

ELEPHANT de Gus Van Sant
par Stéphane Delorme
Compte rendu d'intervention

Avertissement : ce compte-rendu a été rédigé par Stéphane Delorme suite à son intervention. La forme du document obéit à cette contrainte : reconstituer une parole à l'écrit.

Les extraits sont indiqués en gras. Pour une étude plus compétente et détaillée, se reporter au livret enseignant.

Introduction

Cette intervention obéit à un double geste :

- d'abord analytique puisqu'il s'agit d'approfondir et d'illustrer l'analyse d'un film en particulier : *Elephant* de Gus Van Sant.
- ensuite pédagogique puisqu'il s'agit avant tout d'aborder les principes de l'analyse de film et de poser les questions principales : qu'est-ce qu'une expérience esthétique ? qu'est-ce que l'interprétation ? Il s'agit donc de donner des conseils de vision. Avec pour pré-supposé qu'il ne faut pas séparer d'un côté la vision du film et de l'autre son interprétation intellectuelle.

Il faut toujours repartir de l'étonnement. *Elephant* est un objet étonnant. Il ne faut surtout pas faire comme si c'était un film comme les autres. Il s'agit de définir le geste singulier de Gus Van Sant.

Le cinéaste est reparti du massacre de Columbine, qui a lieu en 1999 dans un lycée du Colorado. Ce massacre est l'apogée d'une série de « *school shootings* » qui ont eu lieu dans les années 90 aux Etats-Unis. Columbine n'est pas seulement le plus meurtrier de ces massacres : il en est devenu l'emblème.

Elephant est la première fiction inspirée de Columbine, qui a jusqu'alors seulement inspiré maints reportages à la télévision et des documentaires (dont un célèbre : *Bowling for Columbine* de Michael Moore). Faire une fiction si tôt (quatre ans après les événements) est déjà une décision délicate.

Elle est d'autant plus délicate que le film échappe à ce qu'on pouvait attendre de lui :

1-ce n'est pas un film dramatique

On imagine très bien ce qu'un cinéaste hollywoodien lambda aurait pu faire de Columbine. Montrer d'abord des lycéens qui ne se doutent pas de ce qui va leur arriver, et en montage parallèle, les préparatifs des tueurs ; amplifier le suspense jusqu'à l'explosion de violence ; montrer des scènes de panique comme dans les films-catastrophes ; montrer enfin l'action des autorités et de la police.

Or Gus Van Sant refuse le suspense dramatisé avant le massacre ; et il refuse le spectacle dramatisé de la fusillade. Il y a là une grande honnêteté.

Mais certains ont critiqué ce parti pris : en refusant de dramatiser, GVS sombre dans un film contemplatif bien désinvolte en regard de l'événement. Il transforme la vie des lycéens en un défilé de mode arty où les acteurs sont tous plus beaux les uns que les autres.

L'accusation va plus loin : certes Gus Van Sant refuse le spectacle, mais évite-t-il l'« esthétisation » ? Est-ce que sa mise en scène très belle ne tourne pas à vide avec une certaine complaisance formaliste ?

Nous essaierons de répondre à cette accusation.

2-ce n'est pas un film discursif.

On attend d'un film *sur* un événement qu'il nous éclaire sur lui, qu'il nous donne des explications. Or Gus Van Sant ne délivre pas le pourquoi du massacre. Il ne tranche pas entre les différentes explications avancées. Son éléphant a les allures d'un sphinx.

Il y a là encore une certaine honnêteté : comment pourrait-il prétendre savoir ? Il préfère rétablir l'événement dans son opacité.

Mais peut-on pour autant dire que chaque spectateur se fait son interprétation à partir de cette énigme ? Peut-on dire que le film est ouvert à toutes les interprétations et encourager les élèves à trouver la leur ? Il y a là un vrai problème de fond que l'on retrouve par exemple pour l'approche des films du cinéaste américain David Lynch : beaucoup disent qu'on peut y trouver ce que l'on veut, que chacun a son interprétation du film.

C'est faire peu de cas du travail du cinéaste ; et faire peu de cas aussi du travail du spectateur. Le lycée d'*Elephant* n'est pas une auberge espagnole.

Devant un film énigmatique, il faut donc montrer aux élèves la complexité d'un film mais ne pas leur faire croire qu'ils peuvent choisir une interprétation parmi d'autres, qu'ils peuvent « se servir ».

Si le film est pédagogique, c'est qu'il refuse deux choses :

- il n'impose pas de thèse (forcément simpliste) sur l'événement.

- il n'est pas ouvert aux quatre vents.

Il apprend la complexité.

Notre objectif : définir le geste singulier de GVS.

I. LE GESTE LYRIQUE DE GUS VAN SANT

Il faut toujours repartir à zéro : repartir de ce qui étonne le plus et semble le plus appartenir au cinéaste.

EXTRAIT Chap. 5/6 Le terrain de football/la balade de Nathan

Cet extrait long permet de nous remettre dans la perception du film de Gus Van Sant et de ne pas nous lancer dans l'interprétation de manière abstraite ou intellectuelle. Il faut essayer au maximum de coller aux images pour prévenir le risque de substituer une construction intellectuelle, un fantasme de film, au film.

1. Sensation

La chose la plus frappante sur cet extrait est la sensation particulière dans laquelle nous met le cinéaste. Sur petit écran, l'effet est moindre, mais il subsiste.

La caméra nous emmène dans le sillage d'un personnage, nous sommes pris dans une sensation de flottement, comme collé à lui. Trois données participent de cette étrange impression :

a-la durée. L'extrait est découpé uniquement en deux longs plans, deux « plans-séquences ». Comme le cinéaste ne coupe pas, on est pris dans une pure jouissance du temps, dans le déroulé d'une durée qui pourrait ne jamais finir.

b-le mouvement. On accompagne la marche de Nathan de derrière (à d'autres moments, on pourra être de face ou de profil), on est collé à son dos comme hypnotisés. Gus van Sant choisit la « Steadicam », caméra stabilisée attachée à un opérateur, qui permet d'avancer sans que le cadre ne bouge (à l'inverse de la « caméra portée »). En réalité le cadre bouge toujours un peu, sur lui-même, mais de manière mécanique, sans répondre à un geste humain. Dans cette séquence, le cinéaste choisit un dispositif très rare : l'opérateur tenant la Steadicam est

monté sur un chariot (« dolly »). Ce dispositif permet d'avoir une fluidité encore plus grande. c-la coulée sonore. Le travail sonore est remarquable : c'est un mélange de sons réels, de musique et de musique concrète. La « musique concrète » est un genre musical fondé non sur les instruments de musique mais sur les bruits. Une grande partie des sons que l'on entend dans *Elephant* est extrait de partitions déjà existantes de musiques concrètes. Les musiques concrètes choisies par le cinéaste créent un univers sonore à la fois différent et proche de celui du lycée : par exemple les crissements du métro sont hétérogènes au lycée et pourtant ils s'adaptent bien au lieu fermé qu'est le lycée ; de la même manière les cris d'un enfant qui résonnent dans un lieu public s'accordent bien aux couloirs déserts traversés.

Ce plan produit d'abord une expérience, une sensation de flottement. On est comme en apesanteur. Et on suit, fascinés.

2. Observation

Peut-on pourtant s'arrêter là ?

Car on pourrait être collé au personnage au point que la caméra n'ait pas de réel point de vue. On pourrait flotter avec lui dans le bain de sensation.

Or ce n'est pas le cas. Il y a bien un point de vue. Il y a une instance regardante.

Revoyons le début du plan, lorsque la caméra est fixe. La caméra filme obstinément un angle du stade sans faire de panoramique, comme si une personne était là qui regardait devant elle. De plus, la caméra bouge légèrement sur elle-même comme si elle était un personnage. Ensuite elle suit Nathan, puis s'arrête pour le laisser entrer dans le lycée. Elle le regarde marcher de loin. Là encore en bougeant légèrement sur elle-même, selon le mouvement mécanique de la Steadicam.

On a ici tous les codes de la « caméra subjective » : à savoir la caméra qui est censée relayer le regard d'un personnage.

Or la caméra ne relaye aucun personnage.

Revoyons ainsi la scène précédente, la présentation du personnage d'Elias, le photographe. (**EXTRAIT chap.2 Elias dans le parc**). Du point de vue de la grammaire de cinéma, la scène est mal filmée, il n'y a aucune mise en scène. Dans ce long plan-séquence, la caméra se contente de bouger pour suivre les personnages. Pourquoi le cinéaste filme-t-il ainsi ? La caméra est placée au pied de l'arbre, et lorsqu'à la fin elle regarde s'éloigner Elias, elle bouge sur elle-même, et on a le sentiment de quelqu'un caché derrière l'arbre et qui regarde. On a encore l'impression d'une caméra subjective.

Gus Van Sant trouve donc un point de vue franc et marqué, celui d'un observateur. Il marque ce point de vue comme si l'observateur était un autre personnage marchant et s'arrêtant au près des lycéens. La caméra est comme un personnage supplémentaire, qui observe les lycéens. Comme un ange gardien.

A d'autres moments, le point de vue sera plus marqué. Notamment en conférant un rôle surplombant à la caméra fixe, proche parfois de la caméra de surveillance (**EXTRAIT chap.18 Michelle dans le gymnase**). Le cinéaste ne cesse donc d'être au plus près des acteurs, dans leur dos, comme avec eux, et en même temps, ou au plan d'après, il marque sa distance pour nous signifier qu'il les observe.

Donc il est autant faux de dire que GVS s'identifie aux adolescents et veut nous faire partager leur sensation sans distance, que de dire que son regard est celui d'un entomologiste qui regarde froidement des insectes dans un aquarium. Son travail est de lier sensation et observation, pour être au plus près de ses personnages mais sans empathie. Il y a bien une

séparation entre un sujet percevant et un objet perçu. La preuve, Nathan se sent observé, il se gratte la nuque. GVS observe, comme dans les documentaires, et en même temps il accompagne.

Y a-t-il là une incohérence entre les deux positions ?

Et puisqu'il y a un point de vue, quel est ce point de vue adopté ?

3. Prescience

Un troisième trait permet de mieux comprendre ce travail. Ce que j'appellerai la « prescience ».

En effet GVS dispose, dissémine les signes avant-coureurs de la catastrophe.

Il adopte le point de vue de celui qui sait.

Voici ces signes :

- Michelle s'arrête et regarde en l'air. Que voit-elle ? Simplement le temps qui change, l'orage qui arrive ? Mais alors pourquoi ce ralenti qui accentue l'instant ? Elle sent que quelque chose va se passer, elle sent qu'il y a quelque chose dans l'air. La catastrophe est dans l'air et flotte au-dessus de leur tête.

Cette image ne peut que renvoyer à ce que le cinéaste disait du 11 septembre dans un entretien : « *Un an avant le tournage, le 11 septembre, j'étais à huit blocs du World Trade Center et j'ai vu les tours s'effondrer (...) Ceux qui venaient du WTC marchaient simplement, couverts de cendres. J'en ai vu qui pleuraient, qui parlaient entre eux ou qui s'arrêtaient en pleine rue pour regarder le ciel.* »¹

- Le tee-shirt rouge « Lifeguard » de Nathan. Ce signe nous laisse attendre que ce garçon sera le sauveur. Or à la toute fin nous verrons qu'il est incapable de sauver sa petite amie. Il y a là une ironie tragique. Et la croix qu'il a sur le dos est davantage le tracé d'une cible.

- La musique de Beethoven a un rôle de mise à distance de ces gestes quotidiens. Elle dégage une tristesse comme si tout était déjà embaumé, comme ralenti. C'est la vie quotidienne certes, mais c'est beaucoup plus, c'est la vie quotidienne en tant que déjà disparue. C'est un monde englouti.

Le cinéaste ne fait pas « comme si ». Il ne fait pas comme si on ne se doutait pas de ce qui allait arriver, comme si les personnages eux-mêmes ne le savaient pas. Pour un autre cinéaste ces images seraient juste celle d'une « matinée ordinaire » sans que personne ne se doute de ce qui va arriver ; GVS fait l'inverse, il cumule les signes avant-coureurs. On sait d'emblée qu'ils vont mourir.

Nous accompagnons Nathan comme un condamné va à la mort, comme Jeanne va au bûcher.

L'événement en un sens a donc « déjà eu lieu ». On le sait tous et on refait encore une fois le chemin. Il ne reste plus qu'à pleurer sur l'événement.

Ce geste de déploration est un geste lyrique.

Il rappelle le registre poétique qui repose sur la complainte : l'élégie.

La complainte prend une dimension plus large. Le ciel devient orageux, selon le procédé romantique de la correspondance. Il y a une correspondance entre ce qui se passe sur terre et dans le ciel. GVS refuse le registre du réalisme, on est dans le symbolisme : symbolisme des sigles sur terre (les tee-shirts sursignifiants de chaque adolescent), symbolisme des présages dans le ciel.

GVS ne filme que le lycée pendant tout le film, et pourtant il prend garde à replacer ce lycée dans le monde, notamment grâce à la bande-son. Dès le générique, le jour tombe peu à peu ;

¹ « Entretien avec Gus Van Sant », par Sandra Benedetti, *Cinélive*, novembre 2003.

ensuite l'orage monte ; quand Nathan entre dans le lycée, trois mappemondes trônent, que l'on retrouvera ailleurs en fin de film ; quand Elias prendra la photo du tueur dans la bibliothèque, c'est sur fond de grande carte du monde. L'événement dépasse le cadre du lycée.

L'événement prend une dimension cosmique.

Cette démonstration vise à débouter quelques idées reçues :

- on n'est en rien en présence d'un filmage froid, distant, extérieur. Puisque l'observation s'accompagne de l'accompagnement.

- inversement on n'est en rien dans la sensation insignifiante et l'empathie puisque un point de vue est adopté.

- et ce point de vue est celui de celui qui sait et regarde *avec compassion* les lycéens. On filme leurs derniers instants.

L'idée de compassion est importante : elle permet de rassembler la sensation et l'observation dans un même élan.

Elephant pleure les adolescents victimes : qu'ils soient témoins ou victimes, c'est pareil. Ils sont tous également victimes de l'événement.

Mais que dire des coupables ?

II. FILMER COLUMBINE

Voilà donc quel est le point de vue, le parti pris, de GVS : son geste est lyrique.

Maintenant voyons comment il transforme la matière première de Columbine. Que fait-il du massacre et des tueurs, que fait-il du Mal ?

1. Les tueurs

Il est étonnant de voir que les tueurs sont traités de la même manière que les victimes. Le geste lyrique de Gus Van Sant inclut les tueurs, il ne les met pas à l'écart.

Voyons comment Alex est présenté.

EXTRAIT Chap.15b Alex regarde en l'air dans la cafétéria.

On peut comprendre de deux manières : soit Alex est fou (il entend des voix), ou bien, on met en parallèle son geste avec celui de Michelle regardant le ciel. On se rend compte alors que les deux sentent la catastrophe à venir. Ils sont mis dans le même sac.

Remarquons qu'Alex a un costume symbolique comme les autres : un t-shirt « Triomphe ». Drôle de triomphe. Il y a encore une ironie tragique de la part de Gus Van Sant. Il ne faut pas mésestimer la part de l'ironie, et de l'humour, dans le travail de GVS. C'est une manière de contrebalancer le trop grand lyrisme dont il pourrait faire preuve.

Alex participe de la même symbolique vestimentaire alors que dans la réalité, à Columbine, les tueurs étaient habillés en noir selon le style « gothique ». Ils voulaient se distinguer. A l'inverse GVS fait d'Alex une figure parmi d'autres sur le grand échiquier du lycée. Il est un pion. GVS ne traite pas Alex comme un coupable mais comme un rouage de l'engrenage.

EXTRAIT chap.26a Alex joue du piano.

Alex joue *La Lettre à Elise* de Beethoven ; le même Beethoven qu'on a entendu sur la bande-son lorsque le cinéaste filmait les victimes. Il faut savoir que GVS a décidé de faire jouer du piano à l'acteur qui joue Alex lorsqu'il l'a vu s'entraîner sur le tournage. Comme l'acteur

adorait *la Sonate au clair de lune*, le cinéaste l'a intégrée à la composition sonore de son film. Le personnage est donc intégré au même circuit musical que les autres.

Cela permet encore une fois à GVS de se démarquer de la réalité de Columbine. Les tueurs écoutaient en réalité de la musique techno ou gothique comme Marilyn Manson. Là Alex joue du Beethoven, ce qui le relie socialement et culturellement à ses camarades.

Il y a aussi une ironie de la part de GVS, au sens où celui qui va s'avérer un monstre joue délicatement (ou du moins essaie) de la musique classique. Certains ont pensé à Stanley Kubrick montant de la musique classique, entre autres du Beethoven, sur les méfaits de son personnage d'*Orange mécanique*, Alex (notons au passage que le cinéaste a proposé à chacun des acteurs de choisir son nom et que l'acteur qui joue Alex se prénomme Alex, il n'y a donc là qu'une coïncidence).

Il est remarquable que ni Alex ni l'autre tueur Eric ne s'explique sur leur geste.

On peut récapituler au vu du film les raisons possibles de leur geste.

Suivons pas à pas :

1. les brimades des camarades. Alex lorsqu'on le voit la première fois reçoit des boulettes jetées par ses camarades. Mais remarquons que Michelle aussi est traitée comme un vilain petit canard en cours de gym.

2. l'absence des parents. La mère d'Alex part le matin sans se préoccuper de savoir ce qu'il fait de ses journées, si même il va à l'école. Remarquons là aussi que l'absence des parents n'est pas particulière aux tueurs. C'est un thème présent dès le début avec le père ivre de John. **EXTRAIT chap.1 Le père ivre de John.**

3. l'absence des adultes. Lorsqu'un adulte vient livrer les armes aux tueurs, il ne se préoccupe pas non plus de ce qu'ils font. Là encore ce thème est général et concerne tous les lycéens. Il n'y a aucun adulte dans le lycée, ni professeurs, ni personnel. Nous ne voyons que le proviseur au début, et qui est évacué sans un mot. **EXTRAIT chap.4 champ-contrechamp entre John et le proviseur** : John et le proviseur n'ont strictement rien à se dire, comme s'ils appartenaient à deux mondes différents.

4. un sentiment d'échec. Alex n'arrive pas à jouer Beethoven, et comme s'il y avait une relation de cause à effet, il arrête de jouer pour commander des armes sur Internet. Mais là encore ce sentiment est potentiellement partagé par tous. GVS insiste dans les entretiens sur ce sentiment d'échec : beaucoup d'adolescents pensent que s'ils échouent au lycée, ils échoueront plus tard.

Donc on voit pour ses quatre premières raisons que les tueurs ne sont pas mis à l'écart des autres. Voyons maintenant ce qui les concerne juste eux :

5. la vente d'armes. C'était la thèse du documentaire *Bowling for Columbine* de Michael Moore : selon lui le massacre de Columbine avait eu lieu parce que les armes sont en vente libre sur Internet aux Etats-Unis. Ici on voit clairement les deux garçons commander et recevoir des armes. Mais ce n'est qu'une donnée parmi d'autres, GVS ne mélange pas la fin et les moyens.

6. Internet. La vente d'armes libre aux mineurs n'est possible que parce qu'Internet existe. Mais là encore il ne faut pas mélanger la fin et les moyens.

7. le jeu vidéo. On voit Eric et Alex jouer à un jeu vidéo la veille du massacre. GVS a lui-même dessiné le jeu auquel ils jouent, à partir de son film précédent *Gerry* qui montrait deux jeunes gens perdus dans le désert : dans le jeu, on voit un personnage tirer sur un autre dans le désert. Ce jeu vidéo est très rudimentaire et loin de la violence de nombreux jeux vidéos auxquels jouent les garçons de leur âge. Il y a là encore une prise de distance de GVS vis à vis de la réalité, de la même manière qu'il a préféré Beethoven à la techno.

8. la télévision. Là encore beaucoup ont accusé la violence de la télévision, qui aurait une mauvaise influence (comme les jeux vidéos) sur les enfants. Or GVS prend encore une fois

complètement à contre-pied cette accusation. Que montre-t-il à la télévision ?

EXTRAIT chap.26b Alex et Eric regardent la télévision. Il montre non pas une violence fictionnelle et anecdotique de série TV, mais une violence réelle et historique : le nazisme (*pour l'analyse cf. le texte « 1, 2,3 » dans le livret enseignant*).

9. la guerre. Présente deux fois : dans la première séquence il est fait mention de la Guerre du Pacifique ; et au chap.26, du nazisme. Une violence historique semble innover la violence actuelle. Il y a un transport effectif de l'un à l'autre. Le père de John propose d'aller à la chasse avec l'arme ramenée de la Guerre du Pacifique ; et dans la scène de la télévision, le camion qui passe au fond du plan entre en résonance avec la swastika qui quitte l'écran.

C'est une idée plus originale : pendant que les adultes font la guerre, les adolescents s'entretuent. La relation de cause à effet est immédiate.

Notons que les deux tueurs ne disent rien, ne nous donnent aucun indice.

Aucune psychologie, aucune intention. Alors qu'ils vont faire leur geste, ils n'ont aucun discours.

Il y a deux manières de voir la chose : 1/ soit ils sont fous, et c'est réglé (trop vite). 2/ soit ce sont des figures symboliques.

Il semble que la deuxième piste soit la bonne. Ce sont des figures symboliques du « bug » du système. Que ce soit eux, personnellement, plutôt que d'autres qui prennent les armes n'a strictement aucune importance. Cela pourrait être n'importe qui, et cela pourrait arriver n'importe où.

L'événement est provoqué de manière impersonnelle par l'ensemble du système. L'addition de petites décisions, parfois anodines, fabrique un monstre, un « éléphant ».

C'est ainsi que l'on peut comprendre le titre. GVS dit ainsi dans un entretien : « *Plusieurs aveugles examinant différentes parties d'un éléphant croient chacun en comprendre la vraie nature. Celui qui touche une patte pense être devant un arbre, pour un autre l'oreille est un éventail, pour un troisième la trompe est un serpent, mais aucun d'entre eux ne peut percevoir ce qu'est un éléphant dans sa globalité.* »²

GVS donne les éléments les uns après les autres. Il a recueilli toutes les interprétations, épiluché la presse, et il livre les diverses explications, non sans ironie parfois (les jeux vidéos, la télévision). Il en déduit qu'il est impossible de voir l'éléphant dans sa globalité.

L'éléphant est un sphinx, une énigme. Il est beaucoup plus que la somme de ses parties. L'addition provoque un saut qualitatif = une catastrophe.

Personne n'est responsable, mais ça arrive. C'est l'événement.

Personne n'est responsable ? On voit malgré tout que si les lycéens ne sont pas responsables, c'est le système occidental dans lequel ils baignent (de l'éducation à la guerre) qui en fait les porteurs inconscients de la violence.

Les lycéens (pas seulement les tueurs) ne sont donc pas des personnages avec un profil psychologique : ce sont juste des figures. Des figures plastiques de couleurs (prédominance du jaune et du rouge), avec t-shirt impersonnel, presque des animations de dessins animés. Et aussi des figures symboliques.

Par exemple, John est la figure du Témoin. Avec un T majuscule. **EXTRAIT chap.1 John, le Témoin.** De manière aberrante il dit à son père : « *I was there* ». Il était dans le Pacifique pendant la guerre, il a tout vu. Il demande à son père : « *Tu y étais ?* ». Il répond non. Abdication de son rôle parental. De la même manière, à la fin du film, quand John retrouve son père, il l'interroge : « *Où tu étais ?* » John, lui, a vu les deux tueurs entrer et il est resté dehors à sauver des vies.

² Entretien réalisé par Julien Welter, *Repérages*, sept-oct 2003.

2. Le massacre

Comment est traité le massacre ?

Le massacre est d'abord repoussé. La narration avance selon une boucle qui nous mène par trois fois au même point de rupture : lorsque John, Elias et Michelle se croisent juste avant le début du massacre dans la bibliothèque. C'est le centre de gravité du film. Le point névralgique est ainsi déplacé à quelques secondes avant la fusillade. **EXTRAIT Chap.13/21/28.** Le plan est scandé au son par un triple « clap » (pour parler cinéma), un « clap » qui lance le massacre : la claque sur le jean, le clic de l'appareil photo, les pas de Michelle.

La scène est filmée sous trois angles selon que l'on suive John, Elias ou Michelle. L'espace est différent à chaque fois : très grande profondeur de champ avec un espace parfaitement net ; puis profondeur de champ moindre ; puis carrément nulle avec un couloir dilué dans le flou. Le monde est en train de se dissoudre.

Du massacre en lui-même, on ne voit pas grand chose. GVS refuse le spectacle. Le massacre est volontairement déceptif. Déflation.

D'abord GVS amène le massacre « trop vite ». Pendant que les tueurs planifient la fusillade, il donne à voir les images à venir, selon un procédé inverse au flash-back, le « flash-forward ». **EXTRAIT chap.30 les tueurs planifient leur action.** On est presque déçus que ça arrive si vite. GVS joue avec le temps. Il a ralenti l'arrivée du massacre et soudain il accélère.

Dans ces images, il y a un flash-forward ironique qui renvoie à ce qui va se passer (les tueurs annoncent que la bombe va exploser ; et la bombe n'explose pas — humour noir) ; mais il y a aussi un plan que l'on ne verra pas pendant le massacre, qui n'est donc pas un flash-forward, mais un plan imaginé par les deux comploteurs, celui filmé à la manière d'un jeu vidéo : la caméra est placée à la place du tueur et l'arme à feu qui vise les cibles est au premier plan. GVS n'utilise ce point de vue que lorsque les tueurs planifient leur massacre pour bien renvoyer un tel plan à l'imaginaire des personnages (que l'on a vu jouer la veille au jeu vidéo). Mais le cinéaste, lui, ne se permettra jamais un tel plan lorsqu'il filmera le massacre. Car il est hors de question pour lui d'épouser le point de vue du tueur. Son point de vue, on l'a vu, est celui de l'accompagnateur, pas du tueur.

Ensuite le massacre commence.

EXTRAIT chap.33 massacre dans la bibliothèque.

L'entrée dans la bibliothèque commence par ce champ-contrechamp entre Alex et Elias. Alex se détourne quand le photographe le prend en photo comme s'il lui renvoyait en miroir ce qu'il était en train de faire et que cela lui était insupportable.

GVS enlève la visibilité du massacre de deux manières.

Soit il donne à voir les choses trop vite : c'est le meurtre de Michelle, qui est certes sanglant, mais presque abstrait tellement cela va vite, et parce qu'on ne voit pas son corps ensanglanté.

Soit il plonge l'espace dans le flou et nous empêche de voir les cadavres. Car le flou, que l'on avait commencé à voir lorsque Michelle courait dans le couloir, ne cesse d'envahir l'espace du lycée. Dans la bibliothèque les corps projetés disparaissent dans le fond flou du plan (même Elias). La fusillade a lieu au hasard. Peu importe les victimes.

Le flou montre aussi à quel point Alex est dans son monde, coupé du reste du monde ; nous ne partageons pas son point de vue mais nous sommes à côté de lui, nous l'accompagnons.

Cet accompagnement du tueur aboutit à sa grande errance dans les couloirs qui rappelle les images de déambulation de la première partie du film.

EXTRAIT chap.37 balade d'Alex : Alex semble seul, il tire au hasard, mais y a-t-il

quelqu'un ? On ne voit pas les scènes de panique attendues, tout le monde semble déjà parti. Cela rajoute au caractère tragique du personnage. Il s'est coupé des hommes : il est seul dans la bibliothèque, il est seul dans ces couloirs, il cite *Macbeth* de Shakespeare : « *So foul and fair a day I have not seen* ». GVS continue de l'accompagner. Le son liquide, invraisemblable, accentue la dissolution de l'espace. Comme s'il pleuvait à l'intérieur du lycée.

Dernière étape : **EXTRAIT chap.37 la cafétéria**. Apothéose du flou. Alex reste plongé dans le flou longuement avant d'en sortir. GVS fait référence au thriller où le meurtrier reste dans l'ombre sans qu'on voie son visage. Ici il y a en plus une forme de solennité, car le flou est très long, et les bruits d'oiseaux sur la bande-son font ressembler le garçon à un échassier ou à un chasseur : il se promène dans le lycée comme dans un marais.

On retrouve la cafétéria dans laquelle Alex prenait des notes au début du film. Pour avoir vu *Bowling for Columbine*, on sait qu'une partie du massacre a eu lieu dans la cafétéria. On en a une trace ici avec un corps allongé, mais la fusillade spectaculaire nous a été retirée.

A la place, Alex tue son complice. Le crime arrive trop vite encore une fois, comme le meurtre de Michelle. On n'a pas le temps de s'en apercevoir. C'est très brutal, choquant, surtout que le son du coup de feu résonne fortement. Au même instant un cri d'oiseau s'élève dans un montage très surprenant.

On pourrait dire que Eric est abattu comme un oiseau par un chasseur. Mais cette explication ne rend pas l'atmosphère de la scène : le cri d'oiseau vient plutôt comme un contrepoint tragique au scandale absolu de meurtre. Le son est déchirant, c'est l'apogée de la déploration. Car à cet instant plus aucune logique ne tient, ils s'entretuent sans raison, la vie humaine n'a plus aucun prix.

On peut se souvenir que dans la douche, les deux tueurs se disaient adieu ; leur seul commentaire était : « on va mourir aujourd'hui », et non : « on va tuer ». C'est une opération suicide.

Alex est réduit à être un chasseur qui n'a plus rien d'humain. Il coince les deux « derniers » adolescents dans une chambre froide. A cet instant le film devient plus dur, plus cru. Les bêtes suspendues nous renvoient aux cadavres des enfants que nous avons très peu vus. C'est le retour du réel sous l'angle d'une métaphore. Cette chambre froide renvoie à une iconographie de film d'horreur, en particulier *Shining* de Stanley Kubrick, ce qu'accroît encore la comptine sadique que récite Alex.

A la toute fin, on voit la caméra-observatrice se retirer. Elle se retire pas à pas, ostensiblement, comme si la caméra était subjective, et qu'un personnage ne voulait pas voir ce qui va se passer.

La fin est abrupte, le film, très court (1h10), reste suspendu.

Conclusion

Pour conclure sur le film, il faut noter sa grande ambition, sa grande envergure, rares dans le cinéma contemporain. GVS dépasse le fait divers pour le mettre en résonance avec plus grand que lui. Il le met à distance pour penser de manière plus vaste.

C'est une contemplation, c'est une pensée.

Le fait divers est complètement transcédé, le monde entier est affecté par l'événement. De l'orage à la pluie, de la netteté à la dilution finale (flou, pluie).

GVS inclut le monde dans le lycée.

= la Nature (le ciel, les arbres, l'automne, les saisons)

= l'Histoire (la seconde guerre mondiale, mais aussi le romantisme (Shakespeare, Beethoven))

et le 11 septembre)

= le Monde (les bruits du monde dans l'air, les mappemondes)

Tous sont dépassés par ce qui arrive. La dimension cosmique fait presque de l'événement une catastrophe naturelle.

Pour conclure sur la méthode :

Pour ce film au « sujet » ambitieux comme pour tout autre film, il faut faire attention à ne pas séparer la mise en scène d'un côté, le « sujet » de l'autre.

Comme si il y avait d'un côté : le formel, le plastique, l'esthétique.

Et de l'autre le registre du sens et de l'interprétation.

Comme si les deux se tournaient le dos.

Au contraire on ne peut pas distinguer l'un de l'autre. C'est par le travail formel qu'un sens est produit. En littérature, c'est la première chose qu'on apprend aux élèves : ne pas séparer « forme » et « fond ». Pourquoi se le permettre au cinéma ?

Le sens n'est pas donné par une interprétation intellectuelle. Il est porté par la mise en scène du cinéaste.

Il faut donc comprendre quel est le geste du cinéaste. Et ne pas séparer l'esthétique et le pensée. C'est dans et par les formes esthétiques que le film pense.

Il faut donc toujours repartir à zéro, et repartir des images et, à condition d'être attentif, faire confiance à ce que l'on voit.