



**HAL**  
open science

## “ L’aventure intérieure ” de l’adolescence : à propos de deux clips réalisés par Martin de Thurah

Antoine Gaudin

### ► To cite this version:

Antoine Gaudin. “ L’aventure intérieure ” de l’adolescence : à propos de deux clips réalisés par Martin de Thurah. *Vertigo*, 2013, L’empire de l’adolescence. hal-01385720

**HAL Id: hal-01385720**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385720>**

Submitted on 22 Oct 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Antoine Gaudin

« L'aventure intérieure » de l'adolescence

À propos de deux clips réalisés par Martin de Thurah

C'est une œuvre audiovisuelle intitulée *Human*. Elle débute par une poignée d'images d'enfants. Ces derniers se trouvent dans une école, chacun occupe seul son espace (lavabos, vestiaire, gymnase, couloir, salle de classe). Dès les premières images, plusieurs phénomènes de mise en scène – le pas de danse syncopé esquissé par une jeune fille, la brusque volte-face d'une autre fille qui à la faveur d'un accéléré semble disparaître sous sa propre chevelure, ou encore l'étrange bouillonnement de l'eau dans la bouteille tenue par un garçon – perturbent la douceur et l'ordonnement apparents de ces « portraits » de préados. Ces images sont étroitement synchronisées avec l'ouverture d'un morceau de rock, dont l'orchestration réduite (batterie, voix et clavier) et le faible volume préparent les éclats à venir.

De fait, les entrées successives, dans le morceau musical, des instruments (guitare basse, puis guitares électriques) qui en complètent l'orchestration et en augmentent l'intensité, se répercutent aussitôt à l'image : sculptés dynamiquement par les secousses du cadre, les jump-cuts du montage et les variations de vitesse de l'image, les corps des enfants, soudain engagés dans des chorégraphies instables, à la fois euphoriques et convulsives, se mettent à trembler, à sauter, à se tendre et se cambrer, à haleter, à tourner, à bondir, à planer...

Les éléments du décor qui les entourent se font l'écho de ces décharges énergétiques : la bouteille d'eau « bouillonnante » du garçon lui explose dans la main (en une métaphore visuelle très suggestive) ; torse-nu, un autre garçon bande ses muscles face à la caméra, et son geste focalise sur lui l'attention d'une source lumineuse, en précipitant dans l'obscurité l'espace du gymnase où il se trouve ; lorsqu'un troisième garçon, lassé de ses devoirs, frappe son pupitre du poing, c'est l'ensemble des meubles de la classe qui tremblent sous l'impact de cette force nouvelle. Les « portraits » initiaux se transforment alors en autre chose : ils deviennent des éclats somatiques, sporadiques et inquiets, qui épousent scrupuleusement les dynamiques du morceau musical.

Par la suite, sur les deux occurrences du refrain de la chanson, une série de plans sur fond noir extraient les corps de leur univers scolaire, pour les transporter dans un espace indéterminé où la caméra pourra, à loisir, traquer les détails révélateurs d'une spectaculaire tension organique, prélude aux modifications anatomiques à venir : la puberté qui s'annonce, telle est en effet la grande secousse qui plonge ces enfants dans cet « éther » à fond noir, cet espace indéterminé, cette interzone au sein de laquelle leurs corps découverts semblent flotter, se tendent et exultent à la fois. À la merci d'un souffle de provenance inconnue qui, alternativement, soutient leurs gestuelles ou déforme violemment leurs physionomies, les enfants demeurent là encore solitaires à l'image – même si ce « grand huit » somatique les concerne tous.

Progressivement, le montage incorpore des inserts, et l'idée esthétique de l'œuvre se précise : ce sont des vues microscopiques de cellules, d'artères et de synapses, révélateurs de l'activité hormonale et psychique qui s'enclenche dans l'existence de ces adolescents en formation. Grâce à la brièveté de leur exposition (qui les rend quasiment abstraits à la première vision), ces plans-flashes « biologiques » échappent à la pesanteur de la métaphore médicale, pour s'inscrire en plein dans cette dynamique musico-visuelle explosive qui a pris le contrôle des corps ; des corps ballottés par leur propre croissance, tout autant propulsés qu'opprimés par leurs « humeurs », au point que leurs matières (les épidermes, les tendons, les fluides, etc.) semblent constamment jaillir de l'image, en direction des spectateurs.

Nous sommes en fait témoins de ce moment de la vie, à la fois enthousiasmant et tragique, où à la découverte fascinée des nouvelles facultés du corps, s'ajoute celle des déconvenues nouvelles associées à ces facultés (la rencontre d'un garçon et d'une fille, lancés à pleine vitesse l'un vers l'autre puis stoppés nets, comme frappés au cœur de leur élan par une puissance invisible, s'effectue sous le régime du choc) ; de ce moment où l'exaltation sensorielle et érotique s'accompagne du sentiment, vague mais tenace, d'une perte définitive – celle de l'enfance. Cette dimension mélancolique s'affirme notamment à l'occasion des déchirants regards-caméras lancés par les préados, qui, au cœur même de la tempête musico-visuelle qui les transporte à l'étape suivante de leur développement, semblent manifester l'intuition muette de ce qu'ils laissent en chemin, derrière eux. L'émotion produite est ici indissociable de l'interpellation du spectateur, qui confère à l'œuvre une dimension universelle (ce « que m'arrive-t-il ? » mutique, nous l'avons tous éprouvé au même âge).

Le passage de l'enfance à l'adolescence, le trauma somatique que la puberté déclenche, les horizons qui s'éveillent à la conscience (le choix d'un *look* ou d'une démarche, la naissance d'une romance dans un échange de regards...), tandis que d'autres se ferment (les « rôles » sexués se durcissent, vecteurs d'angoisses et d'interrogations) : c'est tout cela le sujet de *Human*. En tant que spectateur, on ne l'avait encore jamais vu, entendu, *sent*i comme cela auparavant. Jamais, ni au cinéma, ni à la télévision, ni ailleurs, une œuvre audiovisuelle ne nous avait proposé d'approcher de façon aussi intime, élégiaque et organique, cette « aventure intérieure » de l'adolescence, ce « passage » décisif dans la vie de chaque être humain.

On peut aujourd'hui en faire l'expérience très facilement, en deux clics sur Youtube. Cela dure deux minutes et trente secondes, le temps d'un morceau de rock énergique et concis interprété par le groupe Carpark North. Car *Human* est un clip-vidéo, réalisé en 2005 par le vidéaste danois Martin de Thurah. Il a – pour l'anecdote – remporté le Grand Prix du Festival international des arts du clip (à Aix-en-Provence) l'année suivante. On peut estimer que cette récompense ne sanctionne pas seulement l'évidence d'un triomphe artistique dans un secteur particulier de la création audiovisuelle, et qu'elle souligne également la façon géniale dont le réalisateur mobilise les spécificités expressives de la forme brève du clip-vidéo (l'exacerbation de la relation musique-images, le déferlement des intensités visuelles, les chorégraphies construites par le découpage, les nouveaux types de raccord permis par l'abandon de la cohérence spatiale, etc.) afin de livrer à son spectateur une « expérience esthétique » inaccessible à tout autre moyen d'expression – du moins à l'intérieur de notre monde d'images courant.

Loin du sujet de société pour magazine ou pour émission de télé, loin du support-exutoire pour certaines formes régressives du cinéma grand public, loin des regards paternalistes et des clichés sur « l'âge ingrat », le phénomène de l'adolescence devient ici un enjeu de composition pour une forme originale de plasticité musico-visuelle : la musique n'exerce plus une fonction d'accompagnement, de soutien ou d'ornementation aux images, au contraire, c'est elle qui devient la source du mouvement des images.

À ce point, il est nécessaire de préciser que le genre audiovisuel du clip-vidéo est le lieu principal où se prolonge aujourd'hui, au sein des images de consommation courante, une série culturelle assez ancienne que l'on peut subsumer par l'expression : « le visible façonné par le sonore musical ». On pourrait remonter l'histoire de cette série culturelle jusqu'à l'invention de l'opéra ou du clavecin oculaire de Louis-Bertrand Castel, mais la filiation la plus étroite renvoie au cinéma expérimental du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier à certains films de Len Lye, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Bruce Baillie, Santiago Alvarez, Bruce Conner : des films entièrement construits sur un morceau de musique de leurs temps respectifs, un morceau qui préexiste en tant qu'œuvre autonome, respecté dans son intégrité et joué dans son intégralité, un morceau dont les qualités de rythme, de structure, de tonalité, de timbre, possèdent un caractère matriciel, qui détermine la composition en mouvement des images.

Les clips qui portent le mieux cet héritage aujourd'hui ne sont évidemment pas ceux qui se dédient à la représentation-performance de la star musicale (ceux-là s'inscrivent plutôt dans la série culturelle dite de la « spectacularisation visuelle de la musique », qui a investi le monde audiovisuel à travers les étapes successives des phonoscènes, des comédies musicales, des Soundies et des Scopitone) ; ce ne sont pas non plus les clips qui tentent d'adapter sur format court des modèles dramaturgiques dérivés du cinéma traditionnel (et qui assument de leur côté leur filiation avec le « grand-frère » cinéma). Les clips qui prolongent aujourd'hui le mieux cette exigence du « visible façonné par le sonore musical » sont ceux qui, tels *Human*, tendent davantage vers les puissances propres de la composition musico-visuelle, où la musique vient véritablement *en premier* dans le processus de composition (non seulement elle préexiste aux images, mais c'est elle qui les modèle, qui leur donne forme).

Dans cette perspective, et en un temps où la représentation audiovisuelle des adolescents s'enrichit de plusieurs œuvres marquantes (chez Larry Clark, Gus Van Sant, Harmony Korine, etc.), un petit chef d'œuvre comme *Human* est à prendre en compte, car il explore une voie originale et complémentaire des films superbes (*Kids*, *Elephant*, *Gummo*, etc.) que nous donne le cinéma sur ce même sujet. D'autant plus que la spécificité musico-visuelle du clip nous livre ici, sans se départir d'une grande pudeur à l'égard de ses juvéniles « personnages », un accès à la compréhension sensible de certains états (énergétiques, somatiques, érotiques) du corps et de la conscience, quasiment irréprésentables dans les formes fictionnelles du cinéma.

Cette démarche se prolonge l'année suivante, en 2006, lorsque Martin de Thurah tourne le second volet de son diptyque sur l'adolescence, toujours pour le groupe Carpark North. Le morceau musical qui sert de source à la création des images s'appelle *Best Day*. Comme dans *Human*, le contenu du clip n'a qu'un rapport très lâche avec les paroles de la chanson, qui évoquent (assez banalement) les aléas d'une relation amoureuse ; ce qui compte, c'est la structure de la musique elle-même.

Sur ce plan, le morceau *Best Day* est plus homogène que *Human* : son tempo est plus lent, son rythme moins syncopé, ses nuances moins variées, ses contrastes couplet/refrain moins nets, son pont au *vocoder* (un procédé que l'on retrouve dans les deux morceaux) plus long et moins détaché de l'orchestration d'ensemble. En conséquence, le clip présente un montage d'images plus homogène que celui, singulièrement haché, de *Human* : la durée moyenne des plans est plus longue, leur défilement est plus régulier, la nature des images est moins disparate (pas d'interzones sur fond noir ni d'inserts micro-anatomiques ici). Enfin, les variations de vitesse de l'image sont moins nombreuses : un ralenti assez constant habille la plupart des images, conférant aux postures adolescentes une dimension de permanence, un hiératisme que ne possédaient pas les mouvements épileptiques et incessamment recomposés des enfants de *Human*.

Relégués à une portion plus réduite dans l'univers de *Best Day*, les accélérations du défilement viennent ponctuellement rappeler que la violence peut y faire irruption à tout moment (un garçon se lève soudain pour fracasser un vase contre le mur), et que l'impression d'éternité produite reste illusoire : la fuite du temps est le sujet de quelques plans nocturnes, en extérieurs, où les ombres des arbres tournoient comme les aiguilles d'une gigantesque horloge (de ce phénomène sont d'ailleurs témoins les musiciens du groupe Carpark North, qui constituent l'unique présence adulte à l'écran dans les deux clips).

Au regard de la frénésie et de l'urgence continuelles de *Human*, *Best Day* se veut néanmoins, dans l'ensemble, une œuvre plus calme, plus sereine. La forme de l'image-portrait en caméra fixe y occupe davantage de place, et le travail plastique se concentre sur des actions plus posées et éloquentes, des gestes plus signifiants et ordonnés. « L'aventure intérieure » de l'adolescence s'ouvre ici sur l'extérieur : le sujet, ce sont les interactions sensorielles des corps avec les stimuli de leur environnement – une banlieue populaire baignée d'une

splendide lumière diurne. En s'infiltrant dans les appartements où vivent les adolescents, cette lumière (parfois relayée par des sources artificielles) souligne la présence d'un souffle qui affecte, non plus les corps eux-mêmes (comme dans *Human*), mais la matière évanescence qui se propage autour d'eux (poussière d'intérieur, gouttes d'eau, herbes, plumes d'oreillers, etc.). Quant aux corps, plus lourds que ceux des enfants bondissants de *Human*, ils demeurent la plupart du temps ancrés au sol, immobiles ; c'est le monde sensible qui se déploie à partir d'eux.

Il faut dire que les corps filmés sont eux-mêmes différents. Dans *Best Day*, il s'agit d'adolescents plus âgés, lycéens ou très jeunes adultes, dont les contacts prennent plus volontiers une dimension sexualisée – que cette dimension soit manifeste (un baiser échangé dans une cage d'escalier) ou seulement suggérée (l'hypothèse homosexuelle pour deux garçons qui chahutent dans un lit). En comparaison des anatomies d'enfants de *Human*, ce sont aussi des corps plus distincts les uns des autres : les évolutions de croissance mènent à une grande variété de physionomies, entre les sexes bien sûr (même si cette frontière semble plus d'une fois « négociée » au sein du clip), et, plus largement, entre les individus, aux morphologies contrastées.

Bien que les ados de *Best Day* ne soient pas de strictes projections futures des enfants de *Human*, la vision successive des deux clips met au jour des correspondances d'une grande richesse. On notera ainsi les évolutions qui affectent certaines attitudes et structures gestuelles, qui circulent d'un clip à l'autre, et donc d'un âge à un autre, d'une étape du développement hormonal à la suivante : une main féminine réconfortante passée dans les cheveux d'un garçon débouche à présent, dans *Best Day*, sur la constitution d'un couple ; une lutte amicale entre deux garçons dissimule moins, désormais, l'ambiguïté sous-jacente à l'épreuve de virilité ; quant aux regards-caméras, souvent saisis dans la proximité troublante du très gros plan, ils se font moins tristes et inquiets que dans *Human*, et plus volontiers assurés, voire effrontés – comme celui que lance cette jeune femme engloutissant une fraise, dans une de ces audacieuses métaphores suggestives qui émaillent le clip (sans que jamais celui-ci ne devienne obscène).

Incontestablement moins original et marquant que *Human* dans ses partis pris formels, *Best Day* tire ainsi une part de sa discrète et substantielle beauté de la relation de correspondance qui le lie à son aîné, par rapport auquel il constitue une sorte d'écho apaisé. Sans que l'une soit à considérer comme le *remake* ou le *sequel* de l'autre, c'est bien comme un diptyque que ces deux œuvres méritent d'être reçues : comme les deux facettes indissociables d'une « vérité » de l'adolescence, spécifique au clip-vidéo, car coulée dans une forme musico-visuelle qui charrie ses propres significations sensibles. Il fallait sans doute la forme brève et intensive du clip, aujourd'hui largement émancipée de la contrainte du récit et du sujet à « documenter », pour inscrire dans une matière expressive faite de musique et d'images le mouvement irréprensible de cet âge de la vie. Il fallait bien cet art pop et ludique, cette forme-flux façonnée par ses propres modalités d'écoulement (le rythme, les sautes, les variations de vitesses de l'image), pour solliciter notre corps *d'audio-spectateur* à un niveau inédit, et l'inviter à un mode organique d'être en relation avec l'adolescence comme « épreuve intérieure », comme champ d'expériences énergétique et poétique. Cela s'appelle une « expérience esthétique », et s'il est impossible de la verbaliser entièrement, on ne peut en revanche que louer celui qui, au cœur de l'océan d'images de l'industrie culturelle, nous propose de l'effectuer ; car il nous restitue, inscrite dans une forme puissamment sensitive et accessible à tous, une part essentielle de notre propre histoire.