gay (Confère II, 3. c). Et ainsi, il désamorce une image bien trop galvaudée tout en prenant parti dans ce débat du rock et de la politique.

Noir Désir, défend donc (paradoxalement toujours) son irréductibilité par le clip. Si le public veut jouer les moutons, très bien, il le mettra en face d'un miroir. Candice Isola conçoit leur interprétation du rôle des nouveaux médias ainsi : « *en comblant à outrance et de manière systématique les besoins (réels ou fictifs) du consommateur, ils l'entretiennent dans un infantilisme néfaste, car celui-ci devient passif et n'entreprend aucune démarche active pour s'intéresser au monde qui l'entoure.* »<sup>146</sup> Une hypothèse fondée : cela explique la représentation d'un public d'enfants. Bien sûr, Noir Désir parle davantage à la jeunesse, à plusieurs générations entre 15 et 30 ans. Mais on ne verra justement jamais un trentenaire à l'écran (hormis dans *Comme elle vient*) dans ce public essentiellement adolescent, voire enfant.

Dans *Un jour en France*, les fans du dessin animé sont des gamins ou des gamines qui ne vivent le concert que comme un amusement. Mais c'est le mythe du joueur de flûte d'Hamelin dans l'*Homme pressé* qui mérite le plus d'intérêt à ce sujet. Le public y est représenté par des enfants blancs et blonds, sorte d'engeance aryenne, au milieu du groupe vêtu de t-shirts noirs. Comme hypnotisés, ils suivent Bertrand Cantat jusqu'à la rivière où celui-ci les noie. On constate sur d'autres images un authentique effet d'endoctrinement presque martial généré par la musique, comme ces Japonaises hochant la tête automatiquement au rythme binaire de la batterie d'*Un jour en France*, et ces deux jeunes militants de

---

<sup>146</sup> Noir Désir, le creuset des Nues, Candice Isola, éditions Les belles Lettres, collection « Cantologie », 2004, Paris.

Lionel Jospin levant le poing sur les coups de cymbales de Denis Barthe dans *L'homme pressé*. L'engagement du groupe, tel qu'il a été perçu par la jeunesse, apparaît extrêmement mal compris et mal relayé, dénué de toute individualité. « *C'était donc vraiment sur la jeunesse et parfois même à cause de la jeunesse elle-même.* » commente Debon. Le groupe admet avec lucidité ses limites dans le consensuel, tout en exerçant une sorte de vengeance par l'image. En effet, cela doit être extrêmement frustrant de fournir des efforts vains.

Ils essayent de contrer ces effets pervers par le biais du miroir. En jouant la confrontation du boys band aux images qui défilent en arrière plan, ils tentent de mettre en lumière les ignobles procédés utilisés pour *distraindre* le jeune spectateur. Au sens antique du terme, les jeux du Cirque étaient organisés pour distraire les Romains des problèmes de la Cité. Il s'agit d'un verbe qui a toujours eu une vocation politique. Ici, la danse plus ou moins sensuelle du groupe sert (faussement) à détourner l'attention des plans politiques qui défilent derrière. Ce dispositif permet ainsi de dénoncer (véritablement) la tendance de la jeunesse à se laisser abuser par des artistes creux, ce qui les éloigne de leur implication au sein de la société. En espérant que le coup de pelvis des danseurs aura été perçu à sa juste valeur.

Mais rien n'y fait. Le public ne voudra pas retenir la séquence du flûtiste d'Hamelin et ce qu'elle symbolise. Il ne voudra pas se voir dans le miroir. Il semble bien que l'image qu'il lui renvoie soit trop exacte pour qu'il l'accepte.

Le procédé de confrontation du boys band aura par contre marché au delà des espérances : en superposant les deux couches, le réalisateur voulait montrer comment la première cache la seconde. Il a visé tellement juste que la plupart n'ont pas tellement retenu la seconde. La majorité des spectateurs a gardé de ce clip le souvenir des chevaliers Noir Désir pourfendant les vilains boys band en les imitant. La dénonciation même des pièges tendus par les médias, par son incompréhension, est devenue un nouveau piège. Il faut croire que quelle que soit l'éthique et l'esthétique du clippeur, la forme brève est bien trop construite par un spectateur déjà lobotomisé. Il y a un véritable formatage mental quant à l'image. On nous a habitué à l'évidence superficielle et à l'esthétique ludique. Debon l'explique par une « *cinéphilie moyenne* » : « *Le cinéma plébiscité aujourd'hui est très gentillet. Les formes clipsques sont plus faciles à avaler, déjà parce que ça va vite, ça dure pas très longtemps et puis ça permet de garder une passerelle avec le rythme télévisuel. Donc ça marche. Mais c'est bien connu, dès qu'un plan dépasse les 3 minutes... Y a plus personne.* » La jeunesse perd peu à peu son sens critique de l'image. A partir du moment où la norme est établie, que faire contre l'assimilation passive par le spectateur ? Le clip n'est pas regardé mais survolé, et ce qu'il en reste demeure donc la surface promotionnelle. Presque tout est absorbé ; de quoi se sentir impuissant. Aujourd'hui, le support du DVD change la donne : les clips figurant dessus sont plus abordés comme une œuvre d'art à revoir autant de fois que l'on souhaite. Mais à la télévision, le clip se noie dans le flot télévisuel, même un objet aussi pointu que celui pour Noir Désir. Le spectateur attentif relève du passionné qui est prêt à rester éveillé la nuit. Mais il ne

constitue qu'une poignée. Comme l'exprimait Bertrand : « *Parfois, ça ne marche pas du tout ou tu as l'impression que ce qui est primordial et essentiel est peut-être perdu.* » « *Perdu* », le titre de leur dernier single justement.

Le dernier film de la clipographie des Bordelais représente un peu cette fatalité que nous évoquons. La chanson et ses paroles constituent elles-mêmes d'emblée une sorte de réponse à leur image médiatique : « *C'est la vie qui s'entête, acharnée au delà des images qu'on reflète.* » Debon y marque l'opposition irrémédiable entre l'univers intérieur et vrai du groupe, symbolisé par des valeurs très simples comme le partage d'un repas en communauté dans cette petite maison de campagne, et l'univers extérieur, vulnérabilité au monde, chaos impitoyable d'une forêt nocturne en guerre. Evoluant dans cet univers, les musiciens voudraient préserver leur monde intérieur, donc regagner leur maison chaleureuse. Mais le chemin traverse désormais le front extérieur, sa violence, ses scènes d'horreur, ses menaces surtout. On pointe ainsi sur Cantat des lasers à longue portée. Un homme l'attaque dans la rivière et manque de la noyer. Dans l'orage de la nuit, immergé jusqu'à la taille dans un cours d'eau vaseux, Cantat donne un signe de découragement en abattant ses poings rageurs dans l'eau tandis qu'on l'entend crier « *I'm Lost !* ». Perdu, le groupe l'est loin de ses repères. On l'a enchaîné à cette image médiatique de groupe engagé et on l'a exilé loin de son univers intérieur. « *Nous avons notre manière (...) de nous impliquer. (...) expliquait Cantat. On n'a pas la présence qu'ont les Zebda à Toulouse, (...) on a pas leur background associatif. Je ne suis d'ailleurs pas certain que ce soit bon pour l'artistique. Il ne faut pas tout mélanger.* »<sup>147</sup> Cependant, il ne faut pas nier la part de responsabilité des artistes dans cet engagement. Comme toujours, il s'agit de choix. En conséquences, ils se sont vus de plus en plus sollicités, jusqu'à être débordés.

La clipographie épousant ce thème part de *Tostaky (le continent)*, où l'activisme s'exprimait davantage dans un radicalisme formel pour arriver à *Lost*, où le groupe a donc perdu le contrôle et s'est égaré. Il ne sait plus comment prendre position. Les paroles et la vidéo de *A l'envers à l'endroit* pointent également une atmosphère de défaitisme. Les chevaliers montrent un visage peu riant sur ce dernier album.

*Lost* entend répondre peut-être également aux autres clips sans Debon. La place de Noir Désir dans l'engagement social est bien connue ; un concert donné pour le syndicat de la CNT en constitue un des faits les plus significatifs. *A l'envers, à l'endroit*, disait Le Guilcher, épouse le discours du groupe à la perfection. Je dirais plutôt qu'il enfonce des portes ouvertes depuis bien longtemps. Pour preuve, il s'inspire beaucoup des *Temps modernes* de Charlie Chaplin. On connaît la condition de l'ouvrier et le dispositif du sample aurait davantage tendance à focaliser l'attention que les images elles-mêmes. De plus, malgré des connotations sociales effectivement évidentes, le texte de Bertrand Cantat contient quand même une touche d'espoir avec le lexique de la lutte (« *tout envoyer enfin en l'air* ») qui est omis

---

<sup>147</sup> Une interview dans un webzine citée dans Marianne, 11-17 août 2003, « Rock, la tragédie Noir Désir ».

dans le clip des frères Gondry. Un travail purement clipsque donc, qui ne s'élève pas assez à la hauteur du morceau initial et ne parvient qu'à relayer l'image d'une lutte convenue et sans âme. Alex et Martin ont également éludé la notion mystique positive du vent en tant qu'apaisement pour se concentrer sur la mort. Voudrait-on les Noir Désir vaincus ? Le sont-ils vraiment pour avoir permis la diffusion de ces vidéo-clips ? Une chanson comme *Lost* semble bien indiquer un déclin, mais pas un forfait, puisque Cantat y affirme : « *I'm lost but I'm not stranded yet* » (Je suis perdu mais pas encore neutralisé.)

Malgré l'acte terrible commis par Bertrand Cantat, le groupe ne sera sans doute jamais neutralisé. Ils laissent derrière eux une œuvre dense, gorgée d'humanité et d'aspirations utopistes. Pour preuve, la tenue politique du groupe, bien que souvent galvaudée ou mal interprétée, aura tout de même permis l'émergence en France d'une nouvelle génération d'artistes musicaux, nourris à l'éthique Noir désirienne. Nous achèverons donc ce dernier chapitre par un panorama des « enfants » de Noir Désir, et de la façon dont ils ont perpétué le discours de leur « père », notamment à travers la forme brève.

#### c) Un Héritage : les « enfants » de Noir Désir

La musique naît toujours d'une envie. Cette envie est bien souvent suscitée par le travail des artistes écoutés en amont. Au même titre que Noir Désir aura eu besoin d'influences pour saisir guitares, baguettes et micros, la formation bordelaise, en ouvrant une voie unique dans le paysage musical français, aura dégagé le terrain pour toute une nouvelle génération de rockers et de chanteurs hexagonaux. Qui sont-ils et quel apport ont-ils reçu du groupe ? Comment ont-ils perpétué l'héritage de leurs aînés ? Cela se ressent-il au niveau du vidéo-clip ?

Les « petits nouveaux » ont parfaitement conscience de ce qu'ils doivent à leurs aînés. Le chanteur du groupe Déportivo, signé chez Barclay, déclarait par exemple : « *Lorsque tu vois ce que fait Barclay tu sais pertinemment qu'ils le font pour le business mais grâce à un groupe comme Noir-Dés' qui leur a bien montré comment ça pouvait fonctionner autrement, (...), tu t'aperçois que les mecs sont un peu au jus et te comprennent.* »<sup>148</sup> Déportivo, puisque l'on parle d'eux, se sont fait connaître en 2004 avec un album de 30 minutes à peine pour une douzaine de titres, principalement en français et un rock grunge filant droit au but qui n'est pas sans rappeler l'incandescence de *Tostaky* ou la fulgurance d'un *Comme elle vient*. L'écriture évoque également l'ellipse à la Cantat, avec un ton moins littéraire et encore plus désabusé. Doit-on voir un hasard dans leur signature chez Barclay ? Sûrement pas.

---

<sup>148</sup> Déportivo par Pierre Derensy sur Le mague  
[http://www.lemague.net/dyn/article.php3?id\\_article=1001](http://www.lemague.net/dyn/article.php3?id_article=1001)

Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls. Le collectif toulousain Zebda, auprès desquels Noir Désir s'est largement engagé, fait également partie du catalogue. Autour de Magyd Cherfi et des frères Amokrane, la citoyenneté se vit localement dans les quartiers Nord. La musique en devient rapidement son extension, et quelques artistes Gascons sont venus s'y greffer. En arabe, Zebda signifie beurre. Le nom du groupe joue sur le terme de verlan « beur » ou « rebeu », pour désigner un arabe. Son logo dessine un coq gaulois en caractères orientaux, qui se traduisent par : « l'Humanité... ma famille. Le monde... ma patrie. » Zebda revendique donc une identité française métissée. Sa musique s'y prête aisément, fondant folklores orientaux, lignes de basse reggae et guitares rock avec un chant engagé en français. « *Faire de la musique, c'est un acte politique* » déclarait Moustapha Amokrane.<sup>149</sup> En 1995, le septet sort *Le bruit et l'odeur* chez Barclay. Y figure un invité de marque : Jacques Chirac, épinglé pour un discours raciste qui donne son nom à l'album et à la chanson éponyme. En 1999, les toulousains remportent tous les suffrages avec le tube de l'été, *Tomber la chemise*. Il s'agit d'une grande première pour un groupe au discours engagé. Cette chanson fait l'apologie de « *tout ce que le béton a fait de meilleur* », délaissant les clichés du hip-hop pour une Cité ouverte où personne n'est oublié. L'album *Essence Ordinaire* consacrera un style que la presse ne parvient pas à étiqueter. On ne peut pas prétendre que Noir Désir a éduqué Zebda ; ils se connaissaient bien mais ces derniers possédaient une longueur d'avance sur l'investissement du terrain. Par contre, les bordelais auront ouvert la voie chez Barclay, comme l'ont justement souligné les Déportivo. Et auprès du public, re-politisé, qui s'est réhabitué à l'alliance possible entre intégrité artistique et musique populaire.

La figure la plus incontournable demeure Louise Attaque. En 1998, ce quartet acoustique, signé sur un label très jeune, fait exploser les ventes avec un premier album éponyme proposant un folk rock rêche transcendé par un violon virevoltant. Cherchant à se démarquer, les musiciens, emmenés par le chanteur-guitariste et parolier Gaëtan Roussel, avaient eu l'idée de ne jouer qu'avec des instruments acoustiques. Noir Désir vient d'ouvrir les goûts du public avec *666 667 Club*, la place est préparée pour que l'offensive Louise Attaque fasse des dégâts. En 18 mois, le groupe se hisse au niveau des meilleures ventes de l'année, à savoir Florent Pagny, Lara Fabian et la comédie musicale *Notre Dame de Paris*. En tout, ce sont près de deux millions de disques qui disparaissent des bacs, et 500 000 dans les pays francophones. Personne, pas même Noir Désir, n'a encore atteint ce score avec une telle formule. Ceux qui n'avaient pas été contents par les grosses guitares rock trouvent ici la même droiture artistique et l'apologie de la simplicité et de la spontanéité, ce que l'on retrouve dans leur vidéo-clip genèse tourné par le vétéran Philippe Gautier (*Marcia Baila* des Rita Mitsouko c'était lui) *J't'emmène au vent*. Les paroles de l'album se retiennent en un clin d'œil et de nombreux fidèles les suivent déjà depuis bien longtemps. Le journal L'Humanité assimilera le succès des parisiens au « cri de la scène »<sup>150</sup> : les

---

<sup>149</sup> Libération, 27 novembre 1998, « Zebda, un groupe engagé »

<sup>150</sup> Le web de l'Humanité : « Le cri de la scène », Guillaume Bara - <http://www.humanite.presse.fr/journal/1999-03-26/1999-03-26-445662>

jeunes, écoeurés de la « soupe » des boys band, se tournent vers les valeurs alternatives. Grâce à Noir Désir, il faut bien l'admettre, écumer les salles peut finir par aboutir désormais si l'on montre un peu de foi.

En réhabilitant le texte en français, Noir Désir aura donc fait du bien au rock mais aussi à la chanson, permettant le retour sur le devant de la scène d'une nouvelle chanson-rock. Christophe Miossec en constitue l'un des fers de lance. En 1995, il sort *Boire*, un premier album très cru et d'une profonde noirceur, supporté par un punk acoustique extrêmement dépouillé, sans batterie. Le texte, lui-même, est nu, dans un style assez verbal, il plaque une poésie urgente évitant l'emphase et les figures galvaudées sur un chant presque parlé. Informer que le second album s'intitulera *Baiser* suffira sans doute à donner une idée de l'esthétique de Miossec.

La liste est longue, on en aura jamais fait le tour. Tellement de formations doivent aux bordelais d'une façon ou d'une autre à partir de la seconde moitié des années 1990. D'une manière générale, Bertrand Cantat aura décomplexé nombre d'artistes qui hésitaient à chanter en français. Mieux, le français est même devenu une norme viable dans les maisons de disque et si l'on y a toujours accueilli avec une grande méfiance ce type d'artiste, Noir Désir a établi la confiance ; on en rechercherait même plus comme eux depuis 2003. A tel point que le chanteur des Dionysos, pour défendre Déportivo, affirmait qu'ils ne sont pas « *les nouveaux sous-Noir Désir.* » Le batteur ajoutait : « *C'est tout juste si certains ne vont pas jusqu'à dire qu'il y avait une place à prendre. Mais leur place, elle est réservée, tu ne gares pas ta bagnole là, point à la ligne.* »<sup>151</sup>

Politiquement, la ligne de conduite du quatuor représente un modèle du genre pour la nouvelle génération qui a appris à mieux faire ses choix. Les bordelais ont très bien compris que les préjugés sur les majors conduisaient les groupes à la résignation et à l'acceptation aveugle. Ils ont pour leur part placé leur volonté artistique au dessus, n'hésitant pas à affronter leurs premiers interlocuteurs chez Barclay pour imposer cette vision. C'est là l'héritage de Noir Désir, qui a permis de trouver une alternative aux immondes boys bands emballés comme des packs de lessive.

Concrètement, quel rôle a joué le vidéo-clip dans cet héritage ? Sur ce point, le champ se réduit considérablement, et nous permet de faire une sélection plus précise des héritiers directs. Par exemple, Miossec ne s'est absolument pas attaché à une image publique particulière, et encore moins à une image clipsque.

On peut délimiter cet héritage sur deux critères : Un discours plus ou moins politique ou radical à l'image ou bien très simplement la récupération des collaborateurs de Noir Désir. Henri-Jean Debon a ainsi réalisé des clips pour de nombreux artistes prétendants à l'héritage. Ceux qui constituent le plus

---

<sup>151</sup> Les Inrockuptibles, Avril-mai 2004 « Furieuse entreprise de démolition sonore ».

grand intérêt sont ceux qui répondent aux deux critères. Par contre, depuis Bertrand Cantat, aucun des héritiers ne bénéficie de son charisme.

Dans cette démarche, les plus proches sont bordelais. L'auteur compositeur Thomas Boulard, après un premier album pop en demi-teintes, *La vie presque*, dissout Luke pour le reformer avec un ex-membre d'Eiffel (pour lesquels Debon a réalisé *Te revoir*.) Sorti en 2004, *La tête en arrière* manie une écriture poétique très proche de celle de Cantat pour une énergie directe du même acabit. Dans son premier vidéo-clip, *Soledad*, réalisé par Régis Roinsard, Luke se fait incruster sur les murs, slogan vivant, parole populaire livrée à chacun. Le clippeur joue de l'esthétique de ces mots laissés sur la pierre au regard du passant. Il extrait du texte quelques phrases qu'il met en valeur dans ce procédé. Elles trouvent ainsi, selon leur support, une double signification entre la chanson et le clip. Par exemple, dans les paroles, l'expression « *Qui m'emportera* » n'a pas tellement d'importance, mais à l'image, gravée sur le casier d'un ouvrier et augmentée d'un point d'interrogation, elle résonne comme une sentence amère et lasse. Cette incursion dans le monde ouvrier nous rapproche d'ailleurs de l'univers visuel de *A l'envers, à l'endroit*. Plus loin, « *Crie juste pour voir* » orne une boîte aux lettres où une main poste une enveloppe. On pense au poème de Paul Eluard : « *Partout j'écrirai ton nom : Liberté.* » Les paroles relativement hermétiques se cognent à ces murs où elles sont laissées comme un témoignage libertaire à l'Humanité. On y voit clairement l'influence de l'autre groupe bordelais.

Pour le single suivant, *la Sentinelle*, Luke travaille avec Henri-Jean Debon. On en revient au questionnement de la carrière de l'artiste : pour un clip live, il inaugure le tournage des balances du groupe. Cette sentinelle, politique dans le texte de Boulard, s'incarne simplement en cette femme qui écoute la bonne tenue du son avant le concert. Une de ces sentinelles du monde du spectacle à laquelle on ne rend jamais hommage. Debon continue à abattre les mythes : la musique, c'est avant tout un métier, et les balances font partie du travail. Quant au texte, il représente un peu celui que Bertrand Cantat n'avait pas écrit sur la mauvaise surprise du 21 avril 2002. Aux élections présidentielles, le premier tour, rappelons-le, avait opposé Jacques Chirac à Jean-Marie Le Pen. S'il subsistait encore un doute, Luke a pleinement récupéré l'héritage Noir désirien.

Déportivo sont les meilleurs amis de Luke, Dans leur clip genèse, *Parmi eux*, le trio joue l'autodérision du paradoxe soulevé par Noir Désir : figurer au catalogue de la plus tentaculaire major du monde de la musique. Cette femme qui arpente les rayons du Deporto-rama y trouvera une boîte de soupe Déportivo, labellisée Universal. Le clin d'œil est flagrant.

Si les rockers girondins ont su réinjecter un peu de chaleur humaine dans les rapports professionnels liés à la musique, le trio de Bois D'Arcy a bien reçu le message. Dans le clip suivant, *1000 moi-mêmes*, ils vont à la rencontre du bal des anciens de la petite commune de Corlay, y assurant une prestation sur laquelle les vieillards rebondissent et choisissent de valser. Le réalisateur Christophe Acker propose un concept visuel autour du refrain : « *Ce soir mon amour valse et danse.* » Mais contrairement à ce que le



clip pourrait laisser croire, ce ne sont pas les anciens qui se sont pliés au rock mais l'inverse. Tandis que les haut-parleurs diffusaient des javas durant le tournage, le trio, oreillettes à l'appui, s'efforçait de livrer sa performance rock'n'roll devant un parterre de danseurs de musette. « *Le clip c'est pas forcément ce qu'on préfère faire alors on essaye de se marrer*, déclarait le chanteur. »<sup>152</sup> Dans l'introduction de la vidéo, on aperçoit effectivement le chanteur, valsant avec une cavalière bien plus âgée que lui. En toute spontanéité.

Si leur genèse vidéo les présentait comme une bande de copains musiciens lâchés en pleine nature, Louise Attaque, cultive alternativement une plume assez noire et plus intimiste, ce qui leur vaut de collaborer avec Jacques Audiard pour *Ton invitation*. En bon clippeur, il érige une idée forte : celle d'une blague pince-sans-rire sur le refrain « *J'ai accepté par erreur, ton invitation.* » Voilà donc le groupe devant une scène de ménage qui se règle sur un ring de catch. La femme porte un tatouage *Louise*. Visuellement, Louise attaque, donc. Ce calembour peut sans doute sembler mauvais dit ainsi, mais il n'en laissera pas moins un impact chez le téléspectateur. Ce type de promotion ne sera sans doute pas complètement étranger à leur succès fracassant.

Par la suite, leur imagerie s'affinera sur le deuxième album. On les verra peu à l'écran. Dans *L'intranquilité*, la cavalcade des débuts s'efface dans une errance urbaine, entre ennui et grisaille, dont les images en 16 mm, prises à la volée dans la rue ou de la fenêtre d'un tramway ne sont pas sans rappeler la technique de Debon. Le clippeur joue également sur les raccords des regards des passants anonymes pour mettre en images les paroles : « *Des regards se croisent et se fuient.* » Une vidéo très réussie qui retranscrit parfaitement l'atmosphère morne de la chanson.

Puisque l'on parle des paroles, la prose de Gaëtan Roussel navigue plus du côté de la chanson que du rock, puisant beaucoup à Jacques Brel, et chantée avec une voix rauque. Malgré tout, elle se rapproche de celle de Cantat par cette dimension parfois hermétique, qui évoque une ambiance sans la décrire précisément.

L'influence de Debon transparaît davantage encore dans le premier single du troisième album. Après une longue séparation et divers projets indépendants, le groupe se reforme et part dans une longue tournée sur les cinq continents. Siraj Jhaveri propose donc un panorama des différents lieux visités, faisant défiler ces images en arrière-plan des silhouettes des musiciens. On repense immédiatement à *Tostaky (le continent)* – (confère annexe 2) ; il est question de rapport au monde à travers des rushes emportés pendant la tournée.

Inévitablement, Louise Attaque finit donc par rencontrer Henri-Jean Debon pour *Depuis toujours*. Un thème qui lui parle, bien sûr, et qui lui permet de refaire appel à des images ancestrales. Le clip commence par la pulsation originelle de la vie, sous la mer, puis passe de la nostalgie du feu de camp à la chasse à cour, de la nuit au jour, de la comédie humaine à la musique primitive, jouée à la guitare et

---

<sup>152</sup> Déportivo par Pierre Derensy sur Le mague  
[http://www.lemague.net/dyn/article.php3?id\\_article=1001](http://www.lemague.net/dyn/article.php3?id_article=1001)

aux percussions dans le désert. Cette chanson lui permet un peu de s'essayer à une esthétique relativement apaisée pour laquelle il n'était pas encore prêt au moment du *Vent nous portera*. Il n'en délaisse pas moins la technique impressionniste, qui correspond également bien à la prose de Gaëtan Roussel, preuve que Bertrand Cantat est passé par là.

L'œuvre de Henri-Jean-Debon se situe parfaitement dans la continuité de sa collaboration avec Noir Désir. Il continue à proposer des images qui ne laissent jamais indifférent, comme cette magnifique princesse métisse en gros plan, qui se révèle, en desserrant, une prostituée très dénudée sur le bord de la route. Il continue à désamorcer l'overdose d'images spectaculaires en les détournant à son profit, comme cet incroyable chute du clip réalisé pour Dionysos, *Song for Jedi*. Debon y résume toute l'Histoire de la civilisation Américaine en s'appropriant images d'archives et extraits de films Hollywoodiens, pour déboucher sur ce que l'on croit être le 11 septembre 2001. En réalité, il ne s'agit que du crash d'un minuscule ULM sur un immeuble New-yorkais. Il rend hommage à la pauvre victime, dont des images autrement plus connues empêchent désormais de célébrer la mémoire. A moins qu'il ne s'agisse d'un canular ? On ressent un peu cette chute comme un élément qui fait du clip entier une sorte de plaisanterie ludique, à l'image des paroles légères de Dionysos.

Il se permet également de diffuser les rushes d'une caméra amateur sur le tsunami du 26 décembre 2004. « *Dis est-ce que tu penses qu'il faut s'arrêter là ?* » chante simultanément Gaëtan Roussel. Faut-il s'arrêter au spectaculaire ? Il ne s'agit après tout que d'une force de la nature en action, et les hommes sont bien forcés de reconstruire, et ce « *depuis toujours* », comme l'indique le titre de la chanson. Il ne faudrait pas oublier ses racines sous prétexte que l'on vit dans la civilisation des médias indique-t-il. Il ne faudrait pas croire que l'on contrôle la nature. Il faut arrêter de stigmatiser par l'image les victimes des catastrophes naturelles. L'Homme doit reconsidérer son rapport à la nature et à sa culture primitive. L'Homme doit réapprendre ce qu'est la vie.

Ce type de discours, Henri-Jean Debon est le seul à le proposer en France. Avant ou après Noir Désir, cela ne change rien, le vrai radicalisme est absent de la forme brève. On ne retrouve de l'héritage de Noir Désir que des éléments de son discours récupérés et assimilés par les artistes. « *C'est plus important pour ces gens là d'être dans la démonstration politique, par exemple du soutien à telle ou telle cause, que par ce qu'ils font eux-mêmes, artistiquement, d'être dans une virulence politique.* » commente Debon. Zebda, Miossec et Dominique A constituent dans ce sens une exception, dans la mesure où ils ont vraiment travaillé sur la forme et leur propre discours avant de considérer le rapport au public acquis. Mais ils n'ont pas tellement développé l'image parallèlement. Les autres restent ancrés dans les « formes établies, » qu'il s'agisse de Déportivo ou Luke. Seuls les Louise attaque ont dans leur clipographie un travail véritablement formel, *L'intranquilité*, dont Debon ne soit pas l'auteur, mais qui épouse son regard sur la nature humaine. Je n'ai d'ailleurs pas pu retrouver le nom de son réalisateur.

Noir Désir n'a donc pas révolutionné la forme brève. Il a simplement rencontré un réalisateur qui en avait envie. Leur rencontre aura produit des œuvres atypiques et historiques dans ce domaine ravagé par le goût pour l'idée bien sentie et les images spectaculaire.

Pour quelles raisons la génération Noir Désir a-t-elle travaillé avec Debon ? Par exemple parce que certains ont signé chez Barclay à leur suite, où on leur a logiquement proposé de récupérer le clippeur. Pour d'autres, parce que faire concevoir son image par le même qui s'occupait de celle de leur modèle représente sans doute un privilège à leurs yeux, voire même un symbole. Les derniers, enfin, auront reconnu dans son éthique une possibilité de proposer quelque chose de différent sur le socle télévisuel, quelque chose d'authentique et de vivant, indépendamment de Noir Désir. Si les groupes sont incapables de défendre un discours politique par l'image, il est un réalisateur qui sait le faire. Plus que jamais, il s'agit d'une question de choix, tout comme Noir Désir a effectué les siens.

Malgré les meilleures intentions du monde, Noir Désir reste une famille humaine, donc sujette à l'erreur.

Le groupe a fait l'apprentissage de la starification et de ses dérives, et on peut affirmer aujourd'hui qu'il aurait pu prendre beaucoup plus de mesures pour s'en protéger. Mais la gentillesse et la générosité des membres ne les poussaient pas à violenter le public. Le phénomène est donc vite devenu incontrôlable et ils ne sont arrivés qu'à des compromis plus ou moins satisfaisants en fonction du travail fourni.

La médiation du groupe s'est effectuée autour de la diffusion d'une image publique, à laquelle les vidéoclips de Henri-Jean Debon auront contribué dans les premiers temps, par leur caractère hors norme, puis essayé de résister, mais en vain. Il aura essayé pour cela toutes les techniques, de l'attaque directe de *Tostaky (le continent)* au second degré et à la parodie de *L'Homme pressé* et *Un jour en France*, pour finir abattu dans *Lost*. Il aura mis les spectateurs face à un miroir, aura occulté la véritable image du groupe derrière des déguisements ponctuels pour mieux la révéler... Tout cela en vain.

Il faut se rendre à l'évidence : la forme brève est formatée à la promotion. Malgré ce qu'il a accompli, elle ne parle qu'aux masses, et que de désir de possession. Non que Debon se soit refusé à jouer le jeu de la promotion ; il affirmait lui-même que le rock doit faire le « hold-up ». Mais le clippeur, et à travers lui le groupe, voulaient atteindre le public dans son individualité et son intimité. Il a très certainement réussi, mais pour combien de moutons ?

La relève a donc été prise par une nouvelle génération d'artistes, parfois véritablement nés de Noir Désir comme Déportivo, Luke ou Louise Attaque mais surtout, ayant suscité l'intérêt parce que le chemin avait été balisé par les bordelais. L'héritage de Noir Désir se véhicule dans leur image à travers le relais de leurs discours politique et humain. Mais le radicalisme formel ne s'y perpétue qu'à travers le travail de Debon. Ce dernier, plus qu'un réalisateur de vidéo-clip, constitue un des derniers ambassadeurs de l'émancipation de la forme brève vers une forme moins démagogique et consensuelle, moins

représentative d'un monde qui ne sait plus regarder ses artistes autrement qu'en produits médiatiques.  
La vie de l'image est en danger, tout simplement.

# Conclusion

Le rock'n'roll est né du star-système et a ensuite engendré le vidéo-clip. Ce ne sont pas des motivations innocentes mais bien la création d'un marché qui en furent à l'origine. Le clip traîne depuis son plus jeune âge ce bagage encombrant qui l'empêche de s'émanciper. Cependant, cette émancipation ne signifierait rien, puisqu'il est irrémédiablement lié au rock et aux Industries de la Culture. Le développement de la forme brève dépend donc autant des clippeurs que des artistes musicaux. Si une loi demeure dans ce domaine, c'est bien celle-ci : un clippeur peut rater un film pour une belle chanson, mais il est rare que l'inverse se produise. Les chefs d'œuvres s'érigent fréquemment autour de figures musicales talentueuses.

Lorsque le groupe allie le talent à une trajectoire humaine et artistique aussi unique en France que Noir Désir, on peut s'attendre à voir l'histoire de la forme brève marquée de pierres blanches.

Les deux parties n'étaient pas spécialement faites pour s'entendre. Les Noir Désir ont choqué beaucoup de gens au début de leur carrière. Ayant gagné leurs premiers fans sur scène, ils sont passés à « l'ennemi » en signant sur la major Barclay pour leur disque de baptême *Où veux tu qu'je r'garde*. Le milieu musical bordelais s'attendait davantage à les voir rejoindre les rangs du rock alternatif. On a donc crié à la trahison et imaginé une chute imminente.

Mais le quatuor est de ceux qui savent dire non. Chez Barclay, on s'étonnait des conditions qu'il pouvait imposer, cependant, en vertu de son potentiel on guettait les résultats. A la sortie du premier album, *Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)*, les bordelais ont dépassé les meilleures espérances ; Il faudrait désormais s'y faire : quelques rares artistes ont la prétention d'allier disque d'or et qualité artistique.

Il ne faut toutefois pas non plus voir les membres comme des croisés. En tant que musiciens, ils souhaitent porter leur musique au plus grand nombre, ce qui a justifié le choix de Barclay. Le label leur a donné ses moyens, ils ont refusé certaines choses qui ne correspondaient pas à leur éthique, mais pas le vidéo-clip. En regard de leurs convictions mystiques sur le vol de l'image, cela semble bien étrange. Ils y ont peut-être trouvé un compromis satisfaisant qui leur permettait de passer à la télévision sans s'y rendre ? Si l'on revient sur *Aux sombres héros de l'amer*, le film leur a permis d'acquérir du pouvoir au

moment où ils en avaient besoin : jeune groupe, ils devaient manifester leur existence auprès de tous, créer le « buzz » comme on dit aujourd'hui.

Cette première expérience aurait sans doute été la dernière s'ils n'avaient pas connu Henri-Jean Debon. Ce dernier les aura agréablement surpris à travers ses publicités muettes, lui permettant de passer au clip avec eux. Dès lors, ils auront entamé une collaboration qui allait faire date dans l'histoire de la forme brève.

Dès le premier, Debon les a traités avec respect, pour ne pas dire dévotion. Lui-même fan du groupe, il ne pouvait que livrer une image authentique quoi qu'un peu idéalisée de ses amis. Un clip live donc, pour susciter l'envie d'aller le découvrir là où il est le plus efficace et sincère : sur scène.

Il aura fallu rapidement questionner la place de chaque membre au sein de l'imagerie Noir désirienne. Quoi qu'on en dise et même si cela agaçait l'intéressé, Bertrand Cantat apparaissait inévitablement beaucoup, proclamé leader charismatique et auteur interprète, incarnation du « sombre héros » évoqué dans le premier tube éponyme. Le clippeur aura voulu rendre avec justice son portrait, sans occulter les zones d'ombre, qui font également la force du personnage en pleine lumière.

Il n'évacuera jamais pour autant les autres membres, gravitant autour de Cantat mais traités avec le même respect. Richard S n'avait pas brillé par cette qualité auparavant.

Au lieu de travailler sur une base fixe, Debon aura établi des images multiples d'un groupe qui se veut insaisissable. Il se sera évertué à mettre en place des mythes pour ensuite les désamorcer afin de trouver la couche la plus profondément enfouie mais la plus réelle : une fratrie conviviale et très humaine.

Noir Désir s'est singularisé de ses compatriotes musiciens par une invention de forme : celle d'un rock français enfin délimité par des contours précis. Ils ont naturellement puisé au meilleur du blues et du punk anglo-saxon, sans oublier l'influence incontournable des Doors. Bertrand Cantat, féru de poésie et de littérature romantique, aura apporté l'élément magique : une plume ni trop précieuse ni trop prolétaire, un juste équilibre entre les valeurs de la sous culture et le patrimoine Européen. L'écriture s'est affinée au fil des albums, ce qui ressort dans la clipographie, avec une tendance stylistique progressivement très éclatée et diffuse. Pour illustrer ce type de chanson, Henri-Jean Debon a adapté sa propre écriture scénaristique pour un travail formel relativement inédit. L'éclatement scénaristique, s'il est quasiment une constante dans le clip, ne va jamais tellement au fond des choses mais sert simplement à embrayer les images. Debon, lui, en a fait une technique impressionniste lui permettant de poser des touches de sens visuel poétique et politique. Les autres collaborateurs auront eu

beaucoup de mal à rendre toute la complexité des textes, et les auront bien souvent trahis en n'en choisissant que des bribes. Le but se situait également là en quittant Debon : tester la parole sous d'autres caméras. Nous aurons réalisé à quel point, bien au delà du sens, le texte se justifie par des valeurs mystiques impliquant le langage métaphysique, et que son expression est une célébration de la vie et de l'Homme. Peut-être que ces convictions n'ont pas touché les autres réalisateurs comme elles ont touché Debon ?

Noir Désir aura également, à travers certains textes, adapté une conscience citoyenne dans le rock hexagonal et réinventé l'engagement politique. Nous aurons vu comme le vidéo-clip s'accorde mal à ce discours. Le pouvoir des mots et celui des images sont différents. Lorsque le texte devient trop explicite, l'image doit s'en éloigner pour mieux le protéger.

Dès lors, les collaborateurs s'attaquant à un morceau sont libres de leurs choix, mais chaque choix, lorsqu'il s'agit de Noir Désir devient politique. Braver l'intégrité d'une chanson, c'est la trahir et manquer de respect au groupe. Henri-Jean Debon a une approche très radicale de la chose, peut-être même plus que le quatuor lui-même. Au sein de notre corpus, il est le seul à se réclamer explicitement d'un certain cinéma français, défendant cette esthétique au sein même de son travail. En dehors des considérations normatives de la majeure partie de la profession, il n'estime pas devoir se soumettre à l'étalonnage tel que pratiqué par MTV, ni se plier à des effets gratuits sous prétexte de réveiller le téléspectateur. Il a identifié le clip comme un langage visuel pour accompagner une chanson, et rien ne le force à se soumettre à quelque critère que ce soit si la chanson elle-même ne l'impose pas. Son éthique ? la « surécoute » du morceau et l'égalité de ses éléments. Le problème de cette « technique à pertes et profits » est que la « surconnaissance » de l'artiste et du morceau conduit Debon à des clips parfois confus, dont il est très difficile d'établir le rapport avec la chanson. Mais tout comme Noir Désir a installé un style d'écriture particulier, le clippeur a suivi l'exemple à l'image. Et tout comme Bertrand Cantat ne prône pas le sens primordial, il garde lui-même une part de mystère.

Effectivement, le radicalisme de Debon dépasse celui de ses amis. Ces derniers n'hésiteront pas à s'éloigner de lui pour aller chercher une autre approche auprès de Jacques Audiard. Lorsque l'on compare les travaux des autres collaborateurs à celui de Debon, il semble que les Noir Désir accordent au sein de leur carrière une place relative à la forme brève. Si c'est le métier de leur réalisateur fétiche, pour eux, elle fait partie intégrante du processus de promotion qui régit leur image. Ils n'ont apparemment pas conscience du pouvoir du clip. Du reste, ils n'ont jamais été portés sur le visuel, bien qu'ils recherchent tout de même de la force dans ce domaine. Ils préféreront toujours déléguer ce travail à des amis.

*Le vent nous portera*, par exemple, s'est inscrit dans la démarche de promotion de l'album *Des visages, des figures*. A l'amorce d'un virage aussi sec, le groupe a estimé malin de manifester le changement en amont. Pour eux, chaque projet artistique se décide à partir d'une rencontre. Ils ont donc rencontré Alex et Martin, ainsi que Jacques Audiard plus tôt et Michel Gondry plus tard. Ils admettaient par la suite eux-mêmes que malgré l'émotion que dégage l'histoire de l'enfant, l'image est un peu trop propre. Qu'à cela ne tienne, le pouvoir du groupe est tel qu'il ne craindrait plus d'être menacé par ce genre d'objet, surtout s'il n'y figure pas.

De fait, le clip a-t-il eu du pouvoir sur leur carrière ? On peut affirmer que celui de *Aux sombres héros de l'amer* en a eu, puisqu'il a initié l'imagerie Noir désirienne à la télévision. Celui de *Tostaky (le continent)* aura également constitué un morceau de bravoure avec la transe de Bertrand Cantat de 3/4 dos sur fond de déluge sonore et d'images mentales. Ces aspects là, les fans les connaissaient des concerts, mais le vidéo-clip sert autant à agrandir le public qu'à le conforter. Or quand le public se met à devenir décevant, le clip se met en devoir de l'apostropher. Cette stratégie aura été développée par Debon lorsque le groupe aura commencé à souffrir d'une assimilation conformiste de son discours. Encore une fois, c'est bien une méthode propre au clippeur fétiche des bordelais. Il s'agit d'une sacrée audace que d'administrer une correction visuelle au spectateur Roi.

Hélas, le système est parfaitement installé. A la ville comme à l'écran, les efforts du groupe et du réalisateur seront vains. La jeunesse, transie d'amour, est vraiment prête à suivre Cantat, le flûtiste de Hamelin jusqu'au fond du fleuve. Pour une fois, elle ne se verra pas dans le miroir télévisuel alors que ce dernier lui renvoie toute la journée un reflet magnifique. Ici, il serait presque insultant. Mais le jeune spectateur lambda peut-il s'imaginer que son attitude blesse l'intégrité de son idole ?

Le discours artistique a été déplacé et la musique a été reléguée au second plan de la personnalité publique. Vu le nombre de générations qu'a fédéré à des époques différentes la bande à Cantat et le public hétéroclite qu'elle aura touché jusqu'à sa chute, on est en droit d'espérer que les signes envoyés par Noir Désir à travers ses vidéos auront bien été reçus par quelques uns, et qu'ils en auront tiré une émotion particulière. Peut-on rester indifférent à ce plan des généraux chinois, les mains sur leurs épaules dans *A ton étoile* ?

La nouvelle génération musicale aura donc gardé de l'imagerie de ses modèles ce discours relativement galvaudé de rébellion, parfaitement approprié par le système aujourd'hui. Noir Désir regrettait d'être réduit à cette mauvaise interprétation. Les quatre compagnons n'ont jamais demandé qu'à pouvoir faire acte d'existence et donc de lutte à travers la création musicale. En cela, des groupes comme Luke ou Louise Attaque ont bien pris le relais.



Je ne pense vraiment pas que le vidéo-clip leur ait fait du mal à ce niveau, tout du moins entre *Tostaky* et *Des visages, des figures*. Le clip de *Tostaky (le continent)* célèbre une rencontre au sommet entre un des meilleurs groupes de rock français et un clippeur pour le moins atypique parfaitement indiqué pour leur discours. Il n'a pas d'autre prétention que de servir la chanson au mieux bien qu'il utilise des voies inhabituelles pour ce faire.

Le clip aura d'abord présenté toute l'énergie et la poésie dégagée par le groupe, entre des performances fiévreuses et des fictions poétiques. En cela, il aura parfaitement répondu aux critères de la promotion tout en développant un véritable discours formel parallèle à celui du groupe, voire plus radical même. Puis il se sera constitué un allié dans le combat du quatuor pour son intégrité.

En allant voir d'autres collaborateurs, Noir Désir aura mis en valeur la singularité de la démarche de Henri-Jean Debon. En effet, les autres n'auront su faire du clip qu'un relais le plus souvent incomplet de l'œuvre. C'est là toute la portée conventionnelle de la forme brève et c'est ainsi que Debon soulève un intérêt remarquable. Il se sera nourri de l'œuvre Noir désirienne tout en proposant à l'écran un champ de problématiques pertinentes sur le star-system et plus généralement, sur la civilisation de l'image – spectacle. Puisque la promotion autorise toutes les dérives, elle peut bien également permettre l'émergence de l'auto-contestation. Noir Désir aura constitué pour Debon une école unique de pensée et de rapports humains et artistiques. Cela lui aura permis d'accéder à la télévision, où il aura pu alors porter la résistance au cœur même de la machine.

Noir Désir, pour sa part, en tire quelques images fortes définitivement inscrites dans la mémoire collective. Pour le peu d'importance qu'il lui accordait effectivement, la forme brève aura surtout été le terrain d'une collaboration humaine d'une très grande richesse. Dès lors, il n'y a plus le moindre paradoxe : Noir Désir est un groupe de rock très populaire, il se doit de laisser des clips derrière lui mais pas n'importe comment et pas avec n'importe qui. En déléguant ce travail à Henri-Jean Debon, puis à d'autres, le quatuor aura prouvé à quel point le clip, dans son apparente artificialité, devient passionnant et généreux s'il est confié à la bonne personne.

# Bibliographie et Webographie

## Ouvrages :

- Noir Désir, tout est là, Sebastien Raizer, éditions Camion Blanc. 2004.
- Noir Désir, Marc Besse, éditions Libro, collection Libro musique, 2003.
- Noir Désir, Le creuset des Nues , Candice Isola, éditions Les belles lettres, collection « Cantologie », 2004, Paris.
- Noir(s) Désir(s), H.M., éditions Verticales, 1999.
- Armand Gatti – La poésie de l'étoile, Claude Faber et Armand Gatti, éditions Descartes et Cie, 1998, Paris.
  
- Le rock, Star-système et société de consommation, David Buxton, éditions La pensée sauvage, 1985, Grenoble.
- Communication d'une star - Jim Morrison, Jacob Thomas Matthews, éditions L'Harmattan, collection Communication sociale, 2003.
- Sur l'air du temps – 30 chansons qui ont changé la France, Mathias Goudeau et Patrice Tourne. Editions JC Lattès. 199, Paris.
- Encyclopédie du rock français, sous la direction de Gilles Verlant, éditions Hors collection. 2000, Paris.
- La France de Zebda – 1981 – 2004 – Faire de la musique un acte politique, Danielle Marx-Scouras, éditions Autrement, 2005, Paris.
- Séries et feuilletons T.V. – Pour une typologie des fictions télévisuelles, Stéphane Benassi, éditions du Céfal, 2000, Liège.
- L'écran Post-Moderne, Laurent Jullier, éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, 1997, Paris.
- Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes, sous la direction de Philippe Le Guern, éditions Presses Universitaires de Rennes, collection Le sens social, 2002, Rennes.
- Les Etats-Unis et l'Amérique Latine, Marcienne Rocard et Isabelle Vagnoux, éditions Presses Universitaires de Nancy, 1994, Nancy.
- Le rêve, la transe et la folie, Roger Bastide, éditions du Seuil, 2003, Paris.

- Le Dictionnaire des Littératures de la Langue Française, éditions Bordas, Paris, 1987
- Ecoles, genres et mouvements au Cinéma, Vincent Pinel, éditions Larousse, 2000, Paris.
- Les stars, Edgar Morin, éditions du Seuil, 1972, Paris

## Presse :

- Les Inrockuptibles, novembre 1996 « Noir comme le souvenir » par Jean-Daniel Beauvallet.
- Les Inrockuptibles, mars 1991. « Qui a fait sauter le pont ? » - Emmanuel Tellier.
- Les Inrockuptibles n°15. Février-Mars 1989, Pascal Bertin.
- Les Inrockuptibles, mars 1991 « Qui a fait sauter le pont ? » - Emmanuel Tellier.
- Les Inrockuptibles, 7 juillet 1999, « On dirait le Sud », Marc Besse
- Libération, 1<sup>er</sup> février 1993 : « Noir désir et transe de vie », Laurent Rigoulet.
- Libération, 29 juin 2005 « La traversée du Désir » - Philippe Brochen.
- Libération, 27 novembre 1998, « Zebda, un groupe engagé »
- L'indic n°28, 1996 « La bonne étoile » par J-C Panek.
- Best, août 1989, « L'âme de fond » par Jean-Eric Perrin
- L'Humanité, 27 novembre 1997, Zoé Lin.
- Best, décembre 1992 : « Fondu au Noir », Emmanuelle Debaussart.
- Fanzine La porte, n°1, janvier 1993.
- Sud Ouest, 19 mars 2004, « L'hôte de tous ces lieux »
- Sud Ouest, 26 octobre 1998, « Aux sombres héros de la mire », Stéphane C. Jonathan.
- Rif Raf, octobre 2001, « Les petits papiers », Didier Smal
- Le Monde, 13 septembre 2001, « Noir Désir, un groupe libertaire au cœur de la mondialisation », Grégoire Allix, Bruno Lesprit.
- Le Monde, 24-25 août 2003 « Les fans de Noir Désir, entre deuil et rancœur », Alice Tillier.

## Sites Internet :

- [www.noirdez.com](http://www.noirdez.com) - site officiel
- [www.noirdesir.org](http://www.noirdesir.org)

- [www.nwardesir.free.fr](http://www.nwardesir.free.fr)
- <http://destination.noir-desir.com>
- <http://www.chez.com/hobiben/> Le site d'Hobiben, avec une page consacrée aux clips.
- Le web de l'Humanité : « Le cri de la scène », Guillaume Bara -  
<http://www.humanite.presse.fr/journal/1999-03-26/1999-03-26-445662>
- Déportivo par Pierre Derensy sur Le mague  
[http://www.lemague.net/dyn/article.php3?id\\_article=1001](http://www.lemague.net/dyn/article.php3?id_article=1001)
- Article sur le vidéo-clip de *Comme elle vient* [www.objectif-cinema.com](http://www.objectif-cinema.com)
- Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires  
n° 18 - Mars 2005 - <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b18/b18c3.htm>
- Différentes critiques de vidéo-clips sur un webzine [www.subversif.com](http://www.subversif.com)
- Interview de Quincannon sur [www.lecargo.org](http://www.lecargo.org)
- Base de données sur le vidéo-clip [www.mvdbase.com](http://www.mvdbase.com)