

Ingeborg Wendel

Mylène og metamorfose

Hvordan vi kan oppdage Mylène Farmer som en filmauteur ved å analysere transformasjon i filmene hennes

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Nadège Lourme

Mai 2024

Ingeborg Wendel

Mylène og metamorfose

Hvordan vi kan oppdage Mylène Farmer som en
filmauteur ved å analysere transformasjon i filmene
hennes

Bacheloroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Nadège Lourme
Mai 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Innhold

Innledning	2
Auteurteori.....	4
Generelle trekk	6
Intertekstualitet.....	9
Dypere analyse	11
Pourvu qu'elles soient douces (Boutonnat 1988)	12
Sans logique (Boutonnat 1989)	17
Comme j'ai mal (Nispel 1996)	20
Referanseliste:.....	23
Filmliste:.....	24
Filmer nevnt:.....	24

Sammendrag: I denne bacheloroppgaven ser jeg grundig på hva det betyr å være en auteur, og hvordan man kan analysere filmer og dekonstruere hva som gjør dem signert av en auteur. Mitt forskningsobjekt er Mylène Farmer sine musikkvideoer. Jeg forsvarer hvorfor videoene heller bør omtales som filmer, og hva som gjør de spesielle i forhold til typiske musikkvideoer. Jeg gjør rede for den auteurteoretiske metoden jeg bruker, og gjør rede for generelle trekk som repeteres i Farmers filmografi, i tillegg til analyser av spesifikke filmer. Det jeg ville komme fram til med analysene er Farmers unike signatur, en transformasjons-sentrert struktur som kan spores i flere filmer over en lang karriere med mange samarbeidspartnere i registolen.

Summary: In this bachelor thesis I closely examine the significance of being an auteur, and how one might analyse films and deconstruct what it is that makes them signed by an auteur. My research subject is Mylène Farmer's music videos. I defend why I believe the videos should rather be referred to as films, and what sets them apart from a typical music video. I describe the auteur theory method of my choice, and I describe the general patterns in Farmer's filmography as well as analyse specific films. What I wanted to uncover through my analysis is Farmer's unique signature, e structure centred around transformation which can be traced in multiple films across a long career with many collaborators behind the camera.

Abstrakt: I denne bacheloroppgaven undersøker jeg Mylène Farmers musikkvideoer fra et auteurperspektiv, for å finne ut hvorfor vi kaller dem “Mylène Farmers videoer” heller enn å navngi regissørene. Jeg gjør rede for og forsvare perspektivet mitt at disse videoene er kortfilmer, og anvender hovedsakelig tekster av Staiger og Wollen for å konstruere hvilken innfallsvinkel innen auteurteori jeg skulle bruke. Jeg valgte forfatterskap som signatur, og har analysert Farmers verk både i et overblikk og i grundigere granskning. Det inkluderer dyptgående analyser av *Pourvu qu’elles soient douces* (Boutonnat 1988), *Sans logique* (Boutonnat 1989) og *Comme j’ai mal* (Nispel 1996). Det er gjennom å analysere narrativ, karakter og relasjoner i filmene at jeg avslører hva Farmers signatur er: transformasjon.

Abstract: In this bachelor thesis I examine Mylène Farmers music videos from an auteur perspective, to find out why we refer to them as “Mylène Farmer’s videos” rather than naming the directors. I explain and defend my opinion that these videos are short films, and I mainly utilize texts by Staiger and Wollen to construct which approach to authorship I would use. I chose the authorship-as-signature approach, and I have analysed Farmer’s oeuvre both on a superficial level and on a deeper level, including in-depth analysis of *Pourvu qu’elles soient douces* (Boutonnat 1988), *Sans logique* (Boutonnat 1989), and *Comme j’ai mal* (Nispel 1996). It is through narrative analysis, analysing characters and relationships in the films that I reveal Farmer’s signature: transformation.

6319 ord / words.

Innledning

To duellanter står i gresset: en mann og en androgyn kvinne med sprakende rødt hår. Hun avfyrer pistolen sin. En kråke letter, mannen faller i bakken, hans elsker gråter. Dette er innledningen til en av Frankrikes mest ikoniske musikkvideoer, *Libertine* (1986), regissert av Laurent Boutonnat for sangen ved samme navn av Mylène Farmer. Pressen døpte senere Farmer «la reine du clip», dronningen av musikkvideoen (Festin 1987). For Farmer sine musikkvideoer var nemlig banebrytende: de fragår alle konvensjonene for hva en musikkvideo pleide å være. Som regel er musikkvideoer korte (samme varighet som låten), har få karakterer utenom artistene og vage eller abstrakte fortellinger for å kunne passe et oppmerksomhetsfangende narrativ på 2-5 minutter (Burns 1985, 37-17). Farmer skiller seg ut allerede på det første punktet, med videoer så lange som 19 minutter, tankevekkende fortellinger og brede utvalg rollefigurer i sine videoer, med dialog. På slutten av 2000-tallet gikk Farmer over til en mer konvensjonell retning i sine videoer, men på 80- og 90-tallet var

de storslåtte produksjoner blant de dyreste i verdenshistorien (Wikipedia 2024). Men hvorfor kaller vi dem “Mylène Farmers videoer” og ikke Laurent Boutonnats eller Luc Bessons videoer (osv.)? Det er jo ikke Farmer som hadde regirollen, dvs. produksjonsrollen som vanligvis blir ansett som forfatteren av en film. I denne oppgaven kommer jeg til å utforske dette ved bruk av auteurteori, hovedsakelig ved hjelp av tekster av Peter Wollen og Janet Staiger.

Videre vil jeg omtale musikkvideoene hennes som filmer, da jeg står fast ved min oppfatning at disse verkene er kortfilmer som fortjener å bli analysert i de filmvitenskapelige tradisjonene. *Plus Grandir* (1985), *Libertine* (1986), *Sans Contrefaçon* (1987) og *Pourvu qu'elles soient douces* (1988), alle regissert av Boutonnat, ble vist på kino i Paris før de ble vist på TV (Mylene.net 2021). Med intrikate plott, intelligent integrering av intertekstuelle referanser og til og med egen filmmusikk i noen tilfeller, var det tydelig at Farmer var en enestående kunstner i feltet. Farmer har spilt i flere spillefilmer og er en respektert figur i filmverdenen; i 2021 satt hun i juryen på filmfestivalen i Cannes (Festival-Cannes 2021). Som cineast drar hun gjerne inspirasjon fra sine favorittregissører og filmer, som Stanley Kubrick sin *Barry Lyndon* (1975) i *Libertine* eller Tony Chings *A Chinese Ghost Story* (1987) i *L'Âme-Stram-Gram* (Ching 1999). Men hun lot seg inspirere av ulik kunst både i musikken og filmene sine, som for eksempel maleriene til Francisco Goya i *Sans logique* (Boutonnat 1989b).



Førpremiere av Libertine i Paris – 18.06.1986 (ukjent fotograf)¹

Auteurteori

Janet Staiger gjør rede for noen av de mange innfallsvinklene en kan bruke i en auteurteoretisk analyse i *Authorship and Film* (Gerstner & Staiger 2003), de er som følger: auteurskap som opphav, personlighet, produksjonssosiologi, signatur, lesestrategi og diskursområde- som hun nevner ikke nødvendigvis er metoder i like stor grad som de er noe som naturlig skjer. Og til sist: auteurskap som “technique of the self”. Jeg vil gå ut ifra auteurskap som signatur: denne innfallsvinkelen gjenkjenner forfatteren gjennom repetisjon mellom de diverse verkene som er “signert” av en biografisk person. Staiger nevner at Peter Wollen og Geoffrey Nowell-Smith- to forfattere som jeg kommer til å diskutere senere- som tidlige brukere av denne innfallsvinkelen (Gerstner & Staiger 2003, 43).

Auteurteori er en filmteori og et analytisk verktøy som har utviklet forfatterteori inn i en film-kontekst. I auteurteori anser man som regel regissøren av en film for å være forfatteren av verket, som den med overordnet kreativ kontroll, og man er interessert i å finne ut hva som gjør den filmskaperens filmer hans. Regissøren får kanskje et manus eller en idé tildelt seg, men det er regissøren som har ansvaret for å plassere kamera, skuespillere, lys osv. og dirigere

¹ Hentet fra Innamoramento.net. 10.05.2024. <https://www.innamoramento.net/mylene-farmer/clips/libertine#gallery-9>.

det hele; derav det franske ordet “réalisateur” for regissør og “scénario” for filmmanus. Det er regissøren som *realiserer* det nedskrevne scenarioet og gjør det til en virkelighet for kameraet. Det finnes mange fremgangsmetoder og synspunkter i auteurteori, som jeg kort oppsummerte tidligere ved hjelp av Janet Staigers tekst.

Auteurteori i seg selv er kontroversielt, fordi den tilsynelatende attribuerer en film til én person, selv om film er en fellesinnsats. Noen mener at ved å attribuere filmen hovedsakelig til regissøren, avviser man manusforfatteren, klipperen, håndverkerne, skuespillerne osv. Men det er en misforståelse at auteurteori hevder at kun regissøren har laget filmen, dette vil jeg komme tilbake til senere i drøftingen av Wollens tekst. Det handler ikke om “denne regissøren = god, denne andre = dårlig.” Det er en prosess som innebærer å dekode strukturer, motiver, handlinger osv. i en auteurs filmografi for å fastslå det at det nemlig er en auteur som står bak: “The auteur theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of the film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before.” (Wollen 2013, 61). Den siste delen av sitatet, om å avdekke auteurer der ingen hadde blitt lagt merke til før, er nettopp det jeg ønsker å gjøre i denne teksten.

Problemstilling

Jeg vil illustrere hvordan Mylène Farmer er auteuren av kortfilmene sine uavhengig av regissøren hun jobbet med. Wollen skrev at regissøren har så klart ikke fullstendig kontroll over arbeidet sitt, og det er grunnen til at auteurteori innebærer en slik avkoding (Wollen 2013, 85). Jeg trekker frem dette fordi det fungerer for å videre forklare hvordan Farmer kan være en auteur: hun har heller ikke full kontroll over arbeidet hennes, nettopp fordi hun ikke er regissøren. Min påstand er at Wollens forklaring også er relevant for *de andre* involvert i å lage filmen. Om regissøren ikke har full kontroll, men fortsatt en del av den, betyr det at de andre aktørene heller ikke har full kontroll, men heller deler den mellom seg. Derfor, siden Farmer er involvert i hver produksjon, har hun en del av kontrollen. Gjennom min analyse av kortfilmene hennes vil jeg avsløre hvordan hun, gjennom hennes rolle i produksjonen og som skuespiller², kan være auteuren, på tvers av alle regissørene. Så vidt jeg vet er dette den første

² For å skille mellom Farmer som skuespiller og hennes rollefigurer, kommer jeg til å referere til rollefigurene med hennes fornavn (om den ikke allerede har et navn i fortellingen).

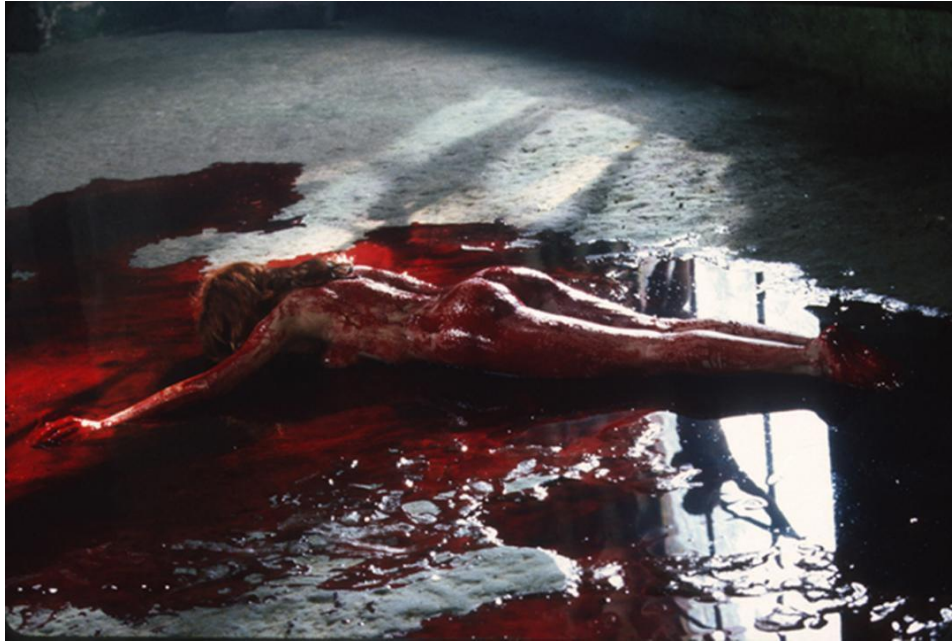
akademiske teksten til å analysere Farmers filmer i dybden, adskilt fra låtene, og i tråd med auteurteori.

Det er verdt å nevne at når mange tenker på filmene til Farmer tenker de først og fremst på de som ble regissert av Laurent Boutonnat. Grunnen til dette er at han står bak de som virkelig markerte Farmer som en kinematisk artist i starten av karrieren hennes, og spesielt *Libertine* og *Pourvu qu'elles soient douces* fordi karakteren til Farmer ble forankret som et av de mest ikoniske øyeblikkene i karrieren hennes. Det var han som regisserte alt for henne fra 1984-1992, totalt 15* filmer (*to av dem, *Les Mots* og *Pardonne-moi*, var i 2001 og 2002 henholdsvis). Men jeg tør fortsatt hevde at det er Farmer som gjør filmene til det de er, uavhengig av regissøren har hennes produksjonsvalg og tilstedeværelse skapt en signatur. Filmene jeg har valgt å fokusere på inkluderer to av Boutonnat og én av en annen regissør³: *Pourvu qu'elles soient douces* (Boutonnat 1988), *Sans logique* (Boutonnat 1989) og *Comme j'ai mal* (Nispel 1996) er eksemplene jeg har valgt å utdype nærmere på for å vise flere variasjoner av Farmers auteursignatur.

Generelle trekk

Før jeg analyserer mine utvalgte filmer i dybden vil jeg gi en bredere oversikt over de gjengående strukturene, motivene og elementene i mange av Farmers filmer. Det overfladiske man noterer seg fra mise-en-scène (og/eller veldig åpenbare temaer) kan for eksempel være nakenhet: i sexscener har Farmer aldri skyet unna å fremstille nakne kropp, både sin egen og andre. I *Plus grandir* (Boutonnat 1985) ser vi en voldtektsscene hvor begge Mylènes bryst blottes og filmes i nærbilde. Etter hvert gir hun seg over til overgriperen, dette blir hun senere straffet for av et par nonner. *Libertine* fikk mye "buzz" rundt mengden helnakenhet i filmen, og det samme gjaldt for oppfølgeren *Pourvu qu'elles soient douces*. Religion og nakenhet møtes igjen i *Je te rends ton amour* (Hanss 1999): TV-kanalen M6 sensurerte filmen, som viser Farmer som bader naken i en stor dam med blod inni en kirke.

³ Ideelt sett skulle jeg hatt to alternativer til Boutonnat, men det hadde blitt en for lang tekst.



Farmer i *Je te rends ton amour* (Hanss 1999)

I *Que mon cœur lâche* (Besson 1992) så vi en mer leken tilnærming til religion: Farmer spiller en engel som sendes ned til jorden for å undersøke hvor kjærligheten er blitt av. Gud er fremstilt som en streng britisk type, og når Jesus spør faren sin hvorfor han ikke kunne dra i stedet, svarer Gud "Last time was a disaster." (Besson 1992, 01:54). Denne lekne sansen for humor er noe mange forbinder med Farmers filmer: enda et eksempel er de britiske soldatene som drikker te mens de rir hest i *Pourvu qu'elles soient douces*. Merk at de to filmene har forskjellig regissør, men begge har Farmer sitt preg.



Gud, Jesus og Mylène i *Que mon cœur lâche* (Besson 1992)

Dyr dukker ofte opp i scenarioene. I noen filmer har dyrene en rent praktisk funksjon, som hesteridning, mens i andre er de symbolsk knyttet til Farmers karakter. Den tredje måten dyr dukker opp i filmene er som følgesvenner for Farmer. I *Comme j'ai mal* (Nispel 1996) koser hun med en kneler; i *Beyond my control* (Boutonnat 1992) brukes montage og superimposition for å knytte Farmers kannibalske karakter til ulver. I *The Farmer's Project*

(Aveillan 2008)⁴ frigjør hun mange dyr fra et laboratorium; vi ser en lignende kritikk av dyremisbruk i *Optimistique-moi* (Hausman 2000) hvor Farmers karakter er symbolsk knyttet til dyr i et sirkus.



Mylène setter fri dyr fra fangenskap i *The Farmer's Project* (Aveillan 2008).

Kostymene og Farmers utseende i filmene spiller en stor rolle for karakterutvikling. I *Libertine* ser vi at Farmers karakter kler seg akkurat som mennene rundt henne: filmen foregår i år 1757, og alle kvinnene går kledd i store vakre kjoler, mens Mylène⁵ og mennene bruker bukser og skjorter. Når andre menn viser interesse for henne mens hun er kledd slik kan vi lure på hva dette innebærer: er de homofile? Bifile? Har det egentlig noe å si? Dette blir problematisert i *Sans contrefaçon*: Mylène er først en buktaledukke, så tilsynelatende en gutt (filmen er inspirert av Pinocchio)- men når hun tar av seg lua og det lange håret hennes faller ned blir hun "plutselig" en jente, og rollen hennes endrer seg fra en sønn til en romantisk interesse for buktaleren. I *Désenchantée* (Boutonnat 1991) spiller Farmer en ung mann i en fengselsleir; det at hun crossdresser i filmen er irrelevant til selve handlingen, men gir et interessant utgangspunkt for en skeiv analyse.

⁴ Kilder på nett har tittelen oppført som *The Farmer Project*, uten saksisk genitiv, men på den offisielle DVD-en står den med saksisk genitiv (*The Farmer's Project*). Det står 2009 på nett, 2008 på DVD-en.

⁵ Mange kaller rollefiguren for *Libertine*, men jeg har valgt Mylène for å holde det ryddig-



Farmer blender inn med guttene i *Désenchantée* (Boutonnat 1991)

Intertekstualitet

Et viktig element når det kommer til Farmers ikonografi er hva hun benytter fra andre tekster, hovedsakelig film, som jeg så vidt nevnte i innledningen. Referanser til kunst og annen populærkultur i musikkvideoer var det ikke Farmer som startet, men hennes valg er dypere og mer betydningsfulle enn de fleste pop-artister. Gary Burns ramser opp tropene han har observert i populær-musikkvideoer fra å ha tilbringt mange timer foran MTV (jeg inkluderer dette spesifikt for å understreke at Burns publiserte *Music Video: An Analysis at Three Levels* i 1985, altså rundt den samme tiden som Farmers karriere tok av. Jeg mener at det er relevant å skape et bilde av hvordan folk konsumerte, og produserte, musikkvideoer den gang, siden dette har endret seg drastisk over tid.) Punkt nr. 4 av 11 er som følger:

“Hypermediation-intertextuality, cameras, camera operators, TV sets, phonographs, frames of various shots within the TV frame, people watching themselves or others, mirrors and other reflectors (metal, water, glasses, etc.” (Burns 1985, 17).

Det virker som Burns delvis har misforstått hva hypermedialitet og intertekstualitet betyr; noen av punktene stemmer mens andre virker litt søkte. Han bruker uvitende en mer passelig beskrivelse på punkt nr. 9: “Footage from a film the video is promoting; also footage parodying, suggesting, recreating, or actually taken from other films.” (Burns 1985, 18). Jeg ville opprinnelig skygge unna å bruke kilder som omhandler musikkvideo-studier, siden argumentet mitt innebærer å behandle Farmers videoer som kortfilmer, men det viser seg at disse tekstene er relevante for å illustrere nettopp forskjellen mellom *video* og *film*. Når Farmer refererer til eksisterende tekster, hovedsakelig film, er det hverken en reklame eller en

parodi. Det er en kombinasjon av de to dimensjonene til multimedia film, slik Jørgen Bruhn og Anne Gjelsvik beskriver det, *formell imitasjon og intertekstuell referanse* (Bruhn & Gjelsvik 2018, 12).

Intertekstuell referanse er når en filmskaper (jeg mener også skuespillere kan gjøre dette i metodene sine) bevisst eller ubevisst inkluderer eller fremkaller en referanse til et annet medieprodukt. Dette kan bygge en stemning eller bidra til å få filmen til å føles realistisk; medieobjektet kan være ekte eller fiktivt. Et eksempel kan være rollefigurer i *Tootsie* (Pollack 1982) som snakker om Eugene O'Neills stykke *The Iceman Cometh*, eller den fiktive såpeoperaen fra filmen, *Southwest General*. I dette eksempelet finnes det referanser til både ekte og fiktive medieprodukter. En formell imitasjon, derimot, er når et medieprodukt (eller deler av det) formes fullstendig i filmen gjennom å imitere de formelle attributtene til en annen medialitet. Dette kan være gjenskapelsen av et maleri slik som i Bruhn og Gjelsviks eksempel fra *Girl with a Pearl Earring* (Webber 2003), eller som Burns beskriver, parodiering.

Farmer kombinerer disse på et vis: som nevnt i innledningen drar *Libertine* inspirasjon fra Stanley Kubricks film *Barry Lyndon* (1975). Men fortellingen i *Libertine* er ikke den samme som *Barry Lyndon*, den refereres hovedsakelig i det billedlige i form (imitering av mise-en-scène) men også hendelser (duell i åpningen av filmen, sosiale sammenkomster).

Nedenfor: duell og sosial sammenkomst belyst med stearinlys i
Barry Lyndon (venstre) og *Libertine* (høyre.)



Men i *L'Âme-Stram-Gram* (Ching 1999), som var inspirert av Tony Chings film *A Chinese Ghost Story* (1987), er både billedlig stil og tematiske motiver innbakt (bit merke i at Farmer hyret inn Ching for *L'Âme-Stram-Gram* nettopp fordi hun likte *A Chinese Ghost Story*).

Trondheim Filmklubb sin anmeldelse beskriver filmen som å ha et enkelt budskap: kjærlighet vinner over alt (Letterboxd u.d.). I *Ghost Story* er det snakk om romantisk kjærlighet, men i *L'Âme-Stram-Gram* er det søsterlig kjærlighet. Mylènes tvillingsøster kidnappes, og Mylène dør av utmattelse på vei for å redde henne. Spøkelset hennes redder søsteren, men sorgen over Mylènes død får søsteren til å begå selvmord slik at de kan være spøkelser sammen. Her ser vi tilfeldigvis et eksempel på transformasjonsstrukturen jeg analyserer, Mylènes transformasjon fra kjøtt og blod til spøkelse, ganger to! Først ut av kjærlighet (viljestyrken for å redde søsteren) og så i rollen som søsteren som tar livet sitt ut av sorg.



Søstrene flyr opp i himmelen i *L'Âme-stram-gram* (Ching 1999).

Dypere analyse

Punktene nevnt i forrige kapittel- nakenhet, religion, dyr og lek med kjønn og kostymer- er overfladiske og lett gjenkjennelige trekk i Farmers filmer. Peter Wollen siterer Geoffrey Nowell-Smith i *Signs and Meanings in the Cinema* (2013):

“[...] the defining characteristics of an author’s work are not necessarily those which are most readily apparent. The purpose of criticism [is] to uncover behind the superficial contrast of subjects and treatment a hard core of basic and often recondite motifs. The pattern formed by these motifs ... is what gives an author’s work its particular structure [...]” (62.)

Nowell-Smith mener altså at formålet med auteurteorien er å gå utover de mest åpenbare karakteristikkene- som jeg gjorde rede for i Farmers filmografi lenger opp- og oppdage og fremheve motivene som ligger helt til grunn. Det er mønsteret de motivene former som skaper den unike strukturen av en auteurs verk. Som sagt på side 2 av denne teksten navngir Staiger Wollen og Nowell-Smith som to tidlige brukere av auteurskap som signatur-metoden; måten jeg har tolket Wollens tekst matcher det Staiger beskriver. Etter min mening er den mest interessante og hyppige strukturen i Farmers verk transformasjon, prosessen av å gå fra en ting til en annen. Ved å identifisere de forskjellige transformasjonene som forekommer kan vi argumentere for min påstand at Farmer er autoren bak filmene, uavhengig av regissørene.

Pourvu qu'elles soient douces (Boutonnat 1988)

Fra dødelig til døden og ikke-bincærhet

Pourvu qu'elles soient douces er en film som har blitt nevnt en god del i teksten min så langt, og med god grunn. Den 19 minutter lange kortfilmen var en oppfølger til *Libertine* og plukker opp hvor den forrige filmen endte med at Mylène og hennes elsker ble skutt ned. Filmen åpner med et bilde med kamera nært bakken, fokusert på en frosk som sitter på en tømmerstokk. Bildet blir et tracking shot når det kommer noen gående, de oppknappede hvite buksene signaliserer at vi befinner oss i det 18de århundret igjen. Bena stanser foran Mylène som ligger i gresset med store blodflekker på den hvite skjorten sin. “William!” roper personen, med en britisk aksent. Vi blir introdusert til to soldater, den unge gutten Ben- som fant Mylène- og William (Boutonnat 1988, 00:00-00:31). “Han må ha vært en kjekk ung kar, eller hva?” sier William⁶. “Det er en jente” svarer Ben, og de to går frem og tilbake en stund om hvorvidt Mylène er en mann eller dame (00:31-00:57). Her blir karakterens androgyne utseende direkte adressert diegetisk av andre for første gang, takket være dialogen.

⁶ Dialogen foregår på engelsk og er tekstet på fransk.



“Han må ha vært en kjekk ung kar.” “Det er en jente!”

William og Ben krangler over Mylènes kjønnsidentitet.

Her vil jeg ta et avsnitt for å ta opp kjønnsuttrykk og kostymer igjen: ja, de er delvis overfladiske trekk i Farmers filmer, men det er viktig å presisere at de (spesielt kjønn-delen) er relevante i analysene. Å transformere fra en ting til noe annet innebærer et utgangspunkt og et endepunkt, to poler- med andre ord: et binært system. Men Farmer har en rebelsk, anti-binær kvalitet. Både som en biografisk person, som en forfatter eller i en spillerolle, plasserer hun seg selv utenfor matrisen. Hun er sjelden én ting eller en annen, mann eller kvinne, dyr eller menneske, levende eller død. I Boutonnats *Tristana* fra 1987 svarer hun bokstavelig “Jeg vet ikke” til spørsmålet om hun lever eller ei, i voiceover slik at vi ikke får se leppene hennes bevege seg; vi vet ikke selv om hun lever. Torbjørn Grodal problematiserte slike ‘endringer’ i musikkvideoer i boken *Moving Pictures* (1997). Han hevdet at videoene, som han mener faller i sjangeren visuell poesi med pålagt pop-musikk, mangler en sterk nok narrativ struktur for å få tilskueren til å identifisere med hendelsen. I dette sitatet forklarer han at fordi musikkvideoer typisk mangler sterke narrativ blir det nærmest umulig å forme en identifikasjon med rollene:

“In many music videos the shift of gender identity (or, say, identity of race or age) is so swift and ambiguous that a narrative and empathetic identification becomes impossible [...] [the] perceptual aspects of the roles become the dominant mode of existence in the viewer.” (Grodal 1997, 166-167).

Fordi Farmer legger så mye vekt på historiefortelling i filmene sine unngår vi dette dilemmaet, og dette videre skiller hennes filmer fra en typisk musikkvideo.

Tilbake til filmen: Det viser seg at Mylène er i live og soldatene tar henne med tilbake til følget sitt. En fortellerstemme lar oss vite at datoen er 18. august 1757: en gruppe fra den britiske arméen, ledet av kommandant Alec Parker, er på vei mot Preussen. Når Mylène våkner og snakker fransk, innser de at de har havnet på villspor og endt opp i Frankrike. Gruppen setter opp en leir. Mens de andre prøver å legge en plan, er Alec distraheret av tanken på Mylène. Han går inn i teltet hvor de la henne; med nattkjole på og håret ut av hestehalen ser hun mer feminin ut. Alec bruker en pisk for å løfte opp nattkjolen hennes og ta en titt på baken hennes, men Ben kommer inn i teltet og Alec drar han ut etter øret. Han gir Ben ris mens alle står og ser på, Mylène får med seg styret og kommer ut av teltet. Alec tilbyr henne piskan for å gi Ben ris, men hun overrasker han ved å snu seg og piske Alec i ansiktet i stedet. Hun løper tilbake til teltet igjen, og Alec tar med seg en ledig uniform og følger etter henne (03:32-04:50). Alec beordrer Mylène til å kle på seg uniformen mens han ser på, når hun er ferdig stikker hun av med en hest og rir av gårde. Vi oppdager at den franske arméen spionerer på leiren når de ser Mylène på hesten gjennom en kikkert, og de har med seg en gruppe kvinner- inkludert Mylènes rival fra *Libertine* (Mylène drepte elskeren hennes i duellen på starten av filmen). Alec sporer opp Mylène, som endrer sin mening om han, og de drar tilbake til teltet sitt (04:55-06:55).



Mylène crossdresser i mannlig militæruniform. En franskmann i britisk utkledding, hun befinner seg i hverken kategori.



Fra 07:00 til 08:32 skjer det to viktige ting: Alec og Mylène ligger sammen, og utenfor teltet ankomme gruppen med franske kvinner; de har med seg massevis av vin og sjenker de britiske soldatene. Gruppesex bryter ut og alle soldatene koser seg. Neste morgen, mens alle soldatene sover og er bakfulle fra kvelden før, gir de franske kvinnene signal til den franske arméen at de kan angripe leiren. Mens denne større konflikten foregår, setter Mylènes rival ut for å få sin personlige hevn. Når Alec kommer for å se hva som foregår skyter hun han i ryggen, og Mylène ser han dø- nå er de skuls. Bildet til venstre: sekvensen med Alecs død klipper mellom hver figurs reaksjon, Rivalen ser Mylène rett i ansiktet for å la henne vite at hun har fått sin hevn.

Mylène angriper Rivalen og de havner i en heftig slåsskamp mens kanonene regner ned rundt dem. Vi ser slaget mellom britene og franskmennene eskalere til en massakre av britene, og kampbildene klippes inn mellom Mylène og Rivalen private kamp. Mylène er hverken på den franske eller britiske siden, hennes krig er en som gjelder kjærligheten.

Slåsskampen kulminerer i en gjørmete dam, Rivalen skal til å drepe Mylène med et sverd, men Mylène griper tak i en bajonett i siste øyeblikk og stikker den rett inn i Rivalen, som dør umiddelbart. Traumat Mylène har gjennomgått- tapet av en hun elsket- resulterte i at hun tok et liv, en handling som i seg selv er ganske traumatiserende. Det er med denne handlingen at transformasjonen trigges: etter Mylène har drept Rivalen hopper handlingen frem i tid til at massakren er over. En svart hest rir blant de døde soldatene på marken, og fortellerstemmen kommer tilbake for å lese en morbid monolog. Lille Ben, som har overlevd, marsjerer med trommen sin. Fortelleren advarer, "Death was ready to strike again" (13:33). Den franske kommandanten beordrer soldatene til å skyte, men ingen lytter.

Så kommer Mylène ridende på en sort hest, mens fortelleren deler "[...] you will know Death by its big, black horse". Først hører vi kun hestens lyder; vi ser ikke Mylène før hun stanser foran Ben, som nervøst titter opp på henne. Fortelleren sir videre "and if by mischance, Death should stop before you, remember: Don't look at it [...]". Ben løfter blikket og vi ser Mylène

kledd i sort smile ned mot han. Her er det fort å tenke at Mylène nå har åpenbart transformert til Mannen med ljåen, og må Ben være død; et tragisk tap av et barn til krig. Men Mylène med ljåen er ikke så bokstavelig eller direkte, hun er både håp og sorg personifisert. Nok en gang befinner Mylène seg mellom eller utenfor binære strukturer: mann/dame, liv/død, osv. Hun tar med seg Ben og rir av gårde, og vi får avslørt av fortellerstemmens monolog at historien er fortalt fra perspektivet til Ben som voksen: “I never saw her again, but I will never forget the smell of her perfume, or the softness of her skin, as she swept me away *towards life*” (Boutonnat 1988, 13:16-15:12).



Mylène redder Ben fra krigen.

Vi kan beskrive Mylène som både en engel og Døden, det hun symboliserer er sørgelig, men det hun praktiserer er kjærlighet. *Pourvu qu'elles soient douces* gir oss et nyansert eksempel på transformasjon, samt et innblikk i hvordan Farmer befinner seg mellom og utenfor binærer.

Sans logique (Boutonnat 1989)

Drap, ritual og demoner

Sans Logique ble regissert av Laurent Boutonnat i 1989, og det er den andre filmen av Boutonnat jeg har valgt ut for nærmere analyse i denne teksten. Filmen viser et sørgefølge som har kommet for å se et slags ritual som minner om en tyrefektingskamp, men det er Farmer som inntar rollen som tyren. Det hele foregår i et øde, nesten dystopisk landskap, det er gjørmete og himmelen er fullstendig overskyet og grå. Metningen på fargene er så lav at det nesten er i svarthvitt, den eneste fargen som klarer å stå frem er Farmer sitt røde hår. Arbeidet med fargepaletten er svært bevisst, filmsettet er fullstendig konstruert i et studio fylt med leire og himmelen er et maleri på nesten 100 meter (Innamoramento).

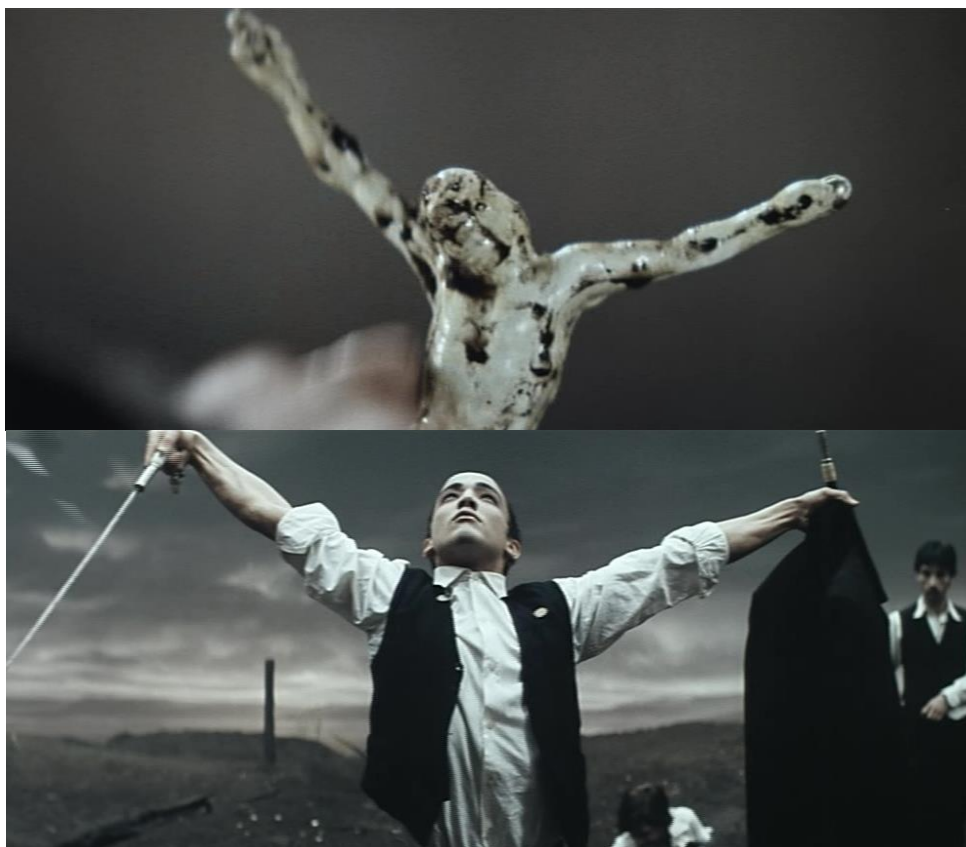
Fokuset på håret hennes i *mise-en-scène* er gjennomgående i de filmene som legger mest vekt på narrativ, det er derfor naturlig at en ser på symbolikken bak hårfargen; fargen rød symboliserer seksualitet, lidenskap og sinne, så kvinnelige rollefigurer med rødt hår er livlige, flørtete og rebelske. Men som vi vil observere videre, kommer bibelsk ikonografi til å være den relevante spissede tolkningen. Rød er en sjelden hårfarge, og ikke den Farmer er selv født med. Hun har eksplisitt valgt å skille seg ut på denne måten, og det legger føringer for rollene hun spiller i filmene.

I *Sans Logique* er denne isolasjonen fremtredende; de andre rollefigurene er romfolk og har alle brunt eller grått hår, mens Mylène er fransk og har rødt hår. Det er tydelig at Mylène er alene i scenarioet, det er hun som har blitt valgt ut for å spille tyren som tradisjonelt henrettes etter kampen og det er det publikumet gleder seg til å se. På begynnelsen av filmen sitter hun med tyrefekteren i stillhet før det hele starter, de lener seg på hverandre og begge har et melankolsk uttrykk. Tyrefekteren tar frem en kniv og skjærer dem begge på håndflatene og klemmer hendene deres sammen i en blodpakt (Boutonnat 1989b, 00:57), vi vet at de to deler noe som sterkere enn det som vil skje videre. Mylène bindes ved håndleddene og de andre plasserer en stål-bue med to skarpe horn som minner om kniver- en slags grotesk tiara- på hodet hennes, like før de begynner kampen utveksler Mylène og Tyrefekteren et smil i anerkjennelse av deres hemmelige avtale (Boutonnat 1989b, 2:04-2:24).



Ritualet begynner (Boutonnat 1989, 2:07).

Kampen utspiller seg på tilsynelatende koreografert vis, guttene flagrer de svarte dukene sine (bruken av svart heller enn tradisjonelt rød bidrar til den makabre stemningen i filmen) og ved 3:13 gir Tyrefekteren Mylène nok et smil, et klarsignal for å utføre den neste delen av kampen; Mylène styrter mot ham mens han trekker spydet sitt og stikker det presist gjennom ermet på kjolen hennes slik at hun ikke blir spiddet på ekte, men fortsatt får utført rollen som tyren. Alle som satt og så på reiser seg og heier på Tyrefekteren som de kaster sine mynter på, han står stolt med armene ut til siden og opp i triumf. Mylène sitt ansiktsuttrykk er tvetydig, det virker som om hun føler seg delvis forvirret eller såret når hun ser Tyrefekteren nyte applausen og pengene (Boutonnat 1989b, 3:37), det har gått opp for henne hva som skulle skje den dagen; hennes død og hans heder. Idet en liten jente kommer bort til forsamlingen med et krusifiks i hånden, skjer det noe med Mylène. Tidligere fikk vi se jenta plukke opp en Jesus-figur fra gjørmen, som hadde duttet av korset. Hun plukker den opp, sørgefølget ankommer og vi ser Mylène og Tyrefekteren inngå blodpakten sin. Så ser vi jenta “hamre” Jesus til korset med en sten (Boutonnat 1989b, 0:35-1:23). Figuren hadde armene opp og litt ut, slik som Tyrefekteren sto nå. Han har nå inntatt rollen som Jesus, og han blir snart forrådet.



Tyrefekteren minner om Jesus-figuren vi så på begynnelsen av filmen.

Mylène bøyer seg ned for å ta fart igjen, sparker med bena og rister med hodet som en faktisk tyr. Når hun ser opp er irisene hennes kritthvite og pupillene små prikker (Boutonnat 1989b, 3:36-3:56) som om hun har blitt besatt av en demon, og hun senker hornene sine og løper rett inn i Tyrefekteren, som så vidt rekker å snu seg for å se henne komme styrtende. Det skjer fort, men brutalt. I det øyeblikket hun stikker han blir kameraføringen mer dynamisk, det rister i samme retning som han dyttes og så ser vi et nærbilde av det forskrekkede ansiktet hans, med tilsynelatende håndholdt kamera. Så plasseres kamera ved siden av der han sto slik at han faller med ryggen til oss og vi får se Mylène, som ser normal ut igjen.

I løpet av sekvensen klippes det til reaksjonene til publikum (Boutonnat 1989b, 4:07-4:13). Hvis vi skal fortsette å se på de bibelske symbolene minner dette om hvordan Jesus ble stukket med spyd for å sikre at han var død. Tyrefekteren ligger og vrir seg i smerte og Mylène faller ned på knær, tilsynelatende forbauset over hva som har skjedd (Boutonnat 1989b, 4:20). Det begynner å regne, og sørgefølget går sin vei mens Mylène ser fortvilt på den sjokkerte og døende Tyrefekteren. Mylène sitter i regnet og gråter, men i stedet for tårer er det blod som renner ned ansiktet hennes (Boutonnat 1989b, 5:20).



Her ender filmen med at bildet fryser og teksten “Fin” (slutt) kommer opp; dette er den eneste gangen et slutt-kort har blitt benyttet i filmene hennes. Det fastslår veldig eksplisitt at dette er slutten, alt er over og det kommer ikke til å skje noe videre i tragedien om Mylène og Tyrefekteren. Kjærligheten mellom dem kunne ikke overleve i dette fiendtlige øde landskapet. Mylène, som aldri kan bryte fri fra en slags arvesynd, var sårbar for djevelsk besettelse. I kunst og litteratur er Judas Iskariot, som bedro Jesus, ofte fremstilt med rødt hår. Når jenta kom med krusifikset og Tyrefekteren inntok en lignende positur trigget det Mylène til å bedra ham.

Det var planlagt at Mylène skulle dø, men da hun gikk imot dette, og stakk Tyrefekteren, endret det alt: hennes transgresjon var sørgelig og utilgivelig. Hans død er hennes straff for å være, og fordi filmen er eksplisitt avsluttet vil det si at han ikke kommer tilbake slik som Jesus gjorde. Når hun sitter og gråter mens han sakte dør minner det om Maria Magdalena, som også historisk blir fremstilt med rødt hår. Det plutselige regnet fremhever tragedien, tårene av blod symboliserer sinne, men det triste grå regnet blandes med dem og det virker som anger.

Mylènes karakter har gått fra naiv med en tragisk skjebne, til å ha gjennom et øyeblikk av rå demonisk besettelse (kortvarig transformasjon)- endret (transformert) sin skjebne. Men prisen hun måtte betale for dette var å forråde den eneste som viste henne kjærlighet, “og det vil ende som alle kjærlighetshistorier ... på tragisk vis.” (Farmer 1989).

Comme j'ai mal (Nispel 1996)

Insekter og eksplisitt metamorfose

Comme j'ai mal ble regissert av Marcus Nispel i 1996. Av de utvalgte filmene mine er denne den som følger flest musikkvideokonvensjoner: hovedsakelig en rask klipperytme og miming av sangteksten. Men jeg har valgt å analysere den uansett, fordi den kombinerer flere av

Farmers elementer med en veldig klar transformasjon. Dessuten ville det vært for enkelt for meg å kun velge de store kinoverdige filmene; auteurteorien innebærer å se på flere forskjellige verk og virkelig dekonstruere dem for å kunne sammenligne de mindre filmene med de mer kjente. André Bazin skrev i 1957 artikkelen *On the politique des auteurs*, hvor han kommenterte på tendensene han hadde lagt merke til i artiklene og anmeldelsene til sine felles *Cahiers du Cinéma* skribenter (denne “auteurpolitikken”). De tendensene, og Bazins tekst, la grunnmuren for dagens auteurteorier. Bazin la vekt på at auteurteorien består av å velge en personlig faktor (signatur) i et verk som et standard utgangspunkt og å anta at det fortsetter fra en film til den neste. Det hender at noen kvalitetsfilmer kan feile i å møte det ‘kriteriet’, og de vil dermed bli nedprioritert under filmer som har så mye som et hint av signaturen.

“[...] there do exist certain important films of quality that escape this test, but these will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the auteur [...] can be perceived even minutely.” (Bazin 1985, 255).

Comme j'ai mal har en veldig kort spilletid, på fire minutter, så dette blir en kortere analysetekst. I løpet av filmen klippes det konstant mellom en liten jente på rommet sitt, og Mylène som sitter i et klesskap. De vises aldri i samme utsnitt, kun i den konstante kryssklippingen, så vi vet at det kan hende de er samme person enten i forskjellige tider eller er representasjoner av hverandre. Fargepaletten er kjølig, med mange nyanser av grå og lilla. Bildene av Mylène i skapet har sterkt baklys som minner om en livmor. Utenom innslagene av Mylène i skapet foregår filmen i kronologisk rekkefølge, og bildene av jenta danner en sekvens med en enkel fortelling: Hun kommer inn på soverommet sitt, finner frem en skoeseke og setter seg ved vinduet. Esken er full av kryp som jenta leker med (vi ser også Mylène med et insekt, en kneler, i skapet). Jentas far stormer inn og begynner å rasere rommet hennes. Han rister og kjefter på henne. Nå ser vi Mylène i skapet fra utsiden, i en lysglipe fra døra som står på gløtt.

Etter at jenta ser faren slå moren med et belte, går hun tilbake til rommet sitt og gjemmer seg i skapet med skoessen sin. Vi ser henne spise sukkerbiter og honning fra en krukke, hun imiterer innsektene som har vært hennes venner. Farens raseri fortsetter utenfor skapdørene. Jenta sitter i skapet og hun dekkes av mer og mer spindelvev, det klippes inn bilder av faren sin knyttneve, Mylène, og larver. Nå ligger jenta på et gulv (i et abstrakt rom som representerer innsiden av skapet, som i realiteten ikke har så stort areal), fullstendig innsvøpt i spindelvevet som en puppe i kokong. Klippingen bruker nå dip-to-black overgang mellom

hvert utsnitt, inkludert bilder av en klokke som snurrer fort fremover; vi ser fragmenter av den bokstavelige metamorfosen som foregår i løpet av den lange tiden jenta har lugget i skapet. Etter hvert er det Mylène som ligger i kokongen, og vi ser nærbilder av at hun strekker og kjenner på slimhinnen som dekker henne. Plutselig løper den lille jenta i en mørk og mystisk skog, og Mylène- nå med fantastiske sommerfuglvinger, sitter i den samme skogen. Nå er fargene sterkere og glødende. Selv om mise-en-scène og redigering skaper en bevegelse som fører jenta nærmere Mylène i komposisjonen som skapes mellom bildene, møtes de aldri. Nedenfor: utsnitt av jenta som løper i skogen plassert ved siden av det etterfølgende utsnitt av Mylène.



Redigering skaper en handlingslinje som gir inntrykket av at jenta løper mot Mylène, men aldri finner henne ... (Nispel 1996)

I *Comme j'ai mal* er transformasjonen en bokstavelig biologisk metamorfose: Mylène som har blitt et slags insekt, i kombinasjon med en metaforisk en: jenta forble et menneske, men har rømt hjemmefra og kommer sannsynligvis ikke tilbake. Grunnen til at jeg sier det er at det er mye rom for å tolke transformasjonen hennes som en død. Hun stengte seg inne i skapet for å unnsnippe farens vold for godt, og sultet i hjel. I det tilfellet vil skogen være etterlivet, og Mylène har tilbragt hele livet* sitt der (*livet etter døden). Enda et argument for å konstatere at jenta døde er at for å kunne bli gjenfødt må man først dø, enten det er bokstavelig eller symbolsk. *Comme j'ai mal* tilbyr litt av begge, men jeg foretrekker den bokstavelige tolkningen. Mylènes slitte vinger og faste posisjon sittende på stubben, forteller meg at hun har sittet der i en evighet. Skogscenene har en dyster men samtidig magisk atmosfære.

Ved første øyekast kan *Comme j'ai mal* virke som bare en musikkvideo, Farmer mimer at hun synger musikken, filmen er like lang som sangen, og historien er vag nok til at man lett kan forstå den i løpet av fire minutter. Men om man ser på den gjennom et auteurskap som

signatur synspunkt vil man oppdage at den inneholder en av de mest grunnleggende elementene for Farmers verk, transformasjon fra en tilstand til en annen og fra fangenskap til frihet. I *Je te rends ton amour* (Hanss 1999) går karakteren hennes fra fysisk blind, men også metaforisk- ført bak lyset av religion- til seende. Hun er satt fri fra et fysisk handicap, men også kirken. I *Optimistique-moi* (Hausman 2000) er hun fanget i et kaotisk sirkus, men settes fri av en snill tryllekunstner. I *Sans logique* (Boutonnat 1989) kan man si at hun har gått fra å være fanget i en tragisk skjebne til å ha egen vilje, på godt og vondt.

I denne oppgaven har jeg diskutert signaturen til Mylène Farmer, og hvordan vi kan dekode den på tvers av *sju* forskjellige regissører. Hennes deltagelse i produksjon og som skuespiller har lagt igjen Farmers personlige strukturer, motiver og tematikker i filmer som alle maler et spennende og komplekst bilde av deres auteur.

Referanseliste:

Bazin, André. 1985. "André Bazin 'On the *politique des auteurs*.'" I *Cahiers du Cinéma The 1950's*, redigert av Jim Hillier, 248-259. Første utgave. London: Routledge & Kegan Paul.

Bruhn, Jørgen, og Anne Gjelsvik. 2018. *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Burns, Gary. 1985. "Music Video: An Analysis at Three Levels." International Association for the Study of Popular Music, Quebec, 10.7.85.

Farmer, Mylène. 1989. "11h chez vous" Intervju av Christian Morin. 11h chez vous, RMC, 14 mars, 1989. Lydopptak, 25:23.

https://www.mylene.net/sons/11heureschezvous_rmc_11041989.mp3.

Jean-Pierre Festin, "Mylène Farmer - la reine du clip," *Salut !*, juli 1987, 14.

Festival-Cannes. 2021. "All the 74th Festival de Cannes Awards". Hentet 12.05.2024.

<https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/all-the-74th-festival-de-cannes-awards/#:~:text=On%20the%20stage%20of%20the,for%20the%20announcement%20of%20the>
[he](https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/all-the-74th-festival-de-cannes-awards/#:~:text=On%20the%20stage%20of%20the,for%20the%20announcement%20of%20the).

Gerstner, David A., og Janet Staiger. 2003. *Authorship and Film*. New York: Routledge.

Grobal, Torben. 1997. *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press.

Innamoramento. Uten dato. “Jean-Marc Kerdelhué (Chef décorateur) Le clip Sans logique - 2011”. Hentet 28.04.2024. <https://www.innamoramento.net/mylene-farmer/confidences-interviews/jean-marc-kerdelhue>.

Letterboxd. Uten Dato. “Trondheim Filmklubbs anmeldelse av A Chinese Ghost Story”. Hentet 14.05.2024. <https://letterboxd.com/trdfilmklubb/film/a-chinese-ghost-story/>.

Mylene.net. 2021. “Mylène Farmer et le cinéma”. Henter 01.05.2024. <https://www.mylene.net/modules/index.php?r=4&z=5092#des-clips-de-cinema>.

Wikipedia. 2024. “List of most expensive music videos”. Hentet 06.04.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_music_videos.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. 5te utgave av *BFI Silver*. London: BFI Publishing, 2013.

Filmliste:

Que mon cœur lâche. Regissert av Luc Besson. 1992; Frankrike: Polydor, 2021. 6 min. DVD.

Maman a tort. Regissert av Laurent Boutonnat. 1984; Frankrike: Polydor, 2000. 4 min. DVD.

Pourvu qu'elles soient douces. Regissert av Laurent Boutonnat. 1988; Frankrike: Polydor, 2000. 19 min. DVD.

Sans logique. Regissert av Laurent Boutonnat. 1989; Frankrike: Polydor, 2000. 5 min. DVD.

L'Âme-Stram-Gram. Regissert av Tony Ching. 1999; Frankrike: Stuffed Monkey, 2021. 8 min. DVD.

Comme j'ai mal. Regissert av Marcus Nispel. 1996; Frankrike: Polydor, 2021. 4 min. DVD.

Filmer nevnt:

The Farmer's Project. Regissert av Bruno Aveillan. 2008; Frankrike.

Libertine. Regissert av Laurent Boutonnat. 1986; Frankrike.

Plus grandir. Regissert av Laurent Boutonnat. 1985; Frankrike.

Tristana. Regissert av Laurent Boutonnat. 1986; Frankrike.

Sans Contrefaçon. Regissert av Laurent Boutonnat. 1987; Frankrike.

Désenchantée. Regissert av Laurent Boutonnat. 1991; Frankrike.

Les Mots. Regissert av Laurent Boutonnat. 2001; Frankrike.

Pardonne-moi. Regissert av Laurent Boutonnat. 2002; Frankrike.

A Chinese Ghost Story. Regissert av Tony Ching. 1987; Kina.

Je te rends ton amour. Regissert av François Hanss. 1999; Frankrike.

Optimistique-moi. Regissert av Michael Haussman. 2000; Frankrike.

Barry Lyndon. Regissert av Stanley Kubrick. 1975; USA.

Tootsie. Regissert av Sydney Pollack. 1982; USA.

Girl with a Pearl Earring. Regissert av Peter Webber. 2003; Frankrike, Luxemburg, England.

