

***Elephant* dans l'œuvre de Gus Van Sant**

Plan

Introduction	p.2
La révolution minimaliste : <i>Gerry</i>	p.5
Un film d'auteur	p.5
Un film d'artiste	p.7
Du « pop art » au « minimal art »	p.8
Les référents artistiques de <i>Gerry</i>	p.10
L'adoption de principes poétiques minimalistes	p.11
<i>Elephant</i> : un film minimaliste ?	p.13
De <i>Gerry</i> à <i>Elephant</i> : la matrice formelle	p.13
Les relations d'ancrage	p.13
Minimalisme d'<i>Elephant</i>	p.15
Les effets de ce formalisme	p.18
<i>Elephant</i>, un kaléidoscope de sens	p.19
Un film « transtextuel »	p.19
Jeux transtextuels avec <i>The Shining</i>	p.20
Jeux transtextuels avec <i>Carrie</i>	p.21
Jeux transtextuels avec <i>Blow Up</i>	p.22
Un discours en forme de puzzle	p.22
Le titre : strates sémantiques	p.23
Dissémination d'indices	p.26
Conclusion	p.28
Bibliographie	p.29

Loig Le Bihan

***Elephant* dans l'œuvre de Gus Van Sant**

Elephant occupe une place particulière au sein de l'œuvre du cinéaste Gus Van Sant. Il s'agit là en effet, après 9 films – *Mala Noche*, *Drugstore Cowboy*, *My Own Private Idaho*, *Even Cowgirls Get the Blues*, *To Die For*, *Good Will Hunting*, *Psycho*, *Finding Forrester* et *Gerry* – du premier qui obtiendra la palme d'or à Cannes et attirera une reconnaissance critique internationale à un cinéaste qui jusque là n'avait recueilli que succès d'estime, pour *My Own Private Idaho*, puis dédain voire oubli lors de sa conversion semble-t-il réussie à l'ingénierie hollywoodienne (*Good Will Hunting* sera en effet largement « oscarisé »).

Si certaines œuvres de cinéastes peuvent sembler dessiner les courbes plus ou moins harmonieuses d'une évolution voire d'une progression en termes de maîtrise thématique ou stylistique et, en général conséquemment, de reconnaissance critique, ce n'est absolument pas le cas de l'œuvre de Gus Van Sant. De *My Own Private Idaho*, son film le plus marquant de la période « indépendante », à *Good Will Hunting*, il ne semble plus rien rester des marques stylistiques auturiales patiemment élaborées dès ses tout premiers court-métrages et fixées par ce premier astre qu'est *My Own Private Idaho*. Plus radical encore, il semble impossible à première vue de trouver quelque articulation logique entre le très hollywoodien *Finding Forrester*, sorte d'auto-remake masqué (et raté aux yeux de beaucoup de critiques) de *Good Will Hunting*, et l'expérimental *Gerry* – si expérimental qu'il sera très mal accueilli dans la Mecque américaine du cinéma d'auteur, le *Sundance Film Festival* et pas même sélectionné au festival de Cannes.

Elephant peut donc apparaître comme le film le plus important de Gus Van Sant à ce jour, celui qui marquerait la maturité d'un cinéaste et à partir duquel on pourrait réenvisager tout l'œuvre. Procéder ainsi serait contre-productif, d'abord parce que, paradoxalement peut-être, ce film, même s'il marque une étape importante en termes stylistiques est sans doute un de ceux, dans toute la filmographie, où l'auteur Gus Van Sant semble le plus absent et ensuite parce qu'*Elephant* n'est, à l'échelle de l'œuvre, ni un film « fondateur » (ce qu'est *My Own Private Idaho*), ni un film « théorique » (ce qu'est *Psycho*), ni un film « révolutionnaire » (ce qu'est *Gerry*), ni un film « somme » (ce qu'est *Paranoid Park*).

L'abord de cet œuvre complexe en voie de formation suppose de le découper *a priori* en plusieurs *corpus* si ce n'est strictement délimités du moins constitués à la manière des molécules chimiques dans lesquelles des films « électrons » gravitent autour de films « noyaux ». A l'échelle de ces différents ensembles, l'œuvre vansantien semble retrouver quelque cohérence. Pour l'instant, la communauté

critique internationale semble s'être mise d'accord sur un découpage de l'œuvre en trois périodes principales qui a l'inconvénient d'exclure *de facto* tous les court-métrages et un long-métrage mais permet de rationaliser l'approche critique.

On distingue donc habituellement :

- la « *trilogie de Portland* », comprenant *Mala Noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989) et *My Own Private Idaho* (1991) ;
- la période *hollywoodienne*, comprenant *Prête à tout* (*To Die For*, 1995), *Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1997), *Psycho* (1998), *A la recherche de Forrester* (*Finding Forrester*, 2000) ;
- la « *trilogie de la Mort* », comprenant, dans l'ordre *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) et enfin *Last Days* (2005).

Ce découpage oublie donc *Even Cowgirl Get the Blues* (1993), film raté aux yeux de beaucoup mais dont on ne peut nier l'intérêt à l'échelle de l'œuvre et qu'on devra rattacher à la trilogie de Portland, en termes de logique de constitution des *corpus*, eu égard à ses caractéristiques stylistique et thématique.

On peut, en attendant de pouvoir juger sur pièce le nouveau film de Gus Van Sant, *Milk* (2008, sortie en France prévue le 4 mars 2009), dont on peut soupçonner qu'il va articuler une réorientation de l'œuvre en cours, considérer *Paranoid Park* (2007) comme un film « somme » qui tout en capitalisant les caractéristiques stylistiques développées dans la « trilogie de la Mort » réintègre avec brio des procédés stylistiques et marques auturiales propres à la première période vansantienne.

Ce découpage me semble pertinent dans ses grandes lignes même si l'on devra sans doute le refonder à partir d'une analyse minutieuse de la totalité des films du *corpus* et des enseignements tirés de films que l'on peut considérer comme des noyaux potentiels. Afin de mener ce travail de réorganisation des ensembles molaires à l'intérieur de l'œuvre entier, on doit je crois tenir compte des différentes postures qui fondent le rapport de Gus Van Sant à la création. Car, en tant qu'auteur, au sens le plus courant du terme, Gus Van Sant apparaît comme un créateur complexe, une personnalité tiraillée entre plusieurs pôles et dont on devrait faire non pas un portrait mais bien plusieurs, afin de ne pas nier l'irréductibilité des postures qui fondent sa pratique.

En effet, Gus Van Sant est un *auteur*, essentiellement au sens où d'un film à l'autre on peut suivre le fil d'obsessions thématiques. Mais il se pense également en *artiste* (non seulement est-il également peintre et musicien mais il insiste souvent sur sa formation à la *Rhode Island School of Design*). Enfin, on pourra dire également qu'il est devenu un *cinéaste* au sens où il aura su se forger, notamment dans la dernière période, une identité formelle particulièrement forte. Contrairement à Jean-Marc Lalanne, je ne propose pas de faire le portrait de Gus Van Sant en *artisan* ou en *ingénieur*, ce qu'il est manifestement lorsqu'il signe des « produits » hollywoodiens¹. Je ne le fais pas, même s'il ne faudra jamais oublier cette dimension,

¹ Jean-Marc Lalanne avait déjà proposé de découper l'œuvre en termes de postures créatorielles mais en utilisant une autre distribution qui épousait la périodisation critique mentionnée plus haut : Gus Van Sant aurait d'abord été un *auteur*, avant de devenir un *artisan* à partir de *To Die For* et de se

parce qu'en tant que créateur, Gus Van Sant ne se pense lui-même *jamais* en artisan ou en ingénieur. C'est pourquoi lorsqu'il fera le chemin qui le mènera « de Sundance à Hollywood », il adoptera d'emblée, dès *To Die For*, une posture en quelque sorte défensive qui lui permettra de réaliser, quelques années plus tard, sans doute un des films les plus énigmatiques de l'histoire du cinéma, un film que nous qualifierons de « théorique » parce qu'il propose la théorie de toute la période hollywoodienne de Gus Van Sant, le *remake* dit *line-by-line* (ligne-à-ligne) et *shot-by-shot* (plan-à-plan) du *Psycho* d'Alfred Hitchcock.

Distinguer ces trois portraits différents de Gus Van Sant dans le croisement de figures dessinées par les films et du personnage public et mythique créé par Gus Van Sant lui-même a pour nous une grande utilité. A cette trinité de posture créatorielles on pourra désormais faire correspondre trois logiques de découpage et d'organisation de l'œuvre. Désormais, à nos yeux, chaque film de l'œuvre déjà réalisé pourra se rattacher à des degrés divers à trois *corpus* :

- les films d'auteur
- les films d'artiste
- les films de cinéaste

Ces trois *corpus* constitueront autant de manières d'aborder et d'interpréter les films en fonction des calculs propres qu'ils révéleront, sans se limiter *a priori* au découpage critique chronologique qui présente l'inconvénient majeur d'opérer un classement univoque pour chaque film et de réduire la complexité d'appartenance de chaque film. Pour le dire clairement, *Psycho* n'est pas seulement un film *d'artiste* même s'il constitue un noyau important dans ce *corpus* en tant que film « théorique », c'est également un film *d'auteur* et ce bien plus qu'un film *de cinéaste*.

La révolution minimaliste : *Gerry*

Pour aborder *Elephant*, il est nécessaire d'en passer par l'étude comparée d'un film sorti après sur les écrans français mais réalisé avant, en 2002, et qui constitue pour *Elephant* une « matrice formelle », je veux parler de *Gerry*. Car si c'est paradoxalement en s'immergeant au cœur de la machinerie hollywoodienne que l'auteur Gus Van Sant a pu commencer de penser son ouvrage en tant qu'artiste, c'est en se pensant artiste qu'avec *Gerry* il devient un cinéaste, au sens fort et élitiste qu'autrefois Louis Delluc et les autres premiers critiques cinématographiques de l'histoire avaient attribué au mot. Primé de la palme d'or, *Elephant* deviendra en effet, aux yeux de la communauté critique, l'emblème d'une conversion de l'artisan oscarisé pour son efficace *Good Will Hunting* à l'art cinématographique.

Un film d'auteur

Gerry rompt radicalement avec le film précédent de Gus Van Sant, *Finding Forrester*, mais ne sort pas de nulle part pour autant, car ce film, même s'il va acter la révolution minimaliste dans l'œuvre de Gus Van Sant et couper avec la période d'appropriation hollywoodienne, est un film qu'on peut pleinement rattacher au corpus auteurial. Il constitue même un arc particulièrement fort sur le plan thématique avec deux films traditionnellement rattachés à deux périodes complètement distinctes : *My Own Private Idaho* et *Good Will Hunting*.

Outre le fait finalement non pas anodin mais accessoire que les deux acteurs, et co-scénaristes, de *Gerry* Matt Damon et Casey Affleck jouent dans *Good Will Hunting*, les personnages de *Gerry* sont à envisager dans une filiation directe avec les précédents couples de personnages constitués dans *My Own Private Idaho* (Mike et Scott, l'amant ou frère « d'adoption ») et *Good Will Hunting* (Will et Chuckie). La continuité entre les trois films s'établit d'elle-même si on projette à la suite les derniers plans de *My Own Private Idaho* (TC² : 01 :31 :33 à 01 :37 :40) et de *Good Will Hunting* (TC : 01 :53 :32 à 01 :58 :37) ainsi que le premier plan de *Gerry* (TC : 00 :00 :00 à 00 :05 :32).

L'accentuation de l'appartenance de *Gerry* au corpus auteurial est d'ailleurs implicitement mais clairement signalée par l'utilisation d'un signe qui renvoie à un « biographème » vansantien légèrement déplacé, au sens freudien. Le véhicule filmé au début de *Gerry* est une Mercedes. Or on sait (quand on connaît la biographie de Gus Van Sant) à quel point une autre marque automobile allemande qui en est à bien des égards le pendant est emblématique de la *persona* de Gus Van Sant lui-

² « TC » vaut pour *Time Code* (Code horaire). Ici-même et dans la suite du texte j'indique les références horaires des extraits mentionnés. Le lecteur pourra donc vérifier de lui-même les propos ici tenus en se reportant aux extraits des films en sa possession.

même. C'est avec la BMW familiale donnée par son père que Gus Van Sant, littéralement et métaphoriquement, a pris son envol du nid familial. C'est avec ce même véhicule qu'il parcourra les Etats-Unis et vraisemblablement des étendues aussi désertiques que celles parcourues par les deux Gerry. Et c'est à l'occasion de *Finding Forrester* et d'une discussion entre deux personnages autour de la marque que la mention BMW est devenue clairement une marque auteuriale et, plus encore qu'une marque auteuriale, le signe d'une appropriation égotique de tel ou tel personnage par l'auteur (TC : 00 :16 :30 à 00 :19 :22).

De là à considérer que les *Gerry* reflètent la *persona* où les problématiques de l'auteur Van Sant il n'y a qu'un pas qu'on peut franchir précautionneusement en notant que s'y radicalise justement la problématique de la relation en miroir dans un couple masculin (les deux personnages se prénomment Gerry). Or la relation en miroir est éminemment caractéristique de l'orientation homosexuelle (je rappelle que Gus Van Sant est homosexuel et revendique cette identité depuis bien longtemps). Si l'on ne peut affirmer ici que les deux Gerry sont homosexuels. Il y a bien évidemment, dans l'épisode de l'étreinte finale entre les deux personnages, une forte connotation homoérotique.

Cette logique de l'arc auteurial qui part de *My Own Private Idaho* jusqu'à *Gerry* justifie de considérer *My Own Private Idaho* comme un film fondateur. *Good Will Hunting* procède de *My Own Private Idaho* – Will est clairement un avatar du Mike de *My Own Private Idaho* – comme *Gerry*, du point de vue thématique et narratif, procède également de *My Own Private Idaho*.

Pour bien cerner à quel point *Gerry* procède de *My Own Private Idaho*, on doit repartir d'un moment précis du premier film, à savoir une scène de feu de camp (TC : 00 :48 :27 à 00 :52 :43) qui sera reprise en écho dans *Gerry* à deux reprises (à l'occasion de la première nuit dans le désert et de la troisième et dernière) et qui en constitue un *épurement* (00 :17 :23 à 00 :21 :47 & 01 :14 :38 à 01 :15 :11). La genèse de cette séquence dans *My Own Private Idaho* est très intéressante à relever. En effet, la séquence résulterait pour beaucoup de l'investissement de l'acteur River Phoenix qui se l'est appropriée jusqu'à réécrire les dialogues et en changer l'orientation au moment du tournage. Ici et là Gus Van Sant raconte comment, à l'origine, cette séquence devait être tout autre. Les deux personnages, perdus au milieu de nulle part, devaient en effet faire l'amour pour passer le temps, d'une manière à ce point désaffectée qu'elle aurait permis de dépeindre l'extrême désarroi de Mike, son anormalité. Gus Van Sant voulait, avec cette séquence, profondément caractériser le personnage de Mike comme un personnage désorienté à tous les sens du terme, un personnage, selon ses propres mots « bloqué » :

« *River Phoenix (...) interprète Mike qui est bloqué émotionnellement et sexuellement. River Phoenix l'a transformé par rapport au scénario, l'a rendu plus normal. Dans le film, lorsque Mike avoue son amour pour Scott, c'est une idée de River Phoenix, et lorsque j'ai compris ce qu'il voulait, je l'ai laissé faire, cela rend Mike plus positif. Dans le scénario, Mike était incapable de dire cela, il était bloqué ; tel qu'il était écrit, le personnage avait un rapport physique avec Scott simplement parce qu'il s'ennuyait. Ils étaient dans le désert, ils n'avaient rien à faire, aussi désirait-il que Scott et lui s'amusent. Il n'y avait aucune émotion dans*

ce rapport, tout juste le sentiment de n'avoir rien d'autre à faire. Mike amoureux, tout le reste en dépendait ; il devenait plus « normal ». »³

En fait, si l'on se reporte à une version du scénario datant d'avril 1989⁴, c'est-à-dire plus d'un an avant le début du tournage, les choses apparaissent moins claires et il est probable que Gus Van Sant accorde beaucoup à River Phoenix concernant la réorientation du personnage. Sans doute s'est-il rendu compte après coup de la distance existant entre le personnage construit par le film et celui qu'il désirait *in fine* dépeindre.

Dans *Gerry*, la première reprise de cette situation narrative et le relatif non-sens du monologue de « Gerry-Affleck » enchaîné avec une deuxième occurrence dans laquelle même la parole ne circule plus relève à mes yeux d'un *épurement* de la séquence matricielle de *My Own Private Idaho* tel qu'elle avait été intentionnellement préconçue par Gus Van Sant. Ces deux séquences constituent par ailleurs un bon emblème de la manière dont *Gerry* est conçu sur le plan narratif.

Un film d'artiste

En effet, sur le plan narratif comme – on y reviendra – sur le plan esthétique, *Gerry* opère une véritable révolution minimaliste. Le grand écart entre *Finding Forrester* et *Gerry* est impressionnant. Et même si l'on raccorde, comme on vient de le faire, *Gerry* avec d'autres films du *corpus* autorial par l'ancrage de situations narratives semblables, on ne peut manquer de noter à quel point le traitement narratif est ici réduit au strict minimum.

Vous avez sans doute remarqué, au travers de la comparaison des scènes de feu de camp comme l'on passe d'un cinéma classiquement découpé à un cinéma du plan. Comme le dit un universitaire américain qui a consacré un mémoire à la trilogie de la Mort afin de cerner ce processus de réduction narratif⁵, l'argument de *Gerry* (comme celui de *Elephant* et de *Last Days*) s'énonce en deux phrases sans effort aucun de simplification. Deux hommes se perdent dans le désert. L'un meurt, l'autre s'en sort. Le film ne s'embarrasse ni de situer l'événement ni d'exposer précisément le but des personnages. On ne sait où ils sont, ce qu'ils visent (le but de la marche est désigné comme « *the thing* », c'est-à-dire « la chose »). Le film ne s'embarrasse pas plus ni de construire psychologiquement les personnages en les dotant d'une histoire, ni même de les nommer. Les dialogues sont réduits au minimum et sont, la plupart du temps, inutiles du point de vue du récit. Ce minimalisme précipite une filiation, assumée par Gus Van Sant, avec le théâtre de l'absurde beckettien qui ne se ressent jamais autant que lors de cette séquence mémorable où l'un des deux *Gerry* s'est de lui-même piégé en haut d'un rocher et attend de l'autre qu'il le tire de ce mauvais pas, comme si cela allait les sortir tous les deux d'affaire (TC : 00 :26 :12 à 00 :39 :25).

³ Cf. O. de Bruyn, « On the Road. Entretien avec Gus Van Sant », in *Positif* n°372, février 1992, p. 6.

⁴ Cf. « My oWN Private idAHo. Revised Draft, April 1989 » p. 41-43, téléchargeable sur le site « Screenplays for You » (http://sfy.ru/sfy.html?script=my_own_private_idaho)

⁵ Matthew John Alberhasky, *Minimalism and art-cinema narration in Gus Van Sant's Gerry, Elephant and Last Days*, Master thesis, Iowa State University, 2006.

Du « pop art » au « minimal art »

La *révolution minimaliste* qui s'opère avec *Gerry* ne doit pas seulement à une volonté de Gus Van Sant de rompre avec la logorhée de ses précédents films. En effet, toute la mécanique narrative de ses films hollywoodiens – de *To Die For* à *Finding Forrester* – reposait plus sur les échanges dialogués que sur les actions physiques. Les films hollywoodiens de Gus Van Sant globalement relèvent d'un cinéma de la parole « performative ». Surtout il faut voir en quoi le passage de *Finding Forrester* à *Gerry* révèle un déplacement, un glissement plus qu'une rupture dans la posture de l'artiste Gus Van Sant.

Toute la période hollywoodienne de Gus Van Sant, celle qui s'achève avec *Finding Forrester* et qui se rouvrira peut-être avec *Milk*, est une période durant laquelle ce dernier ne cessera de dire à qui veut bien l'entendre qu'il fait œuvre d'« appropriation », qu'il utilise certes les procédés hollywoodiens mais que les films produits doivent être vus comme le résultat d'un travail d'appropriation des formes hollywoodiennes⁶.

La portée de ce discours n'a que très partiellement été prise en compte dans les commentaires critiques jusqu'à présent et ce malgré *Psycho*, parce qu'institutionnellement et économiquement, ces films de Gus Van Sant ont pour site de production et de consommation exactement les mêmes circuits que tous les autres films hollywoodiens. Il n'empêche que l'étude bien menée de l'œuvre de Gus Van Sant durant cette période hollywoodienne doit en passer par la prise en compte de cette intention artistique, affirmée par l'auteur, et inscrite à même les films.

Durant toute cette période le réalisateur Gus Van Sant se pense en artiste *pop*, en continuateur de l'œuvre d'un Warhol par exemple avec lequel il partage plus qu'un air de famille. C'est évidemment *Psycho*, son film le plus théorique, qui concrétise clairement cette dimension artistique dans son travail de réalisateur⁷, mais ce sont également d'autres films, qui, essentiellement *via* des marqueurs

⁶ En fait, il utilise explicitement l'expression essentiellement à propos de *Psycho*.

Cf, ces propos, extraits respectivement d'un entretien avec Nicolas Saada publié dans la revue *Simulacres* en 2000 (n° 2 « Circulations », p.21) :

- Gus Van Sant : (...) *J'ai été étudiant à la Rhode Island School of Design. On travaillait beaucoup sur ce genre d'idées, en particulier sur les artistes qui s'étaient appropriés le travail d'autres artistes.*
- Simulacres : *Andy Warhol...*
- Gus Van Sant : *Warhol oui, mais aussi Duchamp, qui utilisait les objets en les mettant dans un nouveau contexte et les transformait en œuvres d'art. Van Gogh, Picasso et Warhol ont travaillé sur cette idée de l'« appropriation ». (...) D'une certaine manière Psycho a une importance comparable pour moi ;*

et d'un entretien avec Jean-Marc Lalanne et Olivier Joyard publié dans les *Cahiers du cinéma* en mai 2003 (n°579, p. 24) :

- Cahiers du cinéma : (à propos de *Psycho*) *Quel était l'enjeu pour vous, en tant que cinéaste ?*
- Gus Van Sant : *Ce film me posait le problème de l'appropriation : prendre quelque chose en l'état à quelqu'un, et le faire mien ; m'approprier un film d'Hitchcock, un de mes films préférés, en faire une copie. (...)*

⁷ Concernant *Psycho*, je me permets de renvoyer le lecteur à ma communication qui sera prochainement accessible en ligne sur le site de Rirra 21, intitulée « De deux Psycho l'un ».

transtextuels, cherchent à baliser pour le spectateur averti un « horizon d'attente » spécifiquement artistique.

Je pense là exemplairement à *Prête à tout (To Die For)*, film souvent considéré à raison sans doute comme mineur dans sa filmographie mais qui clignote pourtant comme une guirlande pop dès lors que l'on s'attache à démasquer les nombreuses références au répertoire iconographique comme à la palette du *pop art*, ce courant artistique entièrement fondé sur la pratique de l'appropriation et qui a rejeté les motifs figuratifs traditionnels de la peinture en tant que *high art* pour lui substituer des stéréotypes – objets, images – et imiter des procédés de production d'images issues de la *low culture* et des environnements contemporains.

Exemplairement, dans *Prête à tout* donc, quatre plans constituent des allusions plus ou moins évidentes à des tableaux célèbres ou à des manières stylistiques caractéristiques de grandes figures du *pop art*. On reconnaît dans ces quatre plans autant d'allusions aux œuvres de Jasper Johns (la série des *Flags*, TC : 01 :14 :31 à 01 :14 :36), Andy Warhol (le vignettage et la sérialisation d'une même image, TC : 01 :37 :46 à 01 :38 :26), Roy Lichtenstein (la reproduction de l'effet de matière propre aux images imprimées, TC : 00 :04 :29 à 00 :04 :38), ou encore David Hockney (les nombreux tableaux d'hommes dans des piscines californiennes, TC : 00 :46 :19 à 00 :46 :21).

Au-delà des apparences *Finding Forrester*, sorte d'auto-remake mineur, s'intègre complètement dans cette logique « artistique » du *corpus* hollywoodien. Gus Van Sant s'y est essayé à une sorte d'exercice d'auto-appropriation de *Good Will Hunting*, ce qui lui valut les sarcasmes de la profession – les détournements du titre, comme le rapporte James Robert Parish, ont en effet fusés dans les bureaux du milieu pour moquer ce réalisateur prêt à se singer : *Good Will Hunting II*, *Ghetto Will Hunting*, *Good Will Writing*, *Black Will Writing*...

Le fait que Gus Van Sant se soit embarqué dans ce projet, alors même qu'il abandonna à la même époque le travail sur *Brokeback Mountain (Le secret de Brokeback Mountain)* réalisé finalement par Ang Lee et sorti en 2005), un scénario semble-t-il complètement en phase avec son *corpus* auteurial et ses thèmes favoris, ne peut en effet s'expliquer que par la ténacité d'un réalisateur prêt à mener jusqu'au bout ses expériences d'appropriation. Comme le dit James Robert Parish :

« A bien des égards, c'était de nouveau *Good Will Hunting*, et cela constituait un dilemme pour Van Sant. Mais, comme dans le cas de la décision de Gus de refaire le classique *Psycho* d'Alfred Hitchcock, la manière unique qu'a Van Sant d'envisager les choses est intervenue dans la prise de décision. Cette perspective l'amena à intellectualiser une telle décision d'une manière complètement différente de l'analyse qu'en aurait faite la plupart. Gus a évoqué son raisonnement à propos de *Finding Forrester* : « J'imagine que j'ai pensé que dans la mesure où ce n'était pas si différent de ce que j'avais fait auparavant, en soi cela était différent. »⁸

⁸ Ma traduction de : « *In many ways it was Good Will Hunting all over again, and it presented a dilemma for Van Sant. But as with Gus's decision to redo Alfred Hitchcock's classic Psycho, Van Sant's unique perspective on life came into play. This outlook allowed him to intellectualize such a career decision in a manner completely unlike how most people might analyze the situation. Gus has recalled of his reasoning process regarding Finding Forrester, « I think I thought because it wasn't that different from something I'd done before, that in itself was different. » » (James Robert Parish cite des propos de Gus Van Sant. Cf. J. R. Parish, *Gus Van Sant. An Unauthorized Biography*, p. 283.)*

Les référents artistiques de Gerry

La révolution minimaliste se signale au travers du discours de Gus Van Sant d'une part – à partir de *Gerry*, au mot talisman d'appropriation se substitue l'expression « *work in progress* » par quoi Gus Van Sant cherche à qualifier sa nouvelle *manière* de cinéaste. Mais avant tout ce sont les œuvres qui signalent ce glissement d'un cadre à l'autre – de l'horizon « pop » à l'horizon « minimal ».

Il y a évidemment des effets d'accroches, des sortes de marqueurs transtextuels qui visent à mettre le spectateur en condition, à réformer son « horizon d'attente » vis-à-vis d'un film qui cherche à rompre radicalement avec le film précédent. Ces éléments qui signalent le tournant minimaliste passent donc par des jeux intertextuels.

C'est d'abord et immédiatement la musique d'Arvö Part, couchée dès la première longue séquence constituée d'une série de plans longs en travellings, reprenant à peu près tous le même plan d'ensemble montrant une voiture roulant au travers du désert. Arvö Part est un compositeur roumain connu pour le « tintinnabuli », style radical qu'il crée précisément avec l'une des pièces couchées sur la bande-son de *Gerry*, « Für Alina ». Le style inventé et revendiqué par Part est basé sur une grande simplicité mélodique et harmonique et sur l'exploration de la sérialité. Part, fort logiquement, a souvent été catégorisé parmi les compositeurs dits minimalistes, à l'instar d'un John Cage ou d'un La Monte Young.

Ce sont ensuite quelques imitations de plans issus d'un des films marquants d'un cinéaste devenu, dès qu'il le découvre, une source majeure d'inspiration (aux côtés de ses vieux pères, Stanley Kubrick et Orson Welles) et une sorte de frère en « minimalisme cinématographique ». Je veux parler du cinéaste hongrois Belà Tarr – auquel il a même consacré un texte admiratif publié dans la revue *Trafic*⁹ – et de son film *Les Harmonies Werckmeister*.

Ce sont enfin quelques plans qui agrafent, d'évidence pour qui connaît ce film, le magistral *La région centrale* de Michael Snow, film aussi rare que mythique d'un des cinéastes les plus représentatifs du courant « structurel » (selon le terme de Sitney) dans le cinéma expérimental, avec Hollis Frampton, Tony Conrad ou Paul Sharits, un courant cinématographique qui s'est développé au moment même (au milieu des années 1960) où, en art plastique, des artistes comme Frank Stella, Donald Judd, Carl Andre ou Sol LeWitt, bouscullaient l'art contemporain et dont les principes esthétiques sont extrêmement proches.

Le minimalisme en art recouvre *a priori* des œuvres très diverses et la profusion des étiquettes et des labels critiques qui ont accompagné le développement de ces courants le dit assez bien. On a pu ainsi parler, selon que les critiques ou commissaires d'exposition voulaient insister sur tel ou tel point commun aux œuvres qu'ils rassemblaient, de *Minimal Art* donc – expression d'ailleurs rejetée par la plupart des artistes concernés qui craignaient, à raison, que le terme ne soit repris péjorativement mais qui a fini par s'imposer –, mais aussi d'*ABC Art*, de *Cool Art*, de *Systematic Painting*, de *Rejective Art*... J'en oublie sûrement.

⁹ Cf. Gus Van Sant, « La caméra est une machine », in *Trafic* n°50 « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 497-499.

Toutes ces appellations ainsi que les titres mêmes des œuvres, lorsqu'elles en portent un, disent quelque chose de ce qui fait la poétique minimaliste globalement et son effet esthétique.

Ainsi le minimalisme en art se constitue d'abord par *rejet (Rejective Art)* des formes canoniques : des principes de *composition* (dits relationnels par Frank Stella), de la fonction du *cadre* ou du *socle*, de la *dimension représentative, expressive*, de la *narration* comme de la *figuration*. Deuxièmement, la plupart des artistes de ce courant revendiquent l'auto-référentialité de leurs travaux. « *What you see is what you see* » disait Frank Stella (« Ce que vous voyez est ce que vous voyez »). Troisièmement, le minimalisme se caractérise par une volonté de réduction, *d'ascèse technique et poétique*, de simplicité (*Minimal Art, ABC Art*), de concentration sur les *effets de structure (Systematic Painting)* et de *réduction du « vocabulaire formel »*. « *Less is more* » disait Mies Van der Rohe (« Moins c'est plus »). Quatrièmement, la conjugaison du rejet des principes classiques de la composition, de la concentration sur les effets de structure et de la volonté d'ascèse amène fort logiquement les artistes à mettre en œuvre des *procédés sériels* et des *logiques d'assemblages d'œuvres modulaires*.

Enfin, pour dire l'effet esthétique de cet art on a pu parler de *Cool Art*, d'« art froid » puisque la rigueur extrême de ces œuvres peut en effet induire ce sentiment d'une absence de dimension pathétique, voire de séduction esthétique.

L'adoption de principes poétiques minimalistes

Si Gus Van Sant ne réalise pas à proprement parler un film expérimental avec *Gerry*, il se rapproche énormément de ce « pôle », comme dit Dominique Noguez, et cherche de manière évidente à simplifier son propre vocabulaire formel, et ce à un point tel que c'est désormais cette dimension formaliste qui passe au premier plan, alors que jusque là, le réalisateur Gus Van Sant s'était montré extrêmement souple et changeant. *Gerry* signe la naissance d'un cinéaste ou d'un « cinéplaste » (je m'approprie un mot d'Elie Faure), si l'on veut bien entendre dans ces expressions combien en tant que réalisateur son attention à la forme se révèle désormais de manière aiguë. En ce sens *Gerry, Elephant, Last Days*, comme *Paranoid Park* sont avant tout des films *de cinéaste*.

Dans *Gerry* donc, la réduction du vocabulaire formel s'impose dès les premiers plans du film. Il y a d'abord – geste fort s'il est envisagé depuis ce point de vue – cette immédiate entrée en matière. Il n'y a ici pas de générique. Le film commence d'emblée et Gus Van Sant évacue ce préalable du générique qui est habituellement au film ce que le cadre est à la peinture et le socle à la sculpture dans un geste qui ne peut que rappeler ceux d'un Carl Andre ou d'un Frank Stella.

Ensuite, la bande-son se réduit ici à une coulée musicale : celle de la pièce pour piano et violon *Spiegel im spiegel* d'Arvo Part. Dans la suite du film, une seule autre pièce musicale (également de Part) sera utilisée, ce qui tranche avec l'habituel trop-plein hétéroclite qui caractérise l'utilisation des musiques chez Van Sant. Par la suite, le *design* sonore également, quoique très travaillé (il n'est qu'à relever le nombre de bruiteurs, preneurs de sons et autres *sound designers* ayant participé au film pour s'en convaincre) continuera à donner cette impression à la fois

d'abstraction sérielle et de *simplicité matérialiste* qui est celle des pièces de musique électro-acoustique. Pour finir, le générique du film se déroulera en silence.

Enfin cette première séquence est essentiellement remplie par la répétition de plans quasiment identiques en termes formels. Elle s'organise donc à partir de trois séries consécutives ou alternées de longs plans tous silencieux : d'abord des plans d'ensemble pris en travelling avant depuis un point de vue surplombant l'arrière de la voiture, ensuite de longs plans en travelling arrière, plans rapprochés montrant cette fois les deux occupants de la voiture de face, enfin des plans d'ensemble en travelling avant à nouveau mais montrant cette fois la route avalée par la voiture depuis un point de vue affleurant le sol et situé sans doute à l'avant du véhicule.

Par la suite, et malgré quelques exceptions marquées et notables (lors de la consultation d'une carte tracée au sol par exemple, des scènes de feu de camp ou ces quelques plans « mentaux » parcourant des lieux en accéléré), la forme du film creusera le sillon de cette recherche de simplicité. La grande majorité des plans du film pourrait être notée dans un découpage en utilisant les quatre descriptions suivantes :

- Plans d'ensembles paysagers fixes parcourus ou non de figures de taille réduite.
- Plans en travelling latéral accompagnant les personnages en train de marcher.
- Plans en travelling avant montrant de dos les personnages en train de marcher.
- Plans en travelling circulaire centripète ou centrifuge.

Le « vocabulaire formel » du film se simplifie radicalement et se réduit à quelques « modèles ». La même simplicité concerne le montage du récit, ici quasi-intégralement linéaire. L'impression d'ensemble produite par le film est donc assez proche de celle que peuvent produire les sculptures d'un Carl Andre par exemple. C'est d'un film composé de très peu d'éléments assemblés en série autour d'un axe immuable qu'il s'agit, un film à coup sûr « minimaliste ».

***Elephant* : un film minimaliste ?**

De *Gerry* à *Elephant*, il y a de nouveau complexification de l'intention qui préside à la conception du film. Autant *Gerry* consistait en une sorte de réduction et de transformation minimaliste à partir d'une hypothèse explorée tout autrement (de manière bien plus expressive) dans *My Own Private Idaho*, autant *Elephant* prend sa source ailleurs que dans les préoccupations auteuriales jusqu'ici thématiques.

Gus Van Sant semble déjouer de lui-même l'interprétation auteuriale en établissant une relation basée sur l'ironie grinçante entre les deux tueurs de *Elephant* et les deux *Gerry*. En plusieurs moments *Elephant* ancre l'effet de doublement des personnages de *Gerry*. Mais les deux tueurs, malgré cet ancrage énoncé à haute voix par Eric¹⁰, ne peuvent en aucun cas être considérés comme des personnages « vansantiens ». Si, dans les faits, Alex tue Eric comme le *Gerry* joué par Matt Damon achevait l'autre *Gerry*, de l'une à l'autre de ces mises à mort il y a cette infinie distance d'une étreinte désespérée à une élimination fonctionnelle. S'il fallait une autre preuve à l'appui de cette thèse, on peut souligner que le jeu vidéo auquel les deux tueurs jouent vise précisément à éliminer des avatars des *Gerry*.

Elephant prend donc sa source dans le minimaliste *Gerry* mais en le complexifiant, car les procédés d'appropriation d'images ou de plans « volés » ne visent plus à signaler le changement de paradigme artistique (la révolution minimaliste) et, en un second temps, à s'effacer derrière une appréhension d'ensemble de la globalité structurelle et auto-référentielle du film. *Elephant* joue de l'épaisseur et de la polysémie référentielle dans ses nombreux emprunts qui, de nouveau et comme du temps de *My Own Private Idaho*, jouent volontiers de l'hétéroclite. Pour le dire clairement, l'enjeu d'*Elephant* ne tient plus seulement dans l'exercice formel mais dans la dimension interprétative qu'il ouvre, et cela notamment par le biais des nombreuses allusions filmiques qui le parsèment.

De *Gerry* à *Elephant* : la matrice formelle

Les relations d'ancrage

Les relations d'ancrage d'*Elephant* à *Gerry* ne manquent pas. L'ancrage le plus évident, celui qui signale le plus clairement la dimension réflexive qui se noue entre les deux films tient à une allusion explicite de *Gerry* dans *Elephant* par le truchement d'un jeu vidéo de type « Doom » (TC : 00 :43 :55 à 00 :00 :50 :20).

¹⁰ Lorsqu'il s'adresse au proviseur avant de lui tirer dans le dos, il lui dit textuellement (je souligne) : « Vous savez qu'il y en a d'autres comme nous dehors. Et ils vous tueront si vous merdez avec eux comme vous l'avez fait avec moi et mon *Gerry*. » Ma traduction de : « You know there's others like us out there too. And they will kill you if you fuck with them like you did me and *Gerry*. »

Outre la reprise ici d'une figure formelle très marquée, à savoir le long travelling circulaire, d'une bande-son élégiaque et emplie de pièces musicales pour piano, enfin d'un de ces longs plans de ciel qui rythment *Gerry* (plans vansantiens par excellence, emphatisés dans ces deux films), la longue séquence de *Gerry* convoquée ici correspond à un moment crucial du film, à son acmé, lorsque les deux Gerry, au bord de l'épuisement et perdus au beau milieu d'un hostile lac de sel qui évoque inmanquablement celui des *Rapaces* d'Erich von Stroheim ou *La Mort tragique de Leland Drum (The Shooting)* de Monte Hellman, se retrouvent arrivés semble-t-il à un point de non-retour (TC : 01 :15 :11 à 01 :29 :00).

Lors de cette séquence, l'un des deux va se sentir partir et demander à l'autre de le délivrer de sa souffrance, ce dont ce dernier s'acquittera lors d'une sublime scène d'étreinte où se conjoignent en un même geste amoureux le don d'une délivrance réelle et celui d'une jouissance métaphorique – peu avant, Gerry-Affleck le mourant aura eu ses mots : « *I'm leaving* » (Je pars), qui évoquent inmanquablement, pour qui est familier des thèmes chers à l'auteur, ces autres mots : « *I'm coming* » (Je viens), expression courante en anglais pour évoquer la jouissance sexuelle.

D'autres allusions, tel ce plan en contre-plongée et filmé au grand-angle où les deux personnages consultent un plan, sont à mettre au compte d'une mise en miroir évidente des deux Gerry (TC : 00 :59 :55 à 01 :03 :18) et des deux tueurs d'*Elephant*, Alex et Eric (TC : 00 :59 :39 à 01 :01 :07).

Les deux tueurs Alex et Eric partagent beaucoup de traits avec les précédents couples de personnages construits par Gus Van Sant. Comme Mike et Scott ; Will et Chuckie ; Gerry-Damon et Gerry-Affleck, ils sont en quelque façon à *la marge*. Comme dans ces autres couples la même dissymétrie se met en évidence dans leurs relations et leurs destins – Scott a l'ascendant sur Mike et s'en sortira ; Chuckie à l'ascendant sur Will et l'aidera à s'en sortir ; Gerry-Damon a l'ascendant sur Gerry-Affleck, le délivrera en le tuant et s'en sortira ; Alex a l'ascendant sur Eric et il le tuera.

Mais si les deux tueurs d'*Elephant* sont bien des doubles des deux Gerry, comme je le disais plus haut, ils en sont des doubles négatifs, anges déchus qui doivent aux couples de personnages chers à l'auteur Gus Van Sant certaines caractéristiques, mais qui en sont comme des copies sans âmes et sans affects. Tels des *body snatchers* (ces voleurs de corps inventés par Don Siegel et réinventés par Philip Kaufman puis Abel Ferrara¹¹) les deux tueurs ont emprunté aux Gerry leur extériorité mais en les évidant de toute affectivité intime. Gus Van Sant construit là une sorte d'anti-modèle à ses propres personnages, ce qui lui sert à la fois à tenir le film en quelque sorte à distance du *corpus* auteurial tout en désamorçant la tentation d'une interprétation trop simpliste et manichéenne du film. Si les deux tueurs ont, avant de commettre la tuerie, une relation homosexuelle, cela ne fait pour autant pas d'eux des amants mais participe à les réinscrire humainement parmi les élèves adolescents qui peuplent le lycée et qui ont tous à affronter des problèmes de réaménagement et de construction psychologique dont on sait qu'ils ne se révèlent jamais de manière aussi aiguë qu'à cet âge-là. Contrairement aux films « d'auteur »

¹¹ *L'invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956) ; L'invasion des profanateurs (Invasion of the Body Snatchers, Philip Kaufman, 1978) ; Body Snatchers. L'invasion continue (Body Snatchers, Abel Ferrara, 1993)*

de Gus Van Sant, la question de l'homosexualité n'est pas explorée mais comme extériorisée dans des faits bruts et des discours (la réunion de l'alliance homo-hétéro).

Minimalisme d'*Elephant*

On le voit à ces relations d'ancrage, *Elephant* se mire dans *Gerry*, surtout il trouve là, évidemment, un modèle ou une matrice formelle. Nous avons pu noter combien, suivant en cela les règles tacites du minimalisme en art, le « vocabulaire » formel de *Gerry* tend à se réduire drastiquement autour de quelques figures utilisées selon des procédés sériels. C'est cette même matrice qui va servir à concevoir la forme d'*Elephant*.

J'ai voulu avant tout mettre en évidence cette dimension minimaliste dans *Gerry* parce qu'elle s'y montre de manière plus pure. Si elle n'apparaît pas aussi radicale que dans *Gerry*, la réduction minimaliste dans *Elephant* n'en opère pas moins au niveau du vocabulaire formel comme au niveau du traitement sonore.

La radicalité formelle se traduit d'abord par un rejet quasi-systématique des procédés de découpage du cinéma classique et par un allongement significatif de la durée moyenne des plans. Le film comporte en tout et pour tout 5 raccords de plan à plan obéissant à la règle du champ/contre-champ. Le nombre de raccord-mouvement entre deux plans se compte également sur les doigts d'une main. De plus, pour un film qui dure 78 minutes et 3 secondes, il compte exactement 100 plans (en comptant les plans des génériques), ce qui nous amène à une durée moyenne des plans singulièrement longue : de 1minute et 18 secondes¹².

D'autre part on peut considérer que, là encore, et d'une manière en fait encore plus insistante que dans *Gerry*, le film est composé de trois grandes catégories de plans (plus exactement on devrait parler de « moments ») :

- Des plans « de transition »
- Des plans « modulaires »
- Des plans « marqués »

Le film est *articulé* par de nombreux *plans de transitions* qui n'obéissent pas à des choix formels strictement prédéterminés mais participent plutôt d'un style de filmage *sur le motif* voire *sur le vif* hérité du documentaire ou du reportage : plans souvent filmés à l'épaule et animés de fréquents recadrages visant à conserver le sujet dans le cadre, à accompagner ses mouvements ou à passer d'un sujet à l'autre et toujours à hauteur d'homme. Notons au passage que Gus Van Sant a affirmé avoir été influencé par les documentaires « sociologiques » de Frederick Wiseman sur les lycées américains : *High School I & II*.

¹² D'après certains spécialistes, tel Geoff King, la durée moyenne des plans dans le cinéma hollywoodien n'a eu de cesse de se raccourcir depuis 30 ans. Mais si *Spartacus* de Stanley Kubrick, réalisé en 1960, comporte des plans d'une durée moyenne de 7 secondes et 80 centièmes contre 3 secondes et 36 centièmes à *Gladiator* de Ridley Scott, réalisé en 2000, la durée moyenne continue de se compter en secondes. On peut noter le grand écart en termes de durée de plan, entre ce cinéma classique découpé et le film de Gus Van Sant.

Les plans de transitions servent donc à articuler un *ensemble organique sérialisé* dont le *module* visuel de base, mille fois répété, est construit autour de plans plus longs généralement que les plans de transitions, de 1 à 3 minutes, montrant toujours le même motif : une figure humaine en train de marcher, filmée à une distance plus ou moins grande mais toujours à hauteur d'homme et systématiquement au travers de travellings avants ou arrières particulièrement fluides du fait de l'utilisation de la *steadycam*. Ces plans sont éventuellement rythmés par des panoramiques circulaires qui permettent de passer du travelling avant au travelling arrière et inversement de manière à montrer le sujet de dos ou de face. Beaucoup de ces plans « modulaires » sont ponctués d'effets de ralenti. Le premier de ces plans à véritablement fixer la configuration modulaire, c'est le long plan qui nous permet de rentrer, avec Nathan, dans le bâtiment de l'école (TC : 00 :10 :45 à 00 :13 :33).

De temps en temps, des libertés prises en termes formels vis-à-vis des deux grandes catégories de plans servent à produire des accélérations, des ralentissements dans la narration ou des marquages. Lorsque les deux tueurs consultent leur plan, le rythme du montage s'emballé soudainement pour insérer entre des plans en contre-plongée filmés au grand angle des deux sujets, de fugitifs « *flash-forwards* ». Lorsque Michelle traverse le gymnase déserté, le plan est vraiment fixe, nous montre le personnage de particulièrement loin, depuis un point de vue « de caméra de surveillance » (depuis un angle de plafond avec une optique à grand angle). Lorsqu'Elias traverse un long couloir vitré, il est durant un temps certain filmé de manière assez inhabituelle, en travelling latéral. La veille de leur forfait, lorsqu'Eric rejoint Alex pianotant dans sa chambre, l'événement est filmé en un lent panoramique circulaire (en fait deux plans raccordés) qui décrivent un 720°...

Beaucoup de ces plans « marqués » qui se signalent à notre attention par ces décalages formels sont également des plans qui ancrent des références à d'autres films – et ce n'est certainement pas un hasard. Le fait de marquer ces plans permet de les faire sortir de l'effet global produit par le principe de sérialité, de les exhausser. On fabrique mieux des souvenirs à partir de chacun de ces plans. Comme on l'a déjà vu, le plan en contre-plongée lors de la consultation du plan renvoie directement à un plan équivalent dans *Gerry*. Mais un autre plan, celui où Elias est filmé en travelling latéral dans le couloir vitré (TC : 00 :25 :00 à 00 :25 :50) renvoie à un autre plan magistral de *Gerry* (TC : 00 :45 :03 à 00 :48 :30) qui lui-même était élaboré à partir d'un plan des *Harmonies Werckmeister* (TC : 01 :04 :44 à 01 :09 :20). Mais encore le plan du gymnase traversé par Michelle (TC : 00 :27 :40 à 00 :28 :10) renvoie assez clairement à la dernière séquence d'*Elephant* d'Alan Clarke qui se déroule dans un grand parking souterrain tout aussi vide (TC : 00 :33 :02 à 00 :36 :35).

Il est une chose que je n'ai pas signalé c'est la manière dont ces plans s'agrafent vis-à-vis du traitement de la bande sonore qui est ici elle aussi composé de trois grandes catégories de sons.

- Les musiques « de fosse » extra-diégétiques
- Les « paysages sonores » flottants
- Les bruits d'ambiance « réalistes »

A propos des musiques extra-diégétiques, on peut noter la même ascèse que dans *Gerry*. En tout et pour tout, le générique signale deux pièces de musique classique, à savoir les deux pièces de Beethoven : la Sonate pour piano n° 14 en do dièse mineur opus 27 n° 2 dite « Sonate au clair de lune » et la Bagatelle n° 4 en la mineur, dite « La Lettre à Élise ». Ajoutons à ces deux morceaux très facilement et très clairement identifiables par tout un chacun comme des morceaux musicaux (et qui font pendant aux pièces de Part dans *Gerry*), le morceau au titre imprononçable « Supernal Infinite Space (Kawabata) Waikiki Easy Meat (Mano) » du groupe de rock japonais dit « psychédélique et bruitiste » qu'est *Acid Mothers Temple & The Melting Paraiso U.F.O.* Couché sur les pas d'Elias lorsqu'il rentre dans le bâtiment scolaire, ce morceau aux tonalités jazz fusionne également avec le bain sonore environnemental composé d'une ensemble mixé et composé de sons beaucoup plus difficilement identifiables.

En effet certains sons qui semblent participer à l'origine de l'ambiance sonore ancrée dans la réalité des lieux sont en fait issus d'une part de pièces bruitistes de musique dite « électro-acoustique » ou encore de « *soundscape*s » (« paysages sonores » selon l'expression de Murray Schafer), composées par Hildegard Westerkamp ou encore Frances White. Ces ensembles sonores, compositions réalisées à partir d'enregistrements de bruits dans divers environnements (villes, forêts, bord de cours d'eau...) et retravaillés en studio, deviennent particulièrement prégnants en certains moments où ils prennent une dimension signifiante (exemplairement les bruits d'oiseaux lors de la chasse menée par Alex) mais sont régulièrement mélangés avec un troisième type de sons, à savoir les bruits d'ambiance captés au moment du tournage ou conçus selon une perspective réaliste ou naturaliste.

Il y a enfin les ambiances sonores référencées aux environnements traversés qu'elles soient de nature « acousmatique », c'est-à-dire que les sources restent inaccessibles ou qu'elles soient ancrées dans des sources un temps visible dans le champ des images.

A ces sons d'ambiance « réalistes » se mélangent donc parfois, et très souvent sur les plans « modulaires » ou « marqués », des « paysages sonores ». Les déambulations de figures se font dans des couloirs emplis de sons venus d'ailleurs, pas toujours identifiables comme tels et qui participent de la production de ces effets d'étrangeté. Signalons à cet égard qu'à un certain moment, lors de la première déambulation de Nathan dans le bâtiment, un discours entendu dans les couloirs et qui pourrait être identifié comme « réaliste », provenant d'une salle de classe attenante, est issu en fait de l'enregistrement d'une conférence de William S. Burroughs, le vieux maître littéraire de Gus Van Sant, intitulée « Meeting of International Conference of Technological Psychiatry » (TC : 00 :11 :16). La voix de Burroughs égrène ces mots : « *lobotomy animal* »¹³.

La bande sonore du film, du fait de cette *ascèse musicale* et de sa *logique environnementale*, participe d'une part à l'effet d'étrangeté produit globalement par le film mais participe aussi à la proximité poétique du film avec les arts

¹³ Sur ce point, je me permets de renvoyer à l'article particulièrement fouillé et précis de Cyril Béghin, « Cut-up en plein ciel » in *Vertigo* n° 27 « Point d'écoute », 2005, p. 23-26.

contemporains. Le traitement sonore du film ressemble en certains moments à s'y méprendre au traitement sonore de nombreuses installations qui se visitent dans les galeries et expositions.

La grande nouveauté ici sur le plan formel par rapport à *Gerry* réside dans le travail du montage, ici particulièrement complexe, mais qui, envisagé du point de vue d'une poétique minimaliste, constitue une exploration des possibilités d'assemblage modulaire par lequel Gus Van Sant renoue également avec les techniques du *cut-up* littéraire inventées par Brion Gysin et William Burroughs et adaptées dans certains de ses premiers films¹⁴.

Les effets de ce formalisme

La dimension très formaliste et même, donc, minimaliste ou structurelle du film de Gus Van Sant participe grandement, je crois, de l'effet de froideur produit globalement par le film. Il est difficile de se rapporter au film sur un plan pathétique du fait de ce choix poétique fort mais aussi parce que la froideur est un effet justement caractéristique des minimalismes en art.

Mais c'est aussi sans doute à cause de ce formalisme qu'on a eu tendance à considérer que le film ne proposerait finalement aucun discours, ni complaisant ni critique. Les tenants du minimalisme historique, de Carl Andre à Donald Judd ont en effet pour beaucoup d'entre eux affirmé haut et fort la dimension auto-référentielle de leur art. « *What you see is what you see* » disait Stella. Par conséquent l'aperception, même confuse, de cette part importante de minimalisme dans le film pourrait amener à considérer que le film de Gus Van Sant cherche à annihiler tout discours, à évacuer toute dimension signifiante, au contraire des films « engagés » d'un Michael Moore par exemple (dont le *Bowling for Columbine* a été évidemment cité dès lors que l'on s'est rué sur le sujet du film).

A mon sens les choses sont plus complexes. Car si le film, indéniablement, est conçu selon des principes poétiques issus du minimalisme en art, il n'est par contre absolument pas auto-référentiel. Il déborde au contraire de références symboliques et de renvois à d'autres objets signifiants et ce dès l'énoncé de son titre. Il y a d'abord ces nombreux dialogues avec d'autres films – *Gerry* au premier chef, mais surtout des films d'autres cinéastes – dialogues qui conduisent à ouvrir la possibilité d'un jeu complexe d'assignation et d'interprétation, et donc de fabrication de sens.

¹⁴ Concernant l'influence de la technique du « cut-up » sur la poétique vansantienne, je renvoie à ma communication « *My Own Private Idaho : œuvre croisée, œuvre ouverte* ».

Elephant, un kaléidoscope de sens

Un film « transtextuel »

Comme on l'a vu, bien des aspects poétiques d'*Elephant* s'expliquent par sa filiation directe avec *Gerry*. Cependant *Elephant* aura eu un retentissement critique bien plus important que *Gerry*. Cela tient évidemment au sujet du film. Grave et polémique, il appelle les discours, les affrontements interprétatifs et ce d'autant plus que Gus Van Sant, très habilement, refuse tout manichéisme discursif.

Cela tient aussi à ce qu'*Elephant* renoue de manière beaucoup plus claire avec des effets beaucoup plus identifiables par l'ensemble des publics en ces temps post-modernes où une bonne part de la jouissance spectatorielle et plus encore cinéphilique vient des effets de « reconnaissance » de fragments allusifs ou explicitement citationnels.

Elephant renoue en effet avec les procédés de reprise qui étaient caractéristiques d'un film comme *My Own Private Idaho*. Tout en s'inscrivant à la suite de *Gerry* dans un nouveau paradigme créatoriel, celui du minimalisme et du *work in progress*, *Elephant* renoue néanmoins également avec une dimension d'ouverture transtextuelle qui était déjà caractéristique de l'esthétique vansantienne première période.

En fait Gus Van Sant n'a jamais abandonné cette manière de créer à *partir* d'autres œuvres, mais l'aspect très minimaliste de *Gerry* tendait à gommer la prégnance des effets allusifs. Comme *Gerry* pouvait faire revenir au travers de ses plans, comme en sourdine donc, des plans de *La Région centrale* ou des *Harmonies Werckmeister*, mais aussi des œuvres comme *2001 l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick ou *Les rapaces (Greed)* d'Erich von Stroheim, *Elephant*, au travers non seulement de plans précis mais dans la caractérisation de certains personnages, fait affleurer aussi bien des œuvres marquées du sceau du minimalisme narratif ou poétique – c'est exemplairement, outre son propre *Gerry*, le film incontournable d'Alan Clarke auquel il reprend son titre, en grande part son sujet et quelques plans et manières stylistiques – que des points de repères évidents du cinéma de genre.

Une des grandes forces d'*Elephant* réside dans la conjonction *a priori* antinomique entre minimalisme et exploitation d'un système allusif qui travaille sans doute à la lisière de la reconnaissance pour beaucoup de spectateurs mais qui, une fois identifié, se révèle particulièrement opératoire en ce qu'il participe à créer, tout au long du film, cette angoisse atmosphérique en élargissant subtilement nos attentes du côté notamment d'un genre particulièrement efficace de ce côté-là, je veux parler du « *psycho-killer movie* », ce sous-genre de l'épouvante inauguré par *Psycho* d'Alfred Hitchcock.

Les allusions à ce cinéma de genre, et à certains films précis qui en sont autant de jalons, s'enroulent en fait autour des personnages qui gagnent là une épaisseur fictionnelle. Ces autres personnages auxquels ils font écho au travers de ce système

allusif font peser sur chacun d'entre eux – John, Michelle, Benny en particulier (Elias également trouve un modèle dans un film antérieur mais qui n'appartient pas au cinéma de genre) – le poids d'un destin en quelque sorte *préfiguré* dans d'autres films.

Jeu transtextuel avec *The Shining*

Il y a d'abord, massif, quasiment aussi incontournable que la filiation avec *Gerry* ou le film d'Alan Clarke, un système très organisé d'allusion à ce sommet du genre de l'épouvante qu'est *Shining* de Stanley Kubrick.

Beaucoup d'éléments participent de ce dialogue transtextuel qui nous fait frémir pour John tout en ayant cette prescience qu'il en réchappera, qui nous permet d'anticiper également sur la mort de Benny. Outre cette reprise de la logique des intertitres écrits en blanc sur fond noir pour chapitrer le film ; outre cette même prégnance des plans où la caméra suit un personnage dans ses déambulations dans les couloirs labyrinthique d'un lieu clos, renforcé par le choix du même format d'image carré (1 :33) ; ou encore cette présence, disséminée partout, et de plus en plus visible au fur et à mesure de la montée dramatique, de ces signaux « *Exit* » (« *Sortie* ») qui indiquent des issues jamais empruntées par les victimes, de nombreux moments d'*Elephant* font ressurgir, pour qui en a mémoire, d'autres moments de *The Shining* avec toute leur charge d'angoisse.

Parmi ces moments, il y a évidemment les deux débuts de film. La suite de plans aériens focalisés sur le trajet d'une petite « coccinelle » dans l'immensité des montagnes est devenu une matrice reprise dans de nombreux films (TC : 00 :00 :00 : à 00 : 02 :52). Ici encore l'ouverture d'*Elephant* dont on a exploré la filiation à l'intérieur du *corpus* autorial, inaugure la possibilité de cet effet de réception transtextuelle, de l'aperception de la reprise de *Shining* (TC : 00 :00 :00 à 00 :03 :43).

Plus loin, on verra à quel point John pourrait être un petit Danny devenu grand. Ils partagent ce même complexe de fragilité et de maturité dans leur appréhension des événements ainsi que des traits figuratifs (cette longue chevelure blonde) et John porte sur son t-shirt une effigie – un taureau – qui peut être versée dans une interprétation mobilisant le mythe du minotaure qui d'évidence cristallise la dimension labyrinthique commune aux deux films¹⁵. Deux moments en particulier contribuent à forger le lien. Les plans accompagnant John dans ses déambulations évoquent la ritournelle des ballades à vélo de Danny dans les couloirs de l'hôtel « *Overlook* ». Et

¹⁵ Stéphane Delorme a très justement pointé cette logique signifiante des t-shirt portés par les différents protagonistes : « *Les signes de l'événement sont là. Les costumes commentent ironiquement l'action. Nathan porte un sweat-shirt « Lifeguard », mais il ne pourra assurer la sécurité de personne et la croix blanche sur fond rouge dans son dos servira plutôt de cible. Alex porte un tee-shirt « Triomph » (sic) claironnant son sinistre coup d'éclat. Ces signes ne se montrent pas à nous dans le dos des personnages, ils participent d'une stylisation d'ensemble de l'événement. Le titre allégorique débloque un circuit animalier englobant le tee-shirt tigre (l'emblème du lycée) de Michelle et le tee-shirt taureau de John. Le premier entre en résonance avec le félin sur le dessus de lit d'Alex et la comptine finale : « Catch the tiger by the toe/ If he hollers let him go » (« Attrape le tigre par la queue/ S'il rugit laisse le partir ») ; le second suscite aussi bien, et contradictoirement, le Minotaure dans son dédale qu'une corrida de corridor. » (Cf. S. Delorme, « *Elegie* », in *Elephant* (Livret Lycéens et apprentis au cinéma, p. 7)*

en une fulgurance on peut superposer un plan au cadrage très accusé où l'on voit John pleurer seul dans cette immense pièce à la moquette verte avant de se faire consoler par la jeune fille prénommée Acadia (TC : 00 :14 :45 à 00 :16 :01) et cet autre plan montrant Danny jouant aux fléchettes dans une grande salle de jeu désertée, avant que ne lui apparaissent les jumelles (TC : 00 :13 :06 à 00 :13 :56).

Enfin aussi bien la toute fin du film, lorsqu'Alex, dans une chambre froide qui évoque le cellier où le Jack de *Shining* sera temporairement enfermé par Wendy (cellier qui jouxte une chambre froide dans le film de Kubrick), pointe alternativement son fusil sur Nathan et Carrie ; lorsqu'un peu avant Eric a froidement descendu Benny (*Elephant* : TC : 01 :05 :59 à 01 :09 :35 & *The Shining* TC : 01 :38 :39 à 01 :41 :02) ou que, comme l'a bien vu Stéphane Delorme¹⁶, bien avant encore, Michelle semble s'ouvrir le même destin que Wendy en poussant une porte à double battant éclairée d'une lumière rouge sang (*Elephant* TC : 00 :55 :46 à 00 :55 :50 & *The Shining* TC : 1 :46 :06 à 1 :46 :35) .

Jeu transtextuel avec *Carrie*

On vient de le voir, le temps qu'il faut pour pousser une porte, le personnage de Michelle pourrait trouver un modèle dans celui de Wendy mais il est sans doute un autre personnage célèbre du genre du « *psycho-killer film* » dont Michelle reprend bien plus de traits, surtout comportementaux, et qui pèse sur le destin qu'on pourrait lui prêter dès le début du film si l'on se met sur les rails d'un horizon d'attente préformé par le genre. Ce personnage féminin c'est Carrie, le personnage-titre d'un des premiers films de Brian de Palma qui réalisa là la première adaptation d'un roman de Stephen King. Pour donner un peu plus de corps à l'hypothèse, on peut également verser au jeu de l'interprétation le fait qu'un autre personnage du film se prénomme justement Carrie : la petite amie de Nathan (hasard sans doute puisque la plupart des personnages portent les prénoms des acteurs mais qui participe tout de même à renforcer l'effet de « lecture »).

Comme Carrie White, Michelle n'est à l'aise ni avec son corps ni avec les autres filles et aime à se réfugier dans les bibliothèques. Certains épisodes d'*Elephant* attestent assez clairement cette filiation. Michelle nous est montrée en discussion avec son enseignante de sport qui lui demande de s'habiller comme les autres (TC :00 :26 :50 à 00 :27 :40) : dans *Carrie* c'est également une enseignante de sport qui cherchera à l'aider à s'intégrer. Dans les vestiaires, elle s'habille en catimini sous les regards et les commentaires désapprobateurs de ses camarades (*Carrie* : TC : 00 :00 :00 à 00 :06 :27 & *Elephant* : TC : 00 :30 :22 à 00 :31 :58).

La filiation aperçue entre les deux personnages pourrait alors faire songer à un probable retournement de situation dans le récit. Dans *Carrie*, le personnage-titre, qui a appris à maîtriser des pouvoirs surnaturels, se met dans une colère folle après avoir été humiliée au moment même où elle triomphait de ses propres peurs et inhibitions en étant élue, avec son cavalier (Tommy Ross, un jeune homme, comme John, à la longue chevelure blonde) lors de la « *prom night* » de la *Bates* (sic) *High School*. Elle se fâche « tout rouge », littéralement, puisque la *blanche* Carrie White

¹⁶ Cf. le chapitre « *Shining, Oregon* », in *Elephant*, p. 20

se prend un seau de sang de porc sur la tête et provoque alors un massacre et la destruction du théâtre de cette humiliation (TC : 01 :07 :19 à 01 :27 :28).

Dans *Carrie*, on vient de le voir, c'est du ciel que vient le danger. Peut-être est-ce pourquoi c'est ce même ciel que Michelle semble scruter afin d'y repérer quelque augure au tout début de *Elephant*. La suite des événements contredira cette attente mais l'allusion ici peut fonctionner en brouillant les pistes ou renforcer l'idée que Michelle elle-même aurait pu, pour les mêmes raisons qui ont poussé Carrie White à déchaîner une violence toute contenue, se saisir d'une arme et tirer sur tout ce qui bouge.

Jeu intertextuel avec *Blow Up*

Elias lui trouve également un modèle possible dans un personnage préexistant qui est essentiellement un témoin, le témoin différé d'un crime dont il a photographié les preuves, il s'agit du photographe de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (film dont il faut souligner qu'il a donné lieu à une reprise de la part de Brian de Palma intitulée *Blow Out*). Comme le photographe de *Blow Up*, Elias, jeune homme élancé, semble aimer photographier au hasard des rencontres, et notamment dans des parcs (*Blow Up* : TC : 00 :23 :07 à 00 :30 :46 & *Elephant* : TC : 00 :03 :39 à 00 :05 :47).

La superposition de ces différentes allusions participe alors d'un effet d'ensemble qui tend à rapprocher ce film d'un autre qui fonctionnait de même, en suscitant chez le spectateur la quête de références architextuelles ou intertextuelles : *My Own Private Idaho*¹⁷. Par exemple, le fait que la séquence de feu de camp déjà évoqué renvoie assez explicitement à une séquence de *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969, TC : 00 :09 :49 à 00 :10 :41) participe d'une sorte de préfiguration du personnage de Mike dans celui du rider joué par Peter Fonda et le dote d'une épaisseur psychologique plus importante.

Or ce procédé de systématisation des amorçages allusifs a non seulement pour effet d'« enrichir » les personnages mais également de mobiliser un spectateur « herméneute » qui chercherait au travers de l'assemblage des différentes assignations transtextuelles à enrichir son interprétation du film.

Un discours en forme de puzzle

Je le redis, on peut penser que le film de Gus Van Sant tend à une certaine neutralité discursive, à évacuer les interprétations dès lors que l'on rapporte ce film, plus ou moins confusément, au groupe diffus des œuvres minimalistes dont une des caractéristiques les plus courantes est de tendre à l'auto-référentialité

On a en effet beaucoup glosé sur la supposée neutralité pathétique et discursive du film de Van Sant. Si le film peut sembler ne pas proposer de discours

¹⁷ Dans ma communication sur *My Own Private Idaho* j'ai voulu expliquer en quoi la forme syncopée du film ouvrait le champ d'une forme de réception basée sur le repérage des allusions et sur la prise en charge de ces assignations dans le travail interprétatif.

clairement articulé sur la question des *school shootings* c'est essentiellement à cause du choix assumé d'un formalisme rigoureux. Mais si l'on veut bien se pencher sur les éléments épars que l'on pourrait verser comme autant d'arguments dans un discours articulé sur le sujet, on ne tardera pas à noter la subtilité du film à cet égard. Le discours peut paraître désarticulé par le morcellement des éléments, il est en fait d'une implacable logique dans sa manière de présenter la complexité du sujet lui-même.

Il est vrai que Gus Van Sant ne prend pas position sur la question des *school shootings* pour les dénoncer ouvertement ou nous mobiliser émotionnellement sur le sujet, il fait quasiment au contraire oeuvre scientifique en cherchant à ne pas réduire la question de la multiplicité des causes possibles à ce type d'événement mais en présentant le passage à l'acte de tel ou tel élève – ici Alex et Eric – comme la conjonction d'un ensemble de facteurs qui peuvent également affecter ou concerner d'autres élèves. Alex n'est pas le seul à être semble-t-il rejeté par les autres. Le père de John semble alcoolique. Les trois jeunes filles partagent un même symptôme hystérique.

Pour décrypter l'optique de Gus Van Sant, il me semble qu'il faut procéder à un travail d'interprétation en deux temps : d'abord se pencher sur les différentes strates sémantiques qui se sédimentent dans le titre même du film et qui offrent, conjuguées, une véritable méthode d'interprétation du discours du film ; ensuite, rassembler l'ensemble des notations d'ordre psycho-sociologique ou factuel qui parsèment le film et qui valent à chaque fois comme signes ou indices renvoyant à une cause possible aux *school shootings*.

Le titre : strates sémantiques

Le titre *Elephant* qui pourrait, aux yeux du public francophone, paraître énigmatique voire absurde, est en fait particulièrement riche de sens. Gus Van Sant lui-même, dans les nombreux commentaires ou entretiens qu'il a pu donner sur le film n'a eu de cesse de livrer certaines clés de compréhension de ce titre. Abordons chaque strate de signification séparément afin de mesurer sa puissance heuristique.

Elephant est d'abord un titre repris au film d'Alan Clarke, titre qui ne se comprend que réinséré dans une formule bien connue des anglo-saxons et qui est la suivante : « *To have an elephant in the living room* » (littéralement « Avoir un éléphant dans le salon »). Elle est beaucoup utilisée dans les milieux médicaux et sociaux pour désigner la logique de déni collectif qui entoure les situations d'addiction ou la violence domestique. Un éléphant dans le salon, cela devrait sauter aux yeux sauf si on s'habitue à le contourner. Dans le cadre du film d'Alan Clarke – qui se constitue par la mise en série de mises en scènes légèrement variées d'une même situation narrative réduite à « l'os » : un homme tire à but portant et tue un autre homme – l'épure du film, qui évacue tout dialogue et tout enchaînement narratif sert à mettre en lumière l'absurdité du geste et surtout son extrême violence. Alan Clarke avait choisi ce titre pour une commande passée par la BBC d'un film portant sur les attentats de l'IRA (*Irish Republic Army*). L'éléphant, dans le film de

Clarke – autrement dit le tabou – ce n'est plus la violence domestique mais la banalisation des meurtres, son inscription dans le quotidien.

Chez Gus Van Sant, l'éléphant est sans doute plus difficile à trouver, bien qu'il soit bel et bien représenté dans le film, par un dessin punaisé dans la chambre d'Alex (TC : 00 :45 :26). Une fausse piste est proposée d'emblée à l'occasion de la première séquence du film, lorsque le père de John est montré sous l'emprise de l'alcool et que le jeune John semble ne rien en dire au proviseur.

Si l'éléphant reste difficile à trouver, c'est qu'il se présente sous différents aspects. En effet, Gus Van Sant lui-même a avancé cette autre explication en portant à la connaissance de ses interlocuteurs l'existence d'un conte qui se formule à peu près de la même manière dans toutes les cultures orientales, dit de l'éléphant et des aveugles.

Voici l'une des versions du conte :

Les six aveugles et l'éléphant

Autrefois existait une ville dont tous les habitants étaient aveugles. Un jour, un prince étranger qui traversait le pays s'établit avec sa cour au pied des remparts. Les habitants entendirent bientôt parler d'un animal extraordinaire que montait le prince. Il s'agissait d'un éléphant. Or il n'existait pas d'éléphant dans leur pays et ils ne savaient pas ce que cela pouvait être. Les citadins décidèrent d'envoyer six d'entre eux toucher l'animal, afin de pouvoir le décrire à tous les autres.

À leur retour, les six aveugles furent accueillis par la population, impatiente de savoir à quoi pouvait bien ressembler l'éléphant.

- Eh bien, dit le premier homme, un éléphant est pareil à un grand éventail rugueux. Il avait touché les oreilles.

- Absolument pas, dit le second. C'est comme une paire de longs os. Il avait touché les défenses.

- Mais pas du tout, dit le troisième, cela ressemble à une grosse corde. Il avait touché la trompe.

- Vous dites tous n'importe quoi, dit le quatrième, c'est puissant et ferme comme un tronc d'arbre. Il avait touché les pattes.

- Je ne sais pas de quoi vous parlez, dit le cinquième, un éléphant est semblable à un mur qui respire. Il avait touché les flancs.

- Ce n'est pas vrai, s'écria le sixième, un éléphant est pareil à une longue ficelle. Il avait touché la queue.

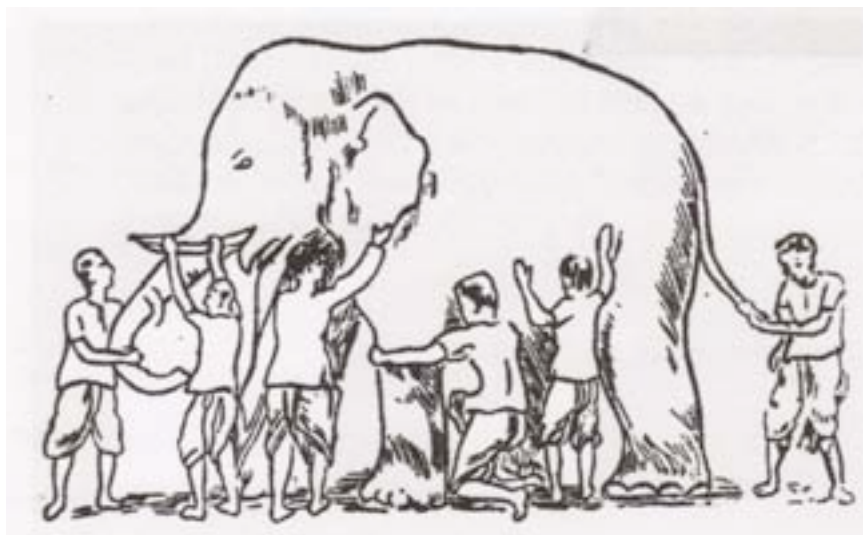
Les six aveugles commencèrent à se disputer, chacun refusant d'écouter la description des cinq autres. Les habitants s'impatientèrent, ne sachant pas lequel disait vrai. Dérangé par le tumulte, le prince vint voir ce qui se passait.

- Sire, dit un vieillard, nous avons envoyé ces hommes découvrir votre éléphant et chacun nous dit une chose différente. Nous ne savons quoi penser.

Le prince écouta les six aveugles décrire à nouveau l'éléphant. Après un silence, le prince déclara:

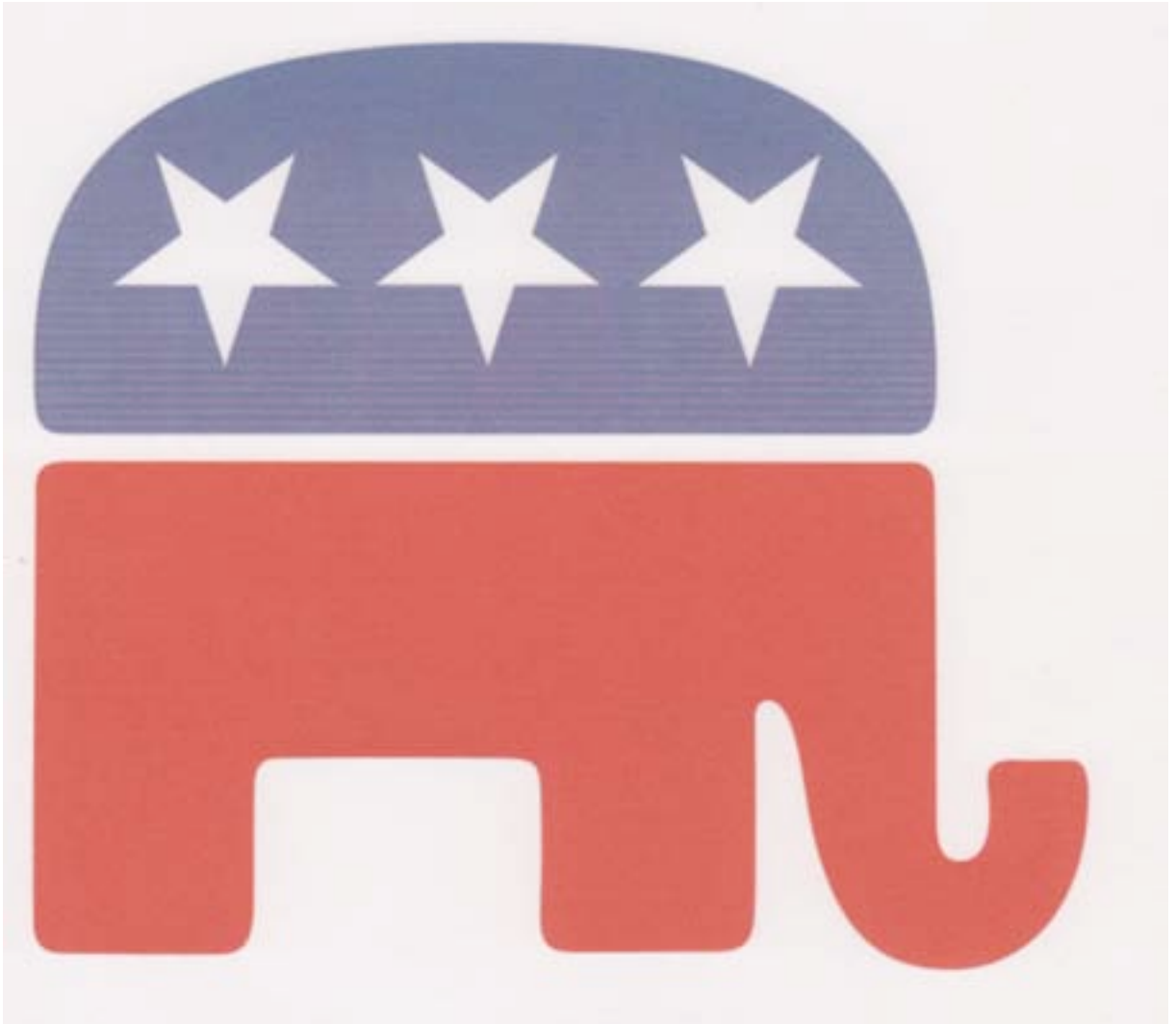
- Tous ces hommes disent juste et vrai, mais chacun n'a touché qu'une partie de l'animal, et ne connaît donc qu'une part de la vérité. Tant qu'ils penseront être les seuls à avoir raison, ils ne connaîtront pas la vérité tout entière. Les différentes couleurs du kaléidoscope ne s'unissent-elles pas pour former un seul et splendide dessin ?

Le prince décrivit alors l'éléphant en rassemblant les six descriptions. Et les habitants de la ville surent enfin à quoi ressemblait l'extraordinaire animal.



Vous l'aurez compris, la morale du conte consiste en l'affirmation de la compatibilité potentielle de multiples perspectives sur un même problème et en un appel à l'écoute de l'autre et à la prise en compte de ses arguments. Il n'est évidemment pas anodin que Gus Van Sant évoque de lui-même ce conte.

Enfin troisième couche de sens et il faut savoir que Gus Van Sant récuse généralement l'avoir prémédité tout en s'amusant de la coïncidence : l'éléphant est également l'un des logos du parti républicain américain. On peut évidemment douter de sa sincérité, noter l'ironie de sa posture, et y voir au contraire une charge particulièrement forte symboliquement et politiquement. Pour être très clair, le parti républicain trouve l'un de ses soutiens importants dans la NRA, la *National Rifle Association*, lobby pro-arme à feu, qui pèse évidemment de tout son poids dès qu'il s'agit de limiter la réglementation sur la vente et le port d'armes à feu. Il faut encore noter à cet égard que le premier scénario qui devait mener à *Elephant*, rédigé par J.-T. Leroy, s'intitulait *Tommy Gun*, c'est-à-dire le surnom du pistolet mitrailleur Thomson, l'arme de l'armée américaine comme de la pègre durant la prohibition. L'arme équipa également des combattants de l'IRA. C'est pourquoi d'ailleurs *Tommy Gun* est aussi le titre d'une chanson célèbre du groupe *The Clash* qui dénonce l'absurdité de la violence armée comme moyen politique.



Dissémination d'indices

Si l'on cherche maintenant dans le film à traquer les indices qui pourraient être versés à une réflexion sur les conditions et les causes d'advenue de ces *shool shootings*, on ne tarde pas à en trouver de nombreux disséminés ici et là. Autant d'indices renvoyant à des causes « psychologiques », « sociales », « idéologiques », « matérielles » voire « métaphysiques ».

Rassemblons là les indices qui témoigneraient pour un dérèglement psychologique potentiel : Michelle ne se conforme pas au règlement vestimentaire, traverse seule le gymnase comme si elle cherchait à éviter les autres, rentre dans le vestiaire et se change sans prendre de douche ; Alex semble souffrir de troubles psychologiques (Il se prend la tête à deux mains lorsque le brouhaha du réfectoire semble s'accroître psychologiquement) ; les trois jeunes filles semblent embarquées dans une anorexie de groupe qui témoignerait pour une possible relation d'identification hystérique qu'appuie la jalousie manifeste de l'une d'entre elles.

Les causes sociales concernent là encore plusieurs des personnages du film. Notons : la démission parentale ou le décalage adultes /adolescents (l'alcoolisme du père de John, l'absentéisme des parents d'Alex, la réponse inadaptée du proviseur, l'absence d'intervention du professeur de physique lorsqu'Alex est pris pour cible) ; la discrimination sociale vis-à-vis des homosexuels (la discussion de l'Alliance homo-hétéro et la douche commune d'Alex et Eric : les deux étant raccordés formellement par l'utilisation du panoramique circulaire) ; les vexations subies aussi bien par Alex, pris littéralement pour cible par les autres garçons en cours de physique, que par Michelle lorsqu'au vestiaire les filles en arrière-plan se moquent de la couleur de sa culotte.

Si Gus Van Sant évacue assez clairement l'explication du *school shooting* par un endoctrinement néo-nazi des élèves, au vu du peu d'intérêt qu'Eric et Alex accordent au documentaire diffusé à la télévision, on peut noter la présence dans la voiture d'Alex d'une effigie diabolique accrochée à son rétroviseur intérieur. Là encore cette notation est sans doute relativement ironique dans la mesure où elle est « désamorçée » par les goûts musicaux affichés d'Alex. Il n'écoute pas Marilyn Manson. Il joue du Beethoven¹⁸. Gus Van Sant semble récuser les causes idéologiques, prenant le contre-pied d'arguments couramment avancés outre-atlantique et avance là ses propres idées, peut-être malgré lui¹⁹.

La cause matérielle ici tient évidemment essentiellement à la dérèglementation de la vente et du port d'armes à feu qui permet à n'importe qui de commander *via* internet des armes et de se les faire livrer. Mais c'est aussi le mésusage de jeux vidéos particulièrement violents : l'un des plans insérés au moment où Alex explique le déroulement des opérations à Eric (TC : 01 :00 :13) constitue une imitation formelle très claire d'un type de « vue » qui définit le genre dit du FPS « *First Person Shooter* » dans lequel le jeu consiste à tuer le plus de nombre possible de victimes. Le plan fait très clairement écho aux plans du jeu vidéo auquel ce dernier joue dans la chambre d'Alex, qui est une épure d'un jeu de type « Doom ». Le jeu vidéo apparaît semble-t-il ici comme un facteur de renforcement de l'indistinction entre monde réel et mondes fictionnels.

Même le hasard ou le destin participent de cet ensemble causal et sont invoqués au travers du regard adressé au ciel par Michelle, qui semble y avoir repéré quelque augure ou de l'orage nocturne qui couvre Alex et Eric et précède la tuerie.

¹⁸ Notons au passage, et cela renforce l'argument, que ce choix musical fait monter l'ombre tutélaire d'un autre Alex, tout aussi « ultra-violent », celui d'*Orange mécanique (The Clockwork Orange)* de Stanley Kubrick que Gus Van Sant mentionne explicitement lorsqu'il évoque ses sources d'inspiration.

¹⁹ Faut-il le croire lorsqu'il dit à Michel Cieutat : « Avec ce film, je n'ai pas essayé d'expliquer ce qui est arrivé, j'ai voulu plutôt y inclure les pensées des spectateurs. J'ai mes propres idées sur cet événement tragique, mais je n'ai pas voulu les projeter dans le film. J'ai cherché à créer une impression poétique et déclencher des idées dans le public. Je ne voulais absolument pas dicter quoi que ce soit aux spectateurs. » ? (Cf. « Un gigantesque système oppressif. Entretien avec Gus Van Sant », in *Positif* n°513, novembre 2003, p. 25.)

Conclusion

Comme on vient de le voir, le film compile un nombre important de causes potentielles au déferlement de violence annoncé par la tonalité tragique du film. On ne peut donc pas suivre le philosophe Jacques Rancière quand il propose qu'« *Elephant se met, lui, en dehors de toute considération de justice et de toute perspective causale.* »²⁰ Bien au contraire, si l'on tient compte de cette sédimentation sémantique du titre et des indices disséminés qui valent pour autant de causes potentielles à la tragédie, le film propose un discours particulièrement cohérent et met en évidence non pas un « vide » causal mais une *complexité* causale, ce qui est loin d'être la même chose. Stéphane Delorme fait la même analyse et explique :

« *Chacun des fragments seul est insuffisant, et donc faux (par exemple accuser les jeux vidéos). En revanche, il faut le replacer autant que faire se peut dans une totalité, à savoir l'éléphant, l'événement. Au lieu de les émietter, la figure de l'éléphant rassemble donc les causes dans une totalité. Comme si sur le modèle « 1+1+1+1 », selon la théorie anglo-saxonne des « petites décisions », on pouvait finalement rendre compte rationnellement d'une aberration. Cause pathologique (un dérèglement ou une trop grande susceptibilité) + cause sociales + cause matérielle (l'accès aux armes, donc aux moyens du massacre) = conséquence monstrueuse.* »²¹

Le film porte donc bien sur le « tabou » entourant la question des causes des *school shootings* plus que sur l'exposition de l'horreur des faits eux-mêmes. Mais tout en laissant entendre que la question est complexe, Gus Van Sant à mon sens hiérarchise les causes et en évacue certaines. Exemple à l'occasion de ce plan très fort de la livraison des armes à feu où il met en balance une cause « matérielle » et une cause « idéologique ». Focalisés sur le documentaire télévisé regardé d'un œil distrait par les deux adolescents avachis, manifestement pas fascinés pour un sou par cette idéologie et ses attributs, on ne prête au premier abord guère attention à l'arrivée en arrière-plan du livreur (TC : 00 :52 :27 à 00 :54 :24). La coïncidence des deux événements précipite pourtant l'affirmation forte d'un point de vue. S'il est un facteur décisif dans la survenue de ces événements tragiques, ce n'est pas tant, aux yeux de Gus Van Sant, la fascination qu'exercerait telle ou telle idéologie « du mal » sur tel ou tel adolescent mais la libre circulation des armes à feu.

Elephant est donc un film particulièrement complexe dont la portée discursive est inversement proportionnelle à son intégration au *corpus* des films de l'auteur Gus Van Sant. La radicalité formelle du film ne doit alors pas être interprétée comme une manière d'affirmer le refus du sens mais bien de déplacer la relation du spectateur au film depuis le champ du pathétique sur un plan plus distancé, voire conceptuel. Et si Gus Van Sant ne fait pas là un film d'auteur, on doit sans doute y voir le signe d'une éthique et d'une humilité devant la gravité d'un sujet qui ne se prêtait guère à la récupération.

²⁰ Cf. J. Rancière « Les nouvelles fictions du mal », in *Cahiers du cinéma* n°590, mai 2004, p. 96.

²¹ S. Delorme, « Pas de Colombo pour Columbine ? » in *Elephant*, p. 8.

TEXTES CITES

ALBERHASKY Matthew John, *Minimalism and art-cinema narration in Gus Van Sant's Gerry, Elephant and Last Days*, Master Thesis, Iowa, éd. Iowa State University, 2006, 50 p.

BEGHIN Cyril, « Cut-up en plein ciel », in *Vertigo* n° 27 « Point d'écoute », 2005, p. 23-26.

DE BRUYN Olivier, « On the Road. Entretien avec Gus Van Sant », in *Positif* n°372, février 1992, p. 6-11.

CIEUTAT Michel, « Un gigantesque système oppressif. Entretien avec Gus Van Sant », in *Positif* n°513, novembre 2003, p. 22-26.

DELORME Stéphane, *Elephant* (Livret Lycéens et apprentis au cinéma), éd. CNC, 2007, 21 p.

LALANNE Jean-Marc, « Gus Van Sant : localisation zéro », in *Cahiers du cinéma* n°577, mars 2003, p. 52-53.

LALANNE Jean-Marc & JOYARD Olivier, « Je suis comme Columbo, je fais semblant de ne pas voir. Entretien avec Gus Van Sant », in *Cahiers du cinéma* n°579, mai 2003, p. 18-28.

LE BIHAN Loig, « My Own Private Idaho, œuvre croisée, œuvre ouverte. », communication donnée le 9 juin 2008 à la journée d'étude *La citation au cinéma*, organisée par le RIRRA 21 (université Montpellier 3), sous la direction de Marie-Pierre Jaouan-Sanchez et Marion Poirson (ce texte sera prochainement accessible en ligne sur le site de RIRRA 21, onglets « activités » puis « colloques » : <http://recherche.univ-montp3.fr/rirra21/>).

LE BIHAN Loig, « De deux Psycho l'un », communication donnée le 4 octobre 2008 au colloque *Le cinéma, et après ?* organisée par le RIRRA 21 (université Montpellier 3), sous la direction de Maxime Scheinfeigel (ce texte sera prochainement accessible en ligne sur le site de RIRRA 21, onglets « activités » puis « colloques » : <http://recherche.univ-montp3.fr/rirra21/>).

PARISH James Robert, *Gus Van Sant. An Unauthorized Biography*, New York, éd. Thunder's Mouth Press, 2001, 336 p.

RANCIERE Jacques, « Les nouvelles fictions du mal », in *Cahiers du cinéma* n°590, mai 2004, p.94-96.

SAADA Nicolas, « Double Psycho. Conversation avec Gus Van Sant », in *Simulacres* n°2 « Circulations », éd. Rouge Profond, hiver 2000, p. 21-27.

VAN SANT Gus, « La caméra est une machine », in *Trafic* n°50 « Qu'est-ce que le cinéma ? », éd. POL, été 2004, p. 497-499.