

## L'Amérique, les fantômes et le mal

*Mystic River* de Clint Eastwood

*Elephant* de Gus Van Sant

André Roy

Numéro 197, juillet-août 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19383ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

### ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Roy, A. (2004). L'Amérique, les fantômes et le mal / *Mystic River* de Clint Eastwood / *Elephant* de Gus Van Sant. *Spirale*, (197), 6-8.

# L'AMÉRIQUE, LES FANTÔMES ET LE MAL

## MYSTIC RIVER de Clint Eastwood

Scénario : Brian Helgeland ; photo : Tom Stern ; montage : Joel Cox ; États-Unis, 2003, 137 min.

## ELEPHANT de Gus Van Sant

Scénario : Gus Van Sant ; photo : Harris Savides ; montage : Gus Van Sant ; États-Unis, 2003, 81 min.

L'AMÉRIQUE vacille. Les États-Unis s'embourbent en Irak après lui avoir illégalement déclaré la guerre. Autant sur le plan international que national, le gouvernement de Bush, par son théocentrisme, fait face à une grogne généralisée, que lui renvoient chaque jour les médias. L'image d'une Amérique triomphante, inégalée, incontestée est en crise — ce qui n'empêche pas son cinéma de rallier les spectateurs du monde entier, à juste titre quand, parfois, on se trouve devant des films uniques qui, émergeant de l'actuel contexte de perte politique et de débâcle morale, nous donnent de ce pays une radiographie sidérante. Ainsi, *Mystic River* de Clint Eastwood, et *Elephant* de Gus Van Sant — disponibles sur le marché en VHS et en DVD — révèlent, chacun à sa manière, une Amérique corruptible, vulnérable, rongée par le mal. Ni mythe ni rêve, ce pays est un corps meurtri, atteint par un trauma profond, irrémédiable. La force sauvage qui l'a constitué (la fondation des États-Unis repose sur la violence) se retourne contre lui, dans une propagation systématique. C'est de l'intérieur que vient la terreur, qu'origine le mal. D'un trou qui engloutit tout.

### Le pire est toujours à venir

Trois garçons, Dave, Jimmy et Sean, au début de *Mystic River*, voient une de leurs balles avalée par un trou d'égout. Quelque chose disparaît, a disparu, comme Dave, l'un des trois camarades de jeu, qui est monté dans une voiture, pour être ensuite séquestré et violé pendant quatre jours avant de pouvoir s'évader. Ce quelque chose s'appelle l'enfance, l'innocence. Place dorénavant à l'anéantissement, au malheur, à la perte. On retrouve les trois garçons vingt-cinq ans plus tard, à la suite du meurtre de Katie, la fille de Jimmy, abandonnée dans un trou terreux par un automate glacial. Le trauma du viol peut remonter à la surface, le cycle de la terreur recommencer : le pire est toujours à venir, voilà ce que nous dira sans pathos, sans psychologisme primaire, le cinéaste qui, sous un prétendu film policier, lance moins une enquête qu'une quête morale, inaugurant une médita-

tion sur l'irruption du mal, qui n'en finit pas de s'étendre comme une épidémie.

Sean, que Jimmy et Dave auront perdu de vue, reconverti en inspecteur de la police criminelle, recherche le meurtrier. Il retrouve ainsi un Dave quasi muet, refermé sur lui-même, le viol l'ayant transformé en zombie, et un Jimmy torturé, consumé par son désir de vengeance. Tous les trois sont atteints d'une sorte de maladie incurable, un cancer qui les transforme en morts-vivants (Dave ne passe-t-il pas ses nuits à regarder un film de vampires à la télévision?). Adultes qui n'ont pas su vieillir, ils sont des fantômes. Comme dans *Unforgiven* (*Impitoyable*, en français), ils sont soumis à une fatalité qui les amène sur une voie sans issue.

Derrière eux, trois femmes s'activent dans l'ombre, en véritables vampires. Laura, qui a quitté Sean, le harcèle au téléphone jour et nuit, aspirant toute son énergie, pour le laisser pantelant de doutes et de désespoir; Annabeth, au caractère fier, domine son mari Jimmy, un homme épuisé et vaincu par le destin; et Celeste, face à un mari absent et impénétrable, devient presque une mythomane, brouillant les pistes qui doivent mener au meurtrier, causant ainsi la perte de son mari policier. Trois Ladies Macbeth, trois femmes monstrueuses imposant leurs lois à la fois archaïques et manichéennes et construisant de cette façon un scénario explicatif à la tragédie qui frappe leur groupe, à la débâcle des repères sociaux, à la prolifération d'un mal qui semble sans limite et sans solution.

### Des images physiques et douloureuses

Le regard que pose le réalisateur sur cette communauté bostonienne, coincée entre quelques rues de la ville et menacée par la Mystic River qui y coule en arrière-plan, gardienne de secrets inavouables, est dur, ombreux. Les héros solitaires et impuissants, les familles détruites, la société traversée par la pulsion de mort de *Mystic River* tiennent aux marques d'une mise en scène stylisée dont l'épure même souligne un réel morbide et dont la limpidité consolide son fond mélancolique. Chaque plan, par son

cadre et sa durée, est une aventure formelle dont le dynamisme se trouve dans un rôle d'opposition entre les personnages (telle la scène de l'affrontement final entre Dave et Jimmy) et de cristallisation entre le présent et le passé, temps qui s'interpénètrent en un perpétuel va-et-vient fait d'échos et de répercussions. Tout en sachant garder une certaine distance (voir les prises de vues aériennes, métaphore de l'œil omniscient, d'un Dieu omnipotent), le cinéaste, attentif au moindre geste, au moindre souffle, à la tension des corps (celui, lourd, de Sean Penn, celui, ramassé, de Tim Robbins et celui, nerveux, de Kevin Bacon), place le spectateur dans une proximité concrète, sensorielle avec des revenants qui surgissent d'un passé occulté, avec des survivants frappés de stupeur et de cécité devant un présent qui les engloutit, avec des fantômes noyés dans un temps et un espace indéchiffrables. Sobre, concise, rigoureuse, sa mise en scène, d'apparence classique, détourne les lois du genre, ici un film policier, pour scruter les sources de la violence et méditer sur l'emprise du mal, et ce, alors que l'histoire de l'Amérique traverse ses pires moments, qui sont les conséquences de l'offensive contre cet « axe du mal » si cher à George W. Bush. Transposée en images physiques et douloureuses, la réflexion d'Eastwood sur l'état de son pays relève du grand art.

Si chez lui on passe sans crier gare de l'enfance à l'âge adulte — et c'est dans cette ellipse que se trouve certainement le moteur d'une fiction en tant que suspense métaphysique —, chez Gus Van Sant on est confronté directement avec l'adolescence, autour de laquelle le mal s'enroule. Ce mal est en amont chez lui, en aval chez Eastwood. La pulsion de mort dans *Elephant* est étroitement liée à la puissance érotique dégagée par des adolescents perçus comme une menace, comme des objets du désordre social, comme des figures mythologiques de la névrose générale. Leur présence même, leur être-là est envisagé comme générateur du processus de destruction de la collectivité. Rarement a-t-on vu au cinéma le corps adolescent si opaque, si insaisissable, les longs travellings n'étant là, semble-t-il, que pour le



Dominique Paul, *Do incarnation 2, La série des Avatars*, 2001. Photographie couleur, modèle, 100 × 53 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Eric Devlin.

saisir enfin, l'épingler comme l'entomologiste avec un insecte, comme s'il était infilmable, inapte à toute fiction. Chez Eastwood, c'est l'espace où se meuvent les corps qui est énigmatique, profondément infecté par la violence et le mal; chez Van Sant, ce sont les corps dans l'espace qui sont porteurs de terreur, de traumatisme. Les deux œuvres épousent pourtant une mise en scène élégante, intime, chargée d'affects, et structurent pareillement un récit initiatique. Mais autant *Mystic River* était une quête, autant *Elephant* se veut une contemplation, une élégie affectueuse, sa tendresse remplaçant la rage si prégnante d'Eastwood — mais elle baigne elle aussi dans une tristesse infinie.

### Un cinéma conceptuel

Il faut dire que le dispositif fictionnel d'*Elephant* est fort différent de celui de *Mystic River*,

Gus Van Sant optant pour un art conceptuel, un schéma expérimental qui n'a guère à voir avec les canons narratifs hollywoodiens que Clint Eastwood a adoptés avec un art consommé de la perversité dans leur remise en jeu. Ce qui n'empêche pas une morale du regard d'advenir chez Van Sant, une vision tout aussi clairvoyante et souffrante que celle d'Eastwood. Avec une absence totale de grandiloquence et d'explications psychologiques et sociologiques, son film nous plonge dans un drame qui a choqué les États-Unis, la tuerie qui a eu lieu dans un collège de l'Oregon en 1999 (de ce massacre, Michael Moore a tiré un film, *Bowling for Columbine*, en tentant d'en montrer les causes, dont la plus importante pour lui est la vente libre des armes à feu, ce qui est un peu court).

Par d'intenses travellings, le réalisateur suit quelques élèves (leurs noms sont donnés par des cartons) errant dans leur collège. Il y a John, le blondinet, Elias, le passionné de photo-

graphie, Michelle, l'adolescente boulotte, Jordan, le sportif sexy, et sa copine, Eric et Alex, les deux futurs meurtriers. La caméra filme chacun d'eux dans les dédales carrelés de l'école, mais la trajectoire qu'elle emprunte est spiralee, se chevauche constamment à une autre, formant un puzzle temporel qui enferme ainsi les figures adolescentes dans un piège. Comme si ces travellings tissaient une toile d'araignée. Mais leurs redondances, avec leurs légers décalages, ne créent aucune hiérarchie dans les événements, ni même un nouveau point de vue, les allées et venues des élèves, comme les eaux d'une rivière, transportant les corps vers un inéluctable obstacle, un accident inévitable, entraînant tueurs et victimes dans une déambulation indistincte, vers un destin commun, par la seule force des déplacements de la caméra, d'une rare précision géométrique et d'une grande délicatesse.

### De l'Éden à l'Enfer

Plaçant la caméra au cœur des choses, le cinéaste respecte objectivement l'événement dramatique, mais en posant un regard distant, dans un temps suspendu, aplati, étiré sur toute une journée. C'est un regard flottant, capturant doucement les gestes et les paroles de fantômes nés de la prescience de la mort qui les attend. Comme l'azur paisible du début du film, qui n'annonce pas le terrible orage à venir, la beauté des visages et des jeunes corps gorgés de séduction est mise momentanément entre parenthèses, quelques heures avant sa fin terrible. L'école apparaît comme un Éden, les couloirs parcourus, des chemins célestes. Pourtant, dès que cessent les déambulations, interrompues par cet unique *flash-back* du film sur Eric et Alex, véritable saut disjonctif dans le temps et l'espace (entre une sonate jouée au piano et un temps devant un jeu vidéo, entre un documentaire sur le nazisme à la télévision et des caresses sous la douche, les deux assassins préparent la tuerie), l'école devient un Enfer, et les couloirs, des tranchées de guerre. Les causes et les conséquences sont à trouver dans ce dérèglement du système sémiotique adopté, dans ce trou de la structure en boucle du film : on ne peut pas cerner le mal, il s'est propagé comme un poison, s'est insinué partout sans qu'on s'en aperçoive. Comme s'il s'était nourri du sang, de la peau, des corps, du désir juvéniles. Tapi dans un inconscient qui aurait absorbé la violence fondatrice de l'Amérique, il s'est incubé et a tout vicié, lentement, inexorablement.

Funeste constat, vérité vraie, voilà ce que nous livre *Elephant*, aussi bouleversant que *Mystic River*. Ces deux grands films, si lucides sur un monde au bord du désastre, exigent l'exercice constant de notre vigilance, car ils nous disent que la terreur se cache toujours derrière le réel.

ANDRÉ ROY



Louise Robert, N° 78-282, 2003, huile sur toile, 192 × 214 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Simon Blais. Photo : Marlène Gelineau Payette.