

Gus Van Sant
Trois manières d'être libre

André Roy

Number 127, June–July 2006

Où va le cinéma américain : première partie - les acteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4994ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2006). Gus Van Sant : trois manières d'être libre. *24 images*, (127), 18–19.

GUS VAN SANT

Trois manières d'être libre

par André Roy

Gus Van Sant est un cinéaste libre. C'est un indépendant puisqu'il travaille dorénavant hors de l'industrie hollywoodienne après y avoir fait un détour durant quelques années (entre 1994 et 2000). Il fait le cinéma qu'il veut. Cet héritier de la contre-culture, cet amoureux de la peinture, ce diplômé de cinéma passionné de littérature qui vit à Portland, où il a tourné son premier long métrage, *Mala Noche* (1985), et où se déroule entièrement *Drugstore Cowboy* (1989), plutôt qu'à Los Angeles ou à New York, n'a pas perdu son âme quand il s'est frotté à la logique des studios pour des productions comme *To Die For* (1995), *Good Will Hunting* (1997), *Psycho* (1998) et *Finding Forrester* (2000); il y a plutôt appris la cohérence nécessaire entre la narration et le style, la justesse dans le discours, la véracité corporelle des personnages et un humanisme fait d'intelligence et de sensibilité qui a débouché sur une poésie claire, une douce désespérance et, surtout, une esthétique neuve et radicale qui font le prix de *Gerry* (2002), d'*Elephant* (2003) et de *Last Days* (2005). En fait, toujours inspiré, il a constamment réussi à préciser, à chaque film, sa place comme cinéaste. Il est devenu un auteur majeur du cinéma américain.



Gerry (2002), *Good Will Hunting* (1997), *To Die For* (1995).

Sa carrière d'indépendant, avec un crochet à Hollywood, semble pour plusieurs paradoxale, voire pour certains irrégulière et inégale; elle est pourtant marquée par une volonté de définir l'Amérique (par ses adolescents) et par une recherche délibérée qui l'a mené à l'austérité stylistique de ses trois plus récentes œuvres. En revoyant ses films (sauf *Mala Noche*, non disponible en vidéo), on s'aperçoit que thématique et esthétique se prolongent en échos, se recoupant et se répondant sous différents modes. GVS propose une vision et une morale au moyen d'un portrait de la jeunesse américaine et d'une esthétique qui se dédouble entre expression réaliste et conceptualisation. Sa carrière peut être divisée en trois grands blocs, trois mouvements qui, chacun, est passionnant, surprenant, éloquent.

Première manière : une communauté mâle

Après avoir travaillé durant quelques années à Hollywood – son dur et amer travail d'assistant à la production sera évoqué dans un court métrage de 1981 intitulé *Alice in Hollywood* –, il tourne en noir et blanc un film qui ne sera pas distribué, *Mala Noche*, chronique d'un amour entre un Blanc américain et un jeune immigré mexicain, histoire d'une passion clandestine et impossible qui sera en partie celle de *My Own Private Idaho* (1991), le superbe film qui l'a fait vraiment connaître – malgré que *Drugstore Cowboy*, tourné deux ans auparavant, ait eu un succès notable. Cette thématique homosexuelle, qui ne sera jamais absente des productions ultérieures mais se fera plus ambiguë ou moins explicite, est inséparable de la tribu que forment immanquablement les personnages masculins de ses films; en fera exception

Even Cowgirls Get the Blues (1993), renversement du monde mâle des précédents films, travestissement, parodie sur une époque qui se termine.

Dans ces films, Van Sant traite avec une très grande audace, tant du point de vue du contexte puritain de l'Amérique que du point de vue cinématographique – par son mélange des tons (réalisme, théâtralité, satire) et son télescopage des genres (comédie de mœurs, suspense, road movie) –, de la culture beatnik, de la marginalité, du monde de la drogue, du souhait de faire partie d'une communauté et de partager des aspirations communes (desir de liberté, refus des conventions et des normes) ainsi qu'une complicité sexuelle. Un traitement tout en douceur, en délicatesse, léger, déjà proche de celui du contemplatif qu'on retrouvera dans le troisième temps de son œuvre.



Elephant (2003).

Deuxième manière : les fantômes hollywoodiens

Gus Van Sant s'impose entre 1985 et 1993 en auteur indépendant. Mais *Even Cowgirls Get the Blues*, sorte de *Cité des femmes* à l'américaine, semble le mener à un cul-de-sac tant son monde d'êtres solitaires, incompris, soudés entre eux, en crise d'indépendance et d'identité se complique dans une redondance stylistique, se répète dans une esthétique plus baroque que bigarrée. Il faut que le cinéaste rebondisse, aille ailleurs, se donne d'autres défis. Et pour cela, y a-t-il un meilleur endroit pour un réalisateur que Hollywood? GVS s'engage très consciemment dans le « système » et y réalisera quatre films, dont trois mettent encore en scène des adolescents, mais cette fois avec un adulte dans le décor. Cet adulte peut être un élément perturbateur dans l'acide et brillant *To Die For*, avec cette speakerine qui réussit à emberlificoter trois jeunes paumés; ce peut être une sorte de parrain qui sauve un orphelin maltraité ayant des démêlés avec la police, dans le beau et émouvant *Good Will Hunting*; ce peut être un homme attachant comme cet écrivain qui transmet connaissances et réflexions à un jeune Noir du Bronx, dans le mélodrame plein de finesse qu'est *Finding Forrester*. En bon et efficace artisan, Van Sant joue plus sur les contrastes entre les personnages que sur la plasticité filmique – quoique *Finding Forrester* ne soit pas dénué de trouvailles visuelles.

Oui, un artisan, celui qui doit s'effacer derrière ses films. Et cela peut se transformer presque en démarche névrotique, comme avec le remake, plan par plan, de *Psycho* d'Alfred Hitchcock, qui est moins un hommage à un cinéaste incomparable qu'une réflexion sophistiquée sur le cinéma, moins un rappel nostalgique d'un film qu'un adieu au système des studios définitivement bien loin. *Psycho*, comme un miroir, réfléchit le cinéma; il le met à plat, le conceptualise radicalement afin de le détourner et d'en faire un objet non identifiable, para-cinématographique ou méta-cinématographique. Une fois qu'on l'a vu, on se pose de nombreuses questions : Où est le vrai et où est le faux dans un film? Le cinéma ne peut-il plus se renouveler, se revamp, puisqu'il est toujours à essayer les mêmes recettes? Est-il mort, embaumé, momifié? Peut-il renaître comme le phénix de ses cendres? On trouvera la réponse dans les trois dernières réalisations de GVS, qui quitte les fantômes hollywoodiens et abandonne les codes narratifs imposés par Hollywood pour revenir à ses obsessions et préoccupations, vers ceux qu'il aime et qui l'intéressent au plus haut point, ces jeunes Américains en errance, en disgrâce, seuls et souffrants, incarnations et mythes de l'Amérique actuelle.

Troisième manière : l'inconscient américain

Elle est sublime, cette troisième manière; elle est celle, magistrale, d'un artiste accompli qui, après ses premiers essais et son contact avec le commerce hollywoodien, entreprend une trilogie dans laquelle la mise en scène devient intransigeante et le propos, minimalement évoqué. C'est sobre et novateur, et ce n'est pas pour

rien que, dans ce triple voyage dans l'inconscient américain, cette plongée dans les limbes de l'Amérique, on pense au cinéma d'Antonioni et à la littérature de Beckett.

Gerry, *Elephant* et *Last Days* dessinent un monde de l'adolescence qu'aucune conscience, aucune loi, aucune autorité ne surdéterminent. On est dans un espace devenu abstrait tant la psychologie et les explications sociopolitiques en sont absentes. Cet espace apparaît comme un lieu vide parce que vidé de toute parenté, de tout père et même de tout dieu – et dont le désert dans *Gerry* est la métaphore la plus juste et la plus lucide : l'Éden est définitivement perdu. Les deux *Gerry*, les lycéens de *Elephant* et les musiciens de *Last Days* forment une entité que les corps et les déambulations identifient mais emprisonnent en même temps, l'éloignant alors de toute socialisation. Ce n'est pas innocemment qu'on les a comparés à des anges, à des fantômes ou à des êtres virtuels, même s'ils dégagent une grande sensualité, qu'ils propagent autour d'eux une aura érotique, qu'ils habitent des corps fortement sexualisés. La caméra les suit, les encercle, nous attache à eux, mais surtout elle s'accroche à eux, s'y colle comme s'il fallait les épuiser, en aspirer complètement la vie, l'âme (la mort est là, présente dans les trois productions).



Last Days (2005).

Cette trilogie sur la disparition, l'extinction, le destin vengeur se développe dans la splendeur corporelle et l'élégance du mouvement, dans un cinéma décrété comme art complet et contemporain de nos peurs et de nos stupeurs, de notre effroi et de notre impuissance. La beauté qui y vibre est le fruit d'une liberté, d'une expérience à la fois ferme et primordiale du dénuement et de la fragilité, faite pour imprégner notre mémoire à tout jamais. 21