



Université de Montréal

**Scepticisme du cinéma, scepticisme de Gus Van Sant :  
étude de la tétralogie de Gus Van Sant à partir de la  
philosophie de Stanley Cavell**

par

Maxime Cherrier

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts

en Études cinématographiques

avril, 2012

© Maxime Cherrier, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Scepticisme du cinéma, scepticisme de Gus Van Sant : étude de la tétralogie de Gus Van Sant à partir de la philosophie de Stanley Cavell

Présenté par :  
Maxime Cherrier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau, président-rapporteur  
Serge Cardinal, directeur de recherche  
Silvestra Mariniello, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire vise à explorer le lien étroit unissant le scepticisme philosophique, le dispositif cinématographique et la tétralogie de Gus Van Sant : *Gerry*, *Elephant*, *Last days* et *Paranoid Park*. À partir de la philosophie de Stanley Cavell, il sera d'abord question de développer le scepticisme comme condition d'existence et non plus comme doctrine philosophique. Stanley Cavell fait bifurquer le problème sceptique de la cognition vers l'éthique et nous verrons comment Gus Van Sant, en proposant un cinéma du désœuvrement et de la mélancolie où l'individu est en rupture avec le monde, rejoint cette dimension éthique du scepticisme par le cinéma. Ensuite, il s'agira de voir comment le dispositif cinématographique est l'expression même du scepticisme cavellien et comment il permet de tendre vers le perfectionnisme moral en imposant la reconnaissance de son existence à travers la décision morale. Enfin, nous verrons comment Gus Van Sant, en réinventant le plan-séquence et le ralenti, répond singulièrement au problème posé par le scepticisme en réintégrant l'individu dans le monde à force de manipulations formelles qui sont autant de réponses au désœuvrement contemporain comme condition existentielle. Ces réponses trouvées par Gus Van Sant ne sont pas des solutions, mais une exploration des dimensions d'un problème qu'il renouvèle : le scepticisme.

**Mots-clés** : Cinéma, Scepticisme, Gus Van Sant, Stanley Cavell, Philosophie

## **Abstract**

This thesis aims to explore the close ties between philosophical skepticism, the cinematic apparatus and Gus Van Sant's tetralogy of films: *Gerry*, *Elephant*, *Last Days* and *Paranoid Park*. From Stanley Cavell's philosophical perspective, we will first address the question of skepticism as a condition of existence rather than a philosophical doctrine. Stanley Cavell redirects the skepticism problem of cognition towards ethics and we will look at how Gus Van Sant meets the ethical dimension of skepticism by offering a cinema of idleness and melancholia in which individuals are at odds with the world. Furthermore, we will study how the cinematic apparatus is the very expression of Cavellian skepticism and how it moves toward moral perfectionism by forcing the recognition of our existence through moral decision-making. Finally, we will look at how Gus Van Sant, in a singular manner, addresses the problem raised by skepticism by reinventing the sequence shot and the slow motion, and therefore reinstates the individual to the world through formal manipulations that respond to modern idleness as an existential condition. The answers Gus Van Sant has found are not solutions, but rather the exploration of the dimensions of a problem he is restating: skepticism.

**Keywords:** Cinema, Skepticism, Gus Van Sant, Stanley Cavell, Philosophy

## Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Scepticisme cavellien, scepticisme de Gus Van Sant .....	11
1. Le concept de critère .....	12
2. Le problème sceptique des conceptions du monde.....	16
3. Philosophie du langage ordinaire et philosophie de la connaissance : identité et existence.....	22
4. De la connaissance comme fin vers la reconnaissance comme expression de soi.....	24
5. Scepticisme envers le monde extérieur et scepticisme envers autrui.....	30
6. Analyse du scepticisme de Gus Van Sant à travers <i>Gerry</i> , <i>Elephant</i> et <i>Last days</i> .....	35
6.1 <i>Gerry</i> .....	36
6.2 <i>Elephant</i> .....	42
6.3 <i>Last days</i> .....	48
Chapitre 2 : Le dispositif cinématographique comme expression du scepticisme .....	52
1. Représentation, projection, enregistrement, copie : quel lien entretient la photo à la réalité?.....	53
2. Peinture et cinéma : comment ces arts se lient différemment au réel? .....	56
3. Danger et prise de conscience du désir sceptique à travers le mécanisme cinématographique .....	58
4. La photo comme reconnaissance de la mortalité .....	67
6. La question de l'art, du médium et de l'expression artistique .....	72
7. Rupture de la cohésion du monde : le cinéma entre dans sa modernité.....	77
8. Digression sur le concept d'appareil de Jean-Louis Déotte .....	81
9. Perfectionnisme moral et cinéma .....	87
10. Analyse de <i>Paranoid Park</i> : la reconnaissance d'une existence à travers Alex .....	94
Chapitre 3 : L'invention d'un mode d'existence basé sur la reconnaissance éthique à travers le plan-séquence et le ralenti.....	111
1. André Bazin : ontologie, réalité et réalisme.....	112
2. Siegfried Kracauer : voir le monde dans sa matérialisation physique .....	120

3. Déplacement du problème ontologique et matériel vers un problème éthique chez Van Sant : plan-séquence et ralenti.....	130
4. Analyse de séquences tirées de la tétralogie de Gus Van Sant : création de nouvelles possibilités esthétiques à travers le plan-séquence et le ralenti.....	137
Bibliographie.....	149
Filmographie.....	153

## Introduction

Le scepticisme philosophique est difficilement cernable en tant que doctrine philosophique puisqu'il n'en est pas véritablement une. Le scepticisme est plutôt un état d'esprit qui met en doute la possibilité pour l'homme d'atteindre une certitude, une vérité absolue. Le scepticisme se refuse donc à tout système dogmatique et prône plutôt la suspension du jugement puisque rien ne peut être prouvé définitivement. Pour synthétiser cette philosophie qui est bien souvent une critique même de la philosophie, on peut dire qu' « Elle met en forme la question de la possibilité d'une fondation rationnelle des principes de la connaissance et de l'action, par conséquent aussi du philosopher » (Cossutta 1994, p. 7). Plus encore, cette philosophie « pose le doute comme moment indépassable de la pensée » (*ibid.*, p. 122). Toutefois, cette philosophie n'est pas totalement homogène et elle opère une bifurcation lorsqu'elle ressurgit à l'ère moderne, avec notamment Descartes et Pascal, où il ne s'agit plus simplement de suspendre son jugement et de douter, mais de trouver certaines réponses aux questions essentielles de l'existence du monde et de Dieu, que ce soit par la raison ou dans la révélation de la foi. Cette introduction se propose de faire une brève histoire du scepticisme (de l'Antiquité à la modernité) afin d'en dégager les ressemblances et différences entre la réactualisation des idées de cette philosophie à travers l'histoire occidentale.

D'abord, la fondation du scepticisme remonte à la Grèce antique et est attribuée à Pyrrhon (4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). La pensée de Pyrrhon visait à ruiner la pensée de l'être (l'ontologie) élaborée par Platon. Selon Pyrrhon, tout était apparence et il fallait substituer l'apparence à l'être, une apparence qui ne renvoie à aucun être. André Verdan résume ainsi la pensée pyrrhonienne :

il ne faut faire confiance ni aux sens, ni à la raison, s'abstenir de toute opinion, tant négative qu'affirmative, et demeurer, à l'égard des choses, dans un état d'*aphasie* (refus de se prononcer) complet. – On atteindra ainsi l'*ataraxie* (absence de trouble, attitude imperturbable) dans n'importe quelle circonstance de la vie » (Verdan 1971, p. 18).

Ainsi, l'attitude de Pyrrhon est caractérisée par une suspension intégrale du jugement (on verra, dans cette maîtrise, comment Cavell et Van Sant s'inscrivent à rebours de

cette vision du monde) de laquelle découle une conséquence éthique : la quiétude et la tranquillité d'esprit. La pensée de Pyrrhon sera ensuite reprise par les philosophes de la Nouvelle Académie qui aura pour figures de proue Arcésilas et Carnéade. Ces philosophes ne se réclament pas de Pyrrhon, mais sont néanmoins influencés par sa pensée. Selon eux, il est impossible de découvrir la vérité, et leur pensée s'oppose à la théorie de la connaissance des stoïciens et des dogmatistes qui croient pouvoir atteindre la vérité. Selon Arcésilas, aucune représentation qui s'offre à l'esprit humain n'est plus compréhensive qu'une autre et donc digne d'assentiment. On ne peut distinguer une représentation vraie d'une fausse ni par les sens, ni par la raison. Cependant, avec Carnéade, le scepticisme s'assouplit un peu, au sens où certaines représentations sont probables (elles présentent au plus haut degré les apparences de la vérité), et c'est à partir de ces représentations qu'il faut agir, régler sa conduite. Il s'agit donc d'une éthique qui repose sur le critère du probabilisme (il ne s'agit pas de décider, mais bien de se résigner, en quelque sorte, puisque rien dans ce monde ne peut donner une entière satisfaction à l'homme quant à ses actions). La Nouvelle Académie opère donc un changement, puisqu'il s'agit de définir la certitude comme inaccessible plutôt que de se positionner du côté d'une incertitude absolue (Pyrrhon). Suite à la Nouvelle Académie, apparaîtra le néo-pyrrhonisme (Énésidème, Sextus Empiricus) qui critiquera le probabilisme de la Nouvelle Académie et qui se réclamera d'une philosophie plus stricte et plus près de celle de Pyrrhon. Dans ce mouvement, rien n'est plus probable ou vraisemblable et tout doit être radicalement soumis au doute qui mène à la suspension du jugement. De plus, si Pyrrhon ne tenait pas à montrer par de solides arguments les raisons qu'il y a de douter, mais plutôt à montrer la finalité éthique qui en résultait (ataraxie), les néo-pyrrhoniens veulent à tout prix montrer que « le doute s'impose à l'esprit comme la conclusion inévitable de toute réflexion philosophique » (*ibid.*, p. 32). Cette école de pensée systématise le doute et motive l'abstention de tout jugement par des raisons solides et dialectiques. Finalement, on peut dire que le scepticisme résulte de trois mouvements : la suspension intégrale du jugement (Pyrrhon), la mise en doute de la possibilité de la connaissance (la Nouvelle Académie), et l'articulation problématique de ces deux visions du monde (néo-pyrrhonisme).

Donc, le scepticisme est une philosophie marquée par le doute généralisé quant à la possibilité d'atteindre une certitude sur l'existence du monde en soi. La question centrale qui hante cette philosophie est la différence existant entre les phénomènes (sont-ils trompeurs?) et l'essence réelle des choses (elle semble inconnaissable). Puisqu'aucune conclusion définitive ne peut être tirée sur l'existence du monde, le sceptique préfère s'abstenir de tout jugement. De plus, le sceptique ne croit pas que l'on puisse saisir la réalité en soi, au-delà des phénomènes, mais la connaissance empirique ne peut avoir qu'un caractère relatif, qui empêche de se positionner quant au monde. Pour ce qui est de la morale, le Bien et le Mal ont un caractère relatif et, encore une fois, il convient de combattre les prétentions de l'éthique qui croit pouvoir enseigner aux hommes comment bien vivre. On constate que le sceptique se place dans une position difficile puisqu'il demande finalement toujours une preuve irréfutable de l'existence du monde, du Bien et du Mal, des phénomènes, sans quoi il ne peut agir. Évidemment, il est toujours déçu, et c'est pourquoi il suspend son jugement (ce qui est une façon de vivre qui déresponsabilise l'individu, comme nous le verrons dans cette maîtrise). Dès l'Antiquité, le scepticisme apparaît comme un problème de vérité en ce que la vérité doit être certitude. Voyons maintenant comment cette philosophie se manifeste et bifurque dans la modernité occidentale.

On assiste à une renaissance du scepticisme au 16<sup>e</sup> siècle où l'on tente de récupérer la philosophie sceptique en la proposant comme une introduction à la religion chrétienne. Il s'agit d'un fidéisme sceptique incarné par Montaigne. En effet, Montaigne se réclame du pyrrhonisme et vit une véritable crise sceptique dans ses *Essais* où il réfléchit sur les faiblesses et les limites de l'esprit humain. Montaigne fait passer un examen critique aux deux sources de la connaissance de la philosophie traditionnelle : les sens et la raison. Selon lui, les sens ne permettent de connaître que l'apparence des choses et non leur essence réelle; il en résulte que seule une connaissance partielle du monde est possible. Également, la raison ne permet pas d'établir rationnellement une vérité, car chaque preuve que l'on obtient doit à son tour être prouvée et ainsi de suite à l'infini. Ainsi, l'homme est incapable en lui-même d'obtenir des certitudes et il ne peut les obtenir que par la foi chrétienne. Le scepticisme apparaît donc comme une préparation à la révélation divine en montrant à l'homme son ignorance et l'insuffisance

de sa raison et de ses sens (cette insuffisance provient du fait qu'on demande aux sens et à la raison de prouver l'existence du monde dans son essence).

Apparaît alors un bouleversement dans la philosophie sceptique (et la philosophie en général) au 17<sup>e</sup> siècle avec Descartes et ses méditations métaphysiques. Le 17<sup>e</sup> siècle est un siècle où l'esprit humain manifeste une confiance sans borne en ses possibilités. Il s'agit d'un siècle où les philosophes (Malebranche, Leibniz, Spinoza, Descartes, etc.) élaborent des systèmes métaphysiques complexes expliquant (en spéculant par la raison) l'existence du monde, de Dieu, de l'univers. Ce siècle paraît donc très éloigné du scepticisme, mais celui-ci se retrouve tout de même chez Descartes et Pascal. Toutefois, ces philosophes font de la quête de la vérité une véritable conquête sur le doute (il n'est plus définitif, au contraire du scepticisme pur). Le doute apparaît alors comme une phase transitoire, comme une propédeutique dans le développement de leur pensée respective. On peut parler d'un doute méthodique chez Descartes où il s'agit de repasser toutes les connaissances reçues à l'examen de la raison. Le doute est la phase initiale de sa démarche philosophique, mais doit néanmoins être vaincu par la toute-puissance de la raison. Selon Descartes, tout homme a la faculté de distinguer le vrai du faux, il suffit d'utiliser d'une bonne manière sa raison pour élucider les problèmes fondamentaux de la philosophie (existence et essence de l'âme, de Dieu, du monde sensible). Donc, le doute ne concerne pas notre capacité à connaître rationnellement la vérité : on le peut. Il s'agit d'une bifurcation importante dans la pensée du scepticisme, puisqu'elle influencera énormément cette philosophie dans sa quête acharnée de la vérité comme certitude et comme rationnelle. À partir d'une évidence (« je pense »), Descartes construit sa métaphysique; il établira sa propre existence (fondation du sujet moderne), l'existence de Dieu et l'existence du monde matérielle. Donc, la suspension du jugement, qui était une finalité chez les sceptiques n'est qu'une étape transitoire chez Descartes qui parvient à une connaissance avérée du monde et de Dieu.

De son côté, Pascal se rapproche plus du scepticisme de Montaigne, au sens où c'est dans la révélation chrétienne que l'homme trouve des réponses à ses questions. Selon lui, les vérités essentielles échappent à l'homme s'il ne se fie qu'à sa raison et qu'à ses sens. Pascal se méfie donc de Descartes puisque selon lui, on ne peut prouver l'existence de Dieu par la raison. Pascal s'efforce de montrer que l'homme possède un

autre mode de connaissance que la raison : le cœur. Le cœur obéit à sa propre logique qui est étrangère à la démarche rationnelle, c'est-à-dire que l'homme est arraché à son incertitude par le cœur qui lui permet de croire, d'aimer et de vouloir. Donc, l'homme ne peut trouver de réponses au problème que lui pose son destin, sauf s'il accepte de s'abandonner à la révélation divine par le biais de son cœur.

Le 18<sup>e</sup> siècle apparaît comme le siècle de la mise en question des grands systèmes élaborés au siècle passé (celui de Descartes notamment). Le doute sert la remise en cause des limites de la raison qui ne peut pénétrer les choses en soi (Kant) et de la métaphysique qui s'appuie sur des systèmes chimériques qui demeurent inutiles à toute exploitation positive (Hume). Ce siècle est traversé par la méfiance envers les grands systèmes, mais demeure largement rationaliste puisque les penseurs qui le marquent se fient grandement sur l'efficacité de la raison. Toutefois, cette raison n'est plus spéculative (elle se garde d'élaborer des systèmes métaphysiques), mais critique; elle s'appuie désormais sur l'expérience ainsi que sur des évidences reconnues qui peuvent être prouvées, annonçant ainsi les débuts de la science moderne. Donc, on peut dire que ce siècle est tributaire du scepticisme lorsqu'il fait prendre conscience des limites de la connaissance en critiquant les systèmes métaphysiques, mais qu'il s'en éloigne lorsqu'il exalte la raison au détriment de la foi (Voltaire et les Encyclopédistes), tombant ainsi dans un rationalisme dogmatique.

Prenons le cas de George Berkeley. Ce philosophe ébranle le système philosophique de Descartes en reposant le problème de l'essence et de l'existence du monde. Si, pour Descartes, les objets ont des qualités secondes (son, couleur, odeur, chaleur) qui sont subjectives et ne peuvent être considérées comme étant leur essence, ils ont aussi des qualités premières (forme, résistance, mouvement et ce qui les permet : l'*étendue*) qui sont leur essence. Or, pour Berkeley, ces qualités dites premières sont également subjectives et n'ont point plus d'existence que les secondes : elles sont également des constructions de notre esprit. Donc, pour Berkeley, tout se réduit à des apparences subjectives, et rien ne permet d'affirmer que le monde extérieur existe indépendamment de notre subjectivité. Berkeley radicalise le scepticisme grec qui disait que nos sens ne révélaient que l'apparence des choses sans pour autant questionner l'existence réelle de ces choses qui ne demeureraient connaissables que dans leur

apparence. Toutefois, Berkeley se distancie du scepticisme en admettant l'existence d'un esprit supérieur qui suscite nos impressions sensibles (puisque nous ne sommes pas maîtres de les susciter nous-mêmes). Dieu apparaît comme le seul être existant objectivement en dehors de nos esprits finis, résolvant ainsi le problème du doute intégral suscité par le scepticisme. L'idéalisme de Berkeley aboutit ainsi à un spiritualisme intégral et s'éloigne du scepticisme dans sa conclusion.

Le 18<sup>e</sup> siècle est également marqué par le scepticisme de David Hume. Ce philosophe insiste, d'une manière systématique, pour faire apparaître l'inefficacité de la spéculation métaphysique : l'être en soi est inaccessible. Hume reprend la critique de la notion de substance de Berkeley, mais la pousse plus loin en l'appliquant à la notion de substance spirituelle. Selon lui, l'esprit n'existe pas plus que la matière : aucune preuve rationnelle ne permet de déterminer leur existence respective. Alors que Berkeley croyait en l'existence de l'âme ou de l'esprit, Hume croit qu'il n'existe qu'une succession de phénomènes qui ne permettent pas de conclure à l'existence d'un moi substantiel qui en assurerait le lien ou la cause (l'esprit). On ne perçoit que des phénomènes et rien ne permet d'assumer qu'il existe une substance quelconque au-delà de ces phénomènes, toujours subjectifs. Plus encore, Hume s'attaque au principe de l'innéité des idées défendu par Descartes. Selon Hume, toutes nos idées proviennent de l'expérience sensible, des phénomènes : il n'y a pas d'idées innées qui seraient la marque d'une réalité transcendante qui préexisterait aux phénomènes. Ainsi, que ce soit la notion de cause, de réalité interne (esprit) ou externe (substance), tout provient de l'expérience qu'on a du monde et rien ne permet d'assurer l'existence de soi (un moi substantiel) et du monde, indépendamment de l'expérience que l'on en fait. Il s'agit d'un scepticisme authentique chez Hume. Enfin, Hume tempère son scepticisme en ne prônant pas la suspension intégrale du jugement, mais plutôt en proposant de s'intéresser aux sujets adaptés aux capacités humaines très limitées, annonçant Kant en cela.

L'idéalisme transcendantal d'Emmanuel Kant (1724-1804) peut être vu comme un intermédiaire entre le dogmatisme métaphysique et le scepticisme intégral. En effet, Kant s'interroge, dans la continuité de Hume, sur les capacités de l'esprit humain et délimite le champ qui s'offre à notre connaissance et celui qui lui échappe, d'une manière encore plus précise et systématique. Tout comme pour Hume, il est impossible

pour Kant d'atteindre des réalités absolues en dépassant le champ de l'expérience. Kant veut montrer qu'il est dans la nature de l'esprit humain de ne jamais pouvoir atteindre l'être en soi. Tout comme chez Berkeley et Hume, chez Kant, les sensations ne sont pas des qualités inhérentes aux objets chez Kant; toutefois, les sensations sont suscitées par une réalité qui existe objectivement en dehors de l'esprit humain et cette réalité est inconnaissable en soi – c'est sur ce point que Kant se distingue de Berkeley et Hume. Autre différence : notre perception du monde extérieur se compose d'éléments *a posteriori* et d'éléments *a priori*. On entend par élément *a posteriori* ce qui provient des choses elles-mêmes (odeurs, goût, sons, couleurs, impressions tactiles) et qui affecte notre sensibilité. L'élément *a priori*, lui, n'a pas de réalité indépendante de l'esprit humain, il n'est pas une qualité de l'objet perçu, mais bien « une propriété du sujet percevant » (Verdan 1971, p. 118). Ainsi, l'espace et le temps, qui sont les deux éléments *a priori* de notre sensibilité, précèdent dans notre esprit toute l'expérience que nous avons du monde, ils structurent cette expérience et leur imposent sa forme tel un moule. L'espace et le temps ne sont pas des qualités en soi, mais des structures perceptives qui s'imposent à l'esprit. Donc, ni les données sensibles ni l'espace et le temps ne constituent l'essence du monde extérieur. De ce fait, naturellement, l'homme est incapable de connaître la réalité en soi, il ne perçoit que des phénomènes (ce qui renvoie au scepticisme grec) structurés par les formes de sa sensibilité (temps et espace).

Par ailleurs, l'esprit humain ne se limite pas à la perception du monde extérieur, il se doit aussi de faire une synthèse entre les phénomènes perçus et de les organiser par des jugements en en faisant des concepts. C'est le rôle de l'entendement chez Kant. Comme pour la sensibilité, l'entendement est structuré par des formes *a priori* qu'on appelle des *catégories* (quantité, qualité, relation, modalité). Ces catégories ne sont pas des « modalités de l'être en soi, des « formes » de la réalité, mais des perspectives à travers lesquelles l'entendement envisage les phénomènes et opère une synthèse dans leur multiplicité » (*ibid.*, p. 122). Donc, le monde est une construction de notre entendement à partir des perceptions que l'on en a (elles-mêmes modelées par l'espace et le temps). Encore une fois, la réalité en soi est inaccessible, on ne peut atteindre que des phénomènes, ce qui rapproche la pensée kantienne du scepticisme de Hume. Enfin, Kant élabore une critique de la métaphysique par le biais de la raison « pure ». Il

démontre que la raison (quoiqu'elle le veuille) est incapable de parvenir à une connaissance de l'absolu puisqu'elle doit s'appuyer sur les catégories de l'entendement qui ne peuvent s'appliquer qu'aux phénomènes. Selon Verdan, « les catégories ne sont que les conditions subjectives qui rendent possible une connaissance des phénomènes; en elles-mêmes, ce sont des formes pures, dépourvues de tout contenu : elles perdent donc toute leur signification et leur portée dès qu'elles cessent de s'appliquer aux données sensibles » (*ibid.*, p. 124). Donc, la raison, en spéculant sur l'existence de Dieu et de l'univers, se perd puisqu'elle s'appuie sur des catégories qui ne lui permettront jamais de parvenir à une telle connaissance. En définitive, on constate que la pensée de Kant s'apparente au scepticisme sur plusieurs points (critique de la métaphysique, incapacité pour l'homme d'atteindre la réalité en soi), mais qu'elle s'en détache par ses catégories transcendantales (*a priori*) qui permettent de lever le doute sur les connaissances que l'on a du monde en reconnaissant que ces connaissances sont structurées a priori par l'esprit humain et qu'elles ne sont pas de l'essence du monde, de la réalité en soi.

Nous faisons cette brève histoire du scepticisme en introduction pour deux raisons. Premièrement, il s'agit de bien camper le problème du scepticisme, puisqu'il en sera question tout au long de cette maîtrise par le biais de Stanley Cavell qui reprend le problème sceptique en le faisant bifurquer vers d'autres avenues. Or, pour mettre en lumière cette bifurcation, il apparaît d'abord important de savoir comment le problème sceptique s'est posé dans l'histoire. Les philosophes dont parle Cavell, qu'il qualifie de sceptiques, sont en grande partie les philosophes abordés dans cette introduction (quoique Cavell en englobe d'autres) et c'est pourquoi il importe de les présenter aussi brièvement soit-il. Deuxièmement, cette introduction a pour but de montrer à quel point le scepticisme, à travers son histoire, relève toujours d'un problème de connaissance véritable du monde, d'un désir de certitude quant à l'existence du monde. Comment connaître la Vérité? Comment connaître la réalité en soi? Cette réalité en soi existe-t-elle? Comment surmonter la faiblesse de nos sens et de notre raison pour parvenir à une certitude inébranlable nous permettant d'agir dans le monde? Nos sens et notre raison sont-ils faibles? Nous briment-ils dans notre connaissance du monde, dans notre désir d'atteindre la vérité comme certitude?

On peut dire que les sceptiques modernes se divisent en deux clans. Les premiers sont les plus fidèles à la tradition pyrrhonienne et s'acharnent à montrer la faiblesse de l'esprit humain qui apparaît comme une limite insurmontable de la condition humaine. Ces philosophes voient le scepticisme comme une maladie incurable, comme une condition indépassable (Montaigne, Pascal, Hume). Les seconds font du scepticisme un moment indispensable de leur philosophie dans leur recherche de la vérité, mais il n'est pas une fin en soi, le doute doit éventuellement être levé (Descartes et son cogito, Berkeley et son spiritualisme intégral, Kant qui parvient à délimiter les domaines accessibles à la connaissance). Ce qui demeure, c'est que les sceptiques voient le monde comme un problème qui doit être résolu (par la raison, les sens, l'abandon dans la foi, etc.) ou subi. C'est dans cette mesure que l'on peut dire que le sceptique demeure toujours déçu, en reste, puisque son rapport au monde s'appuie sur son désir de prouver l'existence du monde, de posséder ce monde, ce qui demeure inatteignable. Plus encore, son rapport au monde lui en fait échapper un autre qui, plutôt qu'un désir de possession, serait un désir d'intégration volontaire à travers les choix moraux qu'il peut faire. Ce nouveau rapport au monde est développé et valorisé dans la pensée de Stanley Cavell (que nous développerons tout au long de cette maîtrise) et c'est ce qui en fait son originalité. Chez Cavell, le scepticisme n'est plus une difficulté intellectuelle, un manque du savoir humain, mais bien une condition d'existence. Aussi, cette condition n'est pas celle d'un malade (comme chez Hume), mais plutôt celle d'un individu qui a la chance de la reconnaître et de l'accepter en faisant des choix éthiques sur son existence. Cavell fait bifurquer le problème sceptique de la connaissance vers la reconnaissance, de la cognition vers l'éthique. En plus, le scepticisme se sort de sa condition de désœuvrement, d'abattement, d'anxiété et de mélancolie en proposant le choix moral comme salut plutôt que la vérité comme certitude. Plutôt que de se concentrer sur les faiblesses de l'esprit ou de délimiter ce qui peut être connu (ce qui est une façon de masquer un échec de retrouver une proximité perdue avec le monde en blâmant les manques du savoir humain), Cavell se penche sur les choix qui s'imposent à l'individu et sur la responsabilité qui lui incombe de prendre une décision sur ce qu'il connaît, en l'exprimant malgré ce que cela en coûte (être possiblement rejeté).

Enfin, il faut mentionner que cette maîtrise est d'abord née du choc provoqué par quatre films de Gus Van Sant : *Gerry*, *Elephant*, *Last days* et *Paranoid Park*. C'est à l'écoute de ces films que l'idée d'une condition contemporaine marquée par le désœuvrement et la mélancolie s'est imposée. Cherchant ensuite à définir et à explorer cette condition cinématographique et philosophique, les travaux de Stanley Cavell et sa façon singulière de poser le problème du scepticisme se sont imposés. Parcourant alors les travaux de Cavell, nous n'avons cessé de découvrir des aspects du scepticisme nous ramenant à la fois au cinéma de Van Sant, au cinéma comme dispositif et au scepticisme dans son histoire. C'est d'ailleurs pourquoi l'entièreté de cette maîtrise vise à faire entrer en résonance ce qui peut d'abord sembler étrange, mais qui nous paraît très actuel et pertinent : la condition du cinéma contemporain marquée par la déception, la rage et le désœuvrement qui s'observent dans le cinéma de Gus Van Sant, le scepticisme philosophique, et le dispositif cinématographique comme image mouvante du scepticisme.

# **Chapitre 1 : Scepticisme cavellien, scepticisme de Gus Van Sant**

Le lien unissant l'individu au monde a toujours été une question centrale dans la philosophie moderne<sup>1</sup>. Quelle est la nature de ce lien? Le rapport entre l'individu et le monde peut-il se faire par le truchement de la connaissance? Se fait-il par la certitude avérée de l'existence des choses et des individus qui nous entourent? Doit-on posséder le monde pour en faire partie? Doit-on réduire l'écart entre le monde et l'individu à supposer que cet écart existe? Ou, doit-on se résigner (est-ce le bon mot?) et accepter nos manques et incomplétudes afin de faire partie du monde qui nous entoure? Ces questions hantent plusieurs philosophes et trouvent leurs échos, différemment, dans toutes les formes artistiques y compris dans le cinéma. Le philosophe Stanley Cavell a bâti le corps de son œuvre autour de ces questions existentielles qui renvoient au scepticisme. Il a abordé ces questions en mettant en lumière le fait que le problème sceptique relevait bien souvent d'une chimère et que ce problème, de la façon dont il était posé, ne laissait que très peu de place à l'individu dont il était pourtant sensé questionner l'existence. Le projet de Cavell vise à réinsérer l'individu dans le monde en le responsabilisant, c'est là toute son originalité, et ce projet vise à établir la distinction entre un scepticisme cognitif qui laisse l'individu déçu, en reste, et un scepticisme éthique, qui oblige l'individu à prendre une décision, à s'impliquer afin de faire partie du monde. Ces problèmes sceptiques développés par Cavell se rencontrent dans le cinéma de Gus Van Sant où les individus sont déçus, désœuvrés, apathiques. Les personnages de Van Sant sont incapables de s'exprimer et de s'inscrire dans le monde. Les moyens qu'ils utilisent, comme on le verra, sont mauvais et stériles. Ces personnages sont incapables d'accepter que le monde se refuse à eux et qu'ils doivent s'exprimer pour en faire partie.

Les films de Van Sant sont traversés par le scepticisme que ce soit par leurs thèmes (errance, solitude, abattement, désœuvrement, répétition, vide de l'existence), par leur forme (exacerbation de la durée, multiplication du plan-séquence), par le

---

<sup>1</sup> On entend par philosophie moderne une philosophie qui est née d'une problématisation du rapport sujet-monde. Cette philosophie, initiée par Descartes et son cogito, cherche la vérité non plus dans l'essence des objets, mais dans celle du sujet.

traitement des personnages qui ne peuvent s'exprimer et qui sont tentés de se venger d'un monde qu'ils refusent et qui se refuse à eux; et, enfin, par une narration raréfiée (il ne se passe plus rien car le monde n'en vaudrait plus la peine). Cette vision du monde et du cinéma de Van Sant semble trouver écho dans la pensée du scepticisme éthique de Stanley Cavell. Cette philosophie cavellienne entre en résonance avec l'œuvre de Van Sant et en fait découvrir de nombreux aspects qui restent cachés ou inarticulés à l'écoute des films. Ainsi, il s'agit de faire un exposé des thèses de Cavell, qui rattachent l'œuvre de Van Sant à l'histoire du scepticisme, avant de proposer une analyse rigoureuse des films en fin de chapitre. Pour bien comprendre le rapport du cinéma au problème sceptique tel qu'il est posé par Cavell, il faut d'abord se pencher sur le scepticisme en tant que condition d'existence et non comme doctrine philosophique. Ensuite, il faut exposer le concept de critère développé par Cavell et comprendre comment ces critères doivent être trouvés afin de pouvoir investir le monde de désirs. Il s'agira d'enchaîner avec le concept de conception du monde et ce qu'il suppose de danger lorsqu'il laisse l'individu en plan avant de faire un bref détour par ce qu'est la philosophie du langage ordinaire et comment elle ne peut servir à réfuter le scepticisme. Enfin, on déterminera les différences qui existent entre le scepticisme envers le monde extérieur et le scepticisme envers autrui; ces différences seront précisées par un développement sur les concepts de connaissance, de reconnaissance, d'expression et de projection empathique.

### 1. Le concept de critère

D'abord, il importe de déterminer les différences majeures qui existent entre les philosophes de la connaissance traditionnels que Cavell appelle aussi les sceptiques, et le scepticisme cavellien<sup>2</sup>. Dans un premier temps, il faut savoir que le scepticisme chez Cavell est une condition de l'existence au contraire des philosophes traditionnels chez

---

<sup>2</sup> Il faut comprendre que Cavell aborde le scepticisme dans son extension maximale, c'est-à-dire qu'il correspond à l'ensemble de la philosophie de la connaissance traditionnelle. Ainsi, le scepticisme n'est pas simplement une philosophie qui nie que nous ne puissions jamais savoir avec certitude que les choses existent, mais bien toutes conceptions qui tiennent l'existence du monde pour un problème de connaissance; le scepticisme est ce qui transforme la condition humaine en une difficulté intellectuelle. C'est dans cette mesure que Cavell parle des philosophes traditionnels en opposition aux philosophes du langage ordinaire (Austin). Les philosophes de la connaissance s'appuient sur une longue tradition qui s'incarne en Descartes et qui se poursuit dans de nombreux courants philosophiques tels : l'empirisme (Berkeley, Locke), le phénoménalisme (Hume), le positivisme (Comte), le réalisme critique (Baskhar) et la philosophie de la perception (Russell). Cavell appelle aussi les philosophes de la connaissance traditionnels les épistémologistes ou encore les sceptiques.

qui il est une doctrine philosophique. Pour Cavell, le scepticisme est un mode de vie qu'il faut reconnaître comme le nôtre sans quoi l'individu vit dans le déni et remet son existence entre les mains de discours autoritaires qui ne parviennent pas à le satisfaire. Les questions de la certitude et de la connaissance sont centrales dans les thèses du scepticisme et c'est ces questions qui posent problème chez Cavell. En effet, le philosophe sceptique propose une approche positiviste qui vise, par le biais de la science et de la rationalité, à prouver l'existence des choses et du monde qui l'entourent. Or, le problème repose sur le fait que les philosophes demandent au monde des choses qu'il ne peut donner. Ils lui font violence et projettent sur lui leurs désirs, à savoir prouver son existence, et ils le font à partir de situations et de contextes dans lesquels une telle preuve demeure impossible.

Selon Cavell, les individus s'inscrivent dans le monde et peuvent y participer par le biais de critères qu'ils partagent et qui déterminent l'application des concepts par lesquels on identifie une chose, une situation, un phénomène, etc. Les critères dont parle Cavell se distinguent de la définition qu'on leur donne généralement, qui suppose qu'on parte d'une chose que l'on connaisse déjà et qu'on y applique les critères afin de l'évaluer. Au contraire, les critères, selon Cavell, sont utilisés pour apprendre ce qu'*est* une chose et non comment elle peut être évaluée. Par exemple, quelqu'un qui manifeste un comportement de douleur; cette manifestation peut passer par une plainte, un gémissement, un grognement, etc. De plus, lorsqu'une telle situation survient, elle implique un contexte et des circonstances qui doivent être pris en considération. Suite à la prise en considération du contexte et de la manifestation de douleur, un individu peut conclure qu'un autre individu souffre; dans ce cas, la plainte et les gémissements sont des critères de la douleur en ce sens qu'ils déterminent notre application du concept de douleur (et non notre évaluation du degré de la douleur observée). Il faut préciser que les critères ne relient pas les mouvements du corps (gémissements) à la douleur elle-même, mais plutôt l'expression de la douleur (gémissements) à ce qui la provoque (une situation, une pensée, etc.). Ainsi, les critères permettent de lier ce qu'une personne fait (elle exprime sa douleur) à ce qui se passe autour d'elle dans le monde. Plus encore, il faut mentionner que les critères garantissent l'application d'un concept et non l'existence d'une chose (les critères d'un comportement de douleur peuvent être remplis, mais la douleur véritable absente puisque feinte, par exemple). Enfin, ce qui détermine

la source d'autorité des critères, ce sont nos accords dans nos jugements. Ces accords (et désaccords) dans les jugements sont partagés par un groupe humain possédant un langage commun. Dans cette mesure, la menace sceptique est toujours présente puisque rien ne garantit nos accords dans les critères, c'est d'ailleurs pourquoi nous devons nous efforcer de se les rappeler et de les découvrir afin de comprendre comment on conceptualise le monde et comment on peut s'entendre et s'exprimer ensemble. Donc, les critères nous disent quelque chose de l'identité d'un objet ou d'une situation en ce qu'ils règlent l'application des concepts :

Criteria are “criteria for something’s being so” not in the sense that they tell us of a thing’s existence, but of something like its identity, not of its *being* so, but of its being *so*. Criteria do not determine the certainty of statements, but the application of the concepts employed in statements (Cavell cité dans Mulhall 1994, p. 84).

Ainsi, les critères ne peuvent garantir l'existence des choses; toutefois, le sceptique se sert des critères partagés par les individus afin de prouver l'existence des choses. Il n'y parvient évidemment pas et déplace alors cet échec vers un supposé manque des critères : « in asking criteria to do what they cannot intelligibly be asked to do but taking that inability as a failure, the sceptic in effect repudiates our criteria; he refuses them as inadequate to their task » (Mulhall 1994, p. 85). Or, il ne s'agit pas d'un manque ou d'un échec des critères, mais bien d'une incompréhension de ce qu'ils permettent de comprendre et de savoir. Une compréhension juste des critères met en lumière l'irréfutabilité du scepticisme en ce sens que l'individu est condamné à ne pas savoir hors de tout doute que le monde existe à moins bien sûr de le décider (nous reviendrons sur ce point). Selon Cavell, les problèmes soulevés par le sceptique sont en droit valables et font sens; toutefois, il demeure impossible d'y répondre dans la mesure où, pour poser ces problèmes, le sceptique utilise des critères qui ne pourront jamais lui donner la réponse qu'il attend : c'est que les critères assurent un lien au monde de nature différente. Selon Mulhall : « if our relation to the world and to others in general presupposes a background of attunement in criteria, then it cannot be one of knowing, where knowing is construed as certainty » (1994, p. 84).

Donc, si les critères paraissent décevants pour le sceptique, ils sont en fait capitaux pour Cavell puisqu'ils permettent à l'individu de vivre dans le monde, de le

connaître en l'identifiant, et, par extension, de se connaître en tant qu'individu. Les critères marquent notre intérêt pour le monde, notre désir de s'y inscrire. Par ailleurs, ces critères ne sont pas immuables et ne relèvent pas d'une structure impersonnelle indépendante des individus qui les emploient; les critères ne sont pas séparables des individus, ils permettent au groupe qui les emploie de prendre conscience de ce qu'ils veulent dire en clarifiant ces critères et en cherchant à les expliquer : clarifier nos critères, c'est apprendre à connaître ce que nous voulons dire. Les moments de discordance sont donc importants puisqu'ils nous forcent à rendre explicite notre usage des critères; c'est d'ailleurs dans ces moments que l'on peut apprendre quelque chose de notre rapport au monde. Selon Espen Hammer : « By spelling out criteria, we learn what our concepts mean or imply and hence also the nature of their objects » (2002, p. 34).

Par ailleurs, les critères ne sont pas simplement des outils dont dispose l'individu pour nommer les choses, mais sont une façon pour lui d'aller à la rencontre du monde et de découvrir ses engagements envers ce monde, ce qui compte pour lui dans ce monde et ce qu'il partage avec les autres individus. C'est pourquoi l'individu a la responsabilité de découvrir ces critères, car aucune instance normative ne peut leur donner autorité, décider de ce qui fait sens, de ce qui ne le fait pas, de ce qui compte, de ce qui est anormal, etc. Comme le mentionne Hammer : « Recounting criteria tell us how we respond to the world, its specific ways of mattering to us. And by making explicit how we respond, it expresses our commitments and responsibilities as normal speakers, the kind of thing [...] we are prepared to say when, and the implications thereof » (*ibid.*, p. 36). En conséquence, la connaissance humaine est limitée et déterminée par les critères dans une période historique donnée et non par la somme des énoncés possibles à faire sur le monde. Toutefois, les critères ne sont pas figés et peuvent changer. D'ailleurs, ils nous permettent de découvrir la logique de nos jugements et les sources de nos désaccords. Les critères ne sont pas un cadre nous permettant de faire des jugements, mais des fonctions de nos jugements, et en découvrant la source de nos accords dans nos critères, nous découvrons l'importance de ces critères, le mode de fonctionnement de nos jugements et, par le fait même, la façon dont nous nous inscrivons dans le monde avec les autres individus qui partagent ces critères. Donc, les critères sont essentiels aux individus et le sceptique fait une grave erreur en voulant répudier ces critères, puisqu'il se prive ainsi d'une partie de ce qu'il souhaite, à savoir pouvoir participer au monde.

## 2. Le problème sceptique des conceptions du monde

Donc, le problème du sceptique en est un d'anxiété et de peur envers le monde. Il se refuse à assumer sa responsabilité dans sa propre existence et dans l'existence du monde qui l'entoure. Ce qu'il demande, c'est la preuve de l'existence du monde et cette existence doit lui être assurée indépendamment de sa personne, de sa subjectivité (ce que le cinéma permet comme nous le verrons au deuxième chapitre). Donc, le sceptique fait du monde un objet de connaissance et cet objet, une fois avéré, doit se mouler à ses désirs, il doit pouvoir le posséder. Dans cette mesure, on peut dire que le sceptique, quoiqu'il en pense, a un rapport subjectif au monde, un rapport de possession qu'il dénie puisque son désir de possession le laisse toujours déçu. De plus, faire du monde un objet de connaissance, c'est l'arrêter, le priver de son mouvement, de ses contextes, et le tuer par le fait même. Cette idée renvoie au texte de Martin Heidegger « L'époque des "conceptions du monde" » où ce dernier parle de l'étant (l'ensemble des phénomènes) privé de son être, c'est-à-dire que le sujet fait du monde une représentation de laquelle il se sort et qu'il croit pouvoir contrôler, connaître. Il s'agit d'un leurre puisque ce monde représenté, ce monde-objet en est un privé des sujets qui le peuplent et du mouvement qui l'anime. Cavell abonde dans ce sens, il croit que l'individu se sort du monde pour le connaître et, par le fait même, échappe un autre rapport au monde qui lui permettrait de s'y lier en le reconnaissant plutôt qu'en le connaissant. C'est comme si l'individu se donnait un cadre fixe dans lequel tout est connaissable, un cadre qui refuse les débordements et qui fonctionne logiquement, mathématiquement. Selon Heidegger, il s'agit d'un problème spécifiquement moderne où tout devient représentation :

Là où le monde devient image conçue (*Bild*), la totalité de l'étant est comprise et fixée comme ce sur quoi l'homme peut s'orienter, comme ce qu'il veut par conséquent amener et avoir devant soi, aspirant ainsi à l'arrêter, dans un sens décisif, en une représentation (1962, p. 117).

Si le problème de Heidegger en est un qui concerne la représentation, et celui de Cavell la confusion qui existe entre identité et existence, il n'en demeure pas moins que pour ces deux philosophes le véritable problème réside dans une conception manquée du monde dans lequel l'individu évolue. D'ailleurs, les deux problèmes semblent inextricables. En effet, l'individu se torture à prouver l'existence du monde et, pour ce faire, il doit avoir recours à sa représentation qui permet de le fixer, de l'arrêter pour

enfin pouvoir le saisir. Or, fixer le monde, le faire devenir image, le concevoir exclusivement logiquement, c'est justement le priver de son mouvement, le priver de son être, le faire changer de nature impunément et inutilement. Voilà un problème capital du scepticisme : comment éviter d'avoir des conceptions du monde qui laissent l'individu en plan, comment éviter d'avoir du monde une image fixe et quand même pouvoir le comprendre et s'y intégrer?

Ici, il faut préciser que la position de Cavell est tout de même du côté d'une configuration du monde, et non d'un refus de toute compréhension. En effet, ce dernier ne rejette pas toute forme de symbolisation du monde afin d'en favoriser un contact direct et intuitif; plutôt, Cavell reproche un type de configuration du monde sceptique qui suppose de fixer le monde en une représentation, ce qui a pour effet de priver l'individu de son rôle actif qui est de prendre des décisions. Si Cavell insiste tant sur les critères, c'est parce qu'il croit qu'il est primordial de chercher à comprendre comment on conceptualise le monde et comment il est possible de vivre ensemble, en partageant des accords dans nos jugements. Dans cette mesure, on peut dire que Cavell a une conception du monde, mais cette conception en est une qui, au contraire des sceptiques, ne vise pas à transcender la condition humaine en cherchant à saisir le monde dans sa totalité en dehors de nos jeux de langage, mais plutôt à l'y intégrer. La configuration du monde de Cavell suppose l'intégration d'une constante menace sceptique (d'où l'importance de découvrir nos critères et chercher à les clarifier puisque rien ni personne n'assurent la cohérence du monde et les formes d'être-ensemble) qui force les individus à reconnaître leur condition plutôt que de chercher à la surpasser. Notamment, une telle conception du monde vise à responsabiliser les individus qui doivent chercher à comprendre et à reconnaître comment ils élaborent cette conception. Enfin, plutôt que de chercher à s'assurer d'une vision totalisante d'un monde qui existerait indépendamment de l'individu et qui demeure impossible, il s'agit de chercher à clarifier nos critères afin de comprendre comment nous nous intégrons dans le monde, comment nous y sommes liés par le biais d'une responsabilité partagée.

En fait, le sceptique fait de la condition humaine un problème de connaissance : comprendre le monde afin de pouvoir le connaître et le classer dans une bibliothèque du savoir. Cette conception du monde est une conception compartimentée et spécialisée qui

sépare le monde de toutes ses complexités et qui le range dans les catégories du savoir et de la connaissance. Le monde devient objet et ne peut plus être vécu, on prive l'étant de son être. Cette conception fait également du scepticisme non plus une condition d'existence, mais une doctrine philosophique sans grande réalité pour l'expérience ordinaire; donc, cette conception demeure stérile quant au problème fondamental du sceptique, à savoir comment vivre dans ce monde-ci. C'est dans cette mesure où le projet cavellien prend tout son sens, sa pertinence et son originalité en déplaçant le problème sceptique dans des directions qui permettent de nouvelles façons de le penser. Ces façons de penser n'obligent plus la séparation du monde et de l'individu, ou la séparation du monde et de ses conceptions, mais mettent en lumière le problème qui les précède et qui force leur séparation, à savoir un problème de reconnaissance. Pour Cavell, l'individu est, de par sa condition, séparé du monde. Cette pensée sceptique apparaît, de prime abord, intrigante et différente. Cavell ne vise pas à résoudre le problème sceptique en le comprenant mieux que les philosophes l'ayant précédé, ou en le définissant de façon plus subtile; selon lui, le problème sceptique est tout simplement mal posé et tous les développements qui en découlent, quoique sensés en droit, suivent une ligne de raisonnements erronés puisque les conclusions atteintes concernent plutôt un discours sur le monde que le monde dans toute sa complexité. D'où vient ce présupposé que le monde doit être maîtrisé et compris entièrement? Pourquoi l'existence du monde devrait-elle être prouvée et pourquoi cette preuve devrait être assurée sans l'intervention de la subjectivité humaine? En ce sens, le scepticisme cavellien s'éloigne de toutes les complexités d'un raisonnement qui apparaît de toute façon stérile sous plusieurs aspects.

Donc, on constate que les problèmes soulevés par Cavell et par Heidegger quant au monde et à l'individu se rencontrent et débute dans les conceptions du monde erronées. Il ne s'agit pas de tendre vers le chaos et refuser toute conception construite d'aborder le monde, mais ces conceptions doivent tenir compte d'un élément primordial, à savoir l'individu qui les fabrique. En effet, selon Cavell, le problème des conceptions du monde élaborées par le sceptique réside dans le fait que les sens sont envisagés comme non humains. Cavell donne l'exemple du scepticisme comme d'un tableau figé qui ne permet de voir que la moitié des choses du monde, toujours. Or, selon Cavell, « Cela laisse à penser, à propos de ce que les philosophes appellent "les sens", qu'ils

sont eux-mêmes conçus à l'image de cette idée d'une position géométriquement immobile, qu'ils sont déconnectés du fait qu'ils appartiennent à, et sont utilisés par, une créature qui doit *agir* » (1996, p. 304). Alors, les philosophes font du monde un tableau (qui renvoie à l'idée du monde comme image conçue de Heidegger) et ce tableau demeure insatisfaisant puisqu'il ne donne que la moitié des choses à voir. Mais, ce modèle implose lorsqu'on y fait participer l'individu qui le rend justement possible puisque cet individu se déplace et agit dans le monde, et, ce faisant, détruit toujours, ou déplace, cette moitié du monde invisible. L'individu, tout comme le monde, se déplace et il devient inutile, selon Cavell, de faire du monde un objet qui se compose toujours de deux moitiés dont l'une serait toujours invisible. De plus, c'est une erreur de croire qu'il faille absolument toujours voir la totalité d'un objet pour savoir que ce dernier participe au monde. Il s'agit d'une prétention particulière à la connaissance à laquelle veut répondre le sceptique, mais ce dernier oublie ce que Cavell appelle les contextes qui permettent justement la connaissance. Selon Cavell, le philosophe traditionnel (le sceptique) imagine des situations et des contextes forcés et leur demande de répondre à ses prétentions, ce qui est une erreur importante qui prive le monde de sa réalité :

C'est comme si nous nous efforcions d'obtenir du monde qu'il nous fournisse des réponses indépendamment de la responsabilité qui est la nôtre lorsque nous prétendons qu'une chose est ce qu'elle est [...] ; et nous figeons le monde pour qu'il puisse faire cela pour nous (*ibid.*, p. 323).

Le sceptique souhaite donc dire et penser au-delà des conditions qui permettent de dire et penser. Il demande au monde de se conformer à un modèle qui ne considère en rien les contextes dans lesquels la connaissance peut prendre forme et c'est une grave erreur. C'est comme si le sceptique demandait à chaque situation particulière de pouvoir se sortir de son contexte et devenir un modèle pour les situations similaires subséquentes. Tout ce qui relève de la connaissance du monde s'origine dans un contexte, mais le sceptique refuse de limiter ces connaissances aux contextes dans lesquels elles se bâtissent. Voilà un paradoxe intéressant qui laisse le sceptique toujours déçu puisque le but qu'il se fixe est inatteignable de par les moyens mêmes qu'il utilise pour y parvenir. Ce paradoxe est mis en lumière par Cavell et s'observe dans plusieurs cas à travers la démarche sceptique. Dans cette mesure, la démarche sceptique laisse le philosophe mélancolique, déçu et frustré quant au monde qui l'entoure. C'est pourquoi il

se bâtit des modèles pour pallier son manque et espère y découvrir des choses fascinantes, mais toujours dans un cadre qu'il peut contrôler :

C'est ainsi que nous prenons ce que nous avons nous-mêmes figé ou construit pour des *découvertes* à propos du monde, et que nous croyons que son immobilisation est révélatrice de la condition humaine, au lieu d'y lire notre fuite ou notre déni de notre condition, par le biais d'un rejet des conditions humaines de la connaissance et de l'action, auxquelles nous substituons l'imagination (Cavell 1996, p. 324).

Dès lors, l'investigation traditionnelle de la connaissance faite par le philosophe le mène au scepticisme en ce sens qu'il vise à obtenir des conclusions générales, mais toujours à partir de situations particulières. Plus encore, il découvre dans le monde ses propres projections, ce qu'il y a mis et aurait fait semblant d'oublier ou de ne pas connaître. Le philosophe de la connaissance a recours à ces procédés afin de contourner sa condition qui suppose l'anxiété et la peur envers le monde et son inconnu, un inconnu véritable qui ne relèverait pas d'une partie du monde inconnue puisque non explorée, mais bien d'un inconnu comme non reconnu.

La démarche philosophique sceptique fonctionne par projection et se soustrait aux possibilités qu'offrent le monde et ses contextes qui s'élaborent à travers les humains qui les créent. Cette démarche empêche nécessairement la révélation du monde puisque plutôt que de laisser les choses venir au philosophe de la connaissance et lui permettent de les découvrir, ce dernier projette sur elles ses connaissances et les prive ainsi de tout leur potentiel. Encore une fois, il apparaît clair que le problème de base est en lien direct avec la façon dont on pose justement ce problème. Si le sceptique veut découvrir le monde, mais utilise la projection pour y parvenir, il est évident qu'il ne découvrira pas le monde dans le sens fort de ce terme. Ce qu'il découvrira, au mieux, ce sont les mécanismes de son discours basé sur la connaissance comme certitude. Par ailleurs, si le philosophe s'échine à vouloir étendre au niveau de l'absolu ce qu'il découvre dans des expériences ou situations singulières, il sera assurément déçu et agacé. La question serait de savoir pourquoi le fait de connaître une situation particulière ne serait pas suffisant pour connaître quelque chose du monde. Ou pourquoi le philosophe refuse d'accepter le fait que le monde existe indépendamment de lui. C'est paradoxal puisque le philosophe ne permet pas au monde d'advenir, il s'y immisce en le contraignant et, en même temps, sa philosophie retire l'individu du monde, elle l'absente

pour mieux pouvoir saisir les mécanismes d'un monde qui, finalement, n'est qu'une image, un reflet de l'anxiété refoulée du philosophe. Le philosophe de la connaissance a une « Soif dévorante, s'il y a une soif en lui, qui n'est pas soif de généralité (si on entend par là généralisation) mais de totalité. Voilà qui exprime bien ce que j'avais en tête lorsque je disais que nous voulions connaître le monde comme nous imaginons que Dieu le connaît » (*ibid.*, p. 352). Cavell revient à cette position de problème qui mène au scepticisme.

Si l'on pose la connaissance du monde comme totalité et simultanément, il apparaît immédiatement impossible de poursuivre dans cette direction de pensée puisqu'il est impossible de tout connaître du monde, un monde en constant changement de surcroît. Poser la connaissance comme certitude, la connaissance comme totalité revient à volontairement atteindre une conclusion sceptique sur le monde et son évolution. C'est comme si la vie devenait si effrayante et difficile à assumer qu'il fallait absolument se donner des modèles compliqués qui supposent les paradoxes ou les apories. Par conséquent, il devient possible de discourir sur ces modèles évitant par le fait même notre terrible condition (terrible si refusée) d'humains finis et agissants. Quel soulagement que de pouvoir se donner un cadre dans lequel les règles sont si nombreuses qu'elles parviennent à donner l'illusion d'une liberté de pensée sur un objet qui serait encore à découvrir. Toutefois, il s'agit d'une chimère qui ne peut réussir qu'à suspendre le temps, suspendre le monde jusqu'à ce qu'ils reviennent nous hanter, nous forcer à prendre une décision sur l'existence. Le désœuvrement qu'on observe dans les films de Van Sant entre en résonance avec le scepticisme tel que posé par Cavell : les adolescents refusent de laisser les choses venir à eux et tentent de les forcer (la marche en nature dans *Gerry*); ou encore ils tentent de préserver un monde fermé qu'ils ne sont pas prêts à reconnaître comme ouvert au changement et à la différence (les deux tueurs dans *Elephant*), un monde dans lequel ils devraient prendre la décision de participer et de s'exprimer. Nous reviendrons sur cette dimension du scepticisme dans l'analyse des films en fin de chapitre.

La question du scepticisme est donc au centre des préoccupations cavelliennes et, jusqu'à maintenant, nous avons vu comment une certaine forme de scepticisme, un scepticisme cognitif, pose problème pour Cavell et pour les philosophes qui le

pratiquent. Ce scepticisme est en fait une conséquence de la démarche utilisée par les philosophes de la connaissance, à savoir une démarche qui fait de la connaissance une certitude. Selon Cavell, cette démarche fait sens en droit, mais est tellement tordue et déplacée par les philosophes qu'elle ne réussit qu'à faire violence au monde en le déviant de sa vitalité première. Aussi, nous avons vu comment la démarche de ces philosophes était paradoxale et aporétique. La façon dont ils posent leurs problèmes les empêche de mener à bien leur projet qui aurait tout à voir avec le monde, l'individu, l'existence, la réalité et la connaissance de tous ces concepts. Donc, selon Cavell, le problème n'en est pas un de raisonnement dans lequel serait venue se glisser une erreur, mais bien une erreur de nature quant aux problèmes qui occupent ces philosophes. Comment doit-on envisager le scepticisme? De quelle nature est-il? Chez Cavell, le scepticisme cognitif ne concerne qu'une partie du problème et implose de par ses développements. Il incombe donc de déplacer le problème de la cognition vers l'éthique et voilà toute l'originalité du projet cavellien. Il s'agit de revenir à une philosophie où penser le monde refuse sa simple connaissance, il faut y participer volontairement. Le projet de Cavell suppose la révélation du monde et des individus à travers la responsabilité et la décision. Ce projet demande un engagement exemplaire de l'individu et se refuse à la facilité de discours compliqués qui déresponsabiliseraient l'individu. Par ailleurs, il ne s'agit pas de tirer un trait sur ce qui s'est fait, mais bien de creuser les problèmes soulevés et chercher à comprendre ce qui n'y fonctionne pas. Il s'agit maintenant de voir comment Cavell développe son scepticisme éthique et comment il comprend la connaissance non comme une fin en soi, mais bien comme une première étape à la possibilité d'un monde avéré et d'un individu qui y participe à coup d'efforts et d'exemplarité morale (cette dimension éthique du problème est celle qui intéresse particulièrement Van Sant et qui s'observe tout au long de ses films).

### 3. Philosophie du langage ordinaire et philosophie de la connaissance : identité et existence

D'abord, il importe d'aborder brièvement la philosophie du langage ordinaire développée par J.L. Austin pour comprendre comment Cavell s'y rattache, mais s'en distingue de par son scepticisme éthique. Cette philosophie, et particulièrement celle d'Austin, reproche de nombreuses choses à la philosophie traditionnelle de la

connaissance, notamment le fait que cette dernière utilise le langage et les mots en les sortant de leur utilisation traditionnelle et naturelle. Selon Austin, les épistémologistes soulèvent des questions sur les objets de façon sournoise, en les détournant de leur nature. Ils ont des prétentions sur les choses et Austin reproche à ces prétentions de s'éloigner de l'usage ordinaire des mots, c'est-à-dire un usage pouvant être compris par les personnes partageant un même langage depuis leur naissance (*native speakers*). Par exemple, pour les philosophes du langage ordinaire, il ne fait pas sens de demander à quelqu'un s'il voit un objet devant lui et de sous-entendre que s'il voit cet objet, il doit le voir entièrement (devant et derrière). De plus, pour ces philosophes, une erreur dans la connaissance n'a pas de conséquences pour la connaissance humaine en général, c'est-à-dire que si on fait la preuve que quelqu'un se serait trompé dans l'identification d'une situation, par exemple, il ne s'ensuit pas qu'il soit impossible de ne jamais pouvoir identifier d'autres situations par la suite. La différence dans la philosophie du langage ordinaire réside dans le fait que la connaissance s'observe dans certains contextes et qu'elle ne doit pas nécessairement trouver écho dans un absolu ou dans des universaux. Toutefois, comme le fait remarquer Cavell, cette philosophie d'Austin ne parvient en rien à réfuter le scepticisme (qui, comme on le verra, ne doit pas être réfuté) puisque les problèmes qu'elle se pose ne concernent pas, ou très peu, les problèmes du sceptique.

En effet, les exemples d'Austin concernent des objets spécifiques alors que ceux des épistémologistes concernent des objets génériques. Il s'ensuit que les buts poursuivis sont différents en ce sens que, chez Austin, l'important c'est de pouvoir identifier les choses, les situations, les individus, etc., alors que chez les épistémologistes, il s'agit de savoir si les choses existent vraiment, si elles sont authentiques. Dans cette mesure, ces deux philosophies sont différentes et c'est pourquoi Cavell ne croit pas que les théories d'Austin puissent réfuter le scepticisme puisque identité et existence sont des concepts bien différents. Le philosophe de la connaissance ne s'intéresse pas à l'identification de différents types d'oiseaux, par exemple, mais il s'intéresse à savoir si tel oiseau, quelle que soit son espèce, est véritable ou s'il s'agit d'un simulacre d'oiseau, d'une construction en bois, par exemple. C'est pourquoi l'épistémologiste est obsédé et veut trouver un cas exemplaire pour connaître et prouver qu'à tous les coups, il sera possible de dire qu'un oiseau existe. Il n'y parvient pas et c'est alors qu'il passe de la conclusion à la moralité : il n'y a pas de cas parfait pour prouver l'existence d'un oiseau, alors il est

impossible de prouver l'existence des oiseaux. Pour Cavell, ce raisonnement est erroné, mais il n'en demeure pas moins que Cavell comprend que les buts que se fixe le sceptique ne sont pas ceux poursuivis par le philosophe du langage ordinaire. Selon Stephen Mulhall :

the sceptic's inference from the failure of a specific knowledge-claim to the failure of human knowledge as such cannot be dismissed a priori on the Austinian grounds that it distorts or ignores the procedures that are appropriate to the assessment of the sort of knowledge-claim that is at stake (1994, p. 90).

Donc, si Cavell accorde une importance de taille, voire capitale aux critères dans sa pensée, et qu'il reconnaît que ces critères permettent d'identifier et non de prouver l'existence des choses, il n'opte pas pour une pensée du langage ordinaire et une réfutation du scepticisme sans comprendre les bases de chaque pensée.

Si les problèmes oscillent entre identité et existence, pour Cavell le problème concerne plutôt la peur de l'individu de faire des choix et de prendre une décision. Depuis le début de ce chapitre, nous avons vu comment il semble compliqué et impossible de prouver l'existence des choses et du monde; or, la réponse de Cavell est déstabilisante et combien difficile à reconnaître et accepter : le monde et la connaissance que nous en avons doivent être reconnus, et cette reconnaissance doit provenir d'une décision de l'individu. Il ne s'agit plus de prouver l'existence du monde en surpassant notre séparation de celui-ci, mais bien de décider de s'y inscrire volontairement. La connaissance n'est que le premier pas, il faut prendre une décision sur cette connaissance et agir.

#### 4. De la connaissance comme fin vers la reconnaissance comme expression de soi

Jusqu'à maintenant, nous avons vu comment le scepticisme des philosophes dits traditionnels s'appuie sur un problème de la connaissance, une connaissance qui présenterait des lacunes et qui ne parviendrait pas à répondre au désir de ces philosophes. Nous avons vu comment Cavell élabore une critique originale et subtile d'un scepticisme basé sur la cognition, un scepticisme concernant le monde extérieur qui oublie l'individu et tue ce monde en le fixant et en refusant de s'y intéresser par l'identification que permettent les critères. Il est alors important de développer les

alternatives proposées par Cavell, qui ont tout à voir avec ce qu'il appelle la reconnaissance et l'expression. Ces deux aspects sont primordiaux et sont intimement liés à une autre forme de scepticisme qui concerne les autres individus plutôt que le monde extérieur. Ce scepticisme est en lien avec celui du monde extérieur, mais présente des différences qui permettent d'éclairer certains concepts fondamentaux. D'abord, selon Cavell :

la reconnaissance "dépasse" la connaissance, non pas au régime de la cognition, ou du prodige, mais à cause du mode sur lequel elle m'incite à exprimer la connaissance dans sa radicalité, à reconnaître ce que je connais, et à agir dans cette lumière; toutes choses sans lesquelles la connaissance demeure sans expression, et par conséquent peut-être aussi sans possession (1996, p. 614).

En ce sens, il est évident que la reconnaissance n'est pas une alternative à la connaissance : on ne peut se passer ni de l'une ni de l'autre, et la connaissance apparaît comme une première étape permettant ensuite la reconnaissance. Toutefois, selon Cavell, le scepticisme cognitif ne s'attarde aucunement sur ce devoir de reconnaissance, et c'est le problème, car la connaissance est insuffisante même si toujours nécessaire. Le problème sceptique apparaît donc comme étant existentiel plutôt qu'intellectuel. Le problème est existentiel dans le sens où une décision sur la connaissance doit être prise et cette décision relève de l'individu et de personne d'autre; aucune autorité, aucune règle, aucune institution ne peuvent soulager l'individu de la décision qu'il a à prendre sur la connaissance qu'il a des choses et des individus : « A "failure to know" might just mean a piece of ignorance, an absence of something, a blank. A "failure to acknowledge" is the presence of something, a confusion, an indifference, a callousness, an exhaustion, a coldness. Spiritual emptiness is not a blank » (Cavell cité dans Mulhall 1994, p. 111). Ainsi, il est impossible de seulement savoir : la connaissance doit prendre une forme positive, doit être exprimée sans quoi l'individu est en négation de sa condition et de sa responsabilité. « In short, although it is possible simply to be ignorant of the fact that someone is in pain, it is not possible simply to know that fact; such knowledge must take a positive form, it must find its expression –whether in an acknowledgement of the pain or in a failure to acknowledge it » (Mulhall 1994, p. 111).

La démarche cavellienne est à la fois exigeante et stimulante puisqu'elle remet l'individu au premier plan et lui redonne sa place dans le monde, à condition qu'il

veuille bien l'accepter. Cette acceptation est difficile et est contournée par les sceptiques qui s'acharnent sur la réalité des choses. Cavell donne l'exemple de la douleur où le sceptique remet en question le lien unissant la douleur véritable à sa manifestation. Selon les philosophes traditionnels, il demeure insuffisant de parler de l'expression de la douleur, des critères qui permettent son identification et du contexte dans lequel elle se manifeste puisque, ce faisant, la douleur véritable est oubliée. Les mots doivent nous mettre en contact direct avec ce qu'ils expriment, et c'est ce lien fragile qui obsède les sceptiques. Par contre, ce n'est pas la réalité de la douleur qui est laissée de côté, mais bien la réponse de l'individu envers cette douleur : « knowing that another is in pain is knowing that the other's pain demands a response from me » (*ibid.*, p. 110). Là est l'enjeu véritable puisqu'une fois que les critères sont remplis (tous les signes de la douleur sont remarquables), il faut répondre à ce que les critères expriment : la douleur. À ce moment, les critères marquent leur propre limite et ne sont plus d'aucune utilité. Selon Cavell, l'individu (à la fois celui en douleur et celui témoin de la douleur) devient le problème philosophique : il *est* à travers son expression. Par conséquent, même si les critères parvenaient à prouver l'existence des choses comme le désirent les sceptiques, il n'en demeurerait pas moins qu'une décision s'imposerait sur l'existence de ces choses. Que la douleur soit avérée ou non, elle demande une réponse, c'est essentiel et c'est de cette responsabilité que veulent se départir les sceptiques. C'est dans ce basculement de la connaissance vers la reconnaissance que s'opèrent la réinsertion et l'émancipation de l'individu chez Cavell. Cette réalité implique une lourde responsabilité et une anxiété dans lesquelles les sceptiques semblent refuser de vouloir s'inscrire.

Donc, c'est l'individu qui donne leur réalité aux choses en prenant une décision; rien au monde ne peut lui assurer que ces choses existent (la douleur, par exemple), mais des critères peuvent déterminer l'expression de ces choses qui n'existeront qu'une fois qu'elles seront reconnues ou lorsque l'on aura refusé de les reconnaître. C'est dans cette mesure que la reconnaissance cavellienne « dépasse » la connaissance. Selon Mulhall :

For Cavell, criteria can and do determine whether a given stretch of behaviour is expressive of pain as opposed to joy; but they cannot determine whether it is expressive of real pain as opposed to feigned pain –and they cannot determine whether it is genuinely expressive as opposed to a mere appearance of expressivity (*ibid.*, p. 113).

Il s'ensuit que la responsabilité de l'expression appartient et à l'individu qui ressent la douleur et à celui qui la perçoit. D'ailleurs, quelqu'un qui déciderait de feindre la douleur devrait en assumer la responsabilité et l'individu qui déciderait de la reconnaître comme véritable aussi. Plus encore, même si cette douleur reconnue n'en est pas une « véritable », il ne s'ensuit pas un ratage général pour la connaissance, mais plutôt une révélation de la nature de l'individu qui feint et qui s'expose à des conséquences dans sa relation à l'autre. Peu importe que la douleur soit feinte, l'individu qui la feint a nécessairement pris une décision en la feignant et cette décision révèle son individualité et sa position quant à l'autre et même au monde (il ne s'agit pas nécessairement de tromperie puisque la feinte d'une douleur physique peut être un appel à reconnaître une douleur morale, par exemple). Le sceptique aurait l'habitude de se retirer du monde suite à l'échec de cette situation (la douleur n'est pas réelle), croyant qu'elle peut s'étendre à l'ensemble des situations, mais c'est une erreur puisque cette situation, aussi trompeuse soit-elle (d'un point de vue de l'existence de la douleur réelle) est révélatrice des contextes et surtout des individus qui y participent. D'autre part, elle devient exemplaire d'une condition de l'existence : chaque individu est responsable des décisions qu'il prend. Dans cette mesure, l'individu devient responsable de son corps et de son langage qui ne sont plus des barrières à son intériorité, mais qui permettent leur expression profonde. Selon Mulhall : « My condition is not exactly that I have to put the other's life there in her behaviour, and not exactly that I have to leave it there either: I have to respond to it, or refuse to respond –I have to acknowledge it » (*ibid.*). Donc, les sceptiques ont raison de croire qu'il y a plus à faire que la simple satisfaction des critères, mais ils ont tort de répudier ces critères en raison de leur incapacité à assurer l'existence d'une chose; ce faisant, les sceptiques refusent la responsabilité qui leur incombe suite à la satisfaction des critères : appliquer la connaissance permise par ceux-ci et prendre une décision sur cette connaissance. En définitive, les sceptiques interprètent leur échec de reconnaissance comme étant un échec de la connaissance.

Ensuite, il est important de mentionner que si l'individu doit prendre une décision sur la connaissance, cette décision n'est pas arbitraire, au sens où tout serait acceptable et valable. Cette décision doit s'appuyer sur des critères qui sont partagés par un groupe d'individus formant le monde dans lequel on vit. Si ces critères ne sont pas immuables, ils ne sont pas non plus arbitraires et ne peuvent être déplacés ou façonnés

comme bon nous semble. Entre alors en jeu la naturalité des choses. Selon Cavell, il faut laisser les choses se donner à nous et ces choses apparaissent dans leur naturalité; c'est de cette naturalité que découle la normalité. Comme le mentionne Mulhall : « Being in the human world thus seems to be a matter of sharing or failing to share certain facets of human nature: normality seems to be a matter of finding certain things natural » (*ibid.*, p. 117). Ainsi, les décisions prises sur l'individu et sur le monde sont complexes et structurantes de notre individualité à chacun. Toutefois, ces décisions ne dépendent pas d'un système de la normalité où tout ce qui aurait du sens serait déjà décidé, c'est une affaire de décision, mais une décision dictée par les limites de l'individu, sa finitude. Ces limites l'individu doit les trouver, elles s'appuient sur sa propre nature. Encore une fois, il s'agit de responsabilité chez Cavell et non d'un manque de connaissance. Le fait de décider de trouver les choses ou les individus anormaux ne relève pas des limites de la connaissance ou de la compréhension, mais du fait que l'individu doit décider de ce qu'il juge normal et anormal, de ce qui peut s'inscrire dans son monde et de ce qui doit en être exclu à partir de sa personne, de son jugement moral et des critères qu'il partage avec les autres individus. L'anxiété et la peur sont au cœur de la découverte de ses propres limites qui marquent la condition humaine; l'individu doit découvrir les critères et les motifs (*patterns*) qui donnent ces critères et qui découlent de la naturalité du langage partagé par un groupe de *native speakers*. Cette forme de vie partagée illustre la condition humaine qui en est une marquée par la finitude et l'être-séparé. Donc, reconnaître des concepts ou des critères comme étant les miens m'apprend à la fois des choses sur ces concepts et critères, et sur ma propre personne.

Si l'individu est toujours déjà séparé du monde et des autres, il doit absolument trouver une manière de s'y inscrire, d'entrer en relation, d'où l'importance capitale de l'expression.

Vous autoriser à compter pour l'autre, ce n'est pas seulement reconnaître ce qu'il en est de vous-mêmes, et par là même reconnaître que vous désirez l'attention de l'autre, ou du moins qu'il y ait chez lui un souci de connaître. C'est également reconnaître que vos expressions vous expriment bel et bien, qu'elles sont à vous, et que vous êtes en elles. Cela signifie que vous vous autorisez à être compris, chose que vous pouvez toujours refuser. J'aimerais souligner que ne pas vous y refuser, c'est reconnaître que votre corps, le corps de vos expressions,

est à vous; qu'il est vous sur la terre, qu'il est tout ce que de vous il y *aura* jamais (Cavell 1996, p. 551).

Donc, le corps apparaît comme le champ d'expression de l'âme humaine. Or, les sceptiques interprètent le corps comme étant un obstacle à la manifestation de la vie intérieure. Le corps serait une barrière ou une altération de l'âme, qui empêcherait toujours sa véritable expression. C'est certainement une erreur puisque le corps est justement ce qui permet l'expression de l'âme. Sans corps, l'âme n'existe pas puisqu'elle ne peut être exprimée. La séparation corps et esprit opérée par les sceptiques est erronée, car si nous sommes bel et bien séparés les uns des autres ce n'est pas par notre corps, comme le souligne Mulhall en citant Cavell :

If something separates us, comes between us, that can only be a particular aspect or stance of the mind itself, a particular *way* in which we relate or are related (by birth, by law, by force, in love) to one another –our positions, our attitudes, with reference to one another. Call this history; it is our present (Mulhall 1994, p. 128-129).

La séparation corps et esprit n'est pas naturelle, et le sceptique croit pourtant avoir pour tâche de relier ces deux pôles. Selon Cavell, nous sommes infiniment séparés, et ce, sans raison. Il devient ainsi inutile de tenter de mettre du langage entre l'intériorité et son expression afin d'expliquer le lien les unissant puisqu'il n'y a rien qui les sépare. Rien ne peut venir s'insérer entre l'intériorité et son expression, ce qui ne veut pas dire que ce lien naturel garantisse la certitude dans nos jugements. Selon Elise Domenach :

Il est propre à la naturalité du langage d'exprimer son aspiration à l'adéquation avec le monde, mais mon langage est sans cesse traversé par le scepticisme. La vérité profonde du scepticisme s'exprime dans l'impossibilité qu'il y a à fonder le rapport de notre entendement au monde (Domenach 1998a, p. 84).

Le scepticisme apparaît alors comme étant à la fois menace et tentation. En effet, il menace notre vie avec autrui en élaborant un système chimérique qui condamne à l'inexpressivité, et il nous tente en allégeant le poids du monde et de nos vies et en suspendant la lourde responsabilité qui nous accable de nous faire connaître, de nous exprimer et de nous engager dans un monde qui ne peut être sans nos voix, sans nos choix.

## 5. Scepticisme envers le monde extérieur et scepticisme envers autrui

Après avoir expliqué les concepts de reconnaissance et d'expression, il s'agit maintenant de définir plus précisément la distinction qui existe chez Cavell entre le scepticisme envers le monde extérieur et le scepticisme envers autrui. Ces deux scepticismes quoique liés se différencient en ce qui a trait à la projection empathique nécessaire d'un côté, et ce qui aurait rapport avec un cas idéal de la connaissance de l'autre. En effet, il semble que le scepticisme par rapport à autrui, au contraire du scepticisme par rapport au monde extérieur, ne pourrait se généraliser à l'ensemble des individus. D'un autre côté, dans le cas sceptique du monde extérieur, si je doute d'une chose, ce doute semble se généraliser à l'ensemble des choses du monde. Par exemple, si je ne peux m'assurer de l'existence d'une table alors ce sont toutes les tables et les objets du monde qui ne peuvent être assurés dans leur existence. Dans le cas sceptique de l'existence d'autrui, le doute sur une personne ne peut se généraliser à l'ensemble des individus; ce doute demeure spécifique à la relation d'un individu à un autre. Selon Mulhall :

it seems that both knower and known can step out of their confinement from each other; the notion of a generic other (analogous to that of a generic object, an object about which a doubt –once raised– could be generalized because it can stand for objects in general) seems a contradiction in terms (Mulhall 1994, p. 132).

Ce qui explique cette spécificité serait la « projection empathique » qui aurait pour fonction de différencier ce qui est humain de ce qui ne l'est pas. Cette projection suppose à la fois l'imagination et la reconnaissance. En effet, l'individu doit pouvoir se projeter dans la personne avec laquelle il décide d'entrer en relation, il doit trouver l'imagination nécessaire afin de pouvoir répondre à l'individu. Par exemple, si quelqu'un souffre, je dois pouvoir imaginer que l'expression de cette souffrance est réelle et je dois pouvoir m'y projeter afin de la reconnaître. Si l'expression d'une personne ne trouve aucun écho en moi, si je ne peux m'imaginer qu'elle manifeste son intériorité, il me sera impossible de la reconnaître et par le fait même d'entrer en relation avec cet individu. Ainsi, contrairement au monde extérieur où je dois laisser les choses venir à moi, mon rapport aux autres nécessite un engagement profond de ma personne

qui fait de cet engagement quelque chose de spécifique et non général. Selon Espen Hammer :

This “empathic projection” is very different from merely seeing or registering that such-and-so is the case. Rather than observing something in an objectifying mode, I actively engage with the other to the extent of identifying *with* her. Moreover, the identification with the other singles me out; it exposes me to the specific history of my relation to the other (2002, p. 64).

La projection empathique permet d'établir une suture dans l'expérience. Sans elle, il est impossible d'entrer en relation. De plus, en suivant la déclaration sceptique, l'individu ne fait que se demander si l'autre est bel et bien humain (le problème de l'existence et de sa preuve), s'il ne serait pas un automate; or, ces questions détournent l'individu de la relation possible avec l'autre, elles l'empêchent même. La question pour Cavell serait de savoir si je peux me révéler à l'autre, si je peux me faire connaître à travers mes relations restreintes et ma séparation des autres individus.

Le scepticisme envers autrui est un scepticisme de l'effort, un scepticisme qui doit être vécu, dans le sens où je ne peux me fier à mes relations aux autres comme étant assurées, je dois m'y projeter et m'y impliquer afin qu'elles puissent avoir lieu. Ces relations demandent l'engagement, elles ne sont pas objectives et ne peuvent se fixer définitivement. Également, ce scepticisme doit être vécu puisque ma relation à l'autre est toujours spécifique à cet autre et ne peut s'appliquer à l'ensemble des individus. En conséquence, chaque relation appelle la projection empathique et est traversée par la menace sceptique, toujours renouvelée (cet autre est-il humain? Possède-t-il une âme, un esprit? Puis-je me projeter dans cet autre et lui répondre, le reconnaître?). Cette distinction entre les deux formes de scepticisme provient de la différence de réponse que demandent les objets et les humains :

In the first case [le scepticisme envers le monde extérieur], our knowledge receives justification from the fact that we *see* the thing in front of us (the tomato, say, or the chair). Seeing is the way we generally know things, so if sight fails us, we don't generally know things. In the second case [le scepticisme envers autrui], however, we do more than merely *see* the other. The empathic projection by which the existence of fellow human beings is recognized involves me in identifying *with* the creature I see. I *respond* to the other. The specific features of my relation to the other tell something about us, our

relationship, yet this need have no implications for my acknowledgement of other people [...] Thus skepticism about other minds is restricted to you and me: no conceptual device exists that, analogous to the appeal to a generic object in external-world skepticism, is capable of generating global doubt (*ibid.*, p. 76).

C'est dans cette mesure qu'on peut dire que je dois vivre mon scepticisme à l'égard d'autrui puisque chaque relation renouvelle la possibilité que je puisse me tromper sur quelqu'un, chaque relation demande mon engagement afin qu'elle existe. Il n'existe pas un meilleur cas de la connaissance dans ce scepticisme (un individu qui m'assurerait de l'humanité de tous les individus une fois pour toutes) puisque chaque individu avec lequel j'entre en relation demande une nouvelle projection empathique spécifique de ma part. Selon Hammer : « With regard to others, however, I must remember the possibility of skepticism: that nothing other than my willingness to respond empathically to the other keeps the other alive to me, and thus that relations between us are restricted » (*ibid.*, p. 75).

On voit que les deux scepticismes diffèrent quant au concept de projection. D'un côté, le scepticisme sur l'existence d'autrui demande la projection empathique, elle est nécessaire afin de reconnaître ma relation aux autres et également ma relation à moi-même<sup>3</sup>. D'un autre côté, le scepticisme quant au monde extérieur aurait intérêt à éviter la projection, car cette projection pénètre les choses du monde en les forçant à se mouler aux désirs des individus. La projection forme des systèmes chimériques, des conceptions du monde qui empêchent la révélation du monde. Cette projection, très différente de celle empathique, fait violence au monde et aux mots en les sortant de leurs usages, de leurs contextes, en les forçant à signifier ce qu'ils ne peuvent signifier. Cette projection aliène l'individu et le monde, et l'éloigne du quotidien et des critères naturels du langage. En forçant le monde, en le systématisant, le sceptique s'éloigne de ce qui compte pour lui, ce dans quoi il vit. À force de vouloir prouver et mettre du langage et une séparation où il ne peut y en avoir, le sceptique s'embourbe dans des discours

---

<sup>3</sup> Ici, il faut préciser, à la lumière de Cavell, qu'il est important de se voir comme un autre, se voir à la troisième personne. Si je ressens de la douleur, par exemple, je dois identifier cette douleur et la reconnaître comme je le fais chez les autres. Selon Cavell, une individualité ne trouve son plein potentiel que dans son expression et dans la reconnaissance assumée de cette expression. En effet, il serait erroné de croire que l'expression déforme l'intériorité et qu'ainsi l'inexpressivité demeure plus authentique pour posséder cette intériorité. Il s'agit d'une menace sceptique.

compliqués où la fin est toujours déjà donnée. Selon Cavell, la projection pénétrante (en apparence) du scepticisme envers le monde extérieur doit donc faire place à un retour au quotidien. De plus, ce scepticisme ne peut être vécu puisqu'il fait violence au monde en lui demandant constamment la preuve de son existence; il est impossible de vivre parmi les choses dans cette optique. Il faut donc « oublier » ce scepticisme pour pouvoir vivre une condition universelle (tout le monde doit accepter de vivre parmi les objets et éviter de questionner leur existence inlassablement). Il en est autrement du scepticisme envers autrui où il faut toujours s'investir (par la projection empathique) afin de pouvoir reconnaître l'humanité d'autrui, connaître les individus et entrer en relation avec eux. Il faut s'exprimer, entrer en relation et c'est un travail à recommencer toujours puisque la reconnaissance d'un individu ne peut se généraliser à l'ensemble des individus. La projection empathique devient capitale afin de distinguer l'humain du non-humain.

Certes le scepticisme débusque également, dans l'une et l'autre sphère, nos faiblesses de sujets connaissant, et traduit notre déception de notre finitude; mais l'idéal de connaissance inhérent au scepticisme qui porte sur les objets matériels – idéal que nos prétentions aient une pénétration, une délicatesse ou une complétude sans limites – s'évanouit dans le retour au quotidien, comme si cet idéal était de toute éternité sans substance, ou de toute éternité voué à la damnation; alors que l'idéal de connaissance inhérent au scepticisme qui porte sur les autres esprits – idéal que la reconnaissance de soi et des autres soient d'une authenticité et d'une effectivité sans limites – ne cesse de hanter notre vie quotidienne, à croire qu'il est la substance même de nos espoirs (Cavell 1996, p. 650).

Le désir de faire corps avec le monde, le désir de le posséder est l'erreur qui fait perdre le monde au sceptique. Ce dernier tente de surpasser sa condition qui suppose toujours la séparation et lorsqu'il échoue, il se met à douter, à être désappointé, car l'intimité au monde qu'il recherche lui est impossible. Selon Mulhall, le sceptique déplace le scepticisme envers autrui vers le scepticisme envers le monde extérieur. En effet, le scepticisme envers autrui devient une allégorie du scepticisme envers le monde extérieur, c'est-à-dire que le sceptique fait du monde un individu, un autre exemplaire qu'il souhaite pouvoir posséder. Le sceptique utilise la projection empathique et anime le monde – un monde qu'il appréhende comme un tout – et lui demande de se livrer à lui en épousant ses désirs. Il s'agit d'un désir jaloux de possession et ce désir est si fort qu'il dérange la raison du sceptique qui, pourtant, se cache derrière un excès de raison. En

effet, le sceptique utilise toujours un raisonnement très logique et cognitif en demandant au monde la preuve de son existence; mais, en fait, il désire si fort la possession du monde qu'il le fait devenir un individu qu'il pourrait agripper et qui pourrait lui répondre et lui donner ce qu'il souhaite. Or, faire du monde un tout, c'est s'assurer de son inanité, de sa morbidité. C'est comme si à force d'empoignade le sceptique avait fini par étouffer et tuer ce monde qu'il souhaitait tant posséder. De plus, ses espérances sont vaines et il se sent trahi, car il souhaitait un cas exemplaire de connaissance en faisant du monde un objet animé, voire un individu, et ce cas s'est avéré décevant. Car, pour le sceptique, la croyance qu'il a du monde est à sens unique : il doit surmonter sa séparation de ce dernier et le pénétrer de l'intérieur afin de le comprendre et d'enfin y croire. Or, comme le mentionne Cavell, la séparation est une condition d'existence insurmontable; il ne sert à rien de tenter de trouver ce qui sépare : nous sommes séparés. Cette séparation appelle donc la relation et cette relation ne peut s'établir avec le monde au même titre qu'avec un individu, car le monde résiste à nos projections; le sceptique est effrayé par cette condition et décide d'animer le monde, ce qui est fatal. Conséquemment, son idéal démesuré défait, le sceptique décide de se retirer du monde, un monde chimérique qu'il n'aura jamais réussi à étreindre, à posséder. En un sens, le sceptique s'était déjà retiré du monde en s'obstinant à vouloir le posséder plutôt qu'à vouloir s'y intéresser. Le sceptique refuse donc les critères dont parle Cavell et sans l'acceptation de ces critères il est impossible de s'intéresser au monde.

Par ailleurs, si le sceptique commet une erreur en animant le monde de ses prétentions, il aurait aussi intérêt à prendre exemple sur le scepticisme envers autrui. En fait, le sceptique, selon Cavell, devrait reconnaître le monde comme un autre nécessaire et séparé. Cette reconnaissance supposerait l'affirmation de son intérêt envers le monde et l'indépendance de ce qui l'attire dans ce monde. Si nous avons dit que faire du monde un individu était fatal au sceptique, et que ce transfert de scepticisme était dangereux, il peut aussi s'avérer souhaitable. Car, accepté l'indépendance du monde et le laisser se livrer en fonction de sa propre nature permet d'entrer en relation profonde avec ce monde. Donc, il s'agit d'explicitier notre rapport au monde suivant toutes ses dimensions : il faut reconnaître le monde comme un autre nécessaire, qui a une existence séparée et essentielle à la nôtre; cette existence est essentielle au sens où nous avons de l'intérêt pour elle, nous en avons besoin. De plus, le monde doit être pris comme un

autre puisque son existence nous attire; cette existence agit de sorte à nous attirer, elle attend des réponses de nous, des réponses dont elle a besoin et qu'elle demande à sa manière et suivant sa nature; ainsi, cette existence nous attire comme un sujet, plutôt que d'être simplement l'objet de nos projections. Selon Mulhall :

the philosopher should acknowledge the world –acknowledge it as his necessary other whose existence is thus both separate from and essential to his own. Acknowledging that it is essential to him would presumably mean acknowledging his interest in and need for it, which means accepting the fact that it attracts him –that he is drawn to and by it; and acknowledging its separateness would mean accepting the independence of what attracts him, not imposing his interests and needs upon it but rather allowing it to elicit the responses it requires and requests from him in its own way and according to its own nature. Such ideas constitute the transference of one way of conceptualizing a loving relation between human beings to the domain of relations between a human being and the world –a vision of falling in love with the world (1994, p. 158-159).

Il s'agit donc de devenir amoureux du monde en comprenant que ce monde est séparé de nous comme tous les autres individus le sont. Le scepticisme devient une aide considérable dans la compréhension du scepticisme envers le monde extérieur. Il faut, chaque fois que la menace sceptique ressurgit, se rappeler (*recalling*) nos critères et tendre vers le quotidien et notre usage normal du langage. Lorsque le désir de possession est trop fort, il faut se rappeler ce qui compte pour nous, ce qui nous attire et ce qui mérite l'engagement dans un monde qui doit tendre vers l'ordinaire, vers le quotidien. Il faut se rappeler ce qu'on sait déjà et le répéter sans cesse afin de le transfigurer et lui donner la force de l'engagement.

#### 6. Analyse du scepticisme de Gus Van Sant à travers *Gerry*, *Elephant* et *Last days*

Jusqu'à maintenant, nous avons développé la pensée cavellienne quant au scepticisme moderne. Nous avons vu comment Cavell établit une distinction entre scepticisme cognitif et scepticisme éthique. Nous avons également élaboré les concepts de connaissance et de reconnaissance et avons passé au crible de la critique le scepticisme qui réduit notre rapport au monde à un simple rapport de connaissance. Ce faisant, nous avons pu expliquer le projet philosophique cavellien, qui vise à réintroduire l'individu dans le monde, d'une part, et d'une autre part à lui permettre d'entrer en

relation avec les autres individus en surmontant sa peur de l'expressivité nécessaire. Cette réinsertion s'opère par le biais d'une décision qui passe par la reconnaissance éthique. Il s'agit maintenant de voir comment la problématisation du scepticisme par Cavell va nous permettre de mieux nous faire voir comment Gus Van Sant problématise lui aussi le scepticisme à travers *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) et *Last days* (2005). Nous avons d'abord fait un exposé des thèses de Cavell dans ce chapitre, car sa pensée nous semblait celle qui pouvait le mieux se ré-enchaîner avec celle de Van Sant, et ainsi, par résonance, en faire découvrir des aspects qui nous avaient d'abord échappé à l'écoute des films. Nous nous proposons d'étudier les trois films de Van Sant à travers les axes de la narration, des thèmes et des motifs qui sont traversés par le scepticisme. Plus encore, il s'agira de voir si ces films demeurent enfermés dans la menace sceptique ou s'ils trouvent le moyen de lui échapper à travers la reconnaissance et l'expression de cette reconnaissance. D'abord, il importe de mentionner que ces trois films de Van Sant se font échos et sont construits d'une même façon : les scènes que l'on retrouve dans l'un de ces films se retrouvent dans les autres et vice-versa. Cette construction est importante puisqu'il s'agit d'un même problème que Van Sant traite et déplie dans chacun de ses films qui entrent en résonance. Par ailleurs, je me propose de passer de l'un à l'autre de ces films en suivant tout de même leur progression (ou serait-ce une régression?). Il faut noter également que ces trois films proposent un même problème à travers des nuances, mais les scènes qui se font écho ne s'inscrivent pas dans une logique de continuité linéaire.

### 6.1 *Gerry*

D'abord, identifions le problème central chez Van Sant : la rupture de l'individu face au monde et aux autres individus. Dans ses trois films, Van Sant propose des adolescents ou de jeunes adultes qui ont perdu leur rapport au monde : ils sont déconnectés, complètement désœuvrés, incapables de s'exprimer et d'entrer en relation. De plus, les moyens qu'ils utilisent pour reprendre possession de leur existence sont horribles et catastrophiques. Chez Van Sant, les individus ne sont pas diaboliques, ce sont des êtres qui ont perdu leurs repères et qui ne savent plus du tout ce qu'il faut faire pour s'en sortir. Également, les individus ne sont pas vides, mais plutôt vidés à force d'errer dans un monde qui ne leur permet pas de prendre place. Plus encore, nous

verrons comment ce serait aussi à eux de prendre position et de désirer participer à un monde qui doit changer.

Dans ces films, le problème est critique, dès le départ. La rupture a toujours déjà eu lieu comme on peut le constater dans le premier plan-séquence de *Gerry*. Ce plan montre un véhicule se déplacer sur une autoroute, véhicule à bord duquel prennent place les deux Gerry (Matt Damon et Casey Affleck). On suit ce véhicule par un travelling avant accompagné d'une musique classique mélancolique d'Arvo Pärt. On voit les deux Gerry dans l'auto, l'air grave, comme s'ils se recueillaient. Les deux jeunes hommes n'échangent mots, ce qui paraît étrange puisqu'ils se proposent pourtant d'aller faire une ballade plaisante en nature. Pourtant, aucune excitation dans ce plan, il n'y a que cette musique qui annonce la fin. En effet, la séquence d'ouverture renvoie à la fin d'un film conventionnel : on suit une auto qui s'éloigne et à bord de laquelle il y a deux individus qui semblent vidés, préoccupés, l'air grave comme s'ils avaient vécu une expérience singulière (que nous aurait montré le film) qui les aurait changés. Cette séquence d'ouverture annonce bien ce que sont ces trois films, à savoir des films où la préposition « après » prime. Car, on retrouve toujours les échos d'une blessure dans ces films où on semble nous demander ce qu'il peut bien y avoir après. Que reste-t-il après le désœuvrement, après la mélancolie, après la perte? C'est cet « après » que vient questionner Van Sant qui affiche ses couleurs dès le départ : tous sont déjà perdus, mélancoliques, apathiques. Donc, Van Sant même s'il s'intéresse aux causes de cet abattement généralisé sait qu'il a déjà eu lieu. Dans ses films, le monde est déjà très loin et ce depuis très longtemps, et c'est cet aspect que vient montrer le plan d'ouverture de *Gerry* : commencer par la fin et essayer d'exprimer ce qui est encore possible lorsque tout a déjà eu lieu. Pourtant bien des choses sont possibles, mais l'époque dans laquelle on vit en est une de l'après et c'est ce qui intéresse Van Sant.

C'est parce que tout a déjà eu lieu qu'une profonde mélancolie émane de ces films, qu'il y a ce désir de revenir « avant », vers un monde perdu où tout était facile et harmonieux, un monde où tout était déjà donné et réglé. Ce sentiment fort transparaît dans les trois films de Van Sant, mais particulièrement dans *Gerry* où il est question de se perdre dans le désert, de faire corps avec la nature, de revenir aux origines d'un monde non perverti par les hommes, par le temps, par la société, par les clichés. Cette

ballade dans le désert apparaît comme le moyen de retrouver le monde, le posséder à nouveau, après la perte. Elle apparaît aussi comme le moyen de se retrouver comme individu, se remettre en phase avec soi, avec son individualité propre perdue aux mains d'une société vidée et drainante. Toutefois, ce retour vers un monde idéal demeure impossible et c'est l'expérience que vivront les deux Gerry à travers la marche dans le désert où ils feront une expérience pour laquelle ils n'auront aucune réponse, une expérience qui suppose la cassure et qui les obligera au changement, sans quoi la vie sera impossible (cette vie sera en effet impossible puisque le changement a été refusé : *Last days* se termine par un suicide).

En effet, *Gerry* est le film de la cassure, le film où la mélancolie peut encore paraître souhaitable jusqu'au point de rupture, ce point où le retour vers un monde agréable et simple ne pourra plus se faire. Il y a toutefois une résistance à la cassure et elle s'observe dans les trois films de Van Sant, mais dans *Elephant* et *Last days*, il s'agit plus d'un refus de reconnaissance de ce point de passage qui pourrait avoir lieu une première fois dans *Gerry*. Car, dans *Gerry*, les Gerry ne sont pas résignés et n'ont pas encore fait l'expérience de leur profonde séparation les uns des autres et du nouveau monde qui s'offre à eux s'ils veulent bien l'accepter. Ils ne savent pas encore que le monde qu'ils sont partis retrouver et qui garantit leur existence et leur place dans le monde n'existe pas et ne peut être vécu, alors que dans *Elephant* et *Last days*, il s'agit plutôt d'un profond refus de ce constat. Précisément, dans *Elephant*, il s'agit de priver les autres d'un monde qu'on a soi-même perdu en le détruisant. C'est une vengeance après la déception : déçu par le monde, il s'agit de se venger de l'accord que les autres maintiennent avec lui en les supprimant. Dans le cas de *Last days*, il ne reste qu'à se dévitaliser rapidement, il ne reste qu'à se tuer avant d'être obligé d'entrer dans le monde et d'y prendre part en s'exprimant. D'un côté, on fait violence au monde pour le punir des déceptions qu'il inflige, d'un autre côté, on se fait violence à soi-même avant d'être forcé à prendre position.

Donc, dans *Gerry*, il s'agit de retrouver le monde à travers la marche. D'ailleurs, c'est le seul des trois films où il demeure possible de marcher librement, car dans les deux autres films, les jeunes tournent en rond, refont les mêmes trajets d'une école, d'une maison. Toutefois, s'agit-il vraiment de marcher librement puisqu'à force de

marcher « librement » on se perd, on se perd à soi-même et aux autres. Au départ, ce qui apparaît comme une errance contrôlée (il y a un point d'arrivée) s'avère une perte fatale, mais qui peut aussi s'avérer salvatrice si on en accepte les enjeux qui seraient ceux du passage d'une existence facile et contrôlée à une existence responsable, qui oblige à l'engagement. Toutefois, ce passage est effrayant et lourd d'implications puisqu'il suppose de faire son deuil d'une certaine forme de mélancolie qui enveloppe les Gerry dans la tristesse d'une existence lointaine et toujours déjà perdue.

Cette peur est progressive tout au long du film et est thématifiée à travers la marche de Damon et Affleck. Cette marche débute paisiblement et s'inscrit dans une marche traditionnelle en nature. En effet, il s'agit d'admirer la nature en se purifiant le corps à travers l'exercice. Lorsque les deux Gerry débutent leur expérience et décident d'éviter le *Wilderness Trail*, ils se mettent à courir côte à côte, puis Damon prend la tête suivi de Casey Affleck dans une nature sauvage qui ne semble pouvoir leur faire que du bien. À la fin de cette course, les deux jeunes, exténués, s'étendent au sol en tentant de reprendre leur souffle dans une bonne humeur évidente. C'est alors qu'ils se disent : « *Fuck the thing!* » (*the thing* étant le point d'arrivée de leur randonnée). Comme si cette petite course légère et amusante semblait suffisante, comme si ce petit moment en nature leur avait fourni assez de tranquillité et de proximité avec les origines, la nature, le monde, bref, la vraie vie dépouillée de tous ses artifices, et qu'ils étaient désormais prêts à retourner d'où ils viennent. Toutefois, ils ne retrouveront pas leur chemin et la scène décrite se retrouvera vers la fin du film, après le point de rupture qu'auront vécu ces deux individus. Cette scène (débutant à 1 h 19 min) répond à la course en nature du début, elle présente, dans un désert bleuté, apocalyptique, les deux Gerry qui ont peine à marcher. Damon est encore en tête alors qu'Affleck, beaucoup plus loin, tente péniblement d'aligner ses pas : il titube. Les sons accompagnant ce très long plan (nous reviendrons sur la durée dans le troisième chapitre) sont distortionnés, graves et affligeants. La lourdeur de ce plan est littéralement écrasante et efface la mélancolie qui ne trouve plus ancrage. Le plan suivant montre un soleil brûlant se lever et les deux Gerry effondrés côte à côte. Seulement, il ne s'agit plus de reprendre son souffle et de se dire qu'on en a assez (« *Fuck the thing!* »); plutôt, les deux Gerry ont fait l'expérience pour laquelle ils n'ont plus de réponses, une expérience qui, malgré leurs efforts acharnés et paniqués, les oblige au changement. Cette expérience s'est imposée et les

moyens utilisés par Damon et Affleck pour la contrer et retourner vers une vie connue et maîtrisée se sont avérés des échecs. Ces deux séquences qui se répondent l'une l'autre montrent l'échec de l'errance et de la marche dans une nature magnifique afin de ressaisir le monde et son identité. En revanche, elles montrent aussi sa réussite puisque malgré l'échec de cette marche, les deux individus sont forcés au changement, ils doivent prendre conscience de quelque chose, reconnaître l'échec de leur démarche et de leur façon d'aborder le monde. Cette dimension trouve son écho dans *Elephant* où le ratage de *Gerry* s'observe chez les deux jeunes tueurs qui plutôt que d'accepter ce ratage et de construire leur vision du monde différemment le vengeront mécaniquement.

Les deux scènes décrites de *Gerry* sont intéressantes puisqu'elles marquent le changement. Que se passe-t-il entre ces deux scènes pour que la deuxième qui semble reprendre la première soit si catastrophique? Ce qui arrive, c'est l'ultime tentative (devrait-on dire tentation?) de réintégrer un monde perdu, un monde facile et agréable en droit. Cette tentative, c'est celle de se remettre au pas, retrouver une cadence, le rythme d'un mouvement régulier qui permettrait de retrouver son chemin, mais, par extension, se retrouver également à travers ce désert qui a fait perdre tous les repères possibles. Comment retrouver un monde borné qui permet de vivre dans sa mélancolie selon des codes et des règles établis et connus? Cette tentative se cristallise vers la 47<sup>e</sup> minute du film où les deux Gerry tenteront, pendant un travelling de 2 min 30 s, d'accorder leurs pas et de marcher d'une façon déterminée afin d'éviter la rupture pourtant inévitable. Ce plan-séquence montre de près le visage des deux hommes qui marchent côte à côte jusqu'à pratiquement se confondre. Leurs pas s'accordent dans un mouvement régulier qui vise à retrouver un chemin, une voie qui serait de l'ordre de la cadence, comme si une telle marche entreprise avec sérieux et détermination pouvait redonner ce qui s'envole de plus en plus, à savoir une conception du monde réglée et cadrée où l'individu peut errer comme bon lui semble. Cette marche, où les visages et les corps se confondent, tente de s'accrocher à un monde où la mélancolie et le désœuvrement, quoique désespérants, demeurent confortables. Toutefois, cette marche régulée s'avère un échec puisqu'elle se détraque et ne permet plus la cadence.

Plus encore, il est intéressant de voir que cette marche se détraque justement lorsqu'Affleck regarde vers l'arrière. Ce regard peut être interprété comme un regard

vers ce que cette marche provoque – un changement – et oblige à laisser derrière : une conception du monde à la fois confortable et malsaine. C'est d'ailleurs ce regard vers un monde perdu qui provoque sa perte et oblige la marche à se détraquer. Car, suite à ce regard, les deux corps ne pourront plus marcher ensemble, la cadence est brisée. De plus, Affleck, vers la fin du plan, regarde Damon, mais ce dernier ne lui retourne pas son regard. Il doit y avoir passage, il doit y avoir une acceptation d'un nouvel horizon qui s'ouvre sur un monde où, à moins qu'il ne décide de s'y inscrire, l'individu n'y peut participer.

Ainsi, cette marche oblige les deux Gerry à se séparer, à ne plus faire un, à accepter leur être séparé et leur finitude dans un monde qui leur résiste et refuse totalement de leur répondre. Leur projection de ce qu'était une marche en nature s'est avérée erronée et les voilà désormais pris dans un monde hostile; en revanche, ce monde semble plus viable puisqu'il n'est plus borné par des conceptions et des projections pénétrantes (elles se sont détraquées) qui lui font violence et l'empêchent d'advenir. C'est cette libération qu'annonce cette séquence. On constate comment ce film, à sa manière, rejoint la pensée cavellienne quant au scepticisme; toutefois, il ne s'agit pas de saisir comment la connaissance achoppe à fonder un rapport au monde, car chez Van Sant le problème n'en est pas un de prouver l'existence du monde par le biais de la connaissance, mais plutôt de vivre une expérience forte et puissante qui force l'individu à sortir de son cadre, de son désœuvrement et de sa mélancolie afin de pouvoir avoir une première vue sur un monde autre. Ce monde, c'est celui de la responsabilité et de la décision, et *Gerry* ouvre sur ce monde par le biais d'une rupture déterminante. Cette ouverture sur le monde ne concerne pas un monde autre autant qu'un monde autrement. C'est une question de position sur un monde qui demeure le même, mais qui peut gagner en profondeur et en intérêt s'il est appréhendé comme étant séparé et indépendant mais digne d'intérêt. Il faut déplacer son désir, le faire passer d'un désir des origines et d'un monde paternel au sens où il déciderait pour nous, vers un monde indépendant, vaste et effrayant puisqu'il impose la participation de ses individus. *Gerry* apparaît comme le film de la peur et de l'anxiété dont parle Cavell. Cette peur c'est celle d'un monde résistant et incontrôlable, celle d'un monde qui, au bout du compte, en demande beaucoup plus que ce qu'il aurait été possible d'imaginer. Le changement, la cassure qui provoque la différence entre les deux séquences analysées plus haut entre les deux Gerry

allongés après la marche (ou la course) montre cela, montre la difficulté et la différence entre un monde vécu et un monde projeté. Cette cassure montre qu'il ne faut pas tant faire corps avec ce monde, mais seulement vouloir y participer de façon authentique et responsable. Si *Gerry* ouvre à cette dimension, on peut dire qu'*Elephant* et *Last days* lui ferment la porte radicalement.

## 6.2 *Elephant*

Si *Gerry* est l'histoire d'un ratage, on peut dire qu'*Elephant* poursuit dans cette veine : le ratage a eu lieu et se vit désormais au quotidien, le quotidien de la polyvalente. Ce film propose de suivre le parcours de quelques jeunes de cette polyvalente et de leurs activités durant la journée où il y aura une tuerie dans cette école. Encore une fois, les jeunes marchent dans ce film où ils sont montrés, souvent de dos, dans leurs déplacements dans les corridors souvent complètement vides de cette polyvalente. Le motif de la marche est très présent, mais différemment. Dans ce film, les jeunes n'ont plus d'issues, ils marchent en boucles, tournent en rond dans un circuit fermé. Au contraire de *Gerry* où les deux Gerry marchaient pour se posséder ou pour retrouver leur chemin, dans *Elephant*, c'est comme si on était conscient que cette tentative était vaine, qu'elle ne pouvait mener qu'à un échec douloureux. Dans ce film, il est plutôt question d'une marche qui vise à investir l'ordinaire du monde. Il n'est plus question de retrouver un monde perdu, mais plutôt de refaire les mêmes trajets à la marche afin que chaque reprise en fasse découvrir de nouveaux aspects. Chaque étudiant marche vers un but différent, vers un milieu de vie qu'il aime ou accepte (le laboratoire photo pour le photographe, la bibliothèque pour Michelle, John vers son père qu'il veut retrouver, etc.). De plus, ces milieux de vie ne sont pas en lien avec une conception du monde totalisante (marcher vers un monde meilleur), mais plutôt avec l'ordinaire du monde et son quotidien qu'il s'agit d'investir et non de répudier. Ces jeunes vivent dans cette école et en acceptent les codes quoiqu'ils soient fragiles, superficiels et traversés par les clichés. C'est leur milieu de vie et ils tentent de s'en accommoder du mieux qu'ils peuvent et surtout chacun à leur façon. De plus, ils réussissent à y vivre en accord au sens où ils se saluent, s'invitent, se désirent, etc. Le drame terrible qui survient provient justement du fait que les tueurs refusent cet investissement quotidien de l'ordinaire du monde par les autres étudiants. Ils le refusent d'autant plus qu'ils en sont exclus. En fait,

ces deux tueurs semblent déçus du fait que la vie ne soit que l'investissement ordinaire du monde et non une marche vers un monde meilleur imaginé (ce qui renvoie à l'échec de *Gerry*). Du coup, leur frustration et leur déception se traduit en une tuerie qui vise à vider l'école de tout ce qui en fait justement un milieu de vie pour les autres qui réussissent (difficilement, c'est certain) à s'y exprimer et à s'y accorder à travers leur quotidien. Ces deux tueurs sont déçus par l'ordinaire de ce milieu de vie puisqu'ils en sont chassés et qu'ils ne parviennent pas à y exprimer leur douleur. Conséquence : ils se refusent à reconnaître leur douleur et la nient en détruisant tout ce qui la provoque selon eux, c'est-à-dire l'école et les étudiants et professeurs qui en font partis. Si *Gerry* marque une cassure, *Elephant* marque la résignation et la destruction d'un monde qui ne doit plus exister hors d'une projection bornée. Mais comment réussir à sortir de cette violence, de cette destruction et de la prolifération des clichés dans lesquelles les jeunes tueurs sont emprisonnés? *Elephant* commence à soulever cette question qui serait celle de l'expression.

Comme on l'a dit, le scepticisme selon Stanley Cavell résulte en un retrait du monde, un refus de l'expression induit par une peur du rejet. Si les films de Van Sant, *Elephant* en particulier, donne un monde qui empêche l'individu d'advenir ou de prendre position, il n'en demeure pas moins que ces individus refusent souvent leur responsabilité qui serait celle de se faire connaître en s'exprimant le plus honnêtement possible<sup>4</sup>. Selon Stephen Mulhall :

Cavell does not claim that if I am not known or acknowledged by others, then I am condemned to non-existence: his point is rather then I would then exist as unacknowledged, as denied by others, and that this would then be part of my own knowledge of myself. If my pain is treated as unworthy of response by others, if its reality is denied in this way, then what reality will it have for me? And if I am treated as unworthy of acknowledgement by others, if my existence as a human being is denied in this way, then what does my existence as a human being amount to? In other words, if through knowing others, I am implicated in their existence, then my existence is implicated in other's acknowledgement of me. This makes the decision to make myself

---

<sup>4</sup> Ici, il convient de préciser que l'emploi de termes qui peuvent faire penser à une analyse psychologique (peur, anxiété, honnêteté, désespoir, etc.) n'en fait pas une pour autant puisque ces affects sont analysés dans le cadre d'un rapport au monde. Cette analyse est existentielle et non psychologique au sens où elle concerne la condition de l'être humain et non l'état psychologique d'un individu. J'y reviendrai plus en détails dans le deuxième chapitre.

known –to express myself– one which is fraught with risk, since it opens me to rebuff; but deciding not to make myself known, to suppress myself, would close me off from the very possibility of acceptance (it would *ensure* that my existence was and remained unacknowledged) –and systematically suppressing my expressions of (even a part of) my soul or mind could lead to my losing possession (the part of) it altogether (1994, p. 139).

Donc, l'individu fait face à un dilemme : soit il décide de s'exprimer et prend le risque du rejet, mais prend aussi la chance de participer dans le monde et d'avoir une relation avec les autres, soit il se referme sur lui et se retire du monde puisqu'il juge ce monde indigne de son intérêt. Cette dimension du scepticisme cavellien hante les corridors de cette école, hante les films de Gus Van Sant sur lesquels la menace sceptique pèse jusqu'à l'éclatement. Chez Van Sant, il ne s'agit pas d'une déception envers le monde puisque ce monde est le seul que les jeunes connaissent, ils y errent plus désœuvrés que déçus. Au contraire, c'est comme s'ils s'en accommodaient malgré sa superficialité et sa lourdeur. Les jeunes flottent dans cet espace, dans cet entre-deux où tout est faux, où tout va mal. La menace pèse, mais on s'y résigne puisque c'est ainsi et il n'y a rien à faire. En ce sens, la décision sur l'existence dont parle Cavell ne se prend jamais. La raréfaction des adultes dans ces films n'est d'ailleurs pas innocente puisque les jeunes sont le pivot, le point à partir duquel tout peut changer. En effet, l'adolescence<sup>5</sup> est cet entre-deux où la décision peut être prise : basculer vers l'âge adulte, vers un monde de la responsabilisation qui oblige l'engagement. Ce passage provoqué et raté dans *Gerry* ne se fait pas dans *Elephant*, les deux tueurs, et particulièrement Alex, en témoignent par ces meurtres horribles. Comme si Alex avec toute sa rage refusait que le monde se refuse à lui. En effet, on le voit à quelques reprises hocher la tête en signe de découragement suite aux propos des gens qui l'entourent (lorsqu'il se fait bousculer dans la cafeteria par un élève, par exemple). Mais pourquoi tout le monde est si stupide selon lui? Ces hochements de tête indiquent autant le fait qu'il soit incompris que son incompréhension des autres. En effet, Alex refuse d'exprimer sa rage, refuse d'entrer en relation avec les autres qu'il trouve assurément méchants et insensibles. Également, il semble être le souffre douleur de l'école. Van

---

<sup>5</sup> Précisons dans le cas qui nous occupe, qu'il s'agit de l'adolescence en tant que mode d'existence et non pas en tant que désignation sociologique de l'âge.

Sant le signifie dans la scène où on le voit dans la classe de chimie se faire lancer des restants de nourriture sans que le professeur, qui a le dos tourné, puisse intervenir. Toutefois, il en est de même pour Michelle qui se fait traiter de *looser*, mais qui semble trouver moyen de se réaliser un tant soit peu à travers son travail à la bibliothèque, à travers la lecture. Ce que Michelle montre, c'est le caractère ordinaire de la reconnaissance, de l'engagement et de l'expression dans le monde. Car, elle aussi se fait rejeter par les autres qui refusent de reconnaître son individualité et de l'accepter dans la communauté. Toutefois, Michelle trouve une façon ordinaire de s'exprimer (le travail, la lecture) sans tuer et sans condamner la totalité du monde. Pour ce qui est d'Alex, il refuse le caractère ordinaire de la reconnaissance et de l'expression, il refuse tout. La scène où la caméra tourne autour de lui pendant qu'il joue du Beethoven le montre : il marque sa frustration de la main envers ses partitions qu'il a peine à jouer. C'est trop dur, il abandonne, il est en colère. C'est cette difficulté du monde qu'Alex refuse, la difficulté qu'il y a à se faire connaître, la difficulté d'entrer en relation avec les autres et ce sans les tuer. Car, si Alex est incompris, il se refuse aussi à aller vers les autres et à tenter de les comprendre. Il accumule jusqu'à l'explosion, mais comment savoir, comment aider quelqu'un qui se refuse à toute ouverture, à toute expression? Il faut ajouter que si Alex se refuse à l'expression, une large part de responsabilité incombe à la communauté dans laquelle il vit, qui lui refuse cette expression. En effet, cette communauté lui refuse toute reconnaissance (on lui lance de la nourriture, on le ridiculise) en étant cruelle et en niant la douleur réelle d'Alex. Bref, le rapport aux autres est bidirectionnel.

La séquence où l'on voit Alex à la cafétéria est révélatrice de son refus d'engagement. Il se déplace dans cette cafétéria en regardant un peu partout et en prenant des notes. Il élabore son plan des lieux, plan qui lui permettra plus tard de s'exprimer de très mauvaise façon. La caméra suit Alex de très près comme si ce dernier était enfermé en lui-même, isolé des autres qu'on ne voit quasiment pas même si cette cafétéria est pleine. Une jeune fille demande à Alex ce qu'il fait, il lui répond « *you'll see* ». Il s'agit cette fois d'avoir un plan bien établi des lieux afin de ne pas se perdre et de se venger en quelque sorte des malheurs subis dans *Gerry*. Comme si le ratage de *Gerry* ne pouvait être reconnu, comme si la cassure devait être jugulée afin de pouvoir poursuivre cette vie moribonde qui, si elle va de soi et n'oblige pas à la participation,

devient de plus en plus critique et invivable. Un bruit assourdissant envahit d'ailleurs cette scène et oblige Alex à se prendre la tête. Rien ne va plus, son enfermement prend le dessus, le déborde et c'est pourquoi il doit mettre son plan à exécution.

Un peu plus tard dans le film, on voit les deux tueurs en contre-plongée qui regardent le plan de l'école. Alex expose ses idées à Eric et on voit des *flashforward* de ce qui se produira lors du massacre. Cette contre-plongée est exactement la même que dans *Gerry* où Damon et Affleck, dans le sable, cherchaient à retrouver leur chemin, leur orientation. Toutefois, dans *Gerry* ce plan était entrecoupé de *flashback* où Affleck tentait de se rappeler les routes qu'ils avaient empruntées avec l'automobile pour arriver au désert. Ces *flashback* étaient nerveux et retraçaient les chemins empruntés sans jamais pouvoir se fixer. Dans *Elephant*, Eric et Alex (deux nouveaux Gerry) ont retrouvé leur chemin et comptent bien tout faire pour éviter les erreurs des Gerry (ce qui est justement une erreur). Encore une fois, on constate à quel point les mesures employées dans ce film sont mauvaises et ne peuvent mener qu'au drame. L'ouverture induite dans *Gerry* semble si effrayante qu'elle doit être refermée dans un geste brutal et définitif qui est une réponse extrême au sort du monde. La démarche d'Alex est certainement sceptique et ce qu'il attend du monde et de ses individus est paradoxal et impossible. En effet, Alex veut plus que tout être reconnu et écouté, mais la reconnaissance qu'il demande doit lui être assurée d'abord. Le monde doit lui prouver qu'il mérite sa participation avant qu'Alex y participe, alors que ce dernier prend les autres pour des idiots qui ne pourront jamais le comprendre de toute façon. Or, c'est en participant dans la communauté et en s'y exprimant que ce monde deviendra intéressant. On ne peut demander une preuve de bonne foi des gens si on décide de son côté de se refermer et de ne pas s'exprimer. Eric a peur et veut la reconnaissance sans ce qu'elle suppose : l'expression. Ainsi, la déception d'Eric est si grande (il demande aux autres et au monde ce qu'il n'est pas prêt à faire lui-même), sa rage devient jalousie et cette jalousie envers le monde l'oblige à le détruire en y tuant ces individus eux aussi en mal d'amour et en mal d'expression et de reconnaissance.

Un autre motif important chez Van Sant est celui de la prolifération des clichés. Le monde présenté dans *Elephant* en est un où les clichés se multiplient. Il y a la jeune fille moche à lunettes (Michelle) qui est rejetée par ses pairs et qui se réfugie à la

bibliothèque (la fille moche porte évidemment des lunettes et lit beaucoup, elle est intelligente à défaut d'être belle), il y a le jeune sportif que toutes les jeunes filles trouvent attirant, il y a ces trois jeunes filles idiotes qui se font vomir après leur repas sous prétexte qu'elles ne veulent pas prendre du poids, etc. Tout est emprisonné dans les clichés dans ce film où l'expression demeure difficile. Cette incommunicabilité annonce d'ailleurs *Last days* où Blake ne sera littéralement plus capable de parler, il ne pourra que marmonner des propos quasiment incompréhensibles.

Donc, les clichés pullulent, mais les individus ne font rien pour s'en émanciper, ils y baignent. Néanmoins, il serait faux de dire qu'ils s'y abreuvent puisque ces clichés les suspendent du monde, les empêchent d'y participer. Ce qu'il faudrait, c'est briser ces clichés et atteindre la discussion, la conversation une première fois, mais cela semble impossible comme en témoigne cette scène où les jeunes parlent de l'homosexualité. Il s'agit d'une succession de lieux communs et la discussion achoppe. Les clichés font donc partis du quotidien de ces jeunes et Van Sant montre comment la dureté, la superficialité et la méchanceté de ce quotidien empêchent la communication. La table ronde sur l'homosexualité est d'ailleurs l'illustration de l'école au sens où elle est une institution du savoir qui donne des mots à mettre sur des choses en faisant abstraction de toute forme de vie particulière. Cette discussion sur l'homosexualité s'éloigne de l'ordinaire au sens où Cavell l'entend, elle se rapproche plutôt d'une métaphysique qui construit un dispositif de représentation qui ne tient pas compte de l'expérience ordinaire du monde. L'absence de communication entre les jeunes s'observe également dans le plan où l'on voit les trois filles discuter : Brittany, Nicole et Jordan parlent du copain de Nicole. Selon Brittany et Jordan, Nicole passe beaucoup trop de temps avec son copain et délaisse ses amis. De son côté, Nicole mentionne qu'elle manque de temps pour tout faire (ce qui est ridicule, elle est au secondaire après tout). Cette discussion pourrait être sensible et profonde, mais ne l'est pas. On sent que Brittany et Jordan se fiche de Nicole de toute façon et le ton qu'elles utilisent, avec leurs tics adolescents, en parlant d'une relation comme on devrait parler d'une relation selon elles, indique qu'elles ne possèdent aucunement ce qu'elles disent, elles ne s'impliquent pas dans leurs paroles.

C'est le problème dans *Elephant*, les nuances les plus subtiles qu'on observe d'un investissement ordinaire dans le monde (Michelle trouve un moyen d'expression

dans son travail, le photographe dans sa passion pour la photographie) sont emportées par les degrés les plus bas du scepticisme qui sont aussi les plus forts dans ce film (le retrait dans les clichés par les trois jeunes filles, le massacre des autres par les deux tueurs). Les nuances du scepticisme observées sont oblitérées par la peur de l'expression qui force Eric et Alex au massacre. On ne parvient pas à faire exploser cette enveloppe de clichés qui empêche la communication, la révélation du monde. De plus, ces clichés ne sont pas une forme de vie viable et provoquent un retrait du monde, ils font mourir les individus en les normalisant et en réprimant leur individualité. Comment faire pour briser ces formules toutes faites et prendre possession de son existence en s'exprimant d'une façon authentique? C'est la question soulevée par *Elephant* qui ne trouve toutefois aucune réponse puisque ceux qui y parviennent n'échapperont pas au massacre, ils seront punis d'avoir réussi à trouver une façon de vivre dans ce monde superficiel et contraignant. Aussi, personne ne parviendra à faire exploser la morbidité de ce quotidien dans ce film (le film se termine par une tuerie), non pas que le quotidien serait source de mort (comme nous l'avons vu pour Michelle et Elias), au contraire, mais du fait que rester dans le quotidien des clichés et des formules toutes faites (comme c'est le cas pour Alex et Eric) empêche la révélation du monde et des autres. Et, ce n'est pas en faisant violence au monde (Eric et Alex qui massacrent les autres) qu'il se révélera non plus. Ce qu'il faut, c'est un engagement soutenu dans ce monde qui permet de le faire éclater et de résister à son actualité moribonde. Cet engagement, qui suppose la décision sur l'existence, est condamné par Eric et Alex qui, par leur geste abominable, en privent également les autres.

### 6.3 *Last days*

Enfin, *Last days* apparaît comme le film résiduel du ratage de *Gerry* et de l'enfermement dans ce ratage proposé par *Elephant*. *Last days* résulte en une destruction. On retrouve les mêmes thèmes et motifs dans ce film : l'errance, le désœuvrement, la mélancolie, l'abandon, la peur de l'expression, le refus d'engagement, mais ces thèmes apparaissent tous comme une condamnation, comme un trop tard où l'expression et la reconnaissance ne sont plus possibles. Il s'agit des derniers jours, où l'on verra Blake marcher (toujours la marche, mais de plus en plus restreinte) autour de sa maison tel un spectre, un fantôme. En effet, Blake flotte dans cet espace et ce temps

moribonds (nous y reviendrons au troisième chapitre), il est déjà mort et éprouve sa mort dans la durée. La tuerie d'*Elephant* apparaît clairement comme le geste désespéré d'individus qui cherchent à retrouver un monde perdu. Ce geste, ayant échoué lamentablement, a provoqué le retrait complet de Blake du monde et de sa relation aux autres. Ce dernier n'est quasiment plus capable de marcher, il se déplace péniblement, le corps défait : il est effondré, brisé. Plus encore, il ne peut plus parler, il marmonne et les dialogues de ce film sont l'exacerbation d'un monde dans lequel la relation est impossible. Le long plan fixe où le vendeur de pages jaunes propose à Blake de la publicité en est l'exemplification. Ce vendeur (Thadeus Thomas) récite son discours, le même qu'à tous ses clients malgré le fait que Blake porte une robe et soit effondré sur une chaise face à lui. Il ne l'écoute pas, ne lui répond pas, qu'à cela ne tienne, le vendeur poursuit sa possible vente. Dans le même ordre d'idées, on retrouve deux jumeaux mormons (ils portent le même nom comme les deux Gerry qui seraient devenus bien robotiques et mécaniques) qui viennent parler de leur église. Les deux jumeaux récitent leur texte visiblement appris par cœur puisqu'un des deux bute sur une phrase et la reprend du début pour poursuivre son exposé. Toutefois, ces textes appris ne sont pas sentis, comme si deux robots les récitaient. Il en va de même pour le vendeur de pages jaunes.

Ainsi, personne ne se soucie des individus à qui ils parlent et, dans cette mesure, il demeure impossible d'entrer en relation et de se faire connaître afin de participer au monde, à la vie. Il y a une rupture entre ce que les gens disent et ce qui se passe dans le monde. Le lien entre le langage et ce qui le provoque est détraqué, n'est plus naturel. Il ne vaut même plus la peine d'être questionné comme si tout était perdu d'avance (cette perte irrémédiable étant donnée dans *Elephant*). L'exemple de relation qu'on donne dans ce film est bien triste, il s'agit d'un vidéoclip de *Boyz II Men* que Blake regarde à la télé et qui propose des relations amoureuses ridicules étouffées par les clichés. C'est définitif, tout est décalé, déconnecté dans ce film et il ne reste plus rien à tenter sauf peut-être la libération du suicide (on entend une pièce classique où on chante victoire lorsqu'on voit le corps inerte de Blake dans le cabanon). Selon Espen Hammer : « In Cavell's terms, becoming a full individual involves both birth and rebirth –both a coming into being of biological existence and a mournful self-authorization of that same existence » (2002, p. 81). Cette renaissance est celle de la reconnaissance : accepter son

existence, l'exprimer et s'en donner le droit, faire son deuil d'un monde réglé et contrôlé qui devrait se mouler à nos prétentions. Cette deuxième naissance est refusée par Blake qui décide plutôt de se donner la mort n'ayant pas réussi (a-t-il essayé en fait puisque si *Gerry* permet l'ouverture, *Elephant* et *Last days* s'enlisent dans le refus et la mélancolie morbide d'un monde invivable et de relations inexistantes) à briser le carcan d'un quotidien contraignant et étouffant. Ainsi, la menace et la tentation sceptiques dominent et vont en empirant au sens où *Last days* se termine dans la mort et la résignation. Il faudra attendre *Paranoid Park* (2008) pour voir comment il est possible de sortir un tant soit peu d'une mélancolie et d'un scepticisme chroniques.

En conclusion, on a pu voir dans ce premier chapitre comment les films de Gus Van Sant entraînent en résonance avec les thèses de Stanley Cavell sur le scepticisme, d'une manière spécifique. Van Sant aborde le problème de la rupture de l'individu et du monde comme ayant déjà eu lieu. Il s'agit d'accompagner des adolescents à travers des films où la narration est raréfiée et qui laissent toute la place à la continuité et à la réflexion. Van Sant travaille des thèmes et des motifs récurrents comme ceux de la marche, de l'errance, du déplacement, de l'abandon, de l'emprisonnement, de la mélancolie et du désœuvrement afin de faire émerger le problème qui l'occupe : la rupture de l'individu et d'un monde qui lui résiste, ainsi que l'incapacité de l'individu à sortir de ce monde de clichés dont il hérite et dans lequel il ne peut se faire reconnaître, dans lequel il ne peut cultiver des relations authentiques. La menace sceptique domine et les adolescents préfèrent tuer ou se suicider plutôt que d'accepter un monde difficile qui se refuse à eux à moins qu'ils décident d'y participer. Ils ne parviennent pas à faire exploser le cadre dans lequel ils évoluent, un cadre qui serait une projection du monde contrôlée qui, plutôt que satisfaire les êtres, provoque désormais leur désœuvrement et leur tristesse. Ils manquent d'amour, mais se refusent, puisqu'ils ont peur du rejet, à devenir amoureux du monde et de ses individus. Chez Cavell, il s'agit du même problème où l'individu est en rupture avec le monde et les autres. Toutefois, ce problème en est un de la connaissance. Le sceptique demande au monde une preuve de son existence et cette preuve doit passer par des lois logiques indépendantes de sa personne. Le sceptique refuse de prendre une décision sur l'existence et se cache derrière un scepticisme cognitif. Le problème en est pourtant un d'éthique selon Cavell : prendre une décision et reconnaître son être-séparé du monde et des autres afin de

pouvoir participer, entrer en relation. Cavell propose de revisiter nos critères et nos usages ordinaires du langage afin de permettre la révélation du quotidien, afin de se redonner une place dans le monde. Pour ce faire, il faut s'engager et cet engagement est refusé par les jeunes chez Van Sant. Il s'agira maintenant de tisser des liens encore plus serrés entre le scepticisme, le dispositif cinématographique et Gus Van Sant en voyant comment le cinéma est l'image mouvante du scepticisme, en voyant comment le dispositif est son expression et comment Van Sant convoque cette spécificité cinématographique.

## **Chapitre 2 : Le dispositif cinématographique comme expression du scepticisme**

Ce deuxième chapitre analysera le dispositif cinématographique en tant qu'expression du scepticisme. Il s'agira de repartir des thèses de Stanley Cavell, développées dans *La projection du monde* (1999). Ce chapitre s'inscrit dans la continuité du chapitre précédent; il reprendra les mêmes concepts sceptiques et moraux, mais en les développant sous cet angle nouveau : le cinéma est une projection du monde et non pas sa représentation. Cette nouvelle façon d'aborder le cinéma est primordiale et change la donne quant aux théories souvent élaborées sur l'image cinématographique. Selon Cavell, le cinéma peut (re)donner le monde aux individus (y participant et le regardant) et possède assurément une dimension morale importante, voire intrinsèque. Plus encore, si le cinéma peut redonner le monde, il peut aussi le suspendre puisque le monde projeté par le cinéma en est un duquel le spectateur ne fait absolument pas partie. Le cinéma absente l'individu du monde et peut le contraindre à vivre un simulacre d'existence, une existence en retrait qui attriste et enveloppe dans la mélancolie un monde privé de désirs. On peut dire que le cinéma est une image mouvante du scepticisme : il assure l'existence du monde en y retirant l'individu. On verra comment il appartient à l'individu (c'est sa décision) de tendre ou non vers le perfectionnisme moral dont parle Cavell par le biais du dispositif cinématographique. Également, on abordera la notion d'appareil développée par Jean-Louis Déotte et celle de technique développée par Martin Heidegger pour recouper les théories de Cavell et leur amener un point de vue différent. Selon Déotte, l'appareil est primordial dans la constitution du sujet puisqu'il structure l'époque dans laquelle il apparaît et permet une pensée qui n'existerait pas sans lui. On comprendra comment ces théories entrent en résonance avec celles de Cavell. Suite à l'élaboration de ces concepts, on verra comment Gus Van Sant, dans sa tétralogie, exploite la spécificité du dispositif cinématographique et réfléchit sur et avec ce dernier. Van Sant rejoue les ratages du scepticisme afin de redonner le monde aux individus en le faisant bifurquer vers la responsabilité et la reconnaissance. Projeter le monde, c'est donner la chance aux individus de le reconnaître, de se questionner sur leur propre existence et sur leur subjectivité. Par le cinéma, Van Sant permet au sujet de reconnaître sa responsabilité

face au monde, de trouver sa voix et de prendre une décision sur son existence. C'est à travers des descriptions de séquences détaillées à la fin de ce chapitre qu'on rendra ces aspects explicites.

1. Représentation, projection, enregistrement, copie : quel lien entretient la photo à la réalité?

D'abord, élaborons sur la différence majeure entre la projection du monde et la représentation du monde. Selon Cavell, au cinéma, la réalité est projetée mécaniquement. Ensuite, ce qui différencie le cinéma de tous les autres arts est la nature des images qu'il projette : ces images sont des photographies *du* monde (de notre monde). Cette distinction tient dans le mécanisme du cinéma qui projette des images (les mettant ainsi en mouvement) qui sont des photographies, elles-mêmes des images du monde prises mécaniquement et non des représentations du monde (comme le ferait la peinture). Selon Cavell, la caméra est une machine à prendre des moules. Elle prend des moules de la réalité de façon mécanique sans que celle-ci n'ait pu être modifiée par le filtre de la subjectivité humaine. Ce que la caméra prend est en quelque sorte libéré de la volonté de l'individu qui filme. En ce sens, il ne s'agit pas d'une représentation de la réalité qui supposerait une interprétation de celle-ci, mais bien d'une prise mécanique du réel<sup>6</sup>. On verra plus loin comment le concept de mécanisme du dispositif cinématographique est primordial chez Cavell. Donc, déjà on constate comment le dispositif n'est pas qu'un simple outil chez Cavell; il permet plutôt une nouvelle façon de voir le monde, une nouvelle façon de penser le monde. Le cinéma ne sert pas non plus à refaire ce qui a déjà été fait dans les arts. Ce que le cinéma fait, lorsqu'il est utilisé pertinemment, il le fait différemment et oblige à repenser les théories sur l'art. Dans cette mesure, Cavell insiste sur ce que le cinéma est le seul à faire : projeter le monde.

---

<sup>6</sup> J'utilise le terme « prise » ou « saisie » mécanique du réel, mais ce terme demeure incertain et imprécis. En fait, Cavell même a de la difficulté à saisir dans un mot ce que fait la caméra au réel (il en fait d'ailleurs l'enjeu de sa réflexion). Il manque un mot au langage selon lui. Cette confusion provient du fait que nous ayons de la difficulté à situer ce qu'est une photo ontologiquement, et cette difficulté est en lien avec une absence de réflexion sur ce qui lie une photo et ce dont elle est la photo. Qu'arrive-t-il à la réalité lorsqu'elle est photographiée? Est-elle copiée, reproduite, enregistrée, représentée? Selon Cavell, elle n'est aucune de ces choses. La photo ne reproduit ni une vue de l'objet, ni l'objet lui-même. Mais que fait-elle? C'est la question qui occupe Cavell et à laquelle il consacre le deuxième chapitre de *La projection du monde* (Cavell 1999, p. 44, 46 et 47 plus particulièrement).

Mais, pour projeter la réalité, le cinéma doit d'abord la « saisir » à l'aide d'une caméra qui prend des photos avant de les enchaîner et de recréer le mouvement des corps et du monde. Par conséquent, Cavell s'attarde d'abord au matériau de base du cinéma : la photo. Selon lui, il est impératif de penser la photo et la relation qu'elle entretient avec la réalité afin de comprendre ce qu'est le cinéma. Pour Cavell, « nous ne savons pas penser la liaison entre une photographie et ce dont elle est la photographie » (1999, p. 44). D'abord, la photo n'est pas un enregistrement comme ce pourrait être le cas pour les sons. En effet, un disque de bonne qualité permet l'enregistrement des sons (d'un instrument, par exemple); on peut entendre le son d'une guitare sans que celle-ci nous soit présente. Or, il en va autrement pour une photographie qui ne peut reproduire une vue sans reproduire l'objet. Selon Cavell, les objets ne produisent pas de vues en ce sens que pour qu'ils apparaissent, ils doivent être présents. Les vues d'un objet ne sont pas détachables de l'objet même comme c'est le cas pour les sons. On peut entendre les sons sans la présence de ce qui les produit, mais on ne peut voir les objets sans leur présence. Cavell parle alors de la caméra non pas comme d'un moule, mais comme d'une machine à prendre des moules : « dans une photographie l'original est toujours aussi présent qu'il l'a jamais été. Non pas présent comme il l'a été pour la caméra; mais celle-ci n'est qu'une machine à prendre des moules, pas le moule lui-même » (*ibid.*, p. 47). Déjà, on constate que la relation entre une photo et ce dont elle est la photo est complexe, mystérieuse, et que ce que la photo donne à voir n'est définitivement pas une représentation de la réalité et de ses objets. En fait, c'est la relation entre la photo et l'objet pris en photo qui est différente de la relation entre cet objet et n'importe quoi d'autre dans le monde. Cette relation est différente, car c'est une relation dont on n'a pas fait l'expérience avant l'invention de la photo; elle est différente de celles qu'on a connues avant cette invention, et cette étrangeté se reflète dans nos manières de dire cette relation nouvelle. Cavell analyse ces manières de dire qui demeurent imprécises et maladroitement; il semble manquer un mot au langage, car cette nouvelle expérience du monde appelle une nouvelle identification des relations qu'elle suscite. Un nouveau rapport s'instaure, et une nouvelle façon de réfléchir le monde apparaît. Cavell se sert donc des principes de la philosophie du langage ordinaire afin de réussir à identifier ce qu'est la photo, le cinéma et comment ces « objets » diffèrent des autres choses que l'on trouve dans le monde. S'intéresser au cinéma, à son ontologie, c'est découvrir ses

critères, c'est se permettre d'en parler et de le connaître afin de pouvoir aussi apprendre à se connaître. Donc, le dispositif, plus qu'un instrument, nous apprend à nous connaître, il nous forge sans pour autant nous contraindre à nous y abandonner bêtement. On verra comment cet aspect revient chez Déotte et Heidegger, comment l'appareil entre en relation avec l'individu et sa pensée.

Mais que présente une photographie? On sait qu'elle ne représente pas le monde, ni qu'elle ne l'enregistre comme un magnétophone le ferait pour les sons : « The image is not a likeness; it is not exactly a replica, or a shadow, or an apparition either, though all these... share a striking feature with photographs –an aura or history of magic surrounding them » (Keane et Rothman 2000, p. 57). En effet, Cavell ne propose pas de définition définitive sur ce qu'est une photographie. Selon lui, l'important est de sans cesse questionner la relation qu'elle entretient avec la réalité : « The scene of instruction Cavell invokes intimates a connection, explored within *The World Viewed* as a whole, between the way it is a mystery to us what photographs are, how they have entered the world, and the way it is a mystery to us what we are, how we have entered the world » (*ibid.*, p.58). Donc, selon Cavell, l'important est de toujours réfléchir sur le mystère des photographies, un mystère intimement lié à notre propre existence. Il peut paraître étrange d'en parler comme il le fait puisqu'il n'en propose aucune définition circonscrite; cependant, son but n'est pas de définir la photo afin de clore la question, mais bien de mettre en lumière le fait que nous n'ayons pas réellement réfléchi à ce qu'est une photo et ce qu'elle fait voir du monde. Ce point renvoie aux sceptiques qui demandent une preuve de l'existence en ne s'intéressant en vérité que très peu à ce monde ou qui, plutôt, en élaborent un qui rencontre leurs théories. Pour sa part, Cavell se méfie d'une théorie qui donnerait une solution définitive au problème photographique, il cherche plutôt à explorer ce problème en trouvant des modes de réponse qui permettent d'en tirer toutes les conséquences éthiques. C'est en réfléchissant sur l'ontologie de l'image photographique qu'on s'aperçoit que la photo est en vérité difficile à cerner et qu'elle nous présente quelque chose pour lequel on manque de mots. Le but de Cavell est de souligner cette relation de la photo au réel de façon à ce qu'on soit obligé d'y réfléchir sérieusement et d'y revenir constamment. Lorsqu'on oublie à quel point la photographie semble mystérieuse, on oublie à quel point nous sommes mystérieux et différents des autres choses du monde. Selon Cavell, les photos ne doivent pas être théorisées, car elles

dénieraient la perplexité intrinsèque à l'expérience qu'elles proposent aux individus; on se devrait plutôt de questionner la réflexivité de la photo, qui nous renvoie notre propre étrangeté face au monde et à nous-mêmes.

## 2. Peinture et cinéma : comment ces arts se lient différemment au réel?

Si Cavell insiste sur le mystère de la photographie, c'est parce qu'il convoque directement le réel. Or, le réel est un élément capital dans les arts et dans le scepticisme philosophique, scepticisme qui est une condition d'existence centrale chez Cavell. Pour ce dernier, le rôle que joue la réalité dans les films est intimement lié au scepticisme et ne peut être abordé sans préalablement questionner la différence ontologique qui existe entre la peinture et le cinéma. Plus encore, ces deux arts sont obsédés par la réalité, et cette réalité ne doit pas être confondue avec le réalisme. La peinture cherche par tous les moyens à établir une liaison au monde, mais de façon différente du cinéma, et ce, en raison de sa nature même. Dans cette mesure, on peut dire que ces arts sont en lien direct avec le scepticisme cavellien, puisqu'ils cherchent à créer à la fois leur lien au monde, leur lien à la réalité, et cherchent leurs conditions de possibilité par lesquelles passent leur reconnaissance et leur existence.

Cavell aborde la peinture d'un point de vue moderne, à savoir une peinture qui abandonne la représentation ressemblante de la réalité afin de s'y inscrire authentiquement. Mais, il ne s'agit pas d'un retrait ou d'une perte de la peinture qui seraient initiés par le cinéma qui peut projeter parfaitement la réalité. Au contraire, selon Keane et Rothman :

According to *The World Viewed*, when painting withdrew from representing reality, photographic media like movies did not take up that task. Reality plays a central role in film, but its role is not that of being represented. Then again, reality continued to play a central role in painting, too, even when painting was forced to forgo representation and likeness (*ibid.*, p. 56).

Ainsi, il ne faut pas confondre ce qui est réaliste ou ressemblant (*likeness*) avec le rapport au réel. La peinture ne veut pas faire du cinéma et vice-versa. Au contraire, la peinture cherche, tout comme le cinéma, ce qui est vrai et, selon Cavell, ce qui est vrai ne peut plus s'atteindre par la ressemblance en peinture. Un décalage survient entre la peinture et la réalité à l'époque moderne : « la peinture et la réalité ne s'assurent plus

mutuellement » (Cavell 1999, p. 49). Conséquemment, la peinture doit chercher à nouveau son lien au réel en fonction d'un nouveau problème moderne. Ce problème se pose une première fois avec le cogito cartésien. Il s'agit du problème de la subjectivité, de la constitution du sujet lui-même qui ne parvient plus à s'assurer et qui demande sans cesse des preuves de son existence. Ce sujet devient anxieux, incertain et ne peut plus s'en remettre à une autorité supérieure (Dieu, par exemple) qui validerait son existence. Cette obsession du sujet envers sa subjectivité l'amène à se sortir du monde, à s'isoler dans un état dépressif. Il s'agit désormais de régler certains problèmes de taille (son existence) avant de pouvoir réintégrer un monde facile en droit, un monde représentable.

À un moment donné, le décalage de notre conscience par rapport au monde a interposé entre nous et notre être-présent au monde notre subjectivité. Notre subjectivité est alors devenue ce qui nous est présent, l'individualité est devenue de l'isolement. Le chemin vers la conviction de la réalité passait par la reconnaissance de cette présence sans fin du moi (Cavell 1999, p. 49).

On comprend que le déni de la peinture quant à la référence objective n'est pas un déni d'un lien avec la réalité, mais l'exacerbation de ce lien qui s'effrite et glisse entre les doigts des peintres. Donc, on se sent isolé par notre subjectivité. Conséquemment, ce qui est présent aux peintres, et aux individus en général, c'est leur subjectivité. Or, cette subjectivité apparaît subjectivement et comme sortie de ses gonds par rapport à un monde qui semble de moins en moins s'offrir. Elle devient donc un problème majeur qui demande un investissement total, c'est pourquoi la conviction en la réalité passe par la reconnaissance de la subjectivité en peinture. Sans cette reconnaissance, l'espoir d'un monde est perdu, selon Cavell. Ainsi, la peinture est toujours menacée par le scepticisme, en ce sens qu'elle doit se questionner sans cesse sur ses conditions de possibilité sans quoi elle tombe dans l'isolement, l'anxiété, la peur et le retrait forcé du monde. C'est comme si en peinture il devenait nécessaire d'accepter le retrait du monde afin de pouvoir y vivre à nouveau, mais cette fois en toute conscience. Ce retrait du monde implique la reconnaissance sans fin du moi qui est le premier pas vers l'atteinte de la présence au monde. De plus, il apparaît important de mentionner, à la suite de Cavell, l'erreur commise par Bazin qui dit que, de par son mécanisme, le cinéma libère la peinture de son obsession avec le réalisme (Bazin 2007, p. 9-17). Comme on le voit, la peinture n'est pas obsédée par le réalisme, mais bien par la réalité (atteindre le monde,

reconnaître notre subjectivité), une réalité qui s'observe de façon bien différente avec le cinéma.

### 3. Danger et prise de conscience du désir sceptique à travers le mécanisme cinématographique

La photo et le cinéma ont, de par leur essence même, une façon autre de maintenir ou d'établir un lien avec le monde et sa réalité. Cette différence est en grande partie imputable au mécanisme même qui permet de prendre des photos, de faire du cinéma. Selon Keane et Rothman : « [Cavell] claim is that there is an inescapable element of mechanism or automatism in the making of photographs » (2000, p. 62). De ce fait, ce médium est, dès le départ, totalement différent des autres, et de la peinture dans le cas qui nous occupe. Il est différent en raison de son mécanisme qui tranche dans la réalité et « saisit » des instants de cette dernière sans que la subjectivité y soit intervenue. En effet, l'opérateur n'a, à proprement parler, aucun contrôle sur ce qu'il prend. C'est pourquoi la photo permet la saisie de la réalité, en libérant de l'immense fardeau de la subjectivité et de la responsabilité. Ce qui est saisi et projeté est absolument la réalité puisque je n'y suis intervenu d'aucune façon. La photographie permet la révélation du monde, un monde qui existe assurément. Cependant, l'automatisme du cinéma n'est pas objectif, au sens où il répond à un désir de l'homme; il est pensé en fonction d'un besoin qui trouve son écho dans le cinéma, et ce, plus « parfaitement » que dans les autres arts :

Pour autant que la photographie ait exaucé un désir, ce désir n'était pas l'apanage des peintres mais le désir de tous les hommes, de plus en plus intense en Occident depuis la Réforme, d'échapper à la subjectivité et à l'isolement métaphysique – le souhait d'avoir le pouvoir d'atteindre ce monde-ci après avoir si longtemps essayé, sans espoir à la fin, de manifester leur fidélité à un autre monde (Cavell 1999, p. 48).

La photo semble faire cadeau à l'homme de ce qu'il désire depuis le cogito cartésien : la preuve de l'existence du monde. C'est par son mécanisme que la photo libère totalement l'individu de sa subjectivité lui permettant ainsi de s'assurer de l'existence du monde. Mais, ce désir comblé pose un problème de taille : celui de l'existence de l'individu dans ce monde. Car, si la photo (et le cinéma) révèle le monde

tel qu'il est, c'est à la condition que je n'en fasse pas partie. Or, un monde duquel l'individu est absent est un monde privé de ses désirs, un monde stérile où l'humain ne peut vivre qu'en marge. Encore une fois, on revient au même problème sceptique de la preuve de l'existence, et cette preuve, enfin atteinte (on croyait cela impossible), pose à nouveau problème. Si le cinéma enlève le poids du monde aux individus qui le peuplent, il les déresponsabilise aussi, les laissant flotter dans une zone fantomatique et moribonde qui attriste et déshumanise.

Donc, si le cinéma permet d'échapper à l'isolement de notre condition d'individu fini et séparé, ce n'est qu'en apparence : il met finalement au premier plan notre isolement et notre condition d'homme en nous projetant hors de notre réalité, hors de notre monde. Dans cette mesure, on comprend que les problèmes de la peinture que règle le cinéma (il ne les règle en rien finalement) sans le moindre effort (son mécanisme) ressurgissent différemment, mais sûrement. Selon Cavell :

Pour maintenir notre conviction dans notre liaison avec la réalité, pour maintenir notre être-présent, la peinture accepte le retrait du monde. La photographie maintient l'être-présent du monde en acceptant que nous en soyons absents. La réalité dans une photographie m'est présente tandis que je ne lui suis pas présent; et un monde que je connais et que je vois, mais auquel je ne suis néanmoins pas présent (sans qu'il y ait défaut de ma subjectivité), est un monde passé (*ibid.*, p. 50-51).

Pour atteindre ce monde, la photo emprunte le chemin inverse de la peinture; mais, la photo échoue (pas nécessairement et nous verrons comment) parce qu'elle sort l'individu du monde, ce qui est un problème de taille. C'est comme si la photo permettait enfin de prendre une pause et de se laisser bercer dans un vieux souhait chimérique qui serait celui de prouver enfin l'existence du monde sans être obligé d'avaliser cette preuve par une décision. En ce sens, l'écran sur lequel sont projetées ces photos au cinéma agit comme une barrière protectrice :

L'écran est une barrière. Qu'est-ce qui passe, qu'est-ce qui s'arrête sur l'écran lumineux? Il fait écran entre moi et le monde qu'il contient – autrement dit, il me rend invisible. Et il fait écran entre ce monde et moi – autrement dit, il protège son existence contre moi. Que le monde projeté n'existe pas (maintenant) est sa seule différence avec la réalité (*ibid.*, p. 52).

Enfin, nous avons vu les différences majeures, d'un point de vue ontologique et sceptique, entre la peinture et le cinéma. On a pu constater que, parce qu'il tire son matériau de la réalité (de notre monde et non d'un monde représenté), le cinéma peut être très dangereux, au sens où il assouvit le désir sceptique de l'individu de s'assurer de l'existence du monde en l'en retirant. À l'inverse, nous verrons maintenant comment ce retrait du monde n'est pas naturel dans notre propre vie (c'est le cinéma qui provoque ce retrait), et comment il est possible de prendre conscience, par le cinéma, de cette condition malsaine d'exilé que s'impose l'individu (le monde n'existe que si j'y suis absent).

Le cinéma projette la réalité, une réalité photographique sur un écran qui agit comme une barrière entre l'individu et ce monde. Le monde projeté est mon monde, excepté que j'y suis absent. C'est la seule différence qui existe entre le monde projeté et celui dans lequel l'individu vit. Ce constat est lourd de conséquences, et illustre de façon exemplaire la menace sceptique qui pèse sur les spectateurs. En fait, si le cinéma permet de se libérer de la subjectivité qui pose problème à la modernité, si le cinéma parvient à surmonter l'isolement métaphysique, il le fait d'une manière où cet isolement n'est pas reconnu, mais plutôt suspendu (il ne pourra que ressurgir éventuellement). En effet, le cinéma, essentiellement, fait apparaître la condition moderne comme étant naturelle, comme étant la condition inexorable de l'humain qui se sent isolé et déplacé. Plus encore, ce déplacement est d'autant plus douloureux qu'il concerne le monde dans lequel je vis, le seul monde auquel il me serait possible d'avoir accès. C'est comme si le cinéma faisait prendre un raccourci qui amène à la porte du but. Mais, ce but demeure inatteignable puisque le chemin emprunté est défaillant. Ce qui est encore plus grave, c'est que le cinéma fait miroiter l'espoir d'un but à atteindre, un but chimérique qui devrait, plutôt, s'appréhender comme un long parcours, comme un processus sans finalité. En effet, la liaison au monde n'est pas une finalité en soi, elle est un travail sans fin, un mode d'existence qui nécessite un questionnement constant, un effort marqué par la volonté et le désir. Ainsi, il apparaît lâche de croire qu'un dispositif, et seulement un dispositif, permet l'atteinte de ce mode d'existence. Selon Cavell :

C'est comme si la projection du monde expliquait les formes qui nous sont propres d'être-inconnu et de notre incapacité à connaître.  
L'explication n'est pas tant que le monde va son chemin en nous

laissant sur le bord de la route, mais plutôt que nous sommes déplacés, exilés, de notre habitation naturelle dans le monde, que nous sommes placés à distance du monde. L'écran triomphe de notre éloignement imposé; il fait apparaître le déplacement, l'exil, comme notre condition naturelle (*ibid.*, p. 71).

C'est le danger constant du cinéma : faire apparaître notre éloignement du monde comme naturel. Il nous appartient de refuser cet éloignement, et ce, en décidant de s'exprimer et de réintégrer un monde qui ne nous rejette pas naturellement (au contraire de celui projeté au cinéma). Le cinéma (si l'on s'en tient aux propriétés de son mécanisme) ne fait que réaliser un scepticisme épistémologique et théorique, mais non éthique. L'individu ne doit pas rester en retrait. Toutefois, le cinéma peut aussi permettre la reconnaissance d'un scepticisme authentique; cette reconnaissance est difficile et douloureuse puisqu'elle suppose le deuil.

Le problème sceptique concerne à la fois l'existence du monde et celle d'autrui. Or, ce problème, depuis la modernité, est intimement lié à celui de l'expression : l'expression de soi, de sa subjectivité et comment cette subjectivité peut être reconnue à la fois par soi-même et par les autres. Le cinéma rencontre ce problème différemment des théories modernes, entre autres soulevées par Heidegger dans son texte « L'époque des "conceptions du monde" ». En effet, le cinéma ne crée pas un sujet qui devient le substrat de la représentation et qui, se sortant du monde, peut en disposer comme il l'entend. Ce sujet moderne met le monde devant lui et tente de le soumettre à ses désirs; il projette sur le monde des représentations théoriques éloignées de la réalité obligeant ainsi le monde à se mouler à ces représentations. Le cinéma soulage le sujet de cette responsabilité mal perçue et mal utilisée (sa subjectivité); il n'a plus à disposer du monde, le monde existe sans son assentiment, si bien que l'impuissance du sujet moderne, au cinéma, est assurée mécaniquement. Suite à l'échec des nombreuses théories sceptiques modernes quasiment toujours liées à la représentation, il peut sembler que le cinéma libère puisqu'il coupe court au problème de la représentation : il ne représente pas. Mais, comme on l'a vu, il ne présente pas non plus le monde tel qu'il est, il présente un monde en son absence, monde duquel le spectateur est lui-même absent. Selon Jean-François Mattéi : « Tel est le paradoxe constitutif du cinéma : le film est hors du monde, et, en retour, je suis moi aussi hors du monde, alors que le mécanisme de projection, auquel je reste malgré tout rivé, *met au monde*, de façon

continue, *le monde* lui-même dont la présence imagée révèle l'absence ontologique » (2001, p. 23). Donc, le dispositif cinématographique devient de plus en plus complexe, et on constate qu'il assouvit de moins en moins la promesse qu'il semblait faire : assurer l'existence du monde en échappant à la reconnaissance sans fin du moi. Ce que semble plutôt faire le cinéma, c'est, malgré les apparences, mettre au premier plan la condition moderne de l'homme, qui aurait tout à voir avec l'isolement, l'anxiété, la peur de s'exprimer et de se faire connaître. Selon Cavell, lorsqu'on regarde un film, l'écran nous rend invisible, inconnu, exilé, déplacé, et cette condition en est une que l'on connaît particulièrement bien depuis la modernité. Le cinéma, de par son pouvoir photographique fantomatique, projette la réalité (il faut insister puisqu'aucune autre forme d'art ne permet cela) et explique, selon Cavell, notre condition moderne. Au cinéma, tout est déjà joué; c'est-à-dire que le spectateur est en face d'un monde passé sur lequel il n'a aucune emprise. Ainsi, notre échec à reconnaître le monde et à reconnaître les autres (qui sont les plus grandes peurs sceptiques) s'assurent dans le dispositif même. Toutefois, comme la projection du monde est toujours réflexive (quoiqu'elle demande un engagement sans relâche), elle rappelle aux individus ce qu'ils vivent constamment (l'échec de la reconnaissance); c'est là la véritable puissance du dispositif cinématographique.

L'échec de la reconnaissance du monde et des autres s'assure dans l'aspect mécanique du dispositif. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il en est de même dans notre expérience ordinaire du monde. Car, le fait de se sentir isolé et déplacé n'est en rien assuré mécaniquement dans la vie de tous les jours. Conséquence : ce retrait est un choix. Donc, de par son dispositif, le cinéma illumine le problème sceptique et empêche le fatalisme : pourquoi les individus continueraient-ils à s'isoler dans la mélancolie tandis qu'on (le cinéma) leur donne une seconde chance. Dans cette mesure, sortir d'une projection, c'est entrer dans la vie, en avoir envie, et comprendre à quel point les choses peuvent changer à condition de reconnaître les problèmes authentiquement et de décider de s'y engager totalement. On commence à comprendre le dilemme soulevé par les deux pôles du dispositif cinématographique qui, finalement, ramènent encore et toujours l'individu face à lui-même. Soit l'individu se laisse flotter dans le lieu cinématographique et vit sa vie en retrait, soit il décide de s'impliquer dans le monde en reconnaissant sa condition d'être séparé et fini. Par contre, cette décision doit être prise en toute

conscience, et c'est là que le cinéma apparaît comme un dispositif salvateur puisqu'il permet, voire oblige à cette prise de conscience. Mais, il ne faut pas se leurrer, dans un sens comme dans l'autre, il s'agit d'une décision impliquant l'humain :

If the existing world were only a projection, if other human beings were only human somethings projected on a screen, our forms of unknowness and inability to know would require no explanation. They would be mechanically assured, as it were, by the reality of our condition. But the existing world is not a mere projection. It exists. We feel that we are placed at such a distance from the world as to render us invisible, but this displacement is not our condition objectively; feeling displaced is an expression of our subjectivity. Our displacement is a condition we long to overcome, but it is also a condition we wish upon ourselves. The world's projection onto the movie screen makes “displacement appears as our natural condition”, as Cavell puts it. What film is capable of bringing home to us is that displacement from our natural habitation within the world is anything but natural (Keane et Rothman 2000, p. 94, je souligne).

Si le cinéma permet cette prise de conscience de notre déplacement du monde, il a aussi ses limites. Comme le mentionne Cavell, le cinéma est une machine stupide (*dumb machine*) après tout et ne permet pas (seule à tout le moins) la réalisation de soi. Ce qu'elle permet, c'est le re-création du monde à sa propre image, le souhait partagé par toutes les formes d'art. Mais, le problème est que ce monde, nous le regardons de dehors : « Our way of feeling connection with the world is not so much to look *at* it as to “look *out at* it, from behind the self” » (Keane et Rothman citant Cavell 2000, p. 175). Regarder le monde de derrière son moi, voilà un aspect très important, qui renvoie explicitement aux développements de Cavell sur le scepticisme. Le cinéma permet aux individus de rester cachés, de ne pas s'exprimer, et de refuser de prendre une décision sur leur existence. Les spectateurs regardent les films comme des voyeurs derrière une caméra, derrière leur moi, comme si quelque chose s'interposait entre eux et le monde qu'ils observent. Que ce soit l'écran sur lequel est projetée la réalité ou que ce soit le corps qui empêche les individus d'exprimer ce qu'ils souhaitent, le problème demeure le même : la peur de l'expression ou la crise du privé (*crisis of privacy*). Les individus restent cachés derrière leurs désirs et leurs fantasmes et c'est un problème important selon Cavell, car un monde privé de désirs est un monde désespéré, un monde désœuvré (Gus Van Sant réfléchit à cette question à travers ses films, comme nous le verrons). D'après Keane et Rothman : « If we render our private fantasies completely unseen,

unseeable, in an effort to establish connection with the world, we seal our withdrawal from the world » (2000, p. 177). Cette phrase est lourde, dure et très inquiétante à bien des égards; car, si elle est vraie, elle invalide un mode de vie qui est celui d'une grande majorité d'individus, et elle explique aussi pourquoi les gens sont si passionnés de cinéma : il leur permet d'échapper à la réalité sans pour autant en porter la responsabilité. Encore une fois, le cinéma donne du temps, le suspend, donne un répit, mais ce répit ne fonctionne plus depuis la modernité cinématographique, comme on le verra. On peut tenter de restituer un lien rompu, mais on sait que l'individu se retire de plus en plus du monde. Plus encore, et on le verra en détails chez Van Sant, on ne s'en formalise plus, on semble résigné, désœuvré. Or, ce désœuvrement est aussi une façon d'acheter du temps, mais une façon qui n'est plus investie d'aucune croyance. Comme si on préférerait flotter dans une zone moribonde – celle d'une certaine vision du cinéma (*Last days*) – ou tourner en rond même si l'on sait qu'on ne fera que tourner en rond (*Elephant*). Il y a une différence entre emprunter un mauvais chemin croyant qu'il est le bon et emprunter un mauvais chemin sachant que tel est le cas. C'est ce nouvel âge du désœuvrement que crée Van Sant, et cette création passe par une réflexion sur le médium cinématographique et ses implications philosophiques. De plus, il est important d'insister sur le fait que ces affects (peur, anxiété, dépossession, désœuvrement, fatigue, résignation, etc.) ne sont pas d'ordre psychologique. Ce ne sont pas des états visant à cerner l'âme humaine ou les mécanismes du comportement chez l'homme (chez chacun des personnages de Van Sant, par exemple). Plutôt, ils sont l'expression de la condition moderne de l'homme et de son enfermement dans une forme de scepticisme théorique. Ils sont l'exacerbation de l'impasse dans laquelle se trouve l'individu qui refuse de reconnaître son existence et celle d'autrui. Ces affects (chez Cavell et Van Sant) deviennent autant d'événements obligeant l'individu à réfléchir sur la condition humaine, et cette condition est en crise car elle refuse de reconnaître l'importance de l'aspect moral intrinsèque à l'humain. Chez Van Sant, c'est par ces affects que l'on peut comprendre l'époque dans laquelle nous nous trouvons et non l'état psychologique des personnages. Il ne s'agit pas de comprendre que Blake est désœuvré, par exemple, mais bien que Blake devient le véhicule d'une condition moderne qui nous concerne tous et qui serait le désœuvrement. La différence est grande. Sans la reconnaissance de notre

existence, rien n'est possible et cette reconnaissance doit se faire moralement, c'est un devoir. Ainsi, le problème en est un du devoir, de la responsabilité et du choix moral.

Mais, comment marier ses désirs au monde? Voilà une question omniprésente dans *Paranoid Park*, question qui occupe également Cavell. L'individu garde ses désirs cachés, secrets comme s'ils étaient trop privés pour être connus (Alex dans *Paranoid Park*), ou il les garde privés, car il a l'impression qu'ils ont trop été partagés, qu'ils sont devenus de véritables stéréotypes (les deux tueurs d'*Elephant*). Comment trouver une façon de re-posséder ce qui semble déjà joué à l'infini? Comment aimer, comment marcher, comment sourire sans que toutes ces choses apparaissent comme la énième chose que l'on voit, et à laquelle on accorde aucune importance? Van Sant est obnubilé par ces questions, et ces questions Cavell les soulève aussi, car elles concernent tous les individus qui semblent, depuis la modernité, avoir perdu leurs repères. Il faut absolument définir ces choses, s'y intéresser afin de les reconquérir (la modernité demande un travail harassant aux individus, plus rien ne peut être pris pour acquis, aucune autorité n'est suffisante). Pour ce faire, il faut investir les choses de notre désir (il ne s'agit pas de vivre dans un monde fantasmé, il va sans dire), faire vivre le monde en y prenant des décisions en le réfléchissant et en le reconnaissant. Toutefois, nos désirs sont mécaniquement contrecarrés, brimés par le cinéma qui ne peut assurément pas nous permettre de les marier au monde projeté. Cette phrase n'est vraie que si l'on ajoute que le cinéma ne peut pas non plus nous empêcher de les marier à ce monde, pour la simple et bonne raison que nos désirs doivent être mariés au monde dans lequel on vit, et non celui projeté duquel nous sommes absents mécaniquement. Selon Keane et Rothman : « it is not *possible* for us to marry our fantasies to the world framed by the movie screen. Nor is it possible for us to *fail* to do so » (2000, p. 178). Puisque les films sont déjà investis de désirs (et nous libèrent de l'expression des nôtres, mécaniquement), et que la réalité qu'ils projettent est passée, il est impossible de marier ses désirs à cette réalité; pourtant, il est impératif de marier ses désirs au monde pour y vivre. Ainsi, il apparaît évident que le cinéma n'est pas un lieu dans lequel l'individu peut vivre sainement.

Cependant, le cinéma peut et doit devenir un lieu où l'éveil au monde devient possible. Mais, cet éveil, s'il se fait par la vue (nous regardons la projection du monde de l'extérieur) doit en être un qui reconnaît que la vue du monde n'est pas le seul moyen

d'établir un lien durable avec ce monde. Depuis la modernité, le sujet tente de s'approprier le monde par la vue. Comme le mentionne Jean-Louis Déotte, il s'agit d'une décision ontologique que personne ne prend, mais qui implique que le monde se donnerait dans une vue (2001, p. 20). Ainsi, tout doit être vu, tout doit être assuré par la vue, sans quoi la réalité s'évanouit dans le doute. Pour Cavell, c'est un problème, car la réalité est plus riche et la vue quoiqu'utile n'est pas suffisante à l'individu, elle ne lui permet pas de marier ses désirs au monde, d'établir un lien au monde. Selon Keane et Rothman :

Movies awaken us to the world's reality and thereby awaken us to the reality of our unnatural condition, a condition in which we have become displaced, have come to displace ourselves, from our natural habitation within the world. Because our unnatural condition is that we have come to feel that our only way of establishing connection with the world is by viewing, and because it is *by viewing* that we are awakened by movies, viewing movies cannot free us from our unnatural condition, cannot put us in a position to marry our fantasies to the world, as we long to do. Movies cannot "bring the world closer to the heart's desire". Movies can only awaken us to the fact that we long to stop—we must stop—altering the world "illegitimately, against itself" (2000, p. 180).

Donc, si le cinéma ne permet pas aux spectateurs de se libérer de leur condition moderne d'être déplacés et isolés, il permet d'en prendre la responsabilité, il oblige à en prendre la responsabilité (« we must stop »), c'est un devoir. Plus encore, de façon exemplaire, le cinéma oblige l'individu à prendre conscience de sa condition naturelle, qui est d'habiter le monde. Cette façon d'aborder le problème s'inscrit à rebours des théories sceptiques modernes qui débutent avec Descartes. Il ne faut plus s'assurer de l'existence du monde et de soi (Descartes), ni faire l'expérience du monde afin d'en découvrir les structures transcendantes (phénoménologie), ni découvrir les catégories qui structurent les conditions de l'expérience (Kant); il faut avant tout prendre la responsabilité de notre existence et reconnaître nos échecs à s'exprimer. Il ne s'agit pas de conceptualiser, ni de faire l'expérience du monde pour découvrir ce qui fait défaut, mais plutôt de choisir de reconnaître cette condition d'être-déplacé, exilé, et de la modifier en décidant de se faire connaître aux autres. Tout est une question de responsabilité et de choix. Chez Cavell, le problème théorique (sceptique) se déplace vers un problème éthique, et c'est en cela que sa pensée du scepticisme est différente de

celles des autres philosophes. En effet, l'individu doit réintégrer le monde, mais s'il n'y est plus, c'est parce qu'il s'en est lui-même sorti; il refuse de reconnaître sa place dans le monde, il refuse de s'y exprimer et de se rendre intelligible aux autres. Le monde moderne n'exclut pas l'individu, il l'oblige plutôt à se reconnaître, à se définir et à s'exprimer. Mais, l'individu a peur et préfère rester en retrait, et faire violence au monde en lui imposant ses conceptions. C'est d'ailleurs ces mêmes conceptions qui sortent l'individu du monde et l'obligent, en élaborant des théories souvent alambiquées, à réintégrer un monde duquel il ferait partie s'il reconnaissait sa condition en son sein. C'est un cercle vicieux (un cercle travaillé par Van Sant à travers ses parcours circulaires) qui provoque la dépossession et la fatigue extrêmes chez les individus; ces affects deviennent sa condition : l'individu n'a plus la force d'habiter le monde. À force de questionnements stériles, on s'abandonne dans la mélancolie et le désœuvrement volontaires.

#### 4. La photo comme reconnaissance de la mortalité

Pourtant, la photographie et le cinéma permettent en partie la reconnaissance de notre condition d'humain, en ce sens qu'ils renvoient sans cesse à l'inéluctabilité de la mort, et savoir que l'on va mourir, c'est déjà reconnaître notre condition d'être fini : « There is no better place than film for the knowledge of mortality, argues Cavell. For one thing, the projection of a movie is itself a natural metaphor for human mortality » (Keane et Rothman 2000, p. 143). Selon Cavell, lorsque l'on regarde de vieilles photos, un sentiment puissant de nostalgie nous envahit. Ce sentiment est dû au fait que les êtres que l'on regarde dans ces photos semblent ignorer ce que nous ne pouvons ignorer : ils sont destinés à vieillir et à mourir, et ils sont aussi destinés à savoir qu'ils vieilliront et mourront. Cavell ne croit pas que la photo arrête le processus de la mortalité, mais plutôt que le processus de la mortalité doit être arrêté par la prise de conscience de cette mortalité en un point précis permis par la photo. Le devoir du regardeur de la photo est celui de reconnaître que les êtres qu'il regarde dans les photos ont vieilli. Il s'agit d'une prise de conscience importante qui demeure très difficile à faire sans la photo. Bien sûr, on sait qu'on va mourir, mais on remet toujours à plus tard cette reconnaissance. De ce fait, plusieurs êtres vivent dans la nostalgie et le passé, ratant chaque moment présent. La photo permet la connaissance de la mort certaine, et, ainsi, permet à l'humain de

prendre une décision et de vivre dans le présent profitant de sa vie au lieu de la vivre dans un passé qui n'existe même pas (celui des films). Keane et Rothman, qui citent en partie Cavell, parlent de cette connaissance de la mortalité :

what we could know is not something we simply fail to know, but something so obvious we cannot simply fail to know it, something we keep ourselves from knowing. What figures in old photographs seem not to know, the knowledge that is in store for them, is something we are fated at some point to know, something about ourselves we are capable of acknowledging now. To acknowledge this "something", we must "turn the force of nostalgia toward an anticipation of the fact that every moment is always stopped from every other" (75). We can achieve such self-knowledge if we do not look back nostalgically to a past that never really existed, but look forward to the future in a spirit of adventure, accepting each new moment, as it comes, as the unique moment it is (*ibid.*).

On comprend toute la force de la photo qui permet un véritable éveil. Elle n'arrête pas le processus de la mort comme on le dit souvent (Dubois 1990, p. 154-168), mais donne la chance de prendre une décision sur ce processus. De plus, en connaissant et ensuite en reconnaissant notre mort prochaine, il devient possible de vivre dans le présent; être présent au monde, se sentir en possession de son existence, c'est le désir le plus cher de l'existence humaine et de l'expression artistique. La photo donne cette chance à tous les individus (elle la donnera notamment à Alex dans *Paranoid Park*).

##### 5. Le cinéma doit chercher ses conditions de possibilité

Maintenant, il faut développer la notion d'art, de médium et de modernité plus en détails, toujours selon une perspective cavellienne. On a discuté jusqu'à présent du dispositif cinématographique et de sa base photographique dans leur essence. On s'est questionné sur leur mécanisme et leur automatisme, et ce qu'ils permettaient. Toutefois, dès les commencements du cinéma, ces aspects sont toujours présents et il est intéressant de comprendre pourquoi ils ont suffi, jusqu'à récemment, et suffirent encore pour certains à assurer la continuité du cinéma sans que ce dernier passe par un questionnement de ses conditions de possibilité comme les autres arts l'ont fait. Comme si tout allait de soi au cinéma. Cavell trouve étrange que cette forme d'art en soit venue aussi tardivement à sa modernité (on pourrait dire que le cinéma moderne s'observe plus

fréquemment à partir de l'après-guerre), c'est pourquoi il se questionne sur ce qu'est l'art moderne.

D'abord, un objet d'art moderne est un objet qui cherche à se définir :

Each [genuine article of modern art] is trying to discover the limits or essence of its own procedures, to discover what its art finally depends on, what counts, or will count, as a musical composition, or a sculpture, or a painting, or a work of theater. We do not have *a priori* criteria for defining an art; we must discover such criteria, discover them in the art itself (Keane et Rothman 2000, p. 275).

Donc, l'art n'est plus assuré, il ne s'agit plus d'en produire des occurrences qui comptent toujours comme étant des œuvres d'art, car on ne sait plus ce qu'est une œuvre d'art. D'un point de vue classique, une autorité décidait de ce qu'était l'art et les artistes appliquaient ces critères et faisaient un certain type de tableau ou une pièce musicale, comme une fugue par exemple, pour en produire un modèle. On savait ce qu'était la fugue en musique, et on savait qu'elle était considérée comme étant de l'art; ainsi, il s'agissait de proposer la fugue la plus belle, la plus parfaite possible. Mais, lorsqu'on bascule dans la modernité, on ne sait plus ce qui compte pour de l'art, on ne connaît plus ses critères. Ce basculement s'opère lorsque toute forme d'autorité, qu'elle soit religieuse, théorique, aristocratique, s'effondre au profit d'un questionnement soutenu sur ces formes d'autorité qui ne parviennent plus à assurer l'art. La modernité apparaît lorsque toutes les conventions et l'histoire sont remises en question et doivent être redéfinies en fonction de leur passé (pourquoi une fugue compte pour une œuvre musicale à l'époque où elle s'est faite?). L'art devient son propre sujet, en ce sens où la peinture, par exemple, doit trouver la façon dont elle peut faire sens, et cette façon lui est donnée à même ses conditions de possibilité (sa base physique). Aucune autorité ne peut désormais valider une peinture comme étant une œuvre d'art. Dans la modernité, c'est la peinture même qui doit chercher ses propres moyens de faire sens, et ainsi elle peut prétendre à l'œuvre d'art. Dans cette mesure, il devient inutile d'enchaîner les peintures ou les compositions musicales qui répondent à un cadre artistique extérieur à l'œuvre même puisque la question qui préoccupe les artistes est de savoir ce qu'est une peinture, ce qu'est une composition musicale, etc. Les possibilités esthétiques d'un art ne sont plus déjà données. Cette nouvelle conception de l'art, qui apparaît tardivement au cinéma et nous verrons pourquoi, est en lien direct avec le scepticisme moderne. L'art, comme

l'homme, cherche des preuves de son existence, cherche à comprendre sa raison d'être à travers sa propre essence. Comme l'individu, l'art croit avoir cessé de faire sens, semble ne plus parvenir à établir un lien avec le monde. Ce n'est pas tant cela que le fait qu'il n'y a plus aucune autorité (religieuse surtout) qui lui assure sa raison d'être. La modernité impose une rupture radicale, mais cette rupture est nécessaire non pas pour recréer un monde et repartir à zéro, mais pour garder foi en un monde devenu précaire : « Modernism, then, is not an effort to break with a tradition, but to keep faith with that tradition in a situation in which keeping faith requires nothing less than a radical break » (Keane et Rothman 2000, p. 273).

Cette situation moderne est un point de rupture inévitable, incontournable, c'est pourquoi le cinéma n'aura pas le choix de s'y intégrer et donc de se questionner sur ses conditions d'existence. Mais, ce questionnement est naturellement apparu tardivement en raison du dispositif même et de son mécanisme. Comme on l'a vu, le mécanisme du cinéma, ou son automatisme, est une condition de son existence : il projette le monde en absentant l'individu de ce dernier. De ce fait, le cinéma devient l'exemplification de la condition humaine moderne. Ainsi, dès le commencement, sans que l'individu se soit questionné, le cinéma s'érige en médium réflexif d'un problème qui innerve la pensée depuis Descartes. Le cinéma fait apparaître naturellement notre condition d'être exilé et déplacé. Il nous retire du monde et, en son essence, est un questionnement profond sur l'existence de soi et du monde. Ce questionnement (évidemment c'est l'humain qui se doit d'y réfléchir) est toujours déjà à portée de main, et, en ce sens, n'oblige pas l'individu à le créer. En effet, c'est l'appareil qui le crée et force l'individu à en prendre conscience. Aussi, on a vu que la photo permet la reconnaissance de notre condition humaine, et ce, en partie de par son mécanisme. Par ailleurs, puisque le cinéma surmonte le problème de la subjectivité qui s'interpose entre l'individu et le monde, il apparaît comme un dispositif qui laisse le monde apparaître, être saisi sans que l'homme se sente obligé d'y intervenir. Mais, on l'a dit, ce monde duquel le sujet est absent devient de plus en plus problématique, c'est pourquoi petit à petit le cinéma se questionnera lui aussi avec acharnement sur ses conditions d'existence. Ce monde met en lumière le fait que notre condition d'individu exilé n'est pas naturelle (comme elle l'est au cinéma), et donc fait ressurgir le problème de la subjectivité. Plus encore, le cinéma ne parvient plus à enclore un monde complet et total duquel nous sommes absents. Donc, on se retrouve

avec notre être isolé qui regarde défilier un monde qui ne se suffit plus, qui se brise de partout, qui est partiel et incomplet. Même si cette rupture est très douloureuse, ce nouveau cinéma est une bonne chose, selon Cavell, car il marque de plus en plus l'implication de l'individu rendu inconfortable à force de vivre dans un lieu cinématographique fantomatique où il flotte, et où il ne prend aucune décision. Les brisures multiples du monde, qui s'observent par la multiplication de prouesses formelles (parfois heureuses, mais pas nécessairement), sont un premier pas vers un questionnement moderne sur le médium cinématographique.

Selon Cavell, les possibilités esthétiques d'un médium doivent être cherchées, trouvées. On ne sait pas ce qu'elles sont a priori, en ce sens qu'il ne s'agit pas de les appliquer. On comprend ce que sont les possibilités esthétiques du médium lorsque l'on trouve une façon de leur donner sens. On ne peut comprendre, par exemple, ce qu'est la possibilité de projeter la réalité sur un écran avant que des films donnent sens à cette possibilité. Car, pour Cavell, un médium est inévitable pour faire sens, et doit trouver ses manières propres de faire sens, sans quoi il n'est pas un médium. Le langage n'est pas un instrument contrôlé par des règles mathématiques; c'est la même chose pour le cinéma même si il se « fabrique » mécaniquement. Comme le mentionne Keane et Rothman en citant Cavell : « the first successful movies...were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the creation of a medium by their giving significance to specific possibilities » (2000, p. 80). Donc, réussir à créer un médium, c'est trouver les façons de faire sens à l'intérieur de certaines contraintes et limites (le cinéma n'est pas et ne pourra jamais être une représentation, par exemple). Comme le langage qui demande à l'individu de trouver les moyens de s'exprimer à travers ses contraintes, le cinéma demande à l'artiste de trouver une façon de faire sens dans ses limites. Par conséquent, le médium artistique devient une façon d'advenir en tant qu'individu, de s'exprimer et de se rendre intelligible au monde. Il est beaucoup plus qu'un instrument, il permet l'expression et la formation de l'individu. En fait, les deux aspects sont indissociables : trouver les possibilités esthétiques d'un médium artistique, c'est découvrir son individualité (ou y aspirer totalement). Si cette quête de soi est absente, l'art devient faux, il n'est qu'une exhibition grossière d'un certain talent.

## 6. La question de l'art, du médium et de l'expression artistique

Qu'est-ce qu'un médium artistique? Pour Cavell, cette question est très complexe et se refuse à une définition bornée. Cavell y accorde beaucoup d'importance, mais sa réflexion demeure ouverte, en ce sens qu'on ne peut jamais savoir a priori ce qu'est un médium. D'abord, il faut dire que Cavell prend la question d'une perspective moderne, et cette perspective lie intimement l'art aux média. Ces deux aspects sont dépendants et se définissent l'un l'autre. Ce point de vue moderne s'initie avec une réflexion sur la spécificité du médium et est généralement associée au critique artistique Clement Greenberg et ses réflexions sur cette question dans les années 60. Selon Diarmuid Costello :

Greenberg believed modernism worked by gradually sloughing off all norms and conventions that prove *inessential* to a work's instantiation of a given art form. On this account, modernism is a process of immanent self-criticism through which each art sets its house in order by shedding everything it shares with any other art. Only by laying claim in this way to an "area of competence" that is neither shared with any other art nor capable of being abandoned without abandoning the activity itself, Greenberg believed, would each art show that it offered its own, intrinsically valuable form of experience and thereby guarantee its continued existence. As is well known, Greenberg identified this "unique and irreducible" source of value with the intrinsic properties of each art's medium (2008).

Donc, en suivant la pensée de Greenberg, la valeur, la qualité et la continuité de l'art passent nécessairement par la recherche des conditions de possibilité de chaque art, et ces conditions de possibilité sont données à travers la spécificité de chaque médium permettant la réalisation d'œuvres d'art (peinture, sculpture, musique, etc.). Alors, l'art moderne apparaît comme l'exploration de la spécificité de ses média; la peinture devient art lorsqu'elle réfléchit sur elle-même et sur son essence en tant que peinture, une essence qui la différencie de toutes les autres formes d'art existantes. Cette pensée est le point d'ancrage d'une réflexion moderne de laquelle découle la majorité des théories sur le médium et ses spécificités, que ce soit pour critiquer cette pensée et la mettre à mal (le postmodernisme) ou pour la nuancer. On peut dire que Stanley Cavell partage certaines idées avec Greenberg, mais qu'il les nuance et les sort de leur perspective déterministe et essentialiste.

Selon Cavell, la confusion vient du fait que, depuis la modernité, on pense le médium souvent uniquement en fonction de sa base physique et de ce qu'elle permet. En effet, selon Greenberg, la peinture a pour conditions essentielles sa surface (*flatness*) et la délimitation de cette surface (voir Costello 2008). Ces deux conditions sont suffisantes afin de créer un objet qui sera accepté comme étant une peinture. Les autres conditions de la peinture sont vues comme étant inessentiels et ne concernent pas absolument la spécificité du médium de la peinture. Donc, la spécificité du médium est en lien direct avec sa base physique et ce qu'elle permet. Également, ce que cette base permet est déterminable, et une fois déterminé il devient possible de trouver l'essence du médium qui assure la continuité de l'art. L'art n'existe que dans la recherche de l'essence d'un médium, et cette essence n'est pas soumise à l'histoire, aux œuvres passés, elle doit être trouvée et exploitée dans sa pureté. Plus encore, l'art ne peut se définir et trouver la spécificité de son médium que par lui-même, qu'à l'intérieur de son propre médium artistique (sa base physique) et non en empruntant aux autres média<sup>7</sup>. Chez Cavell, cette vision pose problème puisqu'elle fait des conditions minimales de la peinture, dans cet exemple, le but de l'art, son mode d'être. Or, chez Cavell, ces conditions sont essentielles pour qu'il y ait peinture, mais sont loin d'être suffisantes pour qu'on puisse dire qu'il s'agit de la seule spécificité du médium de la peinture, même qu'on puisse dire qu'il s'agit d'un médium. Selon Cavell, on ne pourra jamais définir ce que sont les conditions de possibilité d'un médium, ces conditions sont toujours à trouver, à chercher, et peuvent toujours être inventées. Au contraire de la vision déterministe de Greenberg, Cavell croit que la spécificité d'un médium se fait dans le temps, au fil des œuvres. Par conséquent, ces spécificités, cette essence d'un médium demeure imprévisible et sujette au changement, à l'infini. On constate que la base physique des arts doit être définies chez Greenberg dans ce qu'elle a d'unique et d'irréductible, et qu'ainsi il est possible de trouver ce qu'est la spécificité d'un médium, son essence qui n'est pas soumise au temps. Enfin, en trouvant la spécificité d'un

---

<sup>7</sup> Cette théorie moderne est grandement critiquée par les théories postmodernes qui prétendent qu'on ne peut confiner la spécificité d'un médium à sa base physique. Plutôt, l'invention d'un médium n'est possible que dans l'entrelacement des différents média et leur dialogue entre eux. Les média s'émancipent d'une définition matérielle unifiée et se créent à travers leur différence. La spécificité d'un médium lui vient de son hétérogénéité (il s'appuie sur de nombreux supports techniques), et l'espace entre les média devient producteur de sens et porteur d'une nouvelle définition des média basée sur la différence (voir Hawker 2009; Krauss 1999a; 1999b).

médium (déterminée par sa base physique) on peut prétendre à l'art et à sa continuité dans le temps.

Maintenant, nous allons clarifier la position de Cavell par rapport à cette théorie moderniste très répandue. D'abord, Cavell vise à libérer le concept de médium d'une définition dans laquelle il est généralement confiné : celle de sa base physique. Pour lui, le cinéma en tant que dispositif (caméra, pellicule, projecteur, écran) est un médium tout comme les bases physiques spécifiques des arts sont des média (la peinture, les sons, la pierre, etc.). Mais, à cette différence près que ces média ne sont véritablement des média que s'ils permettent aux humains, de par leur base physique, de faire sens : « the medium of an art cannot be separated from the possibilities for making sense for which it provides the physical basis » (Keane et Rothman 2000, p. 182). Déjà, on note une différence importante avec la définition proposée par Greenberg : la base physique ne suffit pas, elle doit aussi donner la possibilité de faire sens, de s'exprimer en tant qu'artiste. C'est pourquoi on ne peut dire que la surface d'une toile et sa délimitation sont les propriétés d'un médium puisque la peinture doit donner du sens à ces propriétés, sans quoi elles ne peuvent être considérées comme un médium. Chez Cavell, l'art n'est jamais assuré physiquement, il doit être atteint; la base physique d'un art est un médium à cette seule condition. Ensuite, il est important de noter que chaque art est dépendant de sa base physique. Par exemple, on ne peut dire que le médium de la peinture n'est rien en tant que tel (il serait indépendant de sa base physique) excepté la façon dont on a organisé de la peinture afin de créer un objet que l'on accepte comme peinture. Le médium doit s'appuyer sur sa base physique et lui donner sens, sans quoi il n'est pas un médium : « No art's existence as an art is physically assured, but no art can exist apart from its physical basis, either » (*ibid.*, p. 183). Ainsi, chaque art a sa base physique et elle est un pré-requis pour que cet art existe (il doit la reconnaître dans ses limites et ses contraintes, tout ne peut être une peinture, par exemple), mais cela n'est jamais suffisant. De cette idée découle la deuxième acception du médium chez Cavell : le médium est la base physique d'un art, mais c'est également ce qui donne sens à cette base physique. Par exemple, le rythme et la narration du mélodrame au cinéma dans les années 30 donnent sens à des possibilités du cinéma qui proviennent de sa base physique : la dynamisation de l'espace et la spatialisation temporelle. Ainsi, le mélodrame devient un médium puisqu'il s'appuie sur la base physique du cinéma et lui donne sens. Donc, si

une nouvelle possibilité est créée, si un nouveau moyen d'expression est créé au cinéma (le mélodrame dans ce cas), alors un nouveau médium est créé. Mais ce médium n'en est un que s'il s'appuie sur sa base physique (elle-même médium puisqu'elle fournit la possibilité de faire sens) dans laquelle il découvre des nouveaux modes d'expression et de signification. C'est dans cette mesure que les genres au cinéma sont des média, selon Cavell, puisqu'ils découvrent des nouveaux moyens de faire sens à même les possibilités et les contraintes de la base physique de leur art.

Plus encore, seulement l'art peut découvrir ses possibilités esthétiques, et lorsqu'il découvre une nouvelle possibilité, il crée un nouveau médium. Chaque art possède ses propres média et seul cet art a la capacité de les créer, de les définir<sup>8</sup> : « nothing but an art as the capacity to define its own media; and that defining its own media calls for the magic, or spiritual achievement, of an art (as opposed, for example, to a science) » (Keane et Rothman 2000, p. 183). Donc, cette vision de Cavell (rapportée par Keane et Rothman) s'oppose à la pensée postmoderne où les média se définissent les uns les autres de par leur différence, leur citation ou encore leur entrelacement qui créent de nouveaux média, ou qui servent à mieux définir chacun des média. Il ne s'agit surtout pas d'intermédialité chez Cavell, ni de conditions *post-medium* (voir Krauss 1999a). Plutôt, il s'agit de chercher et de reconnaître les conditions de possibilité de chaque médium afin d'en découvrir la spécificité; cette recherche n'est surtout pas une application scientifique ou logique d'un instrument qui serait la base physique du médium.

De plus cette spécificité n'est pas a-historique, elle s'inscrit dans le temps et peut changer. Cette spécificité repose sur une rupture moderne nécessaire avec les œuvres classiques passées afin d'assurer le lien à ce passé et garder un pouvoir de conviction de l'art. Il s'agit de maintenir la continuité d'un art avec le passé de cet art. Or, ce qui permet cette continuité, dans la modernité, c'est l'exploration et la reconnaissance de la spécificité du médium de l'artiste. En effet, plus aucune autorité ne garantit l'existence

---

<sup>8</sup> La théorie de Rosemary Hawker diverge de cette pensée moderne. Selon elle, les arts se complètent les uns les autres et permettent de découvrir certains de leurs aspects qui demeureraient cachés sans leur mise en rapport. Par exemple, la peinture permet de découvrir ce qu'est la photo en essayant de traduire une de ses spécificités, le *blur effect*. Le ratage de cette traduction/translation permet de découvrir à la fois des spécificités de la peinture et de la photo (Hawker 2009).

de l'art; conséquemment, l'artiste moderne est forcé de chercher les conditions de possibilité de son art à même sa base physique afin de rétablir la conviction, le lien de l'art à son passé tout en en assurant la continuité. Ce faisant, l'artiste prend conscience qu'il est condamné à l'expression :

Cavell means that we have no way of getting through to others except by making ourselves understood. We have no way of making ourselves understood except by making sense. We have no way of making sense except by expressing ourselves in a particular way, that is, in a particular medium, a medium with a particular physical basis. We have no way of expressing ourselves except in a medium we are capable of acknowledging as our own (Keane et Rothman 2000, p. 183).

Un artiste moderne doit reconnaître tout cela. Pour atteindre l'art, il doit reconnaître la spécificité de son médium, c'est inévitable. Cette spécificité doit être trouvée. Si l'art n'est plus assuré par aucune autorité, l'artiste doit le reconnaître et cette reconnaissance passe par l'exploration des conditions de possibilité de son art. Par ailleurs, l'art ne peut être séparé de la reconnaissance d'un médium qui permet cet art. De plus, c'est par cette reconnaissance que l'artiste peut faire sens et exprimer sa subjectivité. L'expression passe donc aussi par la reconnaissance du médium et de ce qu'il permet, spécifiquement.

Enfin, la reconnaissance d'un médium par l'artiste permet d'atteindre une existence meilleure, plus complète :

Every medium of every art has a physical basis, but the existence of a medium of art is not physically assured; it must be achieved. Cavell understands these conditions of the existence of art to reflect conditions of our existence as human beings, as "separate creatures of sense and soul." Human existence has a physical basis; we could not be human unless we were in the world, embodied, subject to physical conditions. And yet our existence *as* human is not physically assured; our humanity, too, must be achieved. Achieving a human existence requires that we achieve presentness, that we reach this world and attain selfhood » (*ibid.*, je souligne).

Ce passage poignant est sans équivoque quant à l'importance de la reconnaissance d'un médium spécifique à l'artiste. On constate également que l'art moderne est lié au scepticisme et doit trouver un moyen de le reconnaître, de l'accepter. Pour ce faire, l'art doit accepter le fait qu'il soit condamné à faire sens par le biais d'un médium qui suppose une base physique, comme l'individu qui doit s'exprimer, se faire comprendre par le biais d'un langage qu'il doit reconnaître. Ainsi, la notion de médium cavellien apparaît

comme un moyen de parvenir à l'accomplissement d'une meilleure existence, d'une existence plus complète. En ce sens, la modernité apparaît non plus comme un problème qui dépossède l'individu, mais comme la première chance qu'il a d'enfin décider de faire partie du monde, de s'y lier amoureusement. Dans cette optique, l'art devient révélation; révélation car il est reconnaissance et s'il est reconnaissance il est nécessairement connaissance de soi et du monde.

#### 7. Rupture de la cohésion du monde : le cinéma entre dans sa modernité

Cette reconnaissance du médium que demandent les arts, le cinéma aussi se doit de la faire pour son médium, mais elle est particulièrement pénible et souffrante puisqu'elle doit se faire par la rupture de la cohésion d'un monde qui répond mécaniquement au désir sceptique. En effet, le monde projeté existe, mais il existe sans l'individu. Pourtant, la reconnaissance du médium impose la rupture de cette cohésion du monde afin de laisser l'artiste entrer dans ce monde et y exprimer sa subjectivité, sans quoi il est condamné à demeurer inexpressif. Selon Cavell, le cinéma moderne devient un pénible travail de deuil à faire : je ne dois plus accepter la cohérence d'un monde harmonieux sans que je puisse en faire partie. Alors, on doit faire violence à ce monde pour permettre l'expression d'une subjectivité trop longtemps restée cachée derrière l'écran. C'est d'ailleurs pourquoi le cinéma moderne en est un obsédé par la forme. Ce cinéma multiplie les coupures radicales (*jump-cut*), les ralentis, il met de l'avant les mouvements aberrants de caméra, il modifie les couleurs (utilisées non plus de façon réaliste), il déconstruit l'ordre des films en proposant des morceaux de monde qui ne parviennent plus à se raccorder, etc. Bien entendu, s'il ne s'agit que d'effets de style, si on montre la caméra dans l'image pour montrer la caméra dans l'image, si on multiplie les ralentis dans le seul but de faire plus « beau », plus poignant, plus lyrique, alors il ne s'agit que d'exhibitionnisme. Cependant, si ces prouesses formelles donnent du sens à d'anciens procédés, alors on doit réfléchir à la raison de tant de cassures, de brisures envers un monde qui était si facile à accepter.

Selon Cavell, il ne suffit plus de reconnaître la simple présence de la caméra (comme les films classiques le faisaient), mais bien de reconnaître son mystérieux travail (Keane et Rothman 2000, p. 210). Il faut reconnaître qu'elle est elle aussi toujours hors

du monde qu'elle filme, et que ce monde, par conséquent, est et doit toujours demeurer incomplet. C'est un point essentiel : le monde doit être incomplet sans quoi l'individu a un véritable problème d'existence. Plus encore, ce monde doit être modifié, agi, violenté afin que l'individu en fasse partie. Cette modification et cette violence faites au monde sont en lien direct avec l'amour du monde dont parle Cavell. En effet, si la rupture ne se fait pas, le monde demeure cohérent sans moi et je suis condamné à hanter ce monde. Ainsi, la violence que le cinéma fait au monde vise à ouvrir ce dernier afin de permettre à l'individu de prendre conscience qu'aucun monde n'est complet sans l'injection du désir humain. Ce cinéma apparaît donc comme l'espoir retrouvé d'un amour perdu. Par ailleurs, les nouveaux mouvements de caméra qui apparaissent se doivent de faire des révélations particulières à propos du monde filmé. Van Sant comprend parfaitement cela en proposant une caméra qui accompagne, qui filme de dos, qui ne cesse de manifester sa présence. Comme si elle voulait signifier qu'il est temps de s'éveiller à nouveau, de révéler un monde qui n'est plus facile à atteindre et qui doit être modifié pour que l'individu puisse en faire partie. Pourquoi accompagne-t-on si souvent des adolescents dans des corridors qui semblent étranges, dénaturés? Pourquoi le monde apparaît si grave, si étrange, si décalé? Peut-être parce que Van Sant, par son cinéma, nous oblige à le regarder. Le travail de la caméra doit désormais être justifié. Si les films sont envahis par le doute de pouvoir montrer le monde tel qu'il est, la caméra doit être utilisée d'une façon qui reconnaît ce doute pour, peut-être, le surmonter.

La reconnaissance de ce doute quant à une vision du monde satisfaisante s'exprime dans l'indicible (*unsayable*), selon Cavell. Désormais, pour les films parlants, il faut explorer le silence des films. Selon Keane et Rothman : « the unsayable is the solid ground we must have beneath our feet if our need for horizons, for uprightness and frontedness, is to be satisfied, if we are to walk in the gait that is natural for human beings on earth » (2000, p. 235-236). L'exploration de cet indicible passe par l'utilisation de procédés nouveaux (auxquels on a donné un sens nouveau) tels le ralenti, l'arrêt sur image, l'accélééré, etc. qui affranchissent les acteurs d'une synchronisation à leur parole. Pour Cavell : « Les possibilités du cinéma parlent d'une compréhensibilité du corps dans des conditions qui détruisent la compréhensibilité de la parole. C'est le film parlant lui-même qui est en train d'explorer le silence du cinéma » (1999, p. 199). Cette mise à mal

de la parole a pour conséquence la libération du corps qui devient le moteur de l'expression, de l'indicible.

De plus, pour Cavell, il est primordial de distinguer l'indicible du non-dit. Ce dont il parle ne concerne pas les occurrences où l'acteur ne dit rien en raison de son humeur, mais bien lorsque ce dernier est incapable de parler (un ralenti, par exemple). On observe cette dimension de l'indicible chez Van Sant qui multiplie les ralentis dans *Paranoid Park* où c'est littéralement les mouvements du corps qui deviennent étranges, décalés, suspendus dans un monde transformé (dans le long tunnel imaginé par Alex où les jeunes font de la planche, par exemple), qui marque le passage entre réalité, mort et suspension du temps. En fait, il s'agit d'explorer l'indicible qui est « le support de la conscience sur lequel je ne puis que bouger » (Cavell 1999, p. 198), et de sonder la frontière entre cet indicible et le simple non-dit qui est beaucoup moins important. Cette frontière, Van Sant la sonde, que ce soit lorsque les deux Gerry ne peuvent plus parler ni bouger car ils sont étendus quasiment morts dans le désert, que ce soit Blake rendu amorphe par son isolement et qui ne peut plus prononcer des mots cohérents ou sensés, ou encore Alex qui ne possède plus son corps ni sa parole ni aucun son alors qu'il a sa première relation sexuelle. Van Sant témoigne de l'indicible en explorant les limites et les possibilités des films, en explorant comment les films permettent au monde d'apparaître, et ainsi il permet au monde de bouger, de changer, d'être reconnu. L'indicible, c'est le point essentiel vers lequel il faut tendre afin de permettre au monde de se remettre dans son orbite. Sans ce point, l'individu demeure amorphe, ne peut bouger, ne peut penser, ne peut vivre une vie « meilleure » comme le dirait Cavell. En fait, en cherchant et en mettant en scène l'indicible, le cinéma nous donne la chance de reconnaître les événements marquants de notre vie, qui sont au-delà des mots; se connaître, c'est reconnaître l'importance de ces moments dans notre vie, qui mettent la pensée en branle et qui nous donnent la force de devenir ce que l'on est. Le cinéma possède cette force, car le monde qu'il projette est de mon monde (il n'est pas une représentation). En somme, tout comme la photo nous présente une réalité mystérieuse sur laquelle il faut toujours se questionner, le cinéma nous révèle notre étrangeté face au monde et aux moments capitaux de nos vies, qui demeurent mystérieux et qui doivent être réfléchis en fonction de leur étrangeté et du fait qu'ils sont indicibles.

Malgré cela, l'individu demeurera toujours absent du monde projeté : c'est une condition du cinéma. De cette condition découle le fait que le monde projeté est le monde de mon immortalité. En effet, ce monde je n'y suis pas né et je ne peux donc pas y mourir. Selon Keane et Rothman : « The danger in his taking the world on film to be the world of his immortality, Cavell's words literally say, is that it takes *his own life* to be a haunting of the world » (2000, p. 254). Ce danger découle directement de la puissance du cinéma qui a pour matériau la réalité. Ce danger serait limité et superficiel si les spectateurs hantaient le monde seulement à la projection des films, mais ce n'est pas le cas : les films sont si importants et puissants qu'on les implique directement dans nos vies, hors des salles de cinéma. Puisque ce que l'on voit est de notre monde, on parvient difficilement à faire la part des choses. Dès lors, notre existence dans le monde devient le reflet de nos expériences cinématographiques, et nous nous condamnons à hanter le monde, à demeurer en retrait :

If we accept the world on film as complete without us, and if we accept the world on film *as* the world, the world as a whole, it follows that we also accept that there *is* no world apart from the world on film. This means we accept that the world which is complete without us, the world we merely haunt, is *the* world, the one existing world in which we live, the world in which movies are strand over strand with our lives. It means we accept that our lives *are* our haunting of the world (*ibid.*).

On comprend pourquoi ce nouveau cinéma qui apparaît après la Deuxième Guerre mondiale (bien évidemment plusieurs films suite à cette guerre demeureront classiques, mais ces films seront des films qui sont en négation du nouveau fait moderne puisqu'ils refusent de reconnaître les nouveaux problèmes existentiels) multiplie les décalages, la fragmentation, la discontinuité, le jeu sur la forme, les couleurs des choses qui apparaissent à l'écran. Il devient essentiel de reconnaître l'incomplétude du monde et surtout de refuser d'y vivre sans pouvoir y marier ses désirs. Cette vision du cinéma moderne est intimement liée à la dimension éthique chez l'individu. En ce sens, ce cinéma n'est pas tant un cinéma condamné au formalisme qu'un cinéma qui tient pour inséparables l'évaluation éthique et les explorations esthétiques, poétiques, formalistes, etc. Le spectateur devient responsable du monde qu'il voit, que ce soit envers lui ou les autres. Quelles implications morales surgissent de toutes ces manipulations formelles? C'est la question que se pose Cavell et sa réflexion entraîne bien loin d'une appréciation

formaliste du cinéma moderne dont il parle. Ce cinéma ne serait qu'exhibition s'il n'imposait pas une responsabilité morale de la part du spectateur devant ce qu'il voit. C'est comme si dans un mouvement d'urgence, les cinéastes et les spectateurs qui suivent ce mouvement refusaient désormais de hanter le monde, ne voulaient plus vivre sans avoir au moins la chance d'atteindre l'existence :

La connaissance du moi tel qu'il est a toujours lieu dans la trahison du moi tel qu'il était. Telle est la forme de l'auto-révélation, jusqu'à la conquête entière du moi. Jusque là, tant qu'il n'existe pas de monde dans lequel chacun peut être conquis, notre loyauté envers nous-mêmes est douteuse, et notre loyauté envers autrui est partielle (Cavell 1999, p. 212).

C'est ce monde que veulent à tout prix atteindre les cinéastes et les individus qui regardent les films; pour ce faire, la caméra doit continuer à nier la cohérence du monde jusqu'à ce qu'on voit poindre un monde dans lequel l'espoir a sa place. On verra d'ailleurs comment ces questions hantent Van Sant qui propose un monde que les adolescents ne font que hanter, un monde dans lequel ils flottent. Comme si on avait perdu intérêt envers ces questions modernes et qu'on se laissait suspendre dans un lieu mortifère depuis quelques années. Le cinéma de Van Sant revitalise la question de l'existence de soi et des autres, et ce, à travers son époque devenue apathique suite à une collection d'échecs, suite à la (re)perte, pourrait-on dire, de l'humanité dans la prolifération des clichés.

#### 8. Digression sur le concept d'appareil de Jean-Louis Déotte

Avant d'aborder les films de Van Sant et le perfectionnisme moral du cinéma chez Cavell, on abordera le concept d'appareil de Jean-Louis Déotte, qui diffère de la pensée cavellienne quant à l'importance du dispositif et du médium, mais qui la rejoint également. Il s'agit de se donner une autre perspective sur la question et d'appuyer le fait que l'appareil n'est pas qu'un instrument, car il intervient directement dans la formation du sujet.

D'abord, il faut comprendre que l'appareil chez Déotte n'est pas tant une machine qu'une forme symbolique qui permet au monde d'apparaître. L'appareil structure les époques et fait époque, selon Déotte qui s'intéresse particulièrement, dans son texte « L'époque de l'appareil perspectif » (2001), à la révolution perspective qui initiera les

temps modernes. Il existe plusieurs appareils, selon Déotte, dont la photo et le cinéma. Pour sa part, il s'attarde sur l'invention de la perspective qui, avant le cogito de Descartes, pose le problème du sujet qui se constitue (il n'y parvient jamais en fait); de plus, il pose le problème de la représentation, et surtout de la médiation inévitable dans laquelle le sujet se fait et se défait. Selon Déotte, un appareil fait époque et structure cette époque. Pour que cet appareil fasse époque une décision doit être prise. Cette décision est une décision ontologique que personne ne prend, mais qui demeure une décision qui aura des conséquences majeures sur le monde et son mode d'apparaître. Cette décision ontologique est la révolution perspective : décider que le monde se donne désormais dans une vue. Selon Déotte : « cette décision entraîne une autre définition de la chose, comme objet rationnel, et de la singularité, comme sujet, du fait de la définition du plan d'inscription des signes comme plan de projection, c'est-à-dire comme dispositif d'enregistrement selon un principe de coordonnées cartésiennes » (Déotte 2001, p. 20-21). Donc, un appareil fait apparaître un nouveau monde qui se voit et qui devient un monde où la représentation s'érige en valeur étalon. Le tableau, utilisant désormais la perspective, devient une fenêtre ouverte sur le monde, et une fenêtre est un endroit qui bloque le passage, qui oblige à rester en retrait. Décider que le monde se donne à voir de cette façon, c'est décider de le regarder de loin, en le réfléchissant. Le point de vue sur le monde devient un effet d'appareil, c'est-à-dire que le sujet est déjà dans l'appareil avant d'être projeté hors de lui. Le sujet se constitue comme substrat de la représentation, il regarde et projette un monde en lien avec ses désirs privés.

On comprend comment cette pensée renvoie à Cavell, et surtout à Heidegger avec son époque des conceptions du monde. Mais, chez Déotte – et c'est son originalité – ce n'est pas le sujet qui fait violence au monde puisque ce dernier est un effet d'appareil. Selon Déotte, cet appareil perspectif devient une forme « d'archétechnique » :

Ce type de technique qui *prédétermine ce qui apparaît* fonde les autres techniques [...] À la différence d'un outil il ne s'agit pas de prolonger un organe humain. Ce n'est pas une affaire de vision ou d'amplification prothétique de la vue (lunette astronomique, microscope, etc.), mais de prévision. Ce n'est pas pensable en termes d'anthropologie, mais d'ontologie, parce qu'avec ce type d'appareillage, on entre dans un monde différent (*ibid.*, p. 24).

Donc, apprendre à voir c'est mobiliser une technique de vision, et la perspective est une technique qui suppose la pré-vision. Cette pensée est lourde de sens et renvoie (même si ce n'est pas un sujet développé explicitement par Déotte) au scepticisme philosophique. Comme si depuis que le monde se donnait dans une vue on lui demandait de se mouler à nos désirs, comme si ce qui apparaissait désormais était déjà toujours altéré par un appareil qui pose problème. Chez Déotte, on perd le monde dans l'appareil, mais le monde se crée aussi à travers cet appareil. Toutefois, prédéterminer ce qui apparaît est un danger sceptique duquel il faut se prémunir. Au contraire de Cavell, Déotte n'aborde pas vraiment la question éthique d'une décision volontaire où il devient possible de faire partie du monde qui existe. Plutôt, Déotte se questionne sur le réel à savoir s'il existe en soi où s'il ne s'élabore pas dans le vide supposé par la médiation d'un appareil.

Ce nouvel appareil faisant époque participe à la désagrégation du monde commun. Comme chez Cavell qui parle des individus comme étant isolés les uns des autres derrière leur moi, la révolution perspective initie une époque où chacun regarde de son point de vue un monde qu'il tente de mouler à certaines conceptions théoriques. De ce fait, les points de vue se multiplient sans jamais se recouper puisqu'il n'y a plus de sol commun sur lequel ils peuvent s'élaborer. L'appareil isole le sujet et le force à prévoir, à représenter le monde. Or, comme on l'a vu, la représentation du monde est un exercice périlleux qui suppose l'éloignement et la perte. Le paradoxe est discuté par Déotte : la modernité force à la représentation (visuelle), et cette représentation est un mal dont doit se libérer l'époque moderne pour permettre au sujet de réintégrer le monde duquel il s'éloigne de plus en plus. En fait, le sujet moderne est mélancolique puisqu'il se sent séparé du monde. D'où que le projet moderne en est un qui vise à recouvrir l'expérience de la division dont parle Déotte. Mais, pour recouvrir cette division il doit la provoquer et, en ce sens, il est dans une impasse. Le cogito cartésien illustre et provoque cette division entre point de fuite et point de vue; il sépare l'homme du monde qui devient un objet (de vision). Mais, selon Déotte, le but du cogito est de suturer cette division d'un monde harmonieux, et, ce faisant, il oblige le je à se distinguer, à se retirer du monde sur lequel il ne peut désormais que projeter au lieu d'y vivre présentement. Cette réflexion de Déotte peut être mise en parallèle avec les idées de Cavell sur le cinéma qui permet la présentation du monde tout en retirant l'individu. L'appareil perspectif marque le commencement d'une époque atteinte de folie où la représentation

ne parvient même plus à se distinguer d'elle-même, en ce sens que le monde qui existe s'emmêle avec ses théories qui, bien souvent, ne le concernent en vérité que très peu. Le monde se fragmente et ne fait plus sens et le sujet moderne veut le contrôler totalement afin d'échapper à son angoisse inhérente qui est pourtant une condition naturelle de l'habitation du monde. Le cogito, qui est le point zéro d'où tout s'origine, devient « Ce point où s'enracine le projet de penser la *totalité* du réel, du fait et de l'étant en lui échappant, en excédant la totalité, même si le non-sens a envahi la totalité du monde » (*ibid.*, p. 44). On constate que l'appareil perspectif (le tableau comme fenêtre ouverte sur le monde) force l'évacuation du sujet, et ce, dangereusement puisque ce dernier se croit encore tout-puissant, croit pouvoir mettre le monde à sa main. Cette idée du cogito renvoie encore une fois à l'individu tel que développé par Cavell, un individu qui refuse sa séparation du monde et nie sa peur de s'y exprimer préférant s'en sortir pour illusoirement le posséder. Déotte montre brillamment comment l'appareil, sortant le sujet du monde, le fragilise; en fait, il le fait devenir un point vide dans lequel n'importe qui ou quoi peut venir se loger. Sa subjectivité est mise à mal puisqu'elle est au service de la projection et de la représentation qui, elles, sont des conséquences directes de l'appareil qui structure l'époque. C'est un cercle vicieux, une spirale vertigineuse dans laquelle il faut éviter de s'abandonner.

Heidegger discute cette question primordiale dans son texte « La question de la technique » ([1958] 1980) où il insiste sur le fait que l'homme ne doit pas devenir un instrument au service de l'essence de la technique. L'homme doit plutôt établir un rapport juste et vrai envers celle-ci et non un rapport exact qui ne ferait qu'occulter l'essence de la technique, et par conséquent l'être de l'homme. Selon Heidegger, l'essence de la technique est un destin de dévoilement, un appel à l'homme qui doit, évidemment, questionner ce destin et entrer en rapport avec ce dernier plutôt que d'en devenir un rouage, un appliquant qui demeure corrompu dans son essence même. Le problème doit être pris à la source : c'est dans l'essence même de la technique que se trouve le moyen d'échapper à une condition moderne qui fait de l'homme une conséquence d'une mauvaise voie empruntée par l'application de la technique. Ce renversement, choquant pour Heidegger, s'observe dans les sciences modernes :

La physique moderne n'est pas une physique expérimentale parce qu'elle applique à la nature des appareils pour l'interroger, mais

inversement : c'est parce que la physique – et déjà comme pure théorie – met la nature en demeure (*stellt*) de se montrer comme un complexe calculable et prévisible de forces que l'expérimentation est commise à l'interroger, afin qu'on sache si et comment la nature ainsi mise en demeure répond à l'appel (Heidegger [1958] 1980, p. 29).

Ce renversement est catastrophique et fait de l'homme un instrument qui est commis au dévoilement d'un réel qui n'a plus rien à voir avec son essence. Comme chez Déotte, (Heidegger ne s'intéresse toutefois pas au concept d'appareil) il s'agit toujours d'une prévision, d'une démonstration; c'est un problème puisqu'il faut se questionner sur ce qui nous pousse à vouloir faire ces démonstrations plutôt qu'appliquer le plus exactement possible ces mêmes démonstrations.

Donc, ces pensées, quoique bien différentes, se recoupent en certains endroits (celles de Déotte, de Cavell et de Heidegger) et questionnent ontologiquement l'existence du monde et des individus qui tentent d'en faire partie. Ce qui est particulier chez Déotte, c'est son insistance sur le fait que sans appareil il n'y a pas de pensée. Surtout, c'est que ces appareils ne servent pas de moyen d'expression aux sujets, mais plutôt lui dictent la façon dont il peut s'exprimer. Déotte n'est pas pour autant fataliste puisque l'appareil, s'il est questionné de façon vraie et authentique, permet de comprendre les erreurs commises par le sujet et permet de comprendre comment ce sujet doit résister aux tentations totalisantes de l'appareil perspectif. De plus, l'appareil apparaît comme une façon singulière de penser le monde et d'en reconnaître les enjeux. Là où les pensées se séparent, c'est que Déotte parle d'un réel qui s'abolit et se crée dans la médiation de l'appareil alors que Cavell pense que l'appareil (le cinéma) permet une prise de conscience salutaire, permet de prendre une décision sur l'existence et la réalité, et cette réalité est différente de celle du cinéma en certains points. La réalité existe (quoiqu'on ne puisse en être certain) chez Cavell, et elle est tout sauf une représentation. Selon Déotte, c'est l'appareil perspectif qui est le fondement ontologique du cogito cartésien. Donc, l'appareil permet au sujet une tentative de constitution; Déotte n'aborde pas la dimension éthique ou morale, il ne se penche pas sur le sujet comme individu capable de décider de son existence, ce dernier est une conséquence. Chez Déotte, il y a décision, mais cette décision n'est prise par personne. Mais, de par son texte, Déotte montre que l'individu se questionne sur les conditions d'existence de l'appareil et du monde qu'il fait voir, et ainsi propose une façon singulière de s'émanciper d'un retrait

certain du monde. Son texte est une forme de reconnaissance, il est une décision prise et revendiquée.

Ce qui importe à Déotte, c'est de soulever le paradoxe inhérent au cogito. Ce cogito permet la coïncidence de ce qui se sépare (la subjectivité du sujet, le sujet et le monde), mais ne peut s'opérer que lorsqu'il y a un retrait de l'individu ou de l'observateur. C'est pourquoi la vérité (en fait ce n'est pas tant la vérité que ce qu'on en a fait : la certitude) ne peut être atteinte que par un effacement complet de l'humanité. Cette solution fait du sujet un je, un simple déictique vidé de sa substance, de son être. Le problème c'est que je suis, mais il n'y a plus coïncidence entre je suis et quel je suis, selon Déotte. C'est le défi moderne : trouver quel je suis, atteindre ma singularité, mon individualité tout en sachant que je suis. Ainsi, la modernité s'initie sur un point vide, le point du cogito permis par la révolution perspective qui déclenche la pensée. Or, cette pensée en est une du hiatus, qui n'a pas pour référent le monde et c'est un problème de taille. On comprend pourquoi cette pensée achoppe et emprunte des chemins tortueux toujours déjà condamnés : elle y est forcée. Toutefois, selon Déotte : « Le monde n'est pas perdu, il n'est que suspendu par un appareil qui est théoriquement clos sur lui-même, puisque l'ouverture en est obstruée par l'œil qui s'y applique » (2001, p. 58). Alors, il existerait un monde, mais ce dernier demeure inatteignable, « suspendu » par un appareil qui l'altère et qui ne permet en rien l'expression des individualités. Il ne reste qu'un œil qui regarde comme à travers un tableau, un œil sans corps, sans subjectivité puisqu'elle empêcherait la coïncidence du sujet et du monde. Ce qu'il faudrait donc penser ce serait ce point vide qui pose problème, car c'est ce point qui semble refermer l'appareil sur lui-même et empêcher la présentation du monde. La subjectivité est évacuée, et de ce fait découle la majorité des problèmes soulevés par Déotte. Comme chez Cavell, on semble ne pas pouvoir éviter cette question primordiale, et, chez Déotte, elle prend la forme du hiatus. S'il y a un hiatus entre le monde et l'appareil qui en oblige les représentations, alors c'est ce hiatus qu'il faut penser afin de pouvoir défaire cet appareil et venir y participer en tant qu'humain. Le sujet est si fragile, car on ne lui laisse aucune place. On préfère en faire un point vide puisqu'on croit pouvoir maîtriser le monde dans sa totalité si le sujet demeure ce point vide. Or, on constate que le monde se suspend en raison de cet appareil et de l'oblitération de la question de la subjectivité. On comprend comment ces questions hantent Déotte (qui les traite différemment) autant que Cavell, et comment

le concept d'appareil, ou de médium chez Cavell, est primordial dans la constitution des individus et du monde qu'ils peuplent. Déotte illustre de façon exemplaire ce paradoxe moderne de la constitution du sujet en y apportant un point essentiel : l'appareil (dé)forme le sujet et non l'inverse.

## 9. Perfectionnisme moral et cinéma

Maintenant, il est important d'aborder le cinéma (dans son dispositif de projection du monde) sous une lumière morale. Le cinéma nous rend-il meilleur? demande Cavell. Selon lui, le cinéma est intimement lié à une dimension morale philosophique qui est celle du perfectionnisme emersonien : le cinéma serait un dispositif exemplaire pour rendre les gens meilleurs s'ils décident de s'engager dans l'expérience que proposent les films. Les films incitent au désir d'une identité plus complète. S'ils peuvent faire cela, c'est en raison de la photogénèse qui est ce qu'il advient de la réalité une fois qu'elle est projetée sur un écran; le cinéma permet la révélation du monde.

Si l'on a insisté longuement sur l'état de suspension que provoque le dispositif cinématographique, on peut maintenant dire qu'il permet de gagner du temps en révélant le monde dans toute son importance. Selon Cavell, cette importance est de l'ordre de l'ordinaire; le cinéma peut nous redonner l'ordinaire du monde, qui, comme on l'a vu, demeure souvent inatteignable pour les individus pris dans une spirale sceptique. Il est de l'essence même du cinéma de dissimuler ou de révéler certains moments de notre vie qui sont d'ordinaire cachés, faute d'intérêt de notre part :

S'il est de l'essence du cinéma de magnifier la sensation et la signification d'un moment, il lui appartient aussi d'aller contre cette tendance et de reconnaître cette réalité tragique de la vie humaine : l'importance de ces moments ne nous est pas d'ordinaire donnée pendant que nous les vivons, si bien que cela peut demander le travail de toute une vie de déterminer les carrefours importants d'une existence. Tout se passe comme si la dissimulation inhérente de l'importance faisait partie, tout autant que sa révélation, de la force majeure de ce que nous entendons par jeu d'acteur au cinéma, par mise en scène de cinéma, et par spectateur de cinéma (Cavell 2003, p. 29-30).

Le cinéma, de par sa force révélatrice, permet de déterminer les moments importants d'une vie. Ce faisant, le spectateur comprend que ces moments sont souvent banals, ordinaires, en apparence. Donc, le cinéma devient un moyen de se redonner le quotidien, l'ordinaire du monde, et c'est capital afin de pouvoir espérer vivre une vie complète au sein du monde. Car, l'ordinaire c'est le premier pas vers un lien authentique au monde; c'est l'ordinaire qui permet aux individus de cesser de faire violence au monde en le déformant et en élaborant des projets grandioses visant à le posséder totalement. Comme si les problèmes modernes étaient si graves et importants que le quotidien devenait une digression dans l'existence. Chez Cavell, c'est tout le contraire, car c'est justement parce qu'on a fait violence à ce quotidien que nous sommes perdus dans un monde « conçu » qui ne tolère plus notre présence active. Le cinéma redonne petit à petit la réalité de nos existences séparées. Selon Jean-François Mattei, citant en partie Cavell : « les objets présents sur l'écran sont “par essence réflexifs” et “auto-référentiels”, réfléchissant ainsi sur leur origine physique aussitôt qu'apparus » (2001, p. 25). C'est pour cette raison que le cinéma redonne l'ordinaire et oblige à s'intéresser au monde et aux choses qui en font parties. Tous ces objets qui réfléchissent sur eux-mêmes, sur leur présence en leur absence, nous obligent à réfléchir aussi sur leur condition d'apparaître et sur leur nature. Le cinéma oblige à regarder et à s'intéresser aux choses vues, et s'intéresser aux choses du monde, trouver les critères nous permettant de les discuter et de les identifier, c'est une étape essentielle dans une participation au monde.

Si le cinéma permet de déterminer les « carrefours importants » de nos existences, c'est qu'il nous dit ce que l'on est. Ce n'est pas banal, ni atteignable par n'importe quel dispositif. Toutefois, cela demande une implication constante et totale de la part des spectateurs qui doivent décider d'être responsables en répondant aux films qu'ils regardent. Si l'on regarde un film et que l'on rate l'évanescence de ce qu'il présente, ce ratage est notre responsabilité et met en lumière notre caractère, quelque chose de notre singularité. Si l'on décide de se laisser suspendre dans l'expérience cinématographique et de ne pas faire l'effort de reconnaître ce que le cinéma nous demande de reconnaître, on n'a que nous à blâmer. En effet, le cinéma soulage du poids du monde, mais on a vu que ce n'est plus suffisant à l'époque moderne; le cinéma demande une implication des spectateurs, sans quoi la nouvelle expérience moderne qu'on leur propose est ratée et demeure inutile et dangereuse. Emerson et Thoreau

parlent d'une vie que l'on vit de façon résignée et souvent désespérée comme d'une possibilité ratée (Cavell 2003, p. 36). Le cinéma doit faire sortir d'une telle conception de l'existence, c'est dans son essence même de permettre de s'émanciper d'une vie qui suit son cours et qui glisse entre les mains des individus. Le cinéma a toujours deux pôles : s'abolir dans l'illusion d'un monde suspendu ou prendre conscience de cette situation et aspirer à une existence meilleure au sein du monde qui n'est pas suspendu par un dispositif (ou un appareil chez Déotte). En redonnant l'ordinaire du monde, le cinéma permet littéralement d'entrer dans la vie.

Se redonner l'ordinaire du monde suppose une rupture d'un certain mode de vie, d'une certaine façon de voir le monde; le cinéma permet cette rupture. Cavell emprunte le concept de « mondanité du monde en train de s'annoncer » développé par Heidegger (Cavell 2003, p. 63). Selon ce dernier, ce mode particulier de vision survient lors d'une rupture : celle du monde du travail. En effet, c'est lorsque le quotidien mécanique et systématique des individus se brise (Cavell donne l'exemple d'un outil qui brise et qui empêche le travail, ou d'une blessure physique qui suspend les activités) que ces derniers sont obligés de prendre conscience des objets qui les entourent dans « leur évidence, leur relief, et leur obstination » (Cavell 2003, p. 63). Cette rupture d'une vie machinale force une nouvelle conscience des choses et du monde, et les libère de leurs fonctions et de leurs tâches. Ainsi, ce mode de vision particulier éveille la conscience et permet un premier contact véritable avec le monde nous environnant. Selon Cavell, le cinéma (mais pas tout le cinéma) permet ce mode particulier de vision, permet à la pensée de se mettre en branle en prenant conscience profondément du monde et des choses qui entourent l'individu. Ceci entraîne que le cinéma permet littéralement d'investir le monde et d'y participer activement, suite à sa projection. C'est de cette façon que le cinéma peut redonner l'ordinaire : en brisant nos schèmes d'une vie moderne mécanique qui ne s'intéresse en rien à l'être des choses et qui favorise plutôt l'utilité, la fonction des individus et des choses. Heidegger déplore le fait que l'homme soit devenu un fonds, une réserve mis au service de la technique, eh bien ce mode de vision dont il parle et que le cinéma exemplifie permet la rupture de cette condition moderne qui fait de l'homme et du monde un fonds, une réserve, un outil (pour qui ou quoi d'ailleurs?). Donc, au cinéma, les choses et les individus apparaissent dans leur étrangeté et leur complexité et force l'attention, force l'intérêt. Tous ces petits détails du monde (son ordinaire) sont

accentués par le cinéma qui, en redonnant (la chance au moins) l'ordinaire, permet à l'individu de devenir meilleur.

Ces petits détails que le cinéma (re)donnent sont spécifiques à la photogenèse dont parle Cavell et qui se définit comme étant ce qu'il advient des objets et des individus une fois projetés à l'écran (Cavell 2003, p. 79-80). Comme nous l'avons vu en discutant la photographie, ce qu'il advient des choses projetées demeure étrange et mystérieux, et cette étrangeté doit être cultivée afin de permettre à l'individu d'investir le monde et les gens de son intérêt. La photogenèse est liée à ce que Cavell appelle la critique de cinéma : « Exprimer ces apparitions, définir leurs significations, formuler enfin les raisons pour lesquelles ces films comptent, voilà des actes qui aident à constituer ce que nous pourrions appeler la critique de cinéma » (*ibid.*, p. 79). Cette pensée de Cavell est en lien étroit avec sa vision des critères et du scepticisme : il faut absolument cesser de demander aux choses une preuve de leur existence et commencer à s'intéresser à leur identité, à leur apparition dans le monde, qui méritent notre engagement et notre curiosité. Donc, la photogenèse, spécifique au cinéma, permet une découverte de soi (qu'est-ce qui m'intéresse? Pourquoi ces images particulières me troublent et forcent ma réflexion?) et du monde (qu'est-ce qui apparaît sur l'écran? Pourquoi ces objets et ces situations que je croyais connaître me rendent-elles perplexe et m'incitent à tenter de les définir, de les identifier?) riches et profondes.

Dans cette perspective, on peut dire que la critique de cinéma s'émancipe de la généralité, de la connaissance et des théories totalisantes visant souvent à être appliquées logiquement aux films. Au contraire, la critique de cinéma, et je dirais même les études de cinéma, apparaît comme le processus ardu et existentiel de la découverte de soi et du monde, qui s'oppose à une théorie ou à une connaissance générale du monde et du cinéma. Découvrir et reconnaître pourquoi certains films comptent pour nous, c'est trouver la force de devenir ce que l'on est, c'est se donner un ami, comme le dit Cavell, nous permettant d'être affecté et nous donnant la capacité de devenir meilleur en tant qu'individu. Selon Keane et Rothman : « Without following our own thinking, we cannot know the minds of others, we cannot know our own minds, cannot have conviction in our thoughts, cannot claim them as our own » (2000, p. 23). Pour revendiquer notre propre pensée, il faut aller à la rencontre des films et de l'expérience

qu'ils proposent (cette expérience est spécifique). Cette expérience bouscule l'individu et lui permet d'élaborer une pensée lui étant propre, une pensée qui le force à la rigueur et l'honnêteté morales. Car, se connaître, puisque c'est aussi donner la chance aux autres de nous connaître et par le fait même de se connaître eux-mêmes, est une responsabilité morale importante. C'est dans cette optique morale qu'un dialogue devient possible et qu'un perfectionnisme moral prend et propulse vers la réalisation de soi. Si l'art n'a aucune valeur sans le désir d'atteindre son individualité, c'est la même chose en ce qui concerne les études cinématographiques : étudier le cinéma ne doit absolument pas être une question d'accumulation de connaissances (pas seulement à tout le moins) ou de savoir appliqué (appliquer une théorie psychanalytique et la confirmer dans l'analyse d'un film, par exemple), cela doit être une question morale permettant la rencontre de pensées singulières, la création de pensées singulières. Il s'agit d'une responsabilité de l'expression, et c'est cette responsabilité qui explique la forme et le ton de ce mémoire. J'espère être en mesure de rencontrer les films de Van Sant et réfléchir avec eux. Enfin, mon expérience des films de Van Sant, et l'identification de ce qui compte dans ces films pour moi, ne doit pas être appréhendée comme une théorie qui pourrait se vérifier dans son application générale à un ensemble d'autres films. Il s'agit plutôt de suivre le plus fidèlement possible la pensée d'un auteur afin d'en dégager ma propre pensée et de la développer le plus authentiquement possible à mon tour.

Développons maintenant plus en profondeur le perfectionnisme moral emersonien permis par la photogénèse au cinéma. Cavell écrit :

En tant que perfectionnisme, cette conception aura quelque chose à voir avec le fait d'être fidèle à soi-même ou (d'après le titre de Foucault) avec le souci de soi, donc avec une insatisfaction, parfois un désespoir envers le moi tel qu'il est; donc, elle aura à voir avec un progrès dans la culture de soi et avec la présence d'un ami, d'une sorte ou d'une autre, dont les mots auront le pouvoir d'aider à guider ce progrès (2003, p. 87-88).

Selon Cavell, certains films ont à voir avec une conception du bien, ils sont liés dans leur nature à cette forme de perfectionnisme, qui est un processus dans lequel l'individu aspire à devenir meilleur, aspire à une identité plus complète. Il s'agit d'une recherche, d'une découverte de soi, qui ne suppose absolument pas une finalité puisqu'il s'agit d'un processus en constante évolution. C'est donc un cheminement harassant que les

individus doivent suivre et qui est mis en lumière par le dispositif cinématographique et certains films en particulier. Ce perfectionnisme se concentre sur l'exigence que l'on a de se rendre intelligible les uns aux autres. C'est un désir intense qui peut parfois devenir désespéré.

Si Cavell observe cette forme de perfectionnisme dans les comédies du remariage (genre qu'il a créé), on peut également l'observer ailleurs et notamment dans la tétralogie de Gus Van Sant. Toutefois, ce désir de perfectionnisme mute et devient désespéré, terrible même, dans le cinéma de Gus Van Sant. Ce dernier met le doigt avec justesse sur une nouvelle époque où les gens sont désœuvrés (les adolescents dans son cas) et fragilisés à force d'indifférence. Comme nous l'avons dit, c'est comme si cette époque était un contrecoup de la modernité. Les défis modernes difficiles et très exigeants n'ont pas été relevés, et les individus les ont laissés tomber sombrant dans l'indifférence. C'est une nouvelle forme de cynisme aigu et d'abattement généralisé, qui entretient dans la moquerie et la spirale postmoderne mortifère. Comme si on avait essayé et que tout avait raté; alors, il s'agit de se replier sur soi et vivre sa vie dans le cynisme et le désœuvrement. Toutefois, cette conception de la vie, qui fait du monde un espace de flottement, est un leurre et demeure insatisfaisante. En fait, cette conception convoque les mêmes problèmes modernes, mais puisqu'ils n'ont pas été reconnus ils sont désormais suspendus. Or, cette suspension qui fait fi de toute responsabilité morale ne peut durer indéfiniment, et c'est la force d'un nouveau cinéma qui pourrait avoir comme fer de lance les quatre films de Van Sant. Ces films montrent le désœuvrement et l'indifférence d'une époque complètement coupée de la réalité, mais ils montrent également à quel point les individus y sont tout sauf bien. Plus encore, ces individus cherchent un moyen de sortir de cet abattement et de réintégrer un monde qu'ils ont trop longtemps déserté. C'est un échec dans les trois premiers films de Van Sant, mais il y a tentative jusqu'à ce qu'on arrive à l'accident (d'une importance capitale) dans *Paranoid Park*, le film de la rédemption et de la réintégration dans la vie, dans le monde.

Le cinéma de Gus Van Sant paraît donc être lui aussi en lien avec le perfectionnisme moral emersonien, un perfectionnisme très lié au dispositif cinématographique :

Le progrès emersonien ne va pas de la grossièreté à la sophistication, ou du commun à l'éminence, mais de la perte à la récupération ou, comme Thoreau le dit à peu près, du désespoir à l'intérêt ou, comme Kierkegaard, Heidegger, Wittgenstein et Lacan le montrent plus ou moins, du bavardage à la parole (Cavell 2003, p. 96-97).

Ceci évoque le cinéma dans son dispositif de projection du monde, qui permet aux individus de prendre conscience de ce dont ils sont capables ou plutôt de ce dont ils sont incapables. Selon Cavell, le cinéma permet une démocratisation du perfectionnisme, qui engage l'individu dans une prise de position morale capitale. Chez Van Sant, la perte a déjà eu lieu lorsque tout débute, mais il s'agira de tendre vers la récupération. Ce n'est pas un hasard si Van Sant exploite tous ces clichés environnants : il veut briser la circularité d'un monde qui croit se suffire en lui-même en permettant une participation réduite aux individus qui veulent en faire partie. Car, ces individus veulent faire partie du monde, c'est pourquoi ils commettent des gestes désespérés, en apparence désabusés, mais qui trahissent leur désir profond d'échapper à ces corridors et à ces clichés trop longtemps acceptés comme étant normaux. En vérité, les films de Van Sant ont une dimension morale incontournable et ce dernier se sert de la forme du cinéma pour la créer. Le régime répétitif qu'il bâtit et l'immense travail formel qu'il propose (particulièrement dans *Paranoid Park*) sont la preuve de l'implication de Van Sant et de celle que ses films demandent aux spectateurs. En fait, il s'agit toujours de se donner un ami, comme le dit Cavell, afin de parvenir à une existence meilleure. Cet ami ça peut être un individu, mais aussi un livre, le cinéma, la photo, etc. On verra comment la photo, par exemple, devient l'amie dont Alex a absolument besoin dans *Paranoid Park* afin de prendre conscience de son existence et de prendre une décision sur la vie. Enfin, il est primordial de ne pas confondre deux types de perfectionnisme selon Cavell : le dégradé et l'authentique.

Une des manières de caractériser la différence entre authentique et dégradé ici est de dire que le perfectionnisme qui compte pour moi est la réaction à une crise, à l'ébranlement de notre estimation de ce que Nietzsche appelle la valeur de l'existence; alors que sa forme dégradée est la tentative de se préserver d'un tel ébranlement (*ibid.*, p. 200).

Cette crise dont parle Cavell s'observe dans *Paranoid Park* et on verra comment Alex et Van Sant, par le cinéma, y répondent. Chez le cinéaste, il s'agit de tenter de reconnaître son existence et celle du monde. Il faut se sortir de cet état fantomatique dans lequel on

flotte afin de participer à nouveau au monde; il s'agit de désirer une existence et sa reconnaissance par autrui. Il faut garder foi en nos désirs malgré un monde qui les refrène de plus en plus sournoisement.

#### 10. Analyse de *Paranoid Park* : la reconnaissance d'une existence à travers Alex

Pour terminer ce chapitre, nous aborderons en détails la tétralogie de Van Sant et verrons comment ce dernier utilise le cinéma comme expression du scepticisme, comme une façon de projeter la détresse d'une nouvelle époque et les problèmes d'existence qu'elle pose. Dans le premier chapitre, nous nous sommes penchés sur les trois premiers films de la tétralogie et les ratés qu'ils supposaient; dans ce chapitre, on analysera plus particulièrement *Paranoid Park* qui répond aux films précédents et qui apparaît comme le film de l'espoir où la possibilité d'exister se voit poindre. Sandra Laugier cite *Walden* de Thoreau : « Ce n'est que lorsque nous sommes perdus, en d'autres termes lorsque nous avons perdu le monde que nous commençons à nous trouver, que nous comprenons où nous sommes, et l'étendue infinie de nos relations » (Laugier 2001, p. 273). Cette citation apparaît lumineuse au regard des films de Van Sant, qui sont autant de tentatives de se trouver après s'être perdu. En effet, la perte a toujours déjà eu lieu, et c'est pourquoi on tente de la contre-effectuer dès l'ouverture de *Gerry* par une marche en nature. Toutefois, cette tentative achoppe, comme on l'a vu, et se déplace de la pire façon dans *Elephant* où tout est balisé, ce qui mènera à une tuerie impitoyable. Dans *Elephant*, on pourrait dire que l'on assiste à une forme de perfectionnisme dégradé et désespéré, qui vise à maintenir un état lui-même désespéré. Comme si la tentative de changer les choses et de se donner de nouveaux horizons dans *Gerry* avait été un échec trop douloureux pour poursuivre dans cette voie et tenter de nouvelles avenues libératrices. Plutôt, les deux tueurs décident de clore cette ouverture par une tuerie qui marque leur frustration et leur isolement du monde. De son côté, Blake est condamné à hanter le monde dans *Last days*, un monde devenu espace mortifère où rien n'est possible.

Ici, il est important de clarifier certains points quant aux films de Van Sant et à la façon dont nous les abordons. Sa tétralogie ne doit pas s'appréhender nécessairement dans l'ordre, au sens où chaque film entretiendrait des liens de cause à effet avec le suivant. Ces films sont plutôt des réponses différentes à un même problème qui occupe

Van Sant, et chaque réponse n'est pas une solution en soi, mais plutôt l'exploration des dimensions de ce problème. Dans cette optique, la cohérence est

assurée par la reprise des éléments, des matériaux, des mouvements de la crise, reprise qui va provoquer des différences : telle reprise va maintenant tirer les conséquences narratives d'une limite qui ne concernait auparavant que le cadrage; telle autre va transformer l'impossibilité de montrer l'infini en un nouveau procédé de montage, etc (Cardinal 2010, p. 10).

Il s'agit donc d'une reprise des questions et des problèmes, qui les déplacera afin de leur donner de nouvelles significations qui sont autant d'explorations de leur dimension intrinsèque. Alors, le problème du scepticisme trouve sa cohérence chez Van Sant dans la répétition et la variation de ce problème à même les films. Selon Serge Cardinal (en parlant de la philosophie deleuzienne) :

chaque nouvelle actualisation de l'idée, de film en film, redistribue les inégalités, découvre de nouveaux rapports, complexifie les combinaisons plutôt que de les épuiser. L'idée ne contient pas un ensemble de traits fixes, mais des traits qui ne cessent de se redéfinir dans leurs rapports mutuels; c'est un problème dont chaque nouvelle solution recharge les variables et relance les variations (*ibid.*, p. 14).

Les films de Van Sant se font échos et se relancent les uns les autres en jouant les mêmes thèmes, les mêmes personnages, les mêmes scènes, etc. Cependant, chaque film relance le problème et le rejoue toujours différemment de sorte que l'exploration s'approfondit et gagne en complexité, et en résonance. C'est dans cette mesure que nous disons qu'ils n'ont pas de liens causaux, mais des liens dans la répétition de questions et de problèmes dans lesquels la différence s'insère.

Donc, on a parlé des trois premiers films de la tétralogie dans le premier chapitre, mais ce sur quoi on doit maintenant insister est que la perte est terrible pour ces jeunes qui se sont totalement égarés et qui tentent de trouver certaines pistes à suivre pour réintégrer un monde déserté depuis longtemps. En fait, le plan d'ouverture de *Gerry* annonce déjà la fin. Ce plan marque le lointain, l'éloignement du monde qui serait déjà, au commencement, perdu. En ce sens, *Gerry* apparaît comme un projet courageux de tentative de brisure de ce monde doux et morbide; ce film marque le commencement d'une prise de position sur un état désœuvré du monde. Plus encore, l'état caressant du flottement des films de Van Sant en est un doux-amer, car, en vérité, même si

formellement tout est toujours en continuité, en flottement et en douceur, ce qui est montré est terrible. C'est une des forces subtiles de Van Sant qui, par le dispositif, montre l'état d'une époque qui oscille entre suspension et indifférence sans toutefois parvenir à proposer un monde harmonieux et viable. Si tout flotte dans et par le cinéma, cela n'empêche en rien la violence et la brutalité du monde de faire rage. Van Sant se sert du dispositif, et enveloppe à travers une mise en forme du monde (mouvements de caméra caressants, ralentis, longs plans-séquences exacerbant la beauté de la nature, etc.) témoignant ainsi de la condition de ce monde désœuvré. La mise en forme peut sembler faire contrepoint à toute la violence des films, mais, au contraire, elle provoque cette violence. C'est cette suspension des choses, cette langueur, cette mélancolie qui sont devenues insupportables et qui forcent à la violence. Toutefois, il ne s'agit pas de faire violence au monde en tuant ou en se suicidant, et c'est ces échecs qui sont vécus par les adolescents dans les trois premiers films de la tétralogie. Donc, le lien entre la forme des films de Van Sant et la condition du monde est indissociable. Van Sant nous montre l'état du monde et sa conséquence. Cela se rapproche de la pensée de Cavell qui mentionne que le cinéma peut faire coexister plusieurs états, à savoir celui du scepticisme et celui permettant de le reconnaître; chez Van Sant, il y a cette coexistence de plusieurs états (pulsion de vie et pulsion de mort, déni et reconnaissance), c'est la force du dispositif et Van Sant l'utilise brillamment. Son travail formel imposant est comme une couche venant s'interposer entre le spectateur et sa conscience l'obligeant à réfléchir, à décider. Lorsqu'on regarde ces films, on flotte comme dans l'époque dans laquelle on est, une époque nimbée d'irréalité. Par ailleurs, Van Sant oblige la reconnaissance de cet état qui quoique parfois réconfortant peut devenir destructeur. Comme les adolescents qui doivent tenter de sortir de cet espace suspendu, nous avons la responsabilité de reconnaître cet état afin de nous en sortir aussi. Donc, chez Van Sant, le cinéma demande une implication de tous les instants chez le spectateur.

Si c'est lorsque l'on a perdu le monde que l'on commence à se trouver, les films de Van Sant apparaissent comme un long approfondissement visant la reconnaissance d'une existence. Cette reconnaissance passe par soi et par les autres; il s'agit de se rendre intelligible, de se rendre expressif. Cavell écrit : « On pourrait dire que lorsqu'on se confronte moralement à autrui on risque son identité » (2003, p. 95). Cette confrontation nécessaire achoppe dans *Elephant* où les jeunes tueurs refusent ce risque préférant

s'enfermer dans leur frustration et leur isolement. Mais qu'est-ce qui pourra avoir la force de rompre les suppositions d'un monde circulaire dans lequel tous semblent enfermés? Cavell parle d'un événement qui a le pouvoir de la conversion, un événement qui oblige l'individu à se questionner et à désirer une identité plus complète. On ne peut forcer cet événement, comme le prouve *Gerry*, ni nier sa nécessité rageusement, comme le montre *Elephant*.

Cet événement salvateur, qui met la pensée en branle et qui permet la reconnaissance de la condition humaine, on doit attendre *Paranoid Park* avant de le voir surgir. En effet, il surgit brutalement, il s'agit de la mort violente d'un garde de chemin de fer. Cet événement, c'est un accident; Alex n'a pas voulu tuer ce garde, il ne voulait que se laisser porter par le train de marchandises sur lequel il était. Malgré tout, cet accident est capital et crée l'événement. Pour paraphraser Gilles Deleuze, c'est lorsqu'on ne peut plus penser, lorsque nos schèmes habituels sont détruits et qu'on ne peut plus réagir qu'on se met à penser. L'individu est alors forcé de trouver de nouvelles façons d'aborder le monde et la vie pour continuer d'y vivre; il doit contre-effectuer l'événement qui l'a forcé à penser (Deleuze 1985, p. 220-221; Zourabichvili [1994] 2004, p. 60-61). Cavell et Van Sant ne sont pas très loin de cette pensée. En fait, dans *Paranoid Park*, cet accident qui est l'élément duquel tout se déploie est une façon de reconnaître son existence, dans les mots de Cavell. C'est par cet accident qu'Alex sera forcé de contre-effectuer, que son être parviendra à la reconnaissance et à l'existence. En effet, il sera forcé de trouver des moyens de s'en sortir : il écrira, ce qui lui permettra de prendre conscience de sa position dans le monde. Alex n'aime pas sa copine qui l'opresse; de plus, sa relation avec ses amis et ses parents est difficile et personne ne le comprend, ne semble prêt à l'aider. Cet accident n'est pas le prétexte pour parler de ces problèmes, mais plutôt le déclencheur qui oblige Alex à la reconnaissance. Déjà, on constate que ce film est différent des précédents, en ce sens qu'il ne s'agit plus de se laisser flotter dans un espace morbide ou encore de prendre de mauvaises décisions afin de conserver cet espace. Dans *Paranoid Park*, Alex cherche à tout prix un moyen de s'en sortir, et il est important de dire qu'il est possible de s'en sortir dans ce film ce qui n'était pas le cas dans *Last days*, par exemple. Alex tentera de s'en sortir avec acharnement (en s'y prenant à trois reprises comme je l'expliquerai) et en prenant les moyens pour y parvenir. Par

l'écriture, Alex agit et trouve le moyen de s'émanciper d'une condition mortifère où les corps ont déjà flotté trop longtemps.

On a abordé l'importance de l'accident dans *Paranoid Park*, il faut maintenant se pencher plus en détails sur la structure du film qui est divisé en trois parties, sur la forme de ce dernier qui diffère des trois films précédents et sur le régime répétitif qu'il propose et qui, quoique similaire aux premiers films, diffère dans sa finalité. Commençons par la première partie du film (ses douze premières minutes). Le plan d'ouverture sur le pont de Portland renvoie explicitement à *Elephant* puisqu'on y voit un ciel gris qui défile à vive allure – le même accéléré que dans l'ouverture d'*Elephant* – à la seule différence que des autos et des bateaux défilent également en accéléré. Au départ, Van Sant nous dit qu'il n'en a pas fini et qu'il reprend où il a laissé : la mort de Blake et son ascension ne terminait pas une trilogie. Ce plan est accompagné de la musique de Nino Rota tirée de *Juliette des esprits* de Federico Fellini. Cette musique de cirque nimbe d'irréalité une petite ville et nous fait entrer dans un monde, au départ, extrêmement altéré par le dispositif cinématographique. En effet, ce film a grandement été élaboré après le tournage, c'est-à-dire au montage, qu'il soit sonore ou visuel. Il n'y aura plus beaucoup de longs plans fixes ou d'accompagnements en plans-séquences de jeunes adolescents dans ce film. Van Sant y intervient beaucoup plus et multiplie les effets formels (ralentis, changements de lumière accentués dans un même plan, montage trituré, découpage alambiqué, effets sonores multiples, etc.) exacerbant ainsi ce qui était déjà visible dans ses films précédents. Le monde projeté est décalé, déphasé et oblige, de ce fait, à la réflexion. C'est une prise de position importante qui ne permet plus de dire que Van Sant filme la réalité et laisse le monde apparaître (ce n'était déjà pas le cas dans ses films précédents). D'ailleurs, la première partie du film, quoique courte, est vertigineuse et donne à voir déjà tous les éléments de ce film dans sa volonté de pousser au bout le processus entamé dans les trois films précédents. Suite au plan du pont, on enchaîne avec Alex assis chez lui en train d'écrire. Son oncle Tony passe à côté de lui, on ne voit que ses jambes. On ne voit jamais ou à peu près (à l'exception de l'inspecteur Lu) les adultes dans ce film : la solution n'est pas là, c'est une évidence.

Ensuite, on voit Alex marcher dans un sentier à travers l'herbe sous un ciel sombre, qui renvoie explicitement à *Last days* (on filme de dos pour une rare fois dans

ce film) et *Gerry* (la marche en nature). Cette marche est entrecoupée d'un plan où plusieurs jeunes font de la planche dans ce qu'on comprendra être le *Paranoid Park*. Ce plan du *park* est filmé avec une autre pellicule (comme à chaque fois où on entre dans le *Paranoid Park*) et les mouvements de caméra que l'on y observe sont extrêmement fluides, tout en flottement. La caméra fait exactement les mêmes mouvements que ferait un corps qui se trouve sous l'eau et qui se tortillerait, bercé dans un liquide caressant et enveloppant. Ce plan est d'une importance marquante par son traitement formel. En effet, Van Sant crée un lieu de flottement, il s'agit d'un plasma où tout semble irréel et facile (on a qu'à s'y laisser envelopper). Ce plan est accompagné de *Song #1* d'Ethan Rose qui accentue ce climat d'irréalité et de suspension. Cet espace créé se différencie des autres lieux par le choix de pellicule et les mouvements de caméra utilisés; c'est un lieu dans lequel il semble plaisant de se laisser aller, un délai sur l'existence pour Alex. Cependant, ce lieu n'est pas viable, il ne s'agira plus de s'y laisser bercer dans la suite du film.

Justement, après ce plan, la caméra fait un raccord sur le sentier que suit Alex; la caméra est au ras du sol – toujours avec la même pellicule que celle utilisée dans le *park* – mais se met à trembler nerveusement (ce qui est très étonnant chez Van Sant, c'est la première fois où l'on voit un tel mouvement) alors qu'on voit Alex avec une balle à la main qu'un chien essaie d'attraper en sautant. D'une part, lorsqu'Alex débute sa marche dans ce sentier, il n'y a aucun chien avec lui ni durant tout le film. Il est donc évident que ce plan a pour fonction de renvoyer au jeune adolescent blond (John) d'*Elephant*, qu'on voit faire le même mouvement à sa sortie de l'école. D'autre part, ce n'est pas un hasard si la caméra tremblote en même temps non plus; Van Sant, dès les débuts de son film, rejoue ses trois films précédents annonçant d'ors et déjà qu'il tentera de s'émanciper des chemins qu'ils ont pris et qui ont été un échec répété, d'où le tremblement qui marque cette rupture. Enfin, si la caméra flotte littéralement dans le *park* pour ensuite trembloter nerveusement, il ne s'agit pas d'une prouesse formelle sans implication; au contraire, le cinéaste nous dit que ce lieu où tout flotte ne sera plus osmotique (il ne pourra s'étendre à tous les lieux) et devra être défait ou à tout le moins reconnu afin de ne pas y perdre son existence.

La caméra qui tremble dans le sentier emprunté par Alex, et le grain de l'image qui change peu de temps après être passé du *park* au sentier viennent marquer relativement doucement le changement qui doit s'opérer dans ce film : on ne doit absolument plus flotter dans le monde. Van Sant ne veut plus, sans une rupture, rejouer ses trois films (il s'en émancipe en douze minutes) et semble, dès le départ, vouloir proposer autre chose, mais toujours dans la continuité, dans la recherche d'une vie possible. Alex, qu'on continue de filmer de dos et qui ira s'asseoir à son banc, commencera alors l'écriture de son histoire, une écriture différente de celle du journal intime de Blake. Alors qu'il écrit et se remémore, on le voit avec son ami Jared au *Paranoid Park* où tout a commencé. C'est alors que l'on sautera la majeure partie de l'histoire pour se retrouver un mois plus tard dans la classe de physique d'Alex où un professeur explique le principe d'Archimède qui est en rapport avec la force que subit un objet. Un peu comme Alex et les personnages de Van Sant qui subissent les forces du monde et des gens sans jamais pouvoir y intervenir, sans jamais décider quoi que ce soit. Alex est alors appelé à l'interphone : il subira l'interrogatoire de l'inspecteur Lu. Cet interrogatoire entre Alex et Lu est filmé à distance alors qu'ils se font face, séparés par un bureau. Par la suite, la caméra filme Alex quasiment exclusivement et s'approche tranquillement de lui avant de pivoter jusqu'à proposer un cadre frontal du visage d'Alex alors que Lu, hors champ, lui explique les faits. Enfin, Lu lui donne sa carte et, ce faisant, la caméra en plongée montre rapidement et partiellement, sur le bureau, les photos du meurtre alors qu'on entend les cris de la victime. La réalité, en raison des photos (nous y reviendrons), ressurgit et on comprend que l'on a manqué l'essentiel de ce que le film dépliera dans les deux parties subséquentes. Alex sort ensuite du local et s'éloigne à travers un corridor dans un très long ralenti avant que la première partie ne se termine.

Cette première partie est très rapide et multiplie les effets formels. Notamment, c'est dans cette partie que l'on rejoue les trois premiers films de la tétralogie, et qu'on s'en éloigne. C'est aussi dans cette partie que l'on propose cet espace liquide où l'on flotte comme dans un rêve et duquel il faudra se défaire. Plus encore, on comprend que le déni observé dans *Elephant* ne pourra durer qu'une douzaine de minutes. En effet, il faudra revenir sur l'accident et tenter de le contre-effectuer. Enfin, c'est dans cette partie que l'on commence à comprendre qu'il n'y aura plus de longs plans méditatifs, ni de

plans filmant les jeunes de dos, ni de marche en cercle où l'on se perd à soi-même. Plutôt, dans ce film, on écrit, on roule, on se fait tirer (Macy tire Alex avec son vélo), et, comme le montre l'interrogatoire, on est face à soi-même le visage dégage sans possibilité de défilement ni de flottement.

La deuxième partie du film nous présente Alex assis chez lui dans son fauteuil : il écrit. Il s'agit du même plan que celui débutant la première partie. La force de cette répétition et des nombreux plans qui reviennent dans ce film tient à l'engagement qu'ils invitent à prendre. En effet, plus qu'une répétition stylistique, ce plan d'Alex qui écrit montre la puissance du cinéma à faire prendre conscience d'une condition du monde souvent ignorée : il faut répéter les événements importants d'une vie afin de les reconnaître. Le cinéma force l'attention, force le regard et dans cette mesure son dispositif est toujours un premier pas vers la reconnaissance. Effectivement, ce plan force à admettre que l'on devra reprendre l'histoire qui est demeurée superficielle et insuffisante dans la première partie. Cette partie donnait en rafale plusieurs éléments nécessaires au film, mais ne déplaçait pas suffisamment l'essentiel. Or, avec la répétition de ce plan (il n'est pas tout à fait identique puisque l'oncle d'Alex lui demande ce qu'il écrit, ce qu'il ne faisait pas dans la première partie), une deuxième chance est possible. Par ailleurs, il faut dire que les trois séquences débutant chacune des trois parties du film ne sont pas identiques, quoique répétitives. Ces séquences présentent, dans un ordre différent, les éléments (parfois légèrement altérés dans leur mise en forme) qui se répètent. D'où l'importance de comprendre que ce qui se répète, se répète toujours différemment.

Dans la première partie du film, on voit une main écrire au crayon de plomb *Paranoid Park*; ensuite, on voit Alex dans son fauteuil à la maison : il écrit avant de se rendre à la plage où il poursuivra l'écriture, assis à son banc. Dans la deuxième partie (à partir de 14 min 53 s), on voit Alex (on ne voit plus le tracé au crayon de *Paranoid Park*) à son fauteuil écrire avant de se diriger à son bureau, dans une autre pièce, pour continuer l'écriture. Enfin, la troisième partie (à partir de 30 min 30 s) nous montre à nouveau une main écrire *Paranoid Park* avant d'enchaîner sur Alex à son banc à la plage (et non plus chez lui), toujours à écrire. Il revient ensuite à la maison où il terminera l'écriture à son pupitre. Ces trois séquences ouvrant les trois parties du film

montrent concrètement qu'une reprise est nécessaire, et que cette reprise doit se faire toujours avec une légère différence, sans quoi elle enferme dans un cercle mortifère comme c'est le cas dans *Last days*. Plus encore, cette reprise de certains éléments précis (Alex à son bureau, Alex sur son fauteuil, Alex se rendant à la plage, Alex s'en retournant de la plage) annonce le dépliement de l'histoire à venir, qui sera toujours différente dans les trois parties du film. Cette histoire est différente au sens où elle impose la reconnaissance de l'accident survenu à Alex et tant et aussi longtemps que cette reconnaissance n'aura pas lieu, Alex sera condamné à réécrire constamment son histoire. La force de la répétition des trois séquences est de prendre conscience du ratage d'Alex au départ. En reprenant ces séquences, en reprenant l'écriture, Van Sant déploie une force majeure du cinéma : on doit absolument s'intéresser à ce que l'on voit dans le monde encore et encore, et on doit reprendre ce qui rate jusqu'à ce que l'on comprenne ce qui rate. C'est d'ailleurs pourquoi chaque partie du film est plus longue, plus difficile, plus exigeante. Ce qui apparaissait comme des prouesses formelles au départ, ce qui semblait être un film d'une grande beauté esthétique, d'une grande douceur, devient en réalité les balbutiements d'un long approfondissement qu'on devra suivre. Tout ce que l'on voit dans les premières minutes est riche et lourd de sens, rien n'est un hasard, tout a son importance, mais tout est trop impliqué pour qu'on puisse en reconnaître la valeur. C'est toute cette richesse qui sera dépliée dans la suite du film, et c'est ce qu'implique la répétition des trois séquences d'ouverture. Il faut reprendre et répéter afin que l'on puisse voir les problèmes d'Alex avec Jennifer; il faut également reprendre pour voir les difficultés d'Alex avec sa famille et avec son ami Jared; surtout, il faut répéter afin de voir et vivre l'accident qui marque la difficulté de reconnaître les moments importants d'une vie et la responsabilité ardue de l'expression chez l'individu, qui est une décision permise par la répétition, dans ce cas.

En ce sens, *Paranoid Park* est un long processus, une recherche sensible qui vise à approcher la richesse du monde et de l'existence. Qu'est-ce que ça en coûte de se rendre intelligible? Qu'est-ce que ça demande de s'exprimer? Vaut-il la peine de risquer son identité dans ce monde? Selon la construction du film et de son approche formelle il semble que oui. Pour ce faire, on doit comprendre la différence qui existe entre la répétition dans *Last days* et celle dans *Paranoid Park*. Dans *Last days*, elle déplie légèrement les choses, mais elle enferme dans un cercle vicieux qui oblige Blake à

s'abolir dans un espace moribond. Dans *Paranoid Park*, la répétition est une exemplification de la puissance du cinéma à sauver l'individu d'une condition qu'il croit lui être enchaînée. La répétition devient la chance de s'intéresser au monde et aux gens, elle devient la chance d'aspirer à une identité plus complète, à une existence meilleure. De plus, elle montre les implications de cet espoir qui doit passer par un travail exigeant, par la volonté de reconnaître ce qui demeure bien enfoui. C'est ce qu'illustre la répétition des trois séquences où l'on voit toujours Alex écrire. Il faut reprendre l'écriture, répéter jusqu'à ce qu'il y ait une brèche qui s'ouvre et dans laquelle puisse venir s'insérer la reconnaissance éthique d'une existence. Il faut répéter jusqu'à ce qu'il y ait reconnaissance de l'accident.

Suite à cette séquence qui débute la deuxième partie du film, on reverra les éléments de l'histoire (Alex au *Paranoid Park*, se rendant chez Jared, s'en retournant au *Paranoid Park*, etc.), mais, encore une fois, l'accident ne sera pas présenté. Plutôt, Van Sant choisit d'escamoter l'accident et de nous montrer Alex, paniqué, enlevant ses vêtements souillé de sang, chez Jared (cette séquence, comme nous le comprendrons dans la dernière partie du film, suit celle de l'accident dans l'ordre chronologique de l'histoire). On le voit se doucher (on reverra cette scène dans la dernière partie du film) et tenter de trouver une solution au problème qui le fait tant paniquer. Cette solution demeure impossible à trouver, car il est impossible de s'en sortir sans reconnaître, sans vivre à nouveau cet accident (comme on commence à le comprendre de plus en plus). En effet, l'accident est d'une importance capital puisqu'il ouvre sur autre chose. Cependant, il n'est pas une fin en soi ni une solution assurée au problème d'Alex. Cet accident n'est d'aucune utilité s'il n'est pas contre-effectué, s'il n'est pas reconnu. Comme le cinéma dans son essence réflexive, cet accident demande une implication authentique et soutenue de l'individu qui le vit sans quoi il ne demeure qu'un accident qui ne fait que précipiter les choses ou encore les suspendre. Van Sant est très clair sur ce point : refuser de reconnaître, refuser un engagement sincère, c'est se condamner à vivre tel un fantôme.

Si Van Sant est clair sur ce point, c'est en présentant deux scènes du quotidien d'Alex. Ces scènes sont placées immédiatement avant le commencement de la troisième partie du film, elles la provoquent. D'abord, il montre Alex à l'école, qui marche dans

un corridor (26 min et 50 s), et ce, dans un long ralenti. Alex est complètement absent, il flotte dans cet espace, ce qui est accentué par le ralenti et la musique complètement décalée de Nino Rota. Alex est tellement absent qu'il ne remarque même pas sa copine Jennifer qui l'appelle de son casier, visiblement irritée par l'attitude d'Alex. Après plusieurs appels, Alex entend la voix de Jennifer, qui semble venir de très loin (la voix est difficilement perceptible). En fait, si Alex n'entend pas ces appels, ce n'est pas parce qu'ils sont loin dans l'espace, mais plutôt car ce dernier flotte dans un autre monde complètement suspendu suite au terrible événement qu'il a subi. Alex est sorti du monde, il est décalé et ne peut le réintégrer, car il n'a pas encore reconnu ce qui lui est arrivé. Conséquence : il est obligé de raccompagner Jennifer à sa classe (il n'en a pas envie) et d'ensuite aller s'amuser avec elle après l'école. Sa relation superficielle se poursuit et rien n'a changé : Alex est condamné à errer dans le monde et dans ses relations, il se fait agir plus qu'il n'agit. Ensuite, on voit Alex, le lendemain, accompagner Jared au magasin de musique. Jared insulte Alex dans l'auto sur sa nouvelle planche que ce dernier a d'ailleurs achetée pour masquer l'accident qu'il a subi. On le constate, sa relation avec Jared n'a pas non plus changé et Alex se retrouve coincé à se faire soit insulter, soit critiquer pour son manque d'implication dans sa soi-disant relation amoureuse. Il subit et ne décide donc rien, ce qui l'empêche de vivre sainement. C'est que même si légalement Alex s'en sort (les preuves manquent pour l'accuser), sa vie demeure suspendue et superficielle, son existence non décidée et non reconnue. Or, cette situation est intenable et c'est pourquoi, suite à ces deux scènes, Van Sant nous présente Alex à son banc, de retour à l'écriture. Cette deuxième partie est donc elle aussi insuffisante et superficielle, et l'écriture doit reprendre pour contre-effectuer l'accident, c'est impératif. Van Sant force les spectateurs, et Alex, à une implication authentique, soutenue et honnête afin de pouvoir réintégrer le monde, en faire partie par le biais d'une décision permise par cette troisième répétition qui débute la troisième et dernière partie du film.

On constate que Van Sant insiste, plus le film avance, sur la reconnaissance nécessaire de l'existence. Cette reconnaissance passe par Alex, un jeune adolescent qui doit décider de recevoir la réalité. Keane et Rothman écrivent à propos de l'adolescence :

In 1940, the world has not yet accomplished "the discovery of adolescence" –the discovery that they are such creatures as

adolescents; the discovery of what it is that adolescents have discovered, what they cannot simply fail to know, the knowledge that makes them no longer children, which is that they are to choose their life, give themselves a name, discover the existence of community (2000, p. 165).

C'est cette prise de conscience et cette reconnaissance importantes que tentent de déplier les films de Gus Van Sant. L'adolescence est une zone étrange, de passage, en mouvement perpétuel; c'est une zone de crise où l'existence est fragilisée puisque non encore reconnue. Ce passage vers l'âge adulte, qui suppose la réception de la réalité et des contraintes qu'elle suppose, est difficile et implique la reprise. Cet approfondissement est celui emprunté dans et par le cinéma chez Van Sant qui joue et rejoue les ratages de cet âge intransigeant afin de le faire parvenir à la reconnaissance et à la réception du monde. Si on doit marier ses désirs au monde, il est aussi très important de comprendre que le monde impose de nombreuses contraintes qui ne peuvent être dépassées, seulement reconnues. C'est d'ailleurs le réconfort du passage vers l'âge adulte : on perd ses illusions et, de ce fait, on peut atteindre le monde, y vivre et y participer. L'accident de *Paranoid Park* précipite les choses et oblige le passage. Reste à savoir si le monde pourra suivre ce passage et donner satisfaction à Alex comme le problématise un des derniers plans du film (nous y reviendrons). Dans le même ordre d'idées, une des dernières séquences du deuxième segment du film nous montre Alex et Macy dans un café, ils ont une discussion. Cette rencontre survient après l'accident et fait écho à la fin de la première partie où Alex était interrogé par Lu. Déjà, cette rencontre permet à Alex de parler avec une amie à qui il dira qu'il lui est arrivé quelque chose. C'est la deuxième fois où il devient possible de s'exprimer davantage, où un début de reconnaissance point à l'horizon. Au départ, Alex dit à Macy que ses problèmes ne sont pas importants et qu'il y en a d'autres beaucoup plus graves comme la famine en Afrique, la guerre en Iraq, etc. Cette collection de clichés à laquelle plus personne ne croit de toute façon (on les a joués et rejoués dans les trois premiers films) est tout de suite mise à mal par Macy qui dit à Alex que de tels problèmes ne sont pas stupides et sont importants lorsqu'ils nous arrivent. C'est clair, ce qui nous arrive est important et doit être affronté; on doit s'intéresser à ses problèmes sans quoi on débite des clichés. C'est d'ailleurs à ce moment que la caméra se braque sur Alex (il n'était pas dans

l'image, on n'entendait que ses paroles) qui dit une première fois à quelqu'un (la seule personne qui s'est intéressée à lui) qu'il lui est arrivé quelque chose.

La troisième partie du film débute sensiblement comme les deux premières : Alex est assis, sur son banc, dehors cette fois, et trace sur du papier *Paranoid Park*. On recommence l'écriture, on recommence les événements, et cette fois on y vivra l'accident dans son intégralité. Il ne s'agit pas de décrire dans l'ordre cette dernière partie, mais d'insister sur certaines séquences charnières. D'abord, après nous avoir remontré Alex au *park* avec Jared avant le soir de l'accident, on enchaîne sur Alex chez lui : il regarde les nouvelles où un présentateur annonce l'accident terrible qui a eu lieu. C'est la première fois où l'on entend explicitement parler de cet accident; Alex est choqué par ce qu'il voit. Quelques séquences plus loin nous amènent à la rencontre entre l'inspecteur Lu et les jeunes *skateurs* du lycée. C'est dans cette scène (peut-être la plus importante) que se déploiera toute la force du cinéma et ce qu'il permet de reconnaissance et de perfectionnisme. Lu fait face aux jeunes et leur explique qu'il y a eu un accident qui pourrait en fait être un meurtre. Il fait circuler les photos du cadavre et c'est alors que tout se déclenche pour Alex. On voit un corps sectionné en deux sur les rails; ensuite, on passe de la photo à son visage en gros plan dans un panoramique vers le haut. Ce plan est au ralenti et est accompagné d'un sourd vrombissement totalement décalé. Ce moment de suspension exacerbée est différent de celui où on flotte dans les autres films de Van Sant comme à demi-concerné par ce qui arrive. Ce ralenti, plutôt qu'une suspension, est une chance de prendre le temps, une chance d'évaluer les choses en prenant conscience véritablement de la situation; il s'agit d'une seconde chance qui permet à Alex de décider. Il dit d'ailleurs en regardant la photo : « I've tried to put this part out of my mind but Lu's picture brought it all back. This was my chance to take a moment, to think for a second, to figure out the best thing to do ». Ces paroles d'Alex veulent tout dire : elles parlent à la fois de la puissance du dispositif cinématographique, de la prise de conscience induite par la photo et de la reconnaissance du scepticisme inhérente au cinéma.

Après la vue de cette photo, on nous montre Alex télescopé à son banc, dehors près de chez lui, arrachant des pages : il reprend l'écriture, la photo l'y oblige. On le voit ensuite vomir dans les toilettes de l'école, puis à nouveau assis au bureau devant les

photos, toujours au ralenti. Les choses se précipitent et obligent Alex à décider (comment gèrera-t-il cet accident?) comme il le dit lui-même. Cette décision, c'est la photo qui la provoque; ces photos donnent la deuxième chance dont parle Cavell, elles font prendre conscience à Alex de quelque chose que « we simply not fail to know ». La juxtaposition de ces photos et du ralenti est l'exemplification d'une condition à laquelle personne n'échappe : une décision doit être prise sur le monde et sur son existence. C'est inévitable, tout ce qu'on peut faire pour l'éviter c'est suspendre le monde et son temps. Or, il ne s'agit pas de suspendre le monde dans un déni malsain dans ce film, il s'agit, comme le dit Alex, de se donner du temps, mais un temps salvateur et dense qui permet une bifurcation possiblement capable de remettre le monde dans ses gonds. On est bien loin des trois films précédents où les ralentis (beaucoup moins fréquents d'ailleurs) n'étaient pas des occasions décisionnelles.

Alors que le ralenti sur le visage d'Alex assis à son bureau continue, il se tourne la tête vers la gauche et, sans coupure dans le plan, on voit apparaître le visage de Scratch, un des trois punks qu'il a rencontré le soir de l'accident (les espaces se télescopent). C'est d'ailleurs Scratch qui lui a proposé d'aller prendre ce train de marchandises, lieu au surviendra l'accident. Ce plan est capital puisqu'il est lui aussi une répétition identique du plan de la deuxième partie du film (qui s'observait à partir de 23 min 20 s), il nous y ramène. C'est le moment de la décision. Cependant, dans la deuxième partie, Alex refuse de revivre l'accident alors que dans le dernier segment on revivra l'accident/événement. Ce gros plan montre Alex dans un ralenti, il prend sa décision à savoir s'il ira sur ce train ou non. Il se tourne alors lentement vers la gauche et la caméra, dans un léger panoramique, accompagne son mouvement jusqu'à se poser sur le visage de Scratch. Toute la douceur et la sensibilité de Van Sant émane de ce plan : la caméra suit la décision d'Alex, l'accompagne sans jugement, sans brisure; cette caméra prend elle aussi une décision, marque sa position et celle de Van Sant, qui est celle d'accompagner, toujours sans jugement, comme une caresse, ces jeunes adolescents en mal d'existence. Ce qui est intéressant également, c'est que si ce mouvement de la tête d'Alex et de la caméra marque la décision de sauter sur ce train en marche dans la deuxième partie du film, le même mouvement, lorsqu'on revoit ce plan (dans la troisième partie), marque une décision différente : la reconnaissance et l'acceptation de cette décision prise précédemment. Dans un léger panoramique, on passe d'Alex à son

bureau au *park* avec Scratch; ce mouvement c'est celui de la remémoration difficile. Ce mouvement c'est une décision morale, c'est l'instant où Alex (re)met son existence en jeu quitte à en souffrir. Plus encore, Van Sant suit cette décision et c'est alors et seulement alors qu'on revivra l'accident immédiatement après ce mouvement. Ainsi, Van Sant rejoint la position cavellienne qui parle du cinéma comme d'un dispositif permettant de déterminer les carrefours importants d'une existence. Dans ce cas, il s'agit évidemment d'un tel moment. De plus, du point de vue du spectateur, ce plan et la scène dans laquelle il apparaît sont doublement importants puisqu'ils montrent explicitement ce qu'est prendre une décision. Enfin, cette scène montre les implications d'une telle décision existentielle. Regarder cette scène c'est donc prendre une décision sur soi-même face à ce qu'on voit.

Suite à cette scène charnière à la 45<sup>e</sup> minute du film et qui le coupe en son milieu, on verra Alex dans son environnement, avec ses amis, avec sa copine. Comme si la reconnaissance de cet accident en faisait un véritable événement lui permettant d'affronter plusieurs de ses problèmes. En effet, il aura une relation sexuelle pénible avec Jennifer avant de la laisser (ce qu'il ne pouvait encore faire dans la deuxième partie puisqu'il refusait de contre-effectuer l'accident), il se réunira avec ses amis qui lui diront qu'il est stupide de l'avoir laissée alors qu'il pouvait la « baiser » quand il voulait. Seulement, pour Alex tout n'est pas si simple, il n'a pas envie de simplement « baiser » sa copine ni de se retrouver avec ses amis qui ne le comprennent en rien. D'ailleurs, on ne les voit plus dans les derniers moments du film, on voit plutôt Macy, une jeune fille compréhensive et intelligente, qui s'intéresse vraiment à Alex. Une des dernières séquences du film nous montre Alex couché dans son entrée de garage, Macy arrive et elle le tirera avec son vélo. Macy est l'amie qu'il faut à Alex (comme la photo l'a été) pour qu'il puisse s'en sortir. C'est elle qui lui propose d'écrire afin de se libérer. Ce qui est le plus important, c'est qu'Alex ait trouvé quelqu'un à qui parler, qu'il accepte de se rendre expressif et intelligible, ce qui n'était pas le cas dans les films précédents de Van Sant. La reconnaissance de l'accident lui permet de faire toutes ces choses, de se libérer. Le dernier plan du film (avant les images type documentaire qui le finissent et qu'on a également vues à la fin de la première partie du film) le montre dans sa classe de chimie, cadré entre deux fils : il dort. Finalement, il s'est libéré (il peut dormir), mais le fait qu'il ait fait tout ce cheminement lui permettra-t-il de vivre dans le monde? Si Alex a changé,

le monde est-il prêt à soutenir ce changement, à le respecter? Cette finale demeure incertaine et marque le fait qu'il n'y a pas de finalité, mais toujours un long processus à suivre et qui demeure sans fin. Cette finale marque le fait qu'on doit toujours aspirer à une identité plus complète et qu'on se doit, si on le respecte, de refuser l'actualité du monde afin de lui rendre justice et de lui rendre toute sa complexité. À tout le moins, les dernières images des *skateurs* dans les rues de Portland montrent Alex sourire une première fois (une des rares fois dans un des quatre films de Van Sant, ce n'est pas rien) accompagné d'une chanson de Johnny Cash qui répète à maintes reprises « Die like a man ». Délivrance, il semble être devenu possible de mourir comme un homme. On est finalement parvenu à une existence connue et reconnue, et on a pris conscience de la condition humaine qui suppose la finitude et les contraintes. Le passage s'est fait nous disent ces dernières images, on peut désormais recevoir le monde quitte à s'y endormir comme Alex (c'est un autre problème posé).

Concluons cette analyse et ce chapitre en abordant certaines différences formelles entre *Paranoid Park* et les trois films précédents, différences qui illustrent la spécificité cinématographique. Ces différences marquent l'importance capitale du dispositif cinématographique, elles montrent que la forme utilisée est soudée aux expériences vécues par le spectateur. Nous en reparlerons en détails dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, qui explorera certaines possibilités du cinéma et de celui de Van Sant, en particulier le ralenti et le plan-séquence. Ce qu'il faut dire ici c'est la différence qui frappe à la vue de *Paranoid Park*. Tout d'abord, il n'y a plus une multiplication des plans-séquences filmant de dos les individus dans ce film. Au contraire, la caméra est toujours sur Alex et de face, souvent en gros plan. Dès le début du film, cette décision formelle est annoncée lors de l'interrogatoire avec Lu : la caméra s'approche tranquillement d'Alex avant de pivoter et de nous le montrer de face, en gros plan. Il n'y a plus d'échappatoire ni d'errement dans ce film où, dès le départ, on met Alex face à soi-même, on nous met face à nous-mêmes. De plus, il n'est plus question de tourner en rond avec une caméra qui suit longuement les individus, les plans sont nettement plus courts. On comprend par ce choix formel qu'on entre dans une autre vitesse avec ce film. Mais, on y entre dans la continuité et la douceur, il ne s'agit pas de répudier les films précédents, mais bien de les faire bifurquer vers des voies salvatrices. En outre, Alex contrairement à Blake ne marmonne pas, il peut parler, il veut s'exprimer

et changer. Ce changement est permis par le dispositif et ce qu'en fait Van Sant. En effet, si ce dernier optait pour l'accompagnement dans ses films précédents en intervenant légèrement sur ce qu'il montrait, c'est bien différent dans *Paranoid Park*. Ce film est l'aboutissement d'un cheminement suivi par Van Sant. Ce film marque une décision : il faut à tout prix intervenir sur la réalité et la décalée, la déplacée, la différée afin d'en faire prendre conscience, afin de la sortir d'un état de flottement qui caractérise l'époque dans laquelle on est et qu'a montrée Van Sant au départ de sa tétralogie. Quelque chose d'omniprésent (lumière, ralenti, montage, son, etc.) s'interpose entre le spectateur et ce qu'il voit. Il n'est pas nécessairement bousculé, mais les éléments des films précédents s'accroissent et forcent la réflexion. Pourquoi toutes ces modifications dans l'image? Pourquoi tous ces ralentis? Comme on l'a vu, tout est réfléchi et rien n'est fait que pour être esthétique. Van Sant nous interpose tous ces éléments faits après le tournage pour mettre un grain dans la mélancolie et la perte douce et caressante. Comme si il disait j'interviens, je m'engage dans ce film (évidemment il le faisait aussi dans ces autres films, mais d'une façon différente comme s'il ne fallait pas précipiter les choses, comme si il et si nous n'étions pas prêts encore) comme le personnage d'Alex le fera. Van Sant travaille en explorant les conditions de possibilité du cinéma et parvient à donner un sens juste et pertinent à la forme qu'il utilise (les ralentis comme nous l'avons vu). En ce sens, il exemplifie la nature du cinéma, son statut d'artiste et force avec douceur un questionnement moral et existentiel chez les spectateurs. Dans cette mesure, on peut dire que Van Sant exploite très bien le cinéma comme image mouvante du scepticisme et comme façon de le reconnaître. *Paranoid Park* nous propose un monde étrange qui demeure incomplet sans notre implication volontaire et c'est là un des grands mérites de Van Sant.

## **Chapitre 3 : L'invention d'un mode d'existence basé sur la reconnaissance éthique à travers le plan-séquence et le ralenti**

Les inventions formelles sont une réponse à un problème d'existence. On entend par invention la création d'un nouveau sens pour un procédé ou une technique existant déjà, mais dont le sens se déplace, est inventé. Ainsi, au cinéma, il devient possible de créer de nouveaux média en réinventant ou en insufflant un sens nouveau au travelling, au plan-séquence, au ralenti, etc. La tétralogie de Gus Van Sant propose ce type d'invention, principalement par l'utilisation du plan-séquence et du ralenti, qui répondent à un problème existentiel spécifique. Leurs sens connus et avérés sont déplacés afin de témoigner d'un nouveau problème appelant de nouveaux questionnements. Ces questionnements sont indissociables de leur traitement formel et c'est pourquoi nous verrons, dans ce chapitre conclusif, pourquoi Van Sant abandonne le plan séquence au profit de manipulations formelles importantes et d'une utilisation du ralenti dans le dernier film de sa tétralogie. Van Sant invente une façon d'être au monde par le ralenti qui, plutôt que de ralentir chronométriquement l'image ou le mouvement du monde dans sa continuité, ouvre sur une durée autre qui permet d'entrer dans le monde ou plutôt de prendre une décision sur son existence. Le ralenti proposé par Van Sant déplace le problème du monde sensible, visible; le ralenti ne sert plus à faire mieux voir ce qui échappe à l'œil ou à exacerber la beauté du mouvement en le rendant lyrique. Au contraire, il permet de se décaler de la réalité, de se sortir de son orbite moribonde afin de mieux pouvoir intégrer un mouvement de monde où l'individu a sa place. À cet effet, le ralenti doit être appréhendé comme une bifurcation de l'existence, et cette bifurcation doit être reconnue et ultimement décidée. Le ralenti apparaît donc comme une façon d'agir le monde et de le sortir de son orbite afin de le faire sentir à nouveau comme le lieu des possibles où la vie se déploie : le ralenti invente une façon d'être au monde. Également, à partir d'une relecture faite par Daniel Morgan des théories baziniennes sur la réalité, le réalisme et, par extension, sur le plan-séquence au cinéma, on verra comment Van Sant rejoint et déplace ces mêmes questions en créant une nouvelle façon d'intégrer l'individu au monde. On verra qu'il n'est plus suffisant de

reconnaître le réel dans toute sa complexité, son ambiguïté, sa richesse, son essence, il est désormais nécessaire de le briser et de l'agir afin d'éviter d'y flotter tel un fantôme. Le problème ontologique se déplace vers un problème éthique. Chez Van Sant, le plan-séquence ne parvient plus à témoigner de l'être du monde puisqu'il y absente l'individu. On verra aussi, par le biais de Kracauer, comment une vision de l'existence basée sur la réalité physique du monde et la révélation de son étrangeté dans sa matérialisation est insuffisante chez Van Sant. Enfin, on fera un pont entre tous ces penseurs qui, s'ils prennent des chemins différents pour l'expliquer, sont tous obsédés par la réalité et la façon de retrouver la beauté ordinaire d'un monde fuyant, investi par les clichés.

### 1. André Bazin : ontologie, réalité et réalisme

D'abord, il s'agit de bien camper le problème en partant des théories d'André Bazin sur l'ontologie de l'image photographique, le réalisme et la réalité. Ce choix n'est pas arbitraire puisque Cavell s'inspire de ces théories afin d'élaborer les siennes. En fait, Cavell avoue trouver un commencement de réponse à savoir ce qu'est le cinéma chez deux penseurs : Bazin et Panofsky (Cavell 1999, p. 42-51). Ce commencement de réponse a à voir avec le matériau de base du cinéma : la réalité physique. De son côté, Bazin développe le corps de sa réflexion sur le cinéma dans son essai « Ontologie de l'image photographique » (2007). Dans cet essai, Bazin aborde la question de l'obsession des arts à recréer le monde à son image, et le fait que la photo ait libéré les arts de cette obsession de par sa genèse même qui est mécanique. Ensuite, il se demande ce qu'est une photo d'un point de vue ontologique. Cette question a souvent été débattue et elle est, étrangement, généralement abordée d'un point de vue sémiotique (Morgan 2006, p. 446), c'est-à-dire qu'une photographie serait un signe qui est la médiation entre son référent (l'objet dont elle est la photographie) et les spectateurs qui reçoivent cette image. Selon la terminologie de Charles S. Peirce, il existe trois façons pour un signe d'entretenir une telle relation : symbolique, iconique et indiciaire (*indexical*) (Morgan 2006, p. 446). La première relation est arbitraire et conventionnelle (le langage, par exemple), la deuxième a à voir avec la ressemblance d'un objet à son référent (un portrait d'un individu, par exemple), enfin, la dernière relation témoigne d'un lien direct, causal et existentiel entre le signe et l'objet (une trace de pas, par exemple). Dans cette

optique (ontologique), l'image photographique est généralement appréhendée comme un signe indiciaire.

Selon Daniel Morgan, dans son texte de 2006 « Rethinking Bazin : Ontology and Realist Aesthetics », trois choses découlent de cette position. Premièrement, une photo se réfère à une réalité antécédente. D'un point de vue linguistique, un antécédent est un élément que remplace un pronom; ainsi, la photo, dans cette optique, se trouve donc à représenter ce dont elle est la photo, elle n'est pas l'objet qu'elle représente. Ensuite, ce que la photo nous montre est nécessairement passé, cette chose lui préexiste. Enfin, le spectateur doit savoir comment la photo a été produite. C'est-à-dire que la genèse de la photo nous assure qu'il y a une relation directe entre l'image et son objet : la lumière impressionne la pellicule. Ainsi, on peut être certain de la fidélité de ce qui nous est présenté (la certitude ne provient pas d'un critère de ressemblance, mais bien de la production de l'image comme une trace de pas nous assure de la présence passée d'un pied réel). Morgan qualifie cette position d'« *index argument* » et affirme que quoiqu'elle soit juste sous plusieurs aspects, elle passe outre l'enjeu majeur de la pensée de Bazin qui appréhende l'ontologie de l'image photographique comme indépendante d'une réalité qui la précède. Pour étayer sa vision, Morgan aborde la notion de transfert de réalité discutée par Bazin. En effet, selon Bazin : « La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction » (2007, p. 14). Cette notion de transfert insiste sur le passage de la réalité vers la photo qui n'est plus qu'une simple représentation d'une réalité antérieure et passée, mais bien la réalité en soi qui s'est déplacée. Cette notion importante de transfert invalide les lectures traditionnelles de l'« *index argument* ». Selon Morgan (qui cite en partie Bazin) :

The rhetoric of transfer suggests a fundamental incompatibility of Bazin's position with the index argument. A photograph, Bazin asserts, has a closer tie to its objects than simply being a sign of them, even an indexical one. Thus, at the conclusion of the "Ontology" essay, he writes approvingly of surrealism's imperative that "every image is to be seen as an object an every object as an image" ("O", 1:15-6). The image is no longer wholly dependent on an antecedent object for its meaning (2006, p. 449).

On commence à comprendre comment l'image photographique acquiert une certaine indépendance envers la réalité que l'on perçoit normalement dans le monde ou

plutôt une équivalence envers cette réalité. Cette image n'est plus dépendante de la réalité dont elle provient pour faire sens : elle peut faire sens en elle-même. Comme l'explique Bazin, l'image est l'objet lui-même. Ainsi, cette image n'est plus dépendante ou représentante d'une réalité qui la précède, elle est la réalité même à cette différence près que cette réalité est « libéré[e] des contingences temporelles » (Bazin 2007, p. 14). De ce fait, on comprend comment le concept de réalisme bazinien au cinéma s'éloigne des conceptions traditionnelles où le film doit s'approcher le plus possible de l'expérience humaine en ressemblant du mieux qu'il peut à la réalité de nos vies dans le monde. Selon Morgan : « The idea of being “freed from temporal contingencies” implies the possibility of forming relations to objects in photographs that are not possible with respect to objects in the world » (2006, p. 452), c'est-à-dire que le cinéma représente la réalité chez Bazin, mais que cette réalité est sortie du temps, qu'elle n'est ni passée, ni dépendante d'une réalité antécédente qu'elle aurait pour obligation de représenter le plus fidèlement possible. La réalité du cinéma est donc équivalente, d'un point de vue ontologique, à notre réalité à l'exception des contingences temporelles. Cette façon d'aborder Bazin permet une nouvelle vision du réalisme cinématographique puisque la nouvelle réalité que l'on voit permet de nouvelles associations qui demeureraient impossible dans notre expérience du monde, et ces associations permettent une véritable révélation du réel : « seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour » (Bazin 2007, p. 16).

Ayant développé la pensée de Bazin sur l'ontologie de l'image photographique, il est désormais de mise de rectifier certaines lectures de son concept de réalisme au cinéma. Ces lectures s'appuient souvent sur l'image comme signe indiciaire (*indexical*) et supposent la concordance du monde vu dans le film et celle de notre réalité comme un gage de réalisme (Aitken 2007, p. 110-111; Andrew 1997, p. 80; Carroll 1997, p. 112). Il y a deux modèles de ce type de réalisme, selon Morgan. Le premier modèle est un réalisme dit direct et suppose une concordance visuelle parfaite entre l'image et ce dont elle est l'image. Il s'agit de parvenir à une ressemblance visuelle quasi parfaite de la réalité telle que nous la percevons dans notre quotidien. Or, selon Morgan, ce modèle

pose problème puisque la réalité du film doit être séparée de notre réalité. Il donne l'exemple de décors de studio : si l'on voit un château, il faut croire en ce château pour le bien du film et non en la réalité des décors d'un studio américain qui recréent ce château, par exemple. La réalité des décors et celle du film (un château) doivent être dissociées. Ce modèle de réalisme est limité et réfuté par Bazin qui, comme nous l'avons vu, ne perçoit pas l'image comme dépendante d'une réalité qui lui précède et qu'elle doit respecter dans son intégrité. Le deuxième modèle de réalisme généralement admis, et qui paraît également plus convaincant, est celui du réalisme perceptuel ou psychologique. Ce réalisme suppose que la relation du monde du film à celle du monde réel n'est pas visuelle, mais relève plutôt de l'expérience. Donc, le monde du film doit soutenir et appuyer la façon dont on fait l'expérience du monde. Ce réalisme, à travers une mise en forme du monde, reproduit notre façon naturelle d'être au monde. Ce type de réalisme propose une lecture de Bazin comme étant tributaire de la phénoménologie et suppose un lien direct entre l'image et le monde (d'un point de vue de l'« *index argument* »). L'image aurait la responsabilité de reproduire notre rapport au monde tel que vécu puisque cette image dépend de notre réalité qui la précède. Ce type de réalisme est généralement attribué à Bazin, mais c'est une erreur selon Morgan puisque l'ontologie de l'image photographique est équivalente et non dépendante de la réalité. De plus, Bazin parle d'un grand nombre de films comme étant réalistes alors qu'ils n'ont que très peu à voir avec la réalité appréhendée comme ressemblante ou encore comme recréant l'expérience du monde (Renoir, Bresson). Selon Morgan : « What becomes apparent when we look at more examples of Bazin's criticism is that the correspondence of the world of a film to our world –the cornerstone of both versions of the standard reading– is simply *not* the criterion for realism » (Morgan 2006, p. 458).

Mais qu'en est-il du réalisme bazinien s'il ne suppose pas la recréation de notre expérience réelle du monde? S'agit-il d'un réalisme intuitif, intellectuel, idéal, raisonnable? En fait, il n'existe pas de réponse précise à cette question puisque ce réalisme n'est pas un modèle fixe avec des règles applicables qui garantissent sa réussite. Ce réalisme serait plutôt un processus, un travail en perpétuel développement qui doit être atteint, mais qui n'est jamais garanti. Selon Dudley Andrew : « Bazin is often inappropriately accused of being a proponent of a realist style, but realism to him

is not primarily an aesthetic or stylistic category. It is an impulse, a goal, a function » (Andrew 1997, p. 77). Donc, le réalisme n'est pas un style, mais plutôt une responsabilité envers le monde et envers le matériau de base du cinéma : la réalité. Par le truchement du cinéma, il s'agit de reconnaître la réalité et de la réfléchir à travers sa mise en forme artistique. Car, en effet, le réalisme s'observe toujours dans une dialectique entre style et ontologie de l'image chez Bazin. Il ne s'agit pas de faire oublier le cinéma et ses possibilités formelles afin de tendre le plus possible vers notre réalité perçue, mais plutôt de trouver un moyen, à travers le style, de reconnaître la réalité qui est le matériau de base du cinéma. De même, il ne s'agit pas non plus de rendre le monde à son image, mais plutôt de se servir de sa réalité afin de lui donner sens en créant de nouveaux agencements (et cela peut être à même un plan) qui demeurent impossibles dans notre expérience naturelle du monde. C'est en ce sens que le cinéma et le réalisme permettent la révélation du réel. De plus, chaque film ou réalisateur doit trouver son propre moyen d'être réalistes. En ce sens, il existe autant de réalisme que de films.

Selon Daniel Morgan, à partir du néoréalisme, on peut arriver à une définition partielle et ouverte de ce qu'est le réalisme bazinien. Bien entendu, cette définition n'est pas circonscrite et ne sert pas à l'application, mais plutôt à la compréhension d'une pensée riche et responsable envers le cinéma et le monde dans lequel nous vivons. Il faut ajouter que le néoréalisme n'est pas non plus un ensemble de critères applicables, mais plutôt « a verb, an activity, a particular aesthetic relation that follows general contours but is specific to each film-maker (and film) » (Morgan 2006, p. 463). Suite à cette précision, Morgan donne les contours de ce que pourrait être le néoréalisme chez Bazin : « We might say that a neorealist film starts with a particular fact that it treats as subject matter for the film, a sequence, or even a shot. It then constructs a style that functions as a response to that fact, a way of bringing out its meaning within the particular context in which is placed » (*ibid.*). Donc, ces films partent toujours d'un fait qui s'appuie sur la réalité physique, le matériau de base du cinéma. Ensuite, il s'agit, à travers une mise en forme du monde, de donner du sens à ce fait, à cette réalité. C'est dans cette mesure qu'on observe la dialectique du réalisme chez Bazin : l'esthétique et le style sont importants et doivent se déployer ensemble afin de donner sens à la réalité des images

qui équivaut à celle de notre réalité. Plus encore, ce fait n'est pas une conception du monde que l'on impose, mais plutôt une chose qui apparaît a posteriori et de laquelle le sens doit être dégagé et non imposé.

On a vu que le réalisme bazinien comporte deux pôles qui s'inscrivent dans une dialectique : d'une part, il y a l'ontologie de l'image photographique, d'une autre part, il y a le style et l'esthétique du film. La liaison entre ces deux aspects apparaît alors comme le point central de la pensée bazinienne quant au réalisme. Selon Morgan, cette liaison est permise par le concept de reconnaissance (*acknowledgement*) emprunté à Stanley Cavell : « A film, if it is to be realist, must construct a style that counts as an acknowledgement of the reality conveyed through its photographic base; it must do something, in some way or other, with this knowledge of its medium » (Morgan 2006, p. 471). On voit qu'il n'est plus question d'un scepticisme contré par le cinéma qui présenterait le monde à son image, nous assurant ainsi de son existence. Au contraire, il s'agit de prendre une décision sur la réalité afin de la reconnaître et d'en dégager un sens profond et authentique. Cette lecture du réalisme bazinien est tributaire du scepticisme éthique élaboré par Stanley Cavell. En effet, si le cinéma a pour matériau de base la réalité, ceci ne l'assure en rien d'une vision juste, réelle et réaliste du monde puisqu'il faut d'abord reconnaître cette réalité et décider de la mettre en forme en respectant sa nature même de réalité physique.

Au départ, cela demande une implication du réalisateur, mais aussi du spectateur qui a la responsabilité de dégager le sens de ce qu'il voit et de comprendre ce que cette signification a d'implication sur la réalité, sur le monde du film et, par extension, sur son monde quotidien. Avant tout, le réalisme bazinien, c'est la responsabilité d'un savoir, d'une connaissance : si le matériau de base du cinéma est la réalité, que puis-je ou que dois-je faire de cette réalité? Un film digne de ce nom est un film qui a pour devoir de se poser ces questions. On est bien loin d'une position phénoménologique généralement admise à la lecture de Bazin (voir Aitken 2007). Toutefois, cette position phénoménologique n'est pas incompatible au réalisme comme le dit lui-même Bazin : « Le néo-réalisme ne connaît que l'immanence. C'est du seul aspect, de la pure apparence des êtres et du monde, qu'il entend à posteriori déduire les enseignements qu'ils recèlent. Il est une phénoménologie » (2007, p. 314). Toutefois, ce n'est pas une

loi, car lorsque Bazin discute *Citizen Kane* d'Orson Welles ou *Le crime de monsieur Lange* de Jean Renoir, il ne parle pas de ces films comme recréant notre expérience de la réalité. Selon Morgan, Bazin croit que Renoir donne une signification de plus à la réalité en l'interprétant, signification que la réalité ne contient pas dans notre expérience naturelle du monde (Morgan 2006, p. 461). Chez Welles, le plan-séquence propose un montage interne qui renforce l'aspect émotionnel du plan (*ibid*, p. 456). Or, ces films sont tout de même réalistes selon Bazin, car ils reconnaissent quelque chose de la réalité de leurs images. Ainsi, chaque film demande une attention particulière, il faut comprendre ce que ces films nous disent sur la réalité. Selon Morgan :

The task is to discover, from looking at a film, what it is that its style is acknowledging –what it takes the fact of the film to be– and whether that involves doing something with the knowledge of its ontological foundation. Satisfying the latter condition brings the film under the general heading of realism; the form an acknowledgment takes specifies its kind of realism (2006, p. 472).

Puisque Bazin est surtout connu pour ses écrits sur le néoréalisme, son réalisme a été associé à une phénoménologie, mais en vérité, il s'agit d'une reconnaissance et d'une responsabilité prises à l'égard de l'ontologie de l'image cinématographique qui est à la base des tensions entre style et réalité.

Cela dit, il faut tout de même convenir que Bazin adore le cinéma dit néoréaliste et écrit énormément sur ses films qui privilégient une approche du cinéma qui suppose un respect de la réalité dans sa continuité. Il s'agit « de respecter la durée vraie de l'événement » (Bazin 2007, p. 315). Dans cette optique, on comprend le parti pris de Bazin quant aux plans-séquences et à la profondeur de champ, qui peuvent respecter l'intégrité de la réalité (quoiqu'ils pourraient aussi la dénaturer). Lorsqu'il parle du néoréalisme, Bazin aborde l'intégrité de la réalité comme une continuité. Or, respecter cette continuité, c'est utiliser le plan-séquence qui permet de réintroduire l'ambiguïté dans l'image afin de mieux pouvoir révéler le sens des êtres et des choses sans en briser leur unité naturelle. En revanche, il est important d'insister sur le fait que ce parti pris n'est pas exclusif, il répond plutôt à une position existentielle qui motive ces choix esthétiques. Le plan-séquence n'est donc pas le moyen ultime de recréer notre expérience du monde, il est plutôt la mise en forme d'une réalité abordée d'un point de

vue ontologique et existentiel. En effet, selon Bazin : « [Les néo-réalistes] n'oublient pas qu'avant d'être condamnable le monde *est*, tout simplement » (*ibid.*, p. 264). Or, montrer l'être du monde, c'est refuser d'en décortiquer la réalité et de la faire passer dans le tordeur d'un montage analytique qui plaquerait a priori un discours sur le monde, discours qui serait à déchiffrer pour les spectateurs. Au contraire, « le néo-réalisme se refuse par définition à l'analyse (politique, morale, psychologique, logique, sociale ou tout ce que vous voudrez) des personnages et de leur action. Il considère la réalité comme un bloc, non pas certes incompréhensible mais indissociable » (*ibid.*, p. 351). Ainsi, il s'agit de témoigner de l'être du monde avant toutes ses déterminations. Dans cette mesure, le plan-séquence apparaît comme une réponse à ce problème ontologique en en permettant l'expression.

Mais, cette essence du monde passe par une mise en forme, par des choix esthétiques. Il ne s'agit pas de dire que la réalité doit être présentée à l'identique de celle que l'on vit dans le monde, il s'agit plutôt de reconnaître un problème (témoigner de l'essence du monde dans ce cas) et de trouver un moyen de l'exprimer à travers la spécificité du cinéma et de son matériau de base : la réalité. On voit plus clairement pourquoi Bazin n'a pas de parti pris envers le découpage et le montage. Selon lui, il est impossible de mettre le monde à sa main et c'est ce qu'il reproche de faire au cinéma américain d'avant-guerre. Dans ce cinéma, le montage (basé sur un découpage précis des scènes à tourner) devient un outil analytique du monde. En fait, il est un cadre théorique précis, une vision du monde circonscrite qui impose une lecture et une façon de voir la réalité, qui s'éloigne drastiquement de la richesse et de la complexité du réel. Ce type de cinéma, proposant un montage analytique à outrance, s'éloigne de la spécificité du cinéma, qui est de reconnaître l'ontologie de son image photographique. Si, pour Bazin, il s'agit de prendre position sur la réalité en la reconnaissant dans toute sa richesse et son ambiguïté, un tel cinéma fait d'abord violence à la réalité en refusant de la reconnaître et en lui imposant une vision chimérique du monde marquant plus une anxiété envers ce dernier qu'une curiosité pouvant ouvrir sur sa révélation. Donc, ce n'est pas tant le montage que Bazin refuse qu'un déni de la réalité qui est la base du cinéma et qui doit être reconnue à travers des choix artistiques réfléchis.

En définitive, nous avons vu que le plan-séquence et la profondeur de champ permettent une mise en forme du monde qui répond à un problème ontologique : ce n'est plus l'organisation du monde à travers un découpage précis et analytique des scènes qui compte, mais bien son essence révélée dans la continuité temporelle. On verra plus loin comment Van Sant accorde une importance particulière au plan-séquence, mais comment il déplace ces questions d'être du monde à travers une reconnaissance autre de la réalité. Si, par le biais du plan-séquence, le monde *est* chez Bazin, on peut dire qu'il *n'est plus* chez Van Sant pour qui le plan-séquence immobilise le monde dans son mouvement, et enferme les êtres dans des espaces mortifères où la vie ne peut plus se déployer. Le problème ontologique et existentiel se déplace vers un problème éthique et moral.

## 2. Siegfried Kracauer : voir le monde dans sa matérialisation physique

Auparavant, il importe d'aborder la pensée de Siegfried Kracauer sur le cinéma et sa capacité à révéler la réalité. Cette pensée, telle que nous la suivrons, est développée dans son livre *Theory of film : The redemption of physical reality* ([1960] 1997). Tout comme Bazin, Kracauer fait de la spécificité cinématographique, à savoir sa base photographique, le point central de sa réflexion : « Kracauer's and Bazin's theories converge in the shared conviction that the most important fact about film theoretically is its putative provenance in photography » (Carroll 1997, p. 112). C'est donc la réalité qui intéresse avant tout ces penseurs, et on pourrait aussi dire que c'est le cas pour Stanley Cavell qui prend comme point de départ ce qu'est une photographie dans sa réflexion sur le cinéma. Ces penseurs partagent donc les mêmes questionnements, mais les traitent différemment. Si pour Bazin l'essence du monde nous est redonnée par une reconnaissance de la spécificité du cinéma, qui concerne la nature ontologique de l'image photographique, chez Kracauer le monde est plutôt redonné dans son processus même de matérialisation : « Kracauer's concern is not with authenticity or verisimilitude but rather with film's ability to discover and articulate materiality, to enact "the process of materialization" (MN, 2 : 9) » (Bratu Hansen 1997, p. xvii). De plus, il faut mentionner que le point de vue de Kracauer est historique au sens où ce dernier part d'une perspective moderne où le sujet est fragmenté et fragilisé par la montée du

discours scientifique et technologique. En effet, selon Kracauer, l'expérience moderne en est une de la rupture, de la violence et de la fragmentation. L'expérience moderne, c'est l'expérience de deux guerres mondiales, des révolutions industrielles difficiles, des grands idéaux révolutionnaires qui achoppent, etc. Ces expériences, juxtaposées à la montée du discours scientifique, éloignent et menacent de plus en plus l'expérience humaine ordinaire. Selon Kracauer, la modernité menace la vie de tous les jours dans la démesure et l'abstraction grandissante des idéologies (fascisme, marxisme, léninisme, positivisme, etc.), et le cinéma apparaît à la fois comme un moyen de rendre compte de cette condition terrible et de redonner l'ordinaire du monde à travers la révélation de sa réalité physique, d'où le concept de rédemption développé par Kracauer. Selon Bratu Hansen :

For much as the cinema participated in and advanced the process of modernization (mechanization, standardization, disembedding of social relations), it also emerged as the single most accessible institution in which the effects of modernization on human experience could be acknowledged, recognized, negotiated, and perhaps reconfigured and transformed (*ibid.*, p. xi).

Ainsi, le cinéma devient le moyen de contre-effectuer l'expérience terrible de la modernité en remplaçant le sujet dans l'expérience ordinaire du monde. Or, pour ce faire, le cinéma doit mettre l'accent sur sa capacité à montrer le monde, à le matérialiser dans tous ses petits détails, dans ce qu'il a de banal et de quotidien, afin de mieux permettre aux individus de s'y intéresser à nouveau. Il s'agit en quelque sorte de rééduquer notre regard qui semble avoir glissé dans l'abstraction des discours modernes scientifiques; il faut retrouver le pouvoir de regarder à nouveau et de s'intéresser à la matérialité des choses qui sont à la base de notre expérience ordinaire du monde. Reconquérir une expérience ordinaire du monde, c'est d'abord commencer par s'intéresser à sa base, à ce qui est connaissable et visible, c'est-à-dire sa réalité physique.

Parallèlement, chez Kracauer, il ne s'agit pas de recréer notre expérience du monde puisque nous avons perdu le pouvoir de faire cette expérience avec le choc de la modernité. En fait, le cinéma doit servir à mettre en lumière le fait que nous soyons aliénés à nous-mêmes en faisant voir ce monde dans sa matérialité même. Surtout, la vision de cette matérialité du monde a le pouvoir de nous le redonner en le rendant

étrange, et cette étrangeté provient de notre condition éloignée de notre vie de tous les jours et des expériences qu'elle suppose. Selon Bratu Hansen :

the same indexicality that allows photographic film to record and figure the world also inscribes the image with moments of temporality and contingency that *disfigure* the representation. If Kracauer seeks to ground his film aesthetics in the medium of photography, it is because photographic representation has the perplexing ability not only to resemble the world it depicts but also to render it strange, to destroy habitual fictions of self-identity and familiarity (*ibid.*, p. xxv).

Donc, il est important de déplacer le monde et les perceptions qu'on en a. Il faut défigurer la réalité afin de briser le monde dans lequel on vit depuis la rupture moderne. Il s'agit en fait de contre-effectuer une rupture historique en représentant le monde dans sa matérialité. D'après Kracauer, c'est la chance d'une rédemption, sans quoi le sujet est condamné à vivre dans le déni de cette nouvelle réalité violente qui le pousse vers l'abstraction du discours scientifique, qui l'éloigne de son quotidien. C'est pourquoi le cinéma ne doit pas tant ressembler au monde (puisque l'expérience qu'on en a est désormais malsaine) que permettre de prendre conscience de son aliénation et de sa rupture moderne qui doivent être contre-effectuées. Ce faisant, le cinéma permet aussi la révélation du monde dans ce qu'il a de plus banal et de plus ordinaire. Pour ce faire, le cinéma doit permettre une vision du monde matérielle. Il s'agit toujours de voir la matérialité du monde sous différents angles permettant ainsi la révélation de ce qui nous échappait. La question est donc sensible chez Kracauer pour qui la solution commence avec la réalité physique et ce que les sens permettent d'en connaître. Dans le cas du cinéma, c'est donc la vue qui est sollicitée et le cinéma a pour devoir de mieux faire voir afin de répondre à un problème d'aliénation du sujet à son monde dans le cadre précis d'une rupture historique. Alors que le problème est ontologique pour André Bazin, il est sensible et matériel pour Kracauer. Connaissions et regardons d'abord ce qu'il nous est possible de voir et de connaître, nous dit ce dernier, plutôt que de s'échiner à comprendre des discours grandioses qui demeurent dans l'abstraction. Par ailleurs, si la révélation du monde passe par sa vision, il sera intéressant d'aborder la question du gros plan et du ralenti qui sont des modes spéciaux de vision de la réalité tels que développés par Kracauer. Ces modes de vision permettent surtout de mieux voir ce qui échappe à l'œil : mieux voir car plus près ou car plus de temps pour voir. On verra dans la dernière

partie du chapitre comment la fonction du ralenti bascule d'un mouvement optique vers un mouvement éthique chez Van Sant. D'abord, développons dans les grandes lignes les positions de Kracauer pour mieux saisir sa pensée, ses problèmes et les moyens qu'invente le cinéma pour y répondre.

D'abord, selon Kracauer, il y a deux tendances au cinéma : l'approche réaliste et l'approche formaliste. Le cinéaste est pris entre deux pôles lorsqu'il s'exécute : mettre en image ses désirs et sa vision du monde ou rendre les formes du monde, de la nature telles qu'elles sont. Il existe une dualité entre reproduction et expression. Kracauer illustre cette dualité par le biais des frères Lumières et leur approche réaliste, et celle de Méliès qui est formaliste. L'expression par le biais du cinéma ne doit pas être celle d'un monde totalement construit par la subjectivité d'un individu, mais bien celle du monde (celui dans lequel nous vivons) reproduit par la base photographique du cinéma. C'est-à-dire qu'il est d'abord primordial de prendre en compte la réalité physique représentée par le cinéma avant de s'exprimer sur cette réalité en la mettant en forme par le biais du cinéma et de ses possibilités narratives, par exemple. Selon Kracauer, l'approche formaliste suit le chemin inverse puisqu'elle exprime et plaque une conception du monde en l'articulant et en le modifiant à sa guise sans prendre en compte son matériau de base qui est la réalité. Cette approche fait violence à la réalité en la mettant, dès le départ, à sa main. Kracauer sait qu'une mise en forme du monde par le cinéma est nécessaire, mais il croit en une approche qui s'appuie avant tout sur la matérialité brute du monde. Ensuite, apparaissent certains procédés narratifs et de mise en scène, mais ils doivent toujours dépendre de la réalité photographique qui est le matériau de base du cinéma. La subjectivité doit donc dépendre d'une réalité qui la dépasse, qui est celle de la matérialité du monde.

Chez Kracauer, tout dépend de la spécificité du cinéma. Par conséquent, comme le cinéma est le seul art à pouvoir montrer ou reproduire la réalité comme elle est véritablement dans sa durée, il apparaît nécessaire d'exploiter cette voie à son plein potentiel. C'est dans cette mesure que le cinéma devient esthétique : il doit bâtir sur sa base, sur son matériau, il doit enregistrer et révéler la réalité en l'altérant le moins possible par des jeux sur la forme qui la trahiraient. C'est ainsi que le cinéma devient une exploration de la nature, qu'il reproduit la réalité physique et nous fait vivre une

expérience de notre monde au sens où cette expérience est étrange. Ceci dit, le réalisateur a, comme chez Bazin, une vision du monde, mais ce dernier est moins libre que les autres artistes (peintres, sculpteurs, etc.) puisque sa créativité est toujours dépendante des choses du monde et de leur réalité. Le réalisateur doit se laisser imprégner par la nature afin de la rendre le plus fidèlement possible, sans toutefois lui donner une orientation forcée, tributaire d'un discours quelconque. Le monde physique *est* visible et le but du cinéaste est de le reproduire dans ce qu'il a de plus vrai afin d'en permettre la révélation. Quoique cette vision soit la même que celle de bien des artistes en peinture ou en sculpture, c'est-à-dire de se laisser imprégner du monde et de le reproduire le plus fidèlement possible, il existe une différence, à savoir que reproduire le monde dans ce qu'il a de plus vrai, chez Kracauer, c'est avant tout insister sur sa genèse par le cinéma qui permet littéralement de matérialiser ce monde devant nos yeux. Cette matérialisation, c'est le monde dans ce qu'il a de plus vrai. D'ailleurs, il s'agit moins de reproduire à l'identique que de prendre conscience de la concrétude du monde dans sa genèse même permise par le cinéma. C'est la spécificité du cinéma selon Kracauer. Plus encore, il s'agit de voir ce qui a toujours échappé à l'œil et qui s'est perdu dans les méandres de l'abstraction des discours scientifiques : des feuilles qui tombent, des gens qui marchent, des objets du quotidien, etc. Mais, comme on le verra précisément plus loin, voir n'est plus suffisant chez Van Sant comme ce ne l'est plus chez Cavell. Le cinéma, s'il fait mieux voir, apparaît également comme un moyen sophistiqué de sombrer dans le scepticisme, particulièrement avec des procédés comme le ralenti où tout devient quasiment visible. Il s'agit de ne pas trouver par tous les moyens à mieux voir, mais peut-être à reconnaître ce que l'on peut déjà voir. Ce qui nous échappe n'est pas toujours visible, c'est parfois la prise de position sur ce que l'on voit qui nous échappe, sur sa propre expérience du monde que l'on refuse de reconnaître car trop angoissante. Trouver des moyens de mieux voir suspend les responsabilités de l'individu à l'égard d'autrui, à l'égard du monde, comme si la spécificité du cinéma, qui est de mettre en lumière la matérialisation du monde, était suffisante à sa révélation. Encore faut-il se disposer à reconnaître cette révélation. La réalité du monde n'est pas dissociable de celle des hommes qui doivent agir cette réalité afin de l'intégrer et pouvoir s'y exprimer.

Cette obsession du visible, chez Kracauer, se traduit dans ce qu'il appelle l'approche cinématique (*cinematic approach*). Cette approche reconnaît les principes esthétiques du cinéma, qui sont de révéler la réalité physique. De plus, toute altération de cette réalité (que ce soit par des cadrages aberrants, un éclairage expressionniste, un montage analytique, etc.) se doit d'être au service de cette réalité dans ce qu'elle a de matérielle plutôt qu'au service d'un discours idéologique sur le monde. En effet, les films optant pour une approche réaliste sont toujours plus cinématiques que les autres, selon Kracauer. En fait, même les films sans prétention artistique comme certains documentaires ou la diffusion de nouvelles sont des propositions qui sont susceptibles d'être plus esthétiques, d'un point de vue cinématographique, que les films formalistes puisqu'ils s'appuient au départ sur le matériau de base du cinéma. Selon Kracauer :

What is of the essence in film no less than photography is the intervention of the film maker's formative energies in all the dimensions which the medium has come to cover. He may feature his impressions of this or that segment of physical existence in documentary fashion, transfer hallucinations and mental images to the screen, indulge in the rendering of rhythmical patterns, narrate a human interest story, etc. All these creative efforts are in keeping with the cinematic approach as long as they benefit, in some way or other, the medium's substantive concern with our visible world ([1960] 1997, p. 38-39).

Suivant cette pensée, tout doit être fait en fonction, à partir du monde visible (le nôtre) chez Kracauer. Le monde nous sera redonné par la vision précise et juste de sa matérialité. En outre, Kracauer reconnaît que le cinéaste intervient et choisit les images qu'il montre en fonction de l'histoire qu'il veut raconter. Mais ces choix de réalisation viennent en second et doivent absolument reposer sur la réalité physique du monde. Ainsi, la révélation du monde, le fait de croire en lui, passe par le cinéma qui invente une façon de croire au monde en nous le faisant mieux voir. Car chez Kracauer, comme chez Cavell, l'individu se sent aliéné du monde qui l'entoure, il l'a en quelque sorte perdu dans les discours scientifiques et technologiques qui éloignent du quotidien et de l'ordinaire des choses.

Mais pourquoi tant insister sur la vision du monde à son image, sur l'assurance de son existence dans sa concrétude? C'est que l'individu moderne se trouve dans une époque charnière où la fin d'une façon de penser coïncide avec le commencement d'une

nouvelle. Plus encore, le monde physique semble happé dans l'intervalle que suppose ce changement (c'est plutôt l'individu qui l'est chez Cavell et Van Sant). Comment restaurer ce lien rompu? Pour Kracauer, il s'agit de s'approcher de la réalité, la toucher, faire corps avec cette dernière étioyée dans l'abstraction de la pensée scientifique.

The other, less noticed characteristic of our situation can briefly be defined as abstractness –a term denoting the abstract manner in which people of all walks of life perceive the world and themselves. We not only live among the “ruins of ancient beliefs” but live among them with at best a shadowy awareness of things in their fullness. This can be blamed on the enormous impact of science (*ibid.*, p. 291).

Si l'ère moderne marque la fin des croyances basées sur le religieux, le sacré et un discours totalisant sur le monde, elle laisse un monde déserté du désir des choses dans ce qu'elles ont de concret. Selon Kracauer, on vit dans l'ombre des choses et du monde, leur *fullness* nous échappe. Il devient donc ardu d'investir un monde qui ne propose que l'ombre de ce dont il est fait. Tout est décortiqué par le discours scientifique qui s'efforce de trouver les motifs et les régularités des choses du monde. Ce faisant, ce discours sort les choses du monde de leur contexte et les rend abstraites. Ce qu'il faut, c'est revenir à leur totalité en tant que faits, objets, événements, etc. et les réinsérer dans leur contexte naturel : la réalité physique. Kracauer prône un retour au qualitatif qui a été délaissé pour le quantitatif dans toutes les sphères du savoir. Il faut arrêter de penser selon les fonctions des appareils sans se questionner sur leur essence et ce à quoi ils répondent. Il faut retrouver une pensée sensible, qui rompt avec l'instrumentalité du discours; il faut arrêter de tout rendre psychologique puisqu'ainsi, nous évacuons toute la réalité de ce qui est dans le monde.

Cette vision de la condition moderne est en lien avec celle de Cavell sur le scepticisme; toutefois, elle se distingue au moment d'identifier le problème : « This then is modern man's situation : He lacks the guidance of binding norms. He touches reality only with the fingertips. » (Kracauer [1960] 1997, p. 294). C'est dans cette assertion que l'on comprend ce qui distingue le scepticisme de ces deux penseurs. Pour Kracauer, l'individu a perdu son lien au monde, car il s'est éloigné physiquement, concrètement de ce dernier. Il s'agit de pouvoir toucher la réalité, l'agripper pour la faire sienne et ainsi s'y intégrer. Chez Cavell, il s'agit plutôt de reconnaître sa condition humaine finie qui

empêche l'assurance de saisir les choses dans leur totalité. Nous n'avons pas perdu le monde, car on en est trop éloigné, car on ne peut plus en faire l'expérience, mais bien parce qu'on se refuse à reconnaître notre existence déplacée et nos expériences d'individus dans ce monde. On ne peut faire partie du monde que si on le veut, c'est une décision éthique. Chez Kracauer, c'est une question de toucher, de voir le monde, dépouillé de tous ses discours idéologiques et analytiques. Cependant, le fait de se sentir déplacé, exilé est une condition que l'individu s'impose à lui-même. Cette condition est l'expression de sa subjectivité et les films permettent de mieux faire prendre conscience de cette condition, car si le cinéma assure notre absence mécaniquement, cette absence n'est assurée en rien dans le monde. Au contraire, elle est la responsabilité de chaque individu qui se tient en retrait puisqu'il a peur de se faire connaître et de s'exprimer. C'est dans cette mesure, chez Cavell, que le cinéma peut donner la chance à l'individu de prendre conscience de sa condition d'exilé volontaire, de la reconnaître et d'ainsi s'intégrer au monde, à sa réalité qui doit être décidée. Il ne s'agit pas tant de retrouver le monde dans ce qu'il a de physique et de le saisir dans sa matérialité, puisque c'est impossible, à moins de prendre une décision sur ce qui nous entoure. Selon Kracauer : « In experiencing an object, we not only broaden our knowledge of its diverse qualities but in a manner of speaking incorporate it into us so that we grasp its being and its dynamics from within –a sort of blood transfusion, as it were » ([1960] 1997, p. 297). Il ajoute : « What we want, then, is to touch reality not only with the fingertips but to seize it and shake hands with it » (*ibid.*). Il faut donc agripper la réalité, la pénétrer de l'intérieur pour en découvrir tous les aspects qui auraient pu nous échapper. Ce faisant, il devient possible de lui serrer la main et d'entrer en rapport avec elle, d'en faire la connaissance volontairement. Mais ce pacte est tributaire d'un investissement matériel et visuel de la réalité d'abord et avant tout. Chez Cavell, c'est un projet voué à l'échec, car faire partie de la réalité, ce n'est pas l'agripper (on ne sera jamais assez près dans tous les cas), mais l'investir de son amour, décider d'en faire partie (sans nécessairement l'avoir possédée matériellement ou visuellement) continuellement à travers sa reconnaissance. Les choses ne sont pas pénétrables totalement, et ce n'est pas une façon de les saisir et d'exister parmi elles que de les investir physiquement. De surcroît, ce ne sont pas toutes les dimensions du monde qui sont atteignables, c'est pourquoi Kracauer préfère se pencher sur celle qui l'est : la réalité physique. C'est en se concentrant et en

s'acharnant sur la matérialité du monde que ce dernier s'ouvrira et nous sera révélé. Pour Kracauer, être au monde c'est en faire l'expérience dans l'ère moderne; cette expérience nous est permise par la caméra, à condition qu'elle respecte la réalité matérielle de ce qu'elle filme. Ainsi, c'est donc en partant de la réalité physique qu'il est possible de remonter vers la vérité des problèmes, vers l'essence des choses.

C'est toute une pensée sceptique qui se déploie chez Kracauer, et on comprend mieux comment il aborde le cinéma dans cette optique. La rupture du lien au monde a lieu, mais elle peut se rétablir par la rédemption de la réalité physique comme l'indique le sous-titre de son livre (*The redemption of physical reality*). Or, il n'est pas étonnant de voir Kracauer aborder les questions de la spécificité cinématographique et de la réalité du cinéma dans cette voie. Le problème de Kracauer est en lien avec la perte du monde sensible. C'est par le cinéma et quelques-uns de ses procédés qu'il sera possible de s'assurer à nouveau de l'existence du monde. D'ailleurs, Kracauer titre un de ses chapitres « The establishment of physical existence ». C'est dans ce chapitre que Kracauer discute certaines techniques cinématographiques comme le ralenti et le gros plan. Il parle de *recording functions* et de *revealing functions*. Les premières sont inhérentes au cinéma, ce dernier les présente naturellement. Il s'agit du mouvement dans sa continuité (le cinéma est avant tout un art du mouvement chez Kracauer), de la poursuite, de la danse et de la capacité du cinéma à porter attention aux objets inanimés. En excluant la dernière, ce sont toutes des fonctions qui sont en lien avec le mouvement et qui sont des fonctions cinématiques et donc esthétiques puisque naturelles au cinéma. Kracauer donne l'exemple de l'arrêt sur image qui laisse le spectateur dans un vide inconfortable (Kracauer [1960] 1997, p. 44). Cette technique a pour but de montrer la naissance du mouvement et de le faire sentir comme quelque chose d'inhérent à la vie. S'il est naturel au cinéma, le mouvement fait prendre conscience qu'il l'est évidemment dans la réalité. Sans mouvement, la vie ne peut suivre son cours. L'arrêt sur image est donc une fonction permettant de réaliser l'existence du monde dans son mouvement. De plus, lorsqu'il aborde la question des objets inanimés, Kracauer rejoint l'idée de la force centrifuge de l'image au cinéma chez Bazin. Contrairement au théâtre où l'acteur est toujours le centre d'attention, au cinéma, tous les objets ont une importance ontologique égale. Ainsi, c'est par le cinéma que plusieurs détails ou objets anodins (en apparence)

peuvent devenir importants à nouveau. C'est la redécouverte du monde physique qui peut aussi bien passer par une pelure d'orange, des feuilles qui tombent, un visage crispé, une rue déserte, etc. Encore faut-il décider de bien vouloir en faire l'expérience, mais Kracauer n'aborde pas cette question. C'est comme si un plan qui s'attarde à montrer la chute de feuilles en automne était quasiment équivalent à en reconnaître l'expérience. Il n'est pas question de reconnaissance ou d'impossibilité de faire quelque expérience que ce soit par le cinéma, la caméra nous fait faire l'expérience des choses et du monde en les matérialisant.

Les deuxièmes fonctions cinématographiques du cinéma sont celles qui révèlent des choses qu'on ne voit pas normalement dans la réalité. Encore une fois, il faut prendre cela au pied de la lettre, c'est-à-dire que le cinéma, en jouant sur la forme, permet de voir certains détails qui échappaient à notre attention car trop petits ou trop rapides, par exemple. Dans ces cas, Kracauer ne condamne en rien les manipulations formelles puisqu'elles sont au service de la réalité, elles s'appuient sur elle et sont en quelque sorte cautionnées par elle. Il ne s'agit pas tant d'orienter la lecture du film en altérant la réalité que de se concentrer sur la réalité proposée dans un gros plan, par exemple, qui dans la vie aurait échappé à quiconque. En effet, Kracauer parle du trop grand et du trop petit. Dans le cas du trop petit, le recours au gros plan (*close-up*) est souhaitable puisqu'il permet de découvrir de nouveaux aspects de la réalité physique en les métamorphosant et en les magnifiant. Le gros plan n'est plus un effet de montage, mais se vaut en lui-même en permettant de voir l'étrangeté d'un visage (ce visage devient étrange puisque vu dans un gros plan), par exemple, ou encore comment des mains réagissent dans une situation intense de stress (Kracauer [1960] 1997, p. 48). Il permet de voir ce qu'on ne voit pas d'ordinaire : des mains qui n'ont d'importance que le fait qu'elles soient mains. Ce n'est plus la fonctionnalité qui est importante, mais l'origine des choses qui renvoie inévitablement à leur place dans notre monde. Comme le rappelle Kracauer, il ne s'agit pas de définir, mais bien de délimiter et d'offrir, sans explication plaquée, la réalité dans ce qu'elle a de plus vrai : sa matérialité.

Une autre fonction révélatrice du cinéma, qui nous intéressera particulièrement, est celle du ralenti (*slow motion*). Selon Kracauer, ce procédé permet de saisir ce qui est éphémère, ce qui est transitoire (*transient*). Le ralenti permet de voir, de déplier des

mouvements trop rapides pour être saisis à l'œil. Les ralentis sont l'équivalent temporel du gros plan : « Slow-motion shots parallel the regular close-ups; they are, so to speak, temporal close-ups achieving in time what the close-up proper is achieving in space » (Kracauer [1960] 1997, p. 53). Kracauer ajoute : « they [le ralenti et l'accélééré] live up to the cinematic approach only if they are made to fulfill a revealing function within contexts focusing on physical existence » (*ibid.*). La fonction du ralenti est on ne peut plus claire : le ralenti doit faire des révélations sur la réalité physique. S'il paraît étrange, c'est bien souvent car il fait voir ce qui ne se voit pas ou encore ce que l'habitude nous faisait manquer à tous les coups. Sans la dimension physique, qui lui semble inhérente, le ralenti perd sa valeur et son pouvoir esthétiques. C'est pourquoi on peut dire que le ralenti invente une façon d'être au monde en permettant l'assurance physique de choses qui demeureraient invisibles dans la réalité. Parallèlement, c'est toute la pensée du cinéma de Kracauer qui gravite autour de cette idée. Il en va de même pour un décadrage, par exemple, puisqu'en faisant voir autrement la réalité, il permet aux individus de s'intéresser à ce que ce décadrage montre et qui les laissait indifférent dans leur vie quotidienne. On voit que le cinéma répond aux problèmes sceptiques de Kracauer en inventant des nouveaux modes de vision, de nouvelles façons d'établir la réalité physique, son existence et, par extension, de nouveaux moyens d'agripper la réalité en la connaissant davantage dans toute son étrangeté. De plus, cette connaissance doit absolument être concrète : voir, faire l'expérience, toucher, agripper, saisir, etc. Enfin, selon Kracauer : « any film narrative should be edited in such a manner that it does not simply confine itself to implementing the intrigue but also turns away from it toward the objects represented so that they may appear in their suggestive indeterminacy » (*ibid.*, p. 71). Ainsi, Kracauer tolère le montage et le film dit narratif tant qu'ils s'appuient sur la concrétude des choses qui apparaissent à l'écran, et qui se valent en elles-mêmes sans qu'elles ne soient que fonction de l'intrigue ou d'un discours quelconque.

### 3. Déplacement du problème ontologique et matériel vers un problème éthique chez Van Sant : plan-séquence et ralenti

Jusqu'ici, nous avons vu comment le cinéma inventait de nouvelles façons de réintroduire l'être du monde dans une modernité qui l'avait escamoté au profit d'une

pensée abstraite ou analytique. Nous avons insisté sur Bazin et Kracauer qui sont deux penseurs intéressés par la réalité cinématographique, par le fait que le monde doit être redonné aux individus à travers la révélation de cette réalité. Les procédés cinématographiques développés par ces penseurs étaient toujours en réponse à un questionnement philosophique, à une position d'existence; le cinéma inventait des manières de répondre à ces questions en les réinventant. D'un côté, il s'agissait de représenter le monde dans son essence en reconnaissant la dialectique entre le style, la mise en forme et l'ontologie de l'image cinématographique, ce qui impliquait souvent l'utilisation du plan-séquence et de la profondeur de champ. D'un autre côté, il s'agissait de se servir du cinéma et de ce qu'il permet (gros plan et ralenti) afin d'établir l'existence physique du monde et par le fait même en permettre la révélation matérielle à travers de nouveaux modes de vision.

Mais si le problème s'était déplacé? Si la monstration du monde n'était plus suffisante? Si l'exil de l'individu et son aliénation étaient devenus si grands qu'une violence au monde devenait nécessaire? Car s'il s'agit surtout de présenter l'être du monde chez Bazin, et d'exacerber sa matérialisation chez Kracauer, la place de l'individu dans le monde reste sous-entendue. Comme si montrer la réalité « vraie » (que ce soit d'un point de vue matériel ou ontologique) supposait l'intégration de l'individu au sein de cette réalité. Or, le problème dans la tétralogie de Gus Van Sant en est surtout un de la place de l'individu dans le monde (elle n'est définitivement pas assurée). C'est comme si tout ce qui était dans ce monde ne permettait plus le désir, comme si mieux voir n'aidait en rien cette réintégration. On pourrait d'ailleurs dire « mort d'en avoir trop vu » chez Van Sant, « mort d'avoir tout vu ». Le problème est donc basé sur l'individu qui ne parvient plus à exister malgré l'être du monde.

Ce vide ressenti dans le cinéma de Van Sant n'est pas un vide devant être comblé par le fait de connaître ou encore par l'assurance que le monde est. Le problème ne se situe plus dans ces sphères où le cinéma devient un moyen de voir ou de faire l'expérience de ce qui nous échappe; le cinéma devient plutôt le moyen de faire bifurquer un monde qui est resté trop longtemps privé de la subjectivité humaine, un monde où la multiplicité des significations « objectives » montrées a fait oublier à l'individu sa spécificité d'être pensant devant faire des choix sur son existence.

Conséquemment, chez Van Sant, il ne s'agit pas tant de se rappeler que le monde *est*, que l'individu doit, par une décision, *être* dans ce monde qu'il ne fait que hanter depuis longtemps. Le problème n'est plus physique ou ontologique, il devient moral, éthique. Dans cette mesure, on peut comprendre que le respect de la réalité comme bloc indissociable est moins important puisque le problème a changé. Tout passe désormais par l'individu et sa capacité d'intégration, de prise de conscience d'une condition malsaine qu'il s'est lui-même imposée et qui le force au déplacement, à l'exil. L'individu flotte autour du monde sans jamais s'y insérer. Il est dans l'attente, il a comme pris une pause sur l'existence et cette pause est devenue sa condition. Cette condition renvoie au scepticisme cavellien où l'individu demeure en retrait, invisible dans le monde, puisqu'il est anxieux et est effrayé à l'idée de s'y exprimer, de s'y faire connaître. Cette relation n'est pas à sens unique, évidemment, puisque le monde se refuse aussi à la participation humaine; il est devenu une collection de clichés, il a été vidé de sa substance, il ne reste que des espaces déserts, des espaces où l'on tourne en rond, où l'on s'isole. Toutefois, c'est à l'individu de trouver une façon d'investir son amour dans ce monde, trouver un moyen d'y marier ses désirs afin d'en faire partie à nouveau et de pouvoir le changer.

Le cinéma assure l'existence du monde tout en retirant l'individu. Ce retrait s'observe chez Van Sant qui présente des personnages sortis du monde, flottant dans des espaces mortifères, des personnages aux corps défaits, immobilisés, privés de tout mouvement. Suivre des acteurs (professionnels ou non) par le biais d'un cinéma lent, lancinant, méditatif, n'y fait plus. Respecter la réalité dans son essence et donc dans sa continuité provoque la mort, l'épuisement (*Gerry*), la tuerie (*Elephant*), le suicide (*Last days*). Montrer l'être du monde, c'est surtout y montrer l'absence de l'individu, c'est surtout montrer l'impasse dans laquelle nous sommes et l'impossibilité de vivre dans cette continuité mortifère. Si le quotidien et le banal étaient capitaux chez Bazin, si l'ordinaire des objets permettait la révélation du monde chez Kracauer, c'est désormais l'événement qui permet une prise de conscience salutaire chez Van Sant. On ne peut absolument plus continuer à vivre dans le quotidien d'une polyvalente, par exemple, puisque cela mène à la catastrophe. Il faut un événement ayant la force de faire bifurquer le monde, le faire sortir de ses gonds afin de mieux le réintégrer à une orbite viable.

Donc, chez Van Sant, on constate que le monde apparaît comme un endroit où il est impossible de vivre lorsqu'il n'est pas agi, lorsqu'il ne se fait pas tordre et déplacer par de nombreuses manipulations formelles (répétition des images, ralenti, accéléré, surexposition, etc.). C'est d'ailleurs pourquoi on remarque un changement radical dans la forme dans le dernier film de sa tétralogie, *Paranoid Park*. Si le problème n'est plus de s'assurer de l'existence du monde, il faut trouver de nouvelles façons d'exister, de nouveaux modes d'être, et Van Sant le fait par le biais du cinéma en tordant souvent son matériau de base : la réalité. C'est en manipulant cette réalité à outrance, dans *Paranoid Park*, que Van Sant propose une vision du monde totalement en phase avec l'ère de désœuvrement dans laquelle on baigne. Le monde, lorsque montré dans sa continuité, s'éloigne toujours de son essence qui est d'être habitée par l'homme, nous dit Van Sant. En ce sens, Van Sant fait du monde, de la réalité, du scepticisme et de l'individu ses questionnements centraux, et il parvient à montrer que c'est en altérant la réalité qu'il est désormais possible d'y avoir accès. En plus, il est forcé de passer d'un cinéma de la lenteur, un cinéma du plan-séquence vers un cinéma où le gros plan, le ralenti et le montage répétitif prennent le relais. Si, chez Bazin, le plan-séquence permettait la continuité temporelle et la représentation de l'essence du monde, il neutralise désormais la durée dans des plans interminables chez Van Sant, privant ainsi l'individu de sa vitalité, de son mouvement, de son désir de vivre. Le plan-séquence isole l'individu du monde, l'en sort pour l'y faire flotter dans une durée qui le cadavérise ou le rend fantomatique. Le refus du montage et son corollaire, l'écoulement d'une scène en temps réel, sont des procédés nécessaires chez Van Sant, mais ils ne redonnent pas le monde plus qu'ils ne le révèlent. En revanche, ils marquent le désœuvrement et l'entropie dans lesquels se trouvent les individus. Ces plans-séquences rendent catatoniques (*Last days*), ils suivent les jeunes complètement drainés, incapables de tout mouvement (la marche finale dans *Gerry*). Donc, le plan-séquence permet une prise de conscience d'une condition mortifère des individus dans un monde qui se refuse à eux. On constate comment ce procédé change de sens chez Van Sant, et comment il réussit à provoquer l'effet contraire vu chez Bazin : il empêche la vie dans le monde. En somme, chaque problème appelle une invention formelle différente.

On voit qu'une définition matérielle du plan-séquence demeure insuffisante. Dire que le plan-séquence est un long plan sans coupure proposant une séquence dans sa continuité spatiale et temporelle peut être vrai, mais c'est insuffisant. Selon Cavell, les possibilités esthétiques d'un médium doivent être trouvées, cherchées. On ne peut savoir ce qu'elles sont a priori. Selon Keane et Rothman : « A theory that validly determines the aesthetic possibilities of motion pictures cannot dictate terms to criticism; it must be motivated by discoveries that emerge through acts of criticism. Only the art itself can discover its aesthetic possibilities, in other words » (2000, p. 80). C'est donc a posteriori qu'il est possible de dégager le sens d'un procédé esthétique et d'ainsi découvrir que ce procédé fait sens et crée un nouveau mode d'être, une nouvelle lecture du monde. Comme Daniel Morgan l'exprime dans sa lecture de Bazin, c'est une question de reconnaissance. Réussir à créer de nouvelles possibilités esthétiques, c'est reconnaître des contraintes et des limites (dans ce cas, celle d'un plan-séquence d'un point de vue matérielle) et trouver le moyen de faire sens à travers ces contraintes. Ainsi, le plan-séquence n'est jamais assuré de faire sens d'un point de vue matériel, il doit trouver le moyen artistique de signifier en inventant de nouvelles façons d'être au monde. En ce sens, il devient futile de parler du plan-séquence d'un point de vue général et d'en dégager toutes les occurrences possibles puisque de nouvelles significations pourront toujours être créées. Chez Welles, par exemple, le plan-séquence, jumelé à la profondeur de champ, permet l'intégration du montage à même le plan, selon Morgan. Ce dernier donne l'exemple discuté par Bazin du plan de *Citizen Kane* où Susan tente de se suicider dans sa chambre. D'après lui, il y a trois différents plans qui se superposent à même ce plan-séquence. L'intérêt dramatique se préserve par le biais d'un montage interne qui assure la cohésion de l'espace qui refuse un découpage traditionnel (Morgan 2006, p. 455-456). Donc, on voit que par la superposition d'images à même un plan, le plan-séquence invente une nouvelle possibilité esthétique : l'intégration du montage et d'une tension dramatique à même la continuité spatio-temporelle d'un plan. Cette nouvelle signification se dégage a posteriori du plan qui lui donne sens et ne peut être prescrite a priori à partir d'une simple définition matérielle de ce qu'est un plan-séquence.

Maintenant, on verra que, chez Van Sant, le plan-séquence invente un nouveau moyen de faire sens. En effet, par l'épuration de ce qu'il présente et par le refus de

charger l'image de nombreuses profondeurs de champ significantes et foisonnantes, Van Sant déplace l'intérêt dramatique du plan-séquence vers un intérêt éthique. Désormais, ce plan ne propose plus de rendre la richesse et l'ambiguïté de la vie dans son mouvement, il marque plutôt l'immobilité des corps et l'épuisement de la vie dans sa continuité temporelle, forçant l'individu à prendre une décision sur son existence qui tend vers la mort et le désœuvrement. Par conséquent, on constate qu'une définition matérielle du plan-séquence est un pré-requis (il faut un plan long sans coupure matérielle pour qu'il y ait plan-séquence), mais qu'elle demeure insuffisante. Il faut inventer des nouvelles façons esthétiques de faire sens afin de dégager les possibilités esthétiques du plan-séquence pour qu'il puisse revendiquer son statut, toujours appelé à changer.

Ensuite, il faut dire que Van Sant abandonne le plan-séquence au profit du ralenti dans *Paranoid Park* afin de répondre au problème qui l'occupe. Dans ce film, le ralenti fait prendre conscience de l'importance de prendre une décision sur son existence, sans quoi la condamnation à l'errance est irrémédiable. L'utilisation du plan-séquence dans les trois premiers films était une reconnaissance difficile d'une condition mélancolique où l'humain était pris dans ses désirs de retrouver un monde facile en droit, un monde pouvant se passer de son intervention. Le ralenti est l'aboutissement de cette reconnaissance : il permet la prise d'une décision sur son existence. Cette décision est douloureuse puisqu'elle suppose la perte de ses rêves et de ses désirs quant à l'infinité des possibles du monde. Mais elle est aussi la réception véritable de la réalité qui invite au choix. Or, qui dit choix dit abandon d'un monde de rêves se moulant à nos désirs, à notre subjectivité; cela suppose l'acceptation de la finitude du monde et de notre vie.

Mais comment se manifeste cette décision au cinéma? Comment ce dernier invente-t-il une façon de la prendre? Chez Van Sant, la réponse se trouve dans une utilisation exacerbée du ralenti et de manipulations formelles telles la répétition du montage et l'utilisation du gros plan. En effet, le ralenti change de fonction chez Van Sant : il n'est plus une façon de mieux voir le monde, il n'est plus un mouvement optique; au contraire, il devient un mouvement éthique qui déplace, désancre la durée des choses du monde en la faisant bifurquer vers une nouvelle temporalité permettant la décision. Le ralenti crée une bifurcation de l'existence permettant une nouvelle forme

d'être au monde, une forme morale. Le ralenti apparaît donc comme une durée pour entrer dans le monde, il permet le moment de la décision et cette décision est existentielle. Il faut bien comprendre que le ralenti ne donne pas plus de temps pour voir, au sens quantitatif, ni pour réfléchir. Plutôt, il crée une qualité de temps dans laquelle le monde se révèle comme lieu de la décision. Cette durée crée un lieu, un espace moral qui insiste sur l'importance de faire un choix, de contre-effectuer un événement terrible (le meurtre accidentel du gardien de chemins de fer dans *Paranoid Park*) ou une rupture au monde trop longtemps tolérée. Il est intéressant de noter que, chez Van Sant, lorsque l'on est dans une durée réelle des choses, on reste suspendu, on flotte. C'est lorsqu'on est dans le ralenti que ce flottement, cette errance cesse au profit d'une action volontaire sur son existence. Ainsi, si l'on pense que le monde n'est plus viable, ne permet plus sa reconnaissance (cela n'est jamais vrai comme on l'a expliqué dans les chapitres précédents), le cinéma invente des nouvelles façons de montrer ce monde en le sortant de sa torpeur et en nous obligeant, par le fait même, à sortir de la nôtre. Van Sant ne choisit pas pour nous, ne nous tient pas par la main, même s'il a recours à de nombreuses manipulations formelles; au contraire, il insiste sur ce qu'est prendre une décision et sur l'obligation de la prendre si l'on veut faire partie du monde. Quelle décision? Peu importe, ce qui compte c'est le processus menant à cette décision, et une décision est toujours une décision sur son existence. La décision et la reconnaissance se valent en elles-mêmes. Le ralenti, ce n'est plus la découverte de l'étrangeté de certains aspects du monde qui nous échappaient, c'est la découverte de soi dans sa spécificité humaine (connaissance et reconnaissance par la subjectivité).

Enfin, on peut dire que le passage du plan-séquence au ralenti marque une rupture dans la mélancolie et la nostalgie inhérentes au cinéma, c'est-à-dire qu'au cinéma, la réception de la réalité se fait au coût d'une absence de l'individu de cette réalité (telle qu'expliquée dans le deuxième chapitre). Le monde vu est nécessairement vrai, car il est libéré de l'altération qu'y ferait subir ma subjectivité. Par conséquent, l'individu regrette ce monde parfait dans lequel il aimerait vivre et s'y projette en le hantant de derrière son moi. Partant de cela, le ralenti chez Van Sant devient une affirmation de l'incomplétude du monde sans la présence d'individus qui y interviennent. C'est la fin de la mélancolie, c'est la rupture d'un monde continu et facile

en droit qui immobilise l'humain. En effet, le ralenti devient l'expression d'une subjectivité exacerbée qui rompt avec l'idée d'un monde à son image (un monde que je regarde sans y intervenir). Le monde à son image ne suffit plus, on doit marquer son manque à travers des coupes, des répétitions, des accélérations et des décélérations de l'image. L'individu se glisse dans les manipulations formelles et trouve le désir, dans ce bousculement, de réintégrer son monde qu'il hante comme il hante celui des films qu'il voit.

#### 4. Analyse de séquences tirées de la tétralogie de Gus Van Sant : création de nouvelles possibilités esthétiques à travers le plan-séquence et le ralenti

Nous terminerons ce chapitre par l'analyse formelle dans l'ordre et dans le désordre de quelques scènes charnières des films de Van Sant. Comme dans les deux chapitres précédents, nous analyserons des scènes se faisant écho. Nous verrons comment une même scène se rejoue différemment et passe de la perte à la récupération, d'un espace mortifère vers un lieu décisionnel.

Prenons d'abord cette scène de *Gerry* où l'on tourne lentement autour de Casey Affleck dans un long travelling circulaire. Elle débute à 1 h 07 min du film. Cette scène marque la perte des deux Gerry qui, bousculés, ne savent plus du tout où aller. Elle se situe après le moment où les deux hommes tentent de retrouver leur chemin en traçant les parcours qu'ils ont faits au sol. Les parcours physiques achoppent et les deux Gerry s'assoient en plein désert, forcés à une introspection. On commence par un léger travelling avant sur Matt Damon, assis, le regard sévère. Suit un plan d'Affleck, debout, le corps défait et courbé, qui regarde dans tous les sens en faisant quelques pas avant de s'asseoir au sol. Il est à bout, il n'y a plus d'endroits où marcher. On revient ensuite sur Damon, dans un léger mouvement vers la droite, qui assiste à cette scène comme nous, spectateurs. Le plan suivant nous montre Affleck assis, de dos. La caméra débute alors un long travelling circulaire complet autour de lui. Elle se déplace très lentement, en temps réel, elle flotte, oscille autour d'Affleck qui regarde au sol, déboussolé, complètement perdu. Le travelling semble donner un temps pour la réflexion, la prise de conscience. Suit alors un plan également très long et lent du désert qui encercle Affleck; la caméra effectue un long travelling latéral vers la gauche, suivi d'un léger pivot vers la

gauche comme si elle tournait autour d’Affleck. Donc, on tourne d’abord autour de l’individu en en faisant le point central de ce long plan. On y accorde une importance capitale comme si une remise en question était nécessaire dans ce désert qui semble hostile aux Gerry. On s’attarde ensuite au désert dans un mouvement inverse qui n’est pas le prolongement du regard de Casey Affleck puisqu’il regarde au sol. C’est la vue du monde, de la nature magnifique qui est déserte comme incapable de supporter la présence humaine. Le plan-séquence ne parvient pas à intégrer l’individu au monde, il se repousse l’un l’autre dans un mouvement inverse, long et méditatif. C’est la source du problème, car aussi longs et lents que soient les plans (ils sont très longs et lents), ils ne permettent pas un raccord de l’individu et du monde dans lequel il marche et essaie de s’inscrire. Tournant autour de lui, le plan-séquence isole l’individu d’un monde qui se refuse. C’est que la continuité temporelle et l’introspection ne prennent plus, elles achoppent. Il y a Affleck, puis il y a le monde qu’il hante, dans lequel il ne peut plus marcher, drainé de sa vitalité. Cette recherche de l’existence brute où l’on aimerait retrouver un monde heureux et idéal est impossible.

Cette séquence est représentative des trois premiers films de la tétralogie où Van Sant évite le plus possible d’avoir recours aux nombreuses échelles de plan, au montage et à la narration afin de plonger dans l’expérience brute. Néanmoins, l’identité individuelle fait problème et ne parvient pas à s’inscrire dans l’expérience du monde comme le montre la séquence qui marque une rupture. En effet, si cette séquence montre qu’il est impossible de faire corps avec le monde, elle montre surtout la nécessité de reconnaître son être-séparé, sa finitude quant au monde et aux gens. Elle le montre en marquant une séparation claire à même deux plans-séquences entre l’homme et la nature, entre l’homme et le monde qui s’éloignent doucement, lentement. Ce faisant, cette séquence montre que reconnaître sa finitude, sa séparation du monde, c’est déjà un pas dans la bonne direction puisque la prise de décision sur son existence demande toujours une reconnaissance authentique de sa condition d’homme. Être au monde, c’est accepter sa séparation d’avec ce dernier. Pourtant, *Gerry* propose un cinéma qui veut s’inscrire dans la continuité, c’est un cinéma qui refuse la fragmentation du monde afin de revenir vers un avant, vers un monde idéal sans rupture où l’expérience se donne facilement, où l’individu advient dans l’expérience de la nature et de la continuité d’un

monde doux et caressant. Seulement, c'est tout le rapport à soi et aux autres qui s'effondre dans une telle vision du monde. C'est ce que montre si habilement Van Sant dans cette séquence qui marque la rupture définitive de cette vision du monde. Cette vision n'est pas viable, elle empêche le monde d'être, de poursuivre son cours, et cet empêchement s'observe paradoxalement dans la continuité cinématographique vécue. Ainsi, l'utilisation du plan-séquence, le refus du montage et des ruptures formelles apparaissent comme la monstration d'un monde fantasmatique et chimérique, qui ne répond en rien aux problèmes fondamentaux de l'actualité de la réalité. Revenir vers un avant, c'est se détourner de ce qui fait problème, c'est nier l'urgence de faire sortir le monde de sa torpeur et de son état de suspension où rien ne prend dans la réalité. Le plan-séquence suspend la réalité dans sa continuité, l'empêche d'advenir.

On retrouve l'écho de cette séquence dans *Last days* où, dans un même travelling circulaire autour de Blake, on se rend compte, cette fois, de l'impossibilité d'établir un rapport à autrui. Il s'agit de la séquence où Blake, dans le cabanon, écrit dans son journal. La caméra débute son long travelling à partir du dos de Blake et tourne autour de lui, complètement. Une fois rendue au trois-quarts du travelling, la caméra descend sur les jambes de Blake assis : il écrit. Donc, cette fois, l'individu tente de s'exprimer à travers un journal qui, par contre, demeurera intime et privé. La caméra poursuit son travelling et se relève du dos vers la nuque de Blake. On aperçoit, devant lui, les portes du cabanon closes. Ces portes, en raison de la focale utilisée, sont embrouillées avant de se clarifier pour laisser voir à l'extérieur du cabanon les amis de Blake, qui rient et discutent entre eux. Le plan-séquence se termine comme dans *Gerry*, derrière la nuque de Blake. Malgré un jeu sur la forme (l'effet d'embrouillement) qui appuie cette position, on constate la nette distinction émanant de cette scène entre Blake pris dans son monde, isolé, et les autres individus. Il est impossible pour lui de se rendre intelligible aux autres, de s'exprimer et de se faire connaître. On tourne autour de lui et lorsqu'on voit ce qui l'entoure, c'est embrouillé ou séparé. Encore une fois, ce n'est pas dans la continuité temporelle que se trouve la possibilité de s'exprimer et de se faire connaître des autres, ou encore de s'inscrire dans le monde. Le plan-séquence crée cette impossibilité.

Dans le même ordre d'idées, le plan-séquence provoque littéralement l'immobilité des individus dans les films de Van Sant. Sa continuité dans le temps prive les êtres de leurs mouvements, les rend catatoniques. Cet aspect est annoncé clairement et graduellement dans *Gerry* où, petit à petit, les deux hommes auront de plus en plus de mal à se déplacer, jusqu'à ce qu'ils soient contraints à l'effondrement. Si ce film, au départ, propose une marche en nature permettant de revenir vers un monde heureux et facile, vers un avant, cela dérape et provoque l'effet contraire par la suite. Comme si la douceur d'un cinéma qui se refuse aux coupures et qui opte pour des plans longs, lents et méditatifs achoppait et provoquait une rupture terrible forçant les individus à un questionnement sur leur existence. Puisqu'ils ne sont plus capables de se déplacer, ils devront tenter de répondre à leurs problèmes différemment tout comme Van Sant qui sera forcé de délaisser le plan-séquence pour des choix formels autres dans *Paranoid Park*.

Prenons quelques séquences représentatives de cet échec de la marche. La première survient à 1 h 19 min du film et dure environ six minutes. Durant cette scène, on ne fait que suivre les deux Gerry qui se déplacent péniblement et très lentement dans un désert complètement vide de tous points de repère. Il n'y a plus de route à suivre, plus d'espoir; les deux hommes sont dépossédés, comme morts. En effet, leur démarche n'a plus beaucoup à voir avec leur humanité, elle est syncopée, défaite, non-naturelle; c'est une démarche de corps desquels on aurait retiré toute vie. Faire l'expérience du monde dans ces conditions est impossible, cette expérience n'aura pas lieu (ou différemment de ce qu'ils attendaient). Avant tout, ce que Van Sant dit, c'est qu'il est possible de tendre absolument vers les extrêmes de l'expérience (cette marche aride dans *Gerry*, les meurtres impitoyables dans *Elephant*, le suicide dans *Last days*), mais que cette expérience demeurera toujours impossible sans la reconnaissance d'une condition humaine, sans la prise d'une décision volontaire sur son expérience. Ce qui provoque l'expérience peut être accidentel bien sûr; toutefois, il faut décider de vivre cet accident, sans quoi la vie reste impossible. C'est ce qu'on observe dans *Gerry* dans cette scène de marche extrême où les deux corps exténués ne font que marcher en pure perte. Ils ne font que se vider davantage physiquement de leur peu de réserves. Le plan-séquence marque la fin d'une étape. Il marque l'échec d'une vision du monde qui ne parvient plus

à intégrer l'individu qui, d'ailleurs, se meurt de rester en marge. C'est pourquoi il est prêt à tout pour entrer dans ce monde, il tuera s'il le faut. Le plan suivant cette marche interminable accompagnée d'une musique apocalyptique montre les deux hommes, de côté, dans un plan d'ensemble. Ils sont seuls dans ce désert. À bout, ils arrêtent leur marche, puis se couchent. Ils restent immobiles au sol. C'est alors que le meurtre aura lieu. Damon étrangle Affleck, le tout entrecoupé de plans larges du désert où le ciel défile. Après le meurtre, Damon se recouche à côté de Casey Affleck. On nous montre alors les deux corps dans un plan d'ensemble. Il n'y plus aucun mouvement, plus de durée puisqu'aucun mouvement des corps ni du monde. Ce plan est l'aboutissement du plan-séquence comme procédé qui immobilise, empêche la vie, suspend le temps dans l'éternité de la mort. Jusqu'alors, le plan-séquence neutralisait la durée dans des plans interminables; dans ce plan, il n'y a plus de durée ou plutôt c'est la durée de la mort, l'éternité d'une condamnation, d'un lieu de flottement où plus rien ne sera jamais possible.

Ce constat d'échec trouve ses échos dans *Last days* où Blake apparaît littéralement comme un mort-vivant qui hante l'espace dans lequel il ne peut habiter. Si *Gerry* proposait une solution désespérée dans la marche acharnée jusqu'à la mort, il n'y a plus de marche pour se retrouver dans *Last days*. La caméra tend à se fixer sur Blake qui ne peut que marmonner et à peine marcher sans tomber. Qu'il s'assoit sur le bord de l'eau pour méditer ou qu'il tente de hurler sa rage dans son studio, il n'y a plus rien à faire, cet homme est mort. La scène où le vendeur de publicités vient le rencontrer est éloquente. La caméra est fixe et montre le vendeur proposer à Blake de mettre une annonce dans les pages jaunes. Le vendeur fait son travail normalement alors que Blake porte une robe, semble intoxiqué, et est recroquevillé sur sa chaise imaginant des moustiques qui n'existent pas. Évidemment, la communication n'a pas lieu. Lorsque le vendeur quitte, Blake s'effondre sur ses genoux, non pas découragé puisqu'il n'a absolument pas compris de quoi il retournait (le vendeur de publicités non plus finalement), mais bien parce qu'il n'a littéralement plus la force de rester assis. Son corps défait ne parvient plus à se maintenir, à bouger; l'expérience de son corps faisant des actions est complètement aliénée à cet être dépossédé, amorphe. Ce plan nous montre, par le biais d'une durée continue et d'une caméra fixe, un corps lui-même fixe

dans une pose qui est en fait le résultat d'un effondrement. Comme si Blake était incapable de ré-enchaîner, de trouver la force de vivre, de se placer dans ce type de plan et de vitesse qui, même s'ils correspondent à celle de la réalité, sont mortifères. Il faut parfois refuser l'actualité du monde pour pouvoir en faire partie à nouveau, différemment, et c'est ce qu'illustre ce film. Il illustre également que reproduire le monde à son image ou en proposer une expérience qui s'approche de celle de notre réalité n'est pas suffisante. Elle est nécessaire afin de reconnaître notre condition, mais elle devra s'en éloigner afin de créer de nouvelles associations d'images réinjectant la vie à même d'autres séquences.

Avant de passer aux ralentis de *Paranoid Park*, on terminera avec une dernière séquence où on constate l'impossibilité qu'a la vie de se déployer dans une durée continue du monde. Cette séquence apparaît à la 30<sup>e</sup> minute du film. La caméra, encore dans un plan fixe, montre Blake dans sa robe noire, à l'étage du haut. Blake, le corps tordu, se penche lentement vers le sol comme dans un ralenti (mais il n'y a aucune modification technique de la vitesse de l'image) avant de s'y agenouiller et d'y ramper pour s'accoter à une porte. Cette scène est éloquente au sens où le corps de Blake ne parvient plus à bouger normalement dans la durée des choses. Son corps s'effondre, vampirisé par la durée temporelle normale. Le corps de Blake est désarticulé et décalé dans son mouvement. Il est désormais impossible de bouger dans le monde en raison d'une durée qui a trop longtemps suspendu les choses et le moment de la décision. Les plans-séquences de Van Sant semblent appeler une nouvelle durée, que ce soit en la fixant dans l'éternité ou en la décalant et en provoquant un ralentissement des corps qui s'y déplacent. Comme si cette durée continue du monde provoquait un ratage du monde et des corps qui tentent de s'y inscrire. C'est dans cette durée qu'on ne peut plus bouger, qu'on ne peut plus vivre et espérer; c'est également dans cette durée qu'on ne peut plus faire l'expérience du monde malgré la violence qu'on est prêt à y investir. Le plan-séquence marque l'incommunicabilité, le désœuvrement, la mort, l'impossibilité de prendre une décision sur son existence. Il appelle, à même le mouvement de ce qu'il filme (un corps au ralenti), une autre vitesse d'existence permettant d'agir le monde et de le réintégrer de manière authentique, de manière éthique.

Il s'agit maintenant de voir comment *Paranoid Park* et l'utilisation de jeux répétés sur la forme, plus particulièrement le ralenti, donne une chance à l'individu de participer au monde, d'y prendre des décisions, d'y agir par la reconnaissance. Comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, c'est l'accident (le meurtre du gardien de chemins de fer) qui permet à Alex de prendre une décision. Plus encore, il faut comprendre que cette décision est permise d'un point de vue formel par le ralenti qui ouvre sur une durée éthique en sortant le monde de sa durée continue mortifère. Le ralenti permet la décision, mais il apparaît aussi comme une durée où il est possible de vivre les expériences de vie parfois traumatisantes, qui doivent être reconnues. C'est le ralenti qui marque les moments importants, et qui permet de les surmonter en les vivant de façon authentique dans une durée différente qui n'a rien à voir avec son aspect quantitatif. Il y a de nombreux ralentis dans ce film, voyons ceux déterminants.

Il y a deux séquences impliquant des ralentis qui nous font voir Alex au *park*. La première (dans les premières minutes du film) nous montre Alex, assis sur le rebord du *park*, un gros plan sur son visage, se retournant vers la gauche, face à la caméra. Il fixe le haut du *park*. Le plan suivant se raccorde à ce qu'il regarde : une bande de planchistes entassés. Cependant, on voit cette bande embrouillée et au ralenti. Ce n'est pas ce qu'on voit qui importe, mais bien la durée dans laquelle on le voit. Comme si Alex voulait se projeter dans cette durée qui permet aux jeunes de faire de la planche tels que le montre les plans suivants où la caméra entre dans le *park*, toujours au ralenti, et suit un planchiste qui ressemble étrangement à Alex (même chandail, même casquette). La caméra flotte dans cet espace, un espace où Alex, assis sur le rebord du *park*, s'imagine rouler. Les mouvements de caméra, jumelés au ralenti, donnent l'impression de baigner dans un liquide, donnent l'impression d'un espace où il fait bon être, où les mouvements sont possibles, plaisants, faciles, doux et fluides. Dans cette séquence, il y a déjà le désir de cette nouvelle durée; toutefois, Alex ne peut que s'y projeter, et non y vivre puisqu'il demeure en marge, sur les rebords de ce *park*.

Une deuxième séquence similaire, débutant à la 16<sup>e</sup> minute du film, vient appuyer cette position. On reprend un gros plan du visage d'Alex qui se retourne et regarde à nouveau cette bande de planchistes dans le haut du *park*. C'est également embrouillé et au ralenti que l'on voit cette image. Cette fois, on entend Alex en voix-off

disant que tous ces gars ont eu des vies difficiles et ont construit le *park* seuls, d'eux-mêmes malgré tout. Le *park* apparaît comme une façon d'être, de s'exprimer sur sa planche. Enchaîne alors un plan fixe, au ralenti, montrant le défilement de plusieurs planchistes dans leur saut. Ils défilent un à la suite de l'autre traversant le cadre dans ce ralenti qui les montre s'exprimer comme ils le peuvent, sur leur planche. C'est dans ce *park* – et lorsqu'on est dans le *park* on est toujours dans un ralenti – qu'il est possible de vivre lorsqu'on est jeunes et en marge. Ce *park*, c'est avant tout une durée, le désir d'une temporalité ouvrant sur de nouvelles possibilités existentielles. Mais, Alex, à ce stade, ne peut que s'y projeter, car ce n'est pas son espace.

Ensuite, il y a un ralenti vers la fin de la 29<sup>e</sup> minute, qui ouvre sur la prise de conscience et la reconnaissance nécessaires. On voit, dans l'auto de Jared, un gros plan de ce dernier, accompagné d'une musique *hardcore* très agressive. D'abord, Jared regarde la route puis se retourne vers la caméra, en légère contre-plongée, qui occupe la position d'Alex assis à côté de Jared. Jared a un regard condescendant, méprisant et méchant sur Alex (il l'a insulté lorsque ce dernier est monté dans la voiture). La caméra indique la position d'Alex dans cette relation, mais c'est surtout le ralenti qui permet de prendre conscience de la nature de cette relation malsaine où la sensibilité d'Alex demeure incomprise et ridiculisée. Ce ralenti, c'est la prise de conscience d'Alex quant à ses rapports à autrui, c'est toute l'incompréhension et la méchanceté des autres et de leur futilité. Dans ce ralenti passent la peur de Jared et son désir de diminuer les gens pour combler son manque d'engagement et de reconnaissance. Le dénigrement systématique d'Alex fait par Jared force Alex à se responsabiliser sur sa relation à autrui, sur ses choix quant à ses amis qui ne le comprennent en rien, quant à sa relation avec Jennifer qui ne va nulle part, etc. Si le plan-séquence marquait l'impossibilité de se faire connaître d'autrui, le ralenti permet une prise de conscience salvatrice qui force la décision et permet l'émancipation d'Alex qui se tournera de plus en plus vers Macy qui l'écoute, l'aime et le comprend. Le ralenti devient le moyen de décider ses relations, de décider à qui l'on veut se faire connaître, et qui on doit lâcher sous peine de stagner. Donc, le ralenti ouvre sur ces possibilités tout en marquant la peur de Jared de prendre ces décisions, se condamnant par le fait même au dénigrement et au refus de l'expression et de la communication. Le plan suivant ce ralenti montre d'ailleurs Jared et Alex au

magasin de musique comme si de rien n'était. La vie continue, mais la prise de conscience a eu lieu grâce à ce ralenti.

Enfin, le ralenti principal et capital de ce film survient en son milieu (à la 40<sup>e</sup> minute) où Alex regarde les photos du gardien tronçonné qu'il a accidentellement tué. On a déjà discuté cette scène dans le détail dans le deuxième chapitre, mais il faut tout de même souligner l'importance du ralenti qui force Alex à une décision. Si Alex ne pouvait que se projeter dans une durée du ralenti dans les premiers moments du film, cet accident, ces photos le plongent directement dans cette durée dans laquelle se cristallise une décision. Il ne s'agit plus de se projeter dans un lieu idéal où il est possible de vivre, il s'agit, par le ralenti, de réintégrer le monde qu'Alex a déserté depuis un moment. Voyons comment. D'abord, on montre Alex à son pupitre regardant les photos. La caméra monte au ralenti vers son visage qui semble en réflexion. Comme il le dit, c'est sa chance de rectifier les choses, il a la possibilité de sortir du déni et de reconnaître, de contre-effectuer l'événement terrible qu'il a subi. Ensuite, Alex regarde Lu, puis on le voit à son banc près de chez lui déchirer les pages de son cahier : il reprendra l'écriture. On le voit également vomir aux toilettes, toujours dans ce ralenti qui télescope plusieurs moments du temps, plusieurs points essentiels dans l'existence d'Alex. Enfin, Alex, à son bureau, se retourne vers la gauche dans le même mouvement qu'il avait fait alors qu'il était au *park* avec Scratch. Ce mouvement fait réapparaître Scratch à même ce plan alors qu'Alex est toujours assis à son bureau : télescopage du temps et de l'espace. Ce plan nous annonce qu'Alex revivra l'accident dans son intégralité. Donc, on passe d'un moment important à l'autre par le biais du ralenti qui vient resserrer l'importance de tous ces moments, permettant par le fait même à Alex d'en prendre conscience et de prendre une décision sur ce qu'il a subi et qui l'empêche de vivre. Dans cette optique, le ralenti n'est plus une durée dans laquelle il faut se projeter et vivre l'ensemble de sa vie comme c'était le cas dans le *park*. Il permet plutôt de faire bifurquer l'existence, il permet d'ouvrir une brèche dans l'objectivité du monde et sa continuité afin que l'individu s'y insère et puisse y prendre une décision. Une fois la décision prise, il est alors possible de réintégrer le mouvement du monde, à la différence que ce monde est désormais habité et reconnu par l'individu qui s'y est inséré. C'est dans le retournement qu'opère *Paranoid Park* que l'on remarque cette prise de position. En effet, les nombreuses manipulations

formelles qu'on y observe marquent l'amour et le désir de prendre part au monde. Il s'agit d'insister sur l'incomplétude du monde sans l'individu et de lui donner la chance d'en prendre conscience et de s'y inscrire. L'amour que porte Van Sant à ces jeunes est une prise de position quant au monde : il doit y avoir de la place pour la décision, pour l'habitation du monde par ces jeunes désœuvrés. C'est donc par l'utilisation du ralenti que les événements marquants d'une existence sont vécus et surtout reconnus.

En conclusion, on peut dire que l'utilisation du plan-séquence et du ralenti dans les films de Gus Van Sant crée de nouvelles possibilités esthétiques pour ces procédés. Cette utilisation invente une nouvelle façon d'être au monde, qui suppose la reconnaissance morale de son existence. Plus encore, ces nouvelles possibilités esthétiques sont elles-mêmes une reconnaissance du cinéma et de sa spécificité qui est de reproduire la réalité. En ce sens, Van Sant rejoint la vision du réalisme bazinien telle que développée par Daniel Morgan. En effet, chez Bazin, le réalisme cinématographique passe par la reconnaissance de l'ontologie de l'image photographique. Il s'agit ensuite, à travers une mise en forme, de reconnaître cette réalité de l'image et de lui donner sens à travers des procédés esthétiques. Chez Bazin, le procédé privilégié est le plan-séquence qui permet de rendre le monde dans sa continuité temporelle en témoignant par le fait même de sa complexité, son ambiguïté et sa richesse. Le plan-séquence permet une lecture particulière de la réalité présentée, qui est de témoigner de l'essence du monde, de son être. Cette lecture permise par le plan-séquence est une reconnaissance de la réalité de la base du cinéma qui est la réalité physique des choses. Chez Van Sant, il y a aussi cette reconnaissance de la réalité transmise par les images photographiques, mais cette reconnaissance est différente. Il ne s'agit pas de témoigner de l'être du monde, mais du désœuvrement de celui-ci en raison d'une absence marquée de l'individu en son sein. Chez Van Sant, le monde n'est plus, à moins que celui-ci ne bascule de l'ontologie vers l'éthique et la morale. En effet, il faut désormais décider de s'inscrire dans ce monde. Au contraire du plan-séquence chez Bazin, celui de Van Sant reconnaît l'impasse dans lequel nous sommes envers le monde. Le plan-séquence provoque l'immobilité et la mort en isolant l'individu, en le séparant de son monde. Donc, Van Sant propose un cinéma réaliste selon la lecture que nous avons faite de Bazin, mais ce réalisme est différent de celui proposé par Bazin (lorsqu'il aborde le néoréalisme)

puisque la reconnaissance de la réalité qu'il propose à travers le procédé du plan-séquence est un cul-de-sac pour l'individu. C'est pourquoi Van Sant se tourne vers le ralenti et les manipulations formelles afin de rétablir le lien de l'individu au monde, lien qui s'est brisé.

Dans le même ordre d'idées, on a vu que l'utilisation du ralenti que fait Van Sant s'éloigne de celle privilégiée par Kracauer, au sens où il ne s'agit pas de mieux voir le monde ou son étrangeté à travers de nouveaux modes de vision, mais bien de faire bifurquer le monde et le faire entrer dans une nouvelle temporalité qui permet la prise d'une décision sur son existence. Le mouvement optique du ralenti se réinvente et bascule vers un mouvement éthique. En définitive, on constate que les questionnements chez Bazin, Kracauer, Cavell et Van Sant sont souvent les mêmes et qu'ils partent tous d'une vision plus ou moins sceptique du monde. Ce sont les façons que ces penseurs ou ce cinéaste inventent afin de répondre à leurs questions qui diffèrent. Ce qui est certain, c'est qu'ils sont tous préoccupés par la réalité inhérente au cinéma, qu'il s'agisse de la reconnaître, d'en refaire l'expérience, de mieux la voir ou encore de décider d'y participer en l'agissant et en la tordant jusqu'à ce qu'elle se révèle à nous et se dispose à notre amour.

En d'autres termes, on peut dire que les films de Gus Van Sant analysés tout au long de cette maîtrise, malgré une approche formaliste, sont des films intimement liés à la question du scepticisme en philosophie. Ce sont des films qui font de la réalité un questionnement profond et sincère; surtout, ils marquent la nécessité d'inclure l'individu dans cette réalité qui demeure stérile sans lui. En fait, le monde reste incomplet sans le désir des hommes d'en faire partie et ce désir c'est avant tout celui d'y prendre une décision. Car décider, c'est assurément faire partie du monde malgré ce que cela en coûte. On constate également à quel point le cinéma, dans son essence, est toujours contraint à aborder ces questions sceptiques puisqu'il est une image mouvante du scepticisme. Mais, s'il est habilité à montrer l'être du monde, c'est souvent au détriment des individus qu'il absente mécaniquement. Le projet de Van Sant est justement de redonner une place dans le monde à l'individu et cette position se traduit à même le cinéma et à ce qu'il permet d'inventions formelles. On l'a vu, le plan-séquence marque la fin d'un mode d'existence; il ne permet plus l'habitation du monde dans sa durée

continue, si longue soit-elle, il prive les individus de leur mouvement, de leur désir de vivre. Le plan-séquence suspend les êtres dans leur désœuvrement, les laissant flotter dans un lieu fantomatique en marge du monde comme incapables d'y prendre place. En ce sens, il devient une douloureuse prise de conscience quant à une condition trop longtemps supportée, qui serait celle de la mélancolie d'un monde sans l'intervention de la subjectivité humaine. Un monde sans mon intervention est un monde qui existe, un monde parfait et facile puisqu'il ne demande aucun effort pour suivre son cours. Néanmoins, ce monde est mortifère et dangereux, et le changement sur la forme opéré par Van Sant vise à s'éloigner de cette mélancolie, d'où l'utilisation du ralenti qui invente un nouveau mode d'existence permettant la douloureuse prise de décision. Le ralenti permet une bifurcation de l'existence salutaire, il offre une nouvelle durée éthique qui s'éloigne de celle du plan-séquence et qui marque le questionnement fondamental de Van Sant sur l'individu. Ce questionnement se cristallise dans le ralenti qui permet la prise de conscience et la contre-effectuation de l'événement terrible qui déplace l'existence d'Alex.

Ainsi, on voit que la question du scepticisme est chevillée au corps du cinéma, et particulièrement à celui de Van Sant. Par contre, il ne s'agit plus d'un scepticisme quant à l'existence matérielle du monde ou quant à l'être du monde dans sa continuité phénoménologique. Le problème est du côté de l'individu et de sa capacité à accepter sa finitude et son pouvoir décisionnel sur son existence. C'est dans cette mesure que ce troisième chapitre, à partir d'exemples précis quant au ralenti et au plan-séquence, apparaît comme une conclusion et une liaison entre toutes les idées développées dans cette maîtrise : le scepticisme éthique, le dispositif cinématographique comme image mouvante du scepticisme et le cinéma sceptique de Gus Van Sant. On a pu y constater que ces trois points sont inséparables et se répondent l'un l'autre se relançant sans fin. Le cinéma permet l'invention d'un mode d'être au monde qui reconnaît et rejoint les préoccupations philosophiques de Cavell : le ralenti comme durée éthique permettant la réintégration de l'homme dans son monde.

## Bibliographie

- Aitken, Ian. 2007. « Physical reality: The role of the empirical in the film theory of Siegfried Kracauer, John Grierson, André Bazin and Georg Lukács ». En ligne. *Studies in Documentary Film*, vol. 1, n° 2, p. 105-121. Dans *Wilson Art*. < <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results>>.
- Andrew, Dudley. 1997. « André Bazin's "evolution" ». Dans Peter Lehman (dir.), *Defining cinema*, 73-94. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press.
- Arnoldy, Édouard. 2009. *Gus Van Sant : le cinéma entre les nuages*. Crisnée : Yellow Now.
- Bazin, André. 2007. « Ontologie de l'image photographique ». Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 9-17. Paris : Éditions du Cerf.
- Bazin, André. 2007. « De Sica metteur en scène ». Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 311-329. Paris : Éditions du Cerf.
- Bordwell, David. 1997. « Against the seventh art: André Bazin and the dialectical program ». Dans *On the history of film style*, p. 46-82. Cambridge : Harvard University Press.
- Bouquet, Stéphane, et Jean-Marc Lalanne. 2009. *Gus Van Sant*. S.l. [Paris] : Cahiers du Cinéma.
- Bratu Hansen, Miriam. 1997. « Introduction ». Dans *Theory of film: The redemption of physical reality*, p. vii-xlv. Princeton : Princeton University Press.
- Cardinal, Serge. 2010. « Conceptualisation de l'image ». Dans *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, p. 1-66. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Carroll, Noël. 1997. « Kracauer's *Theory of Film* ». Dans Peter Lehman (dir.), *Defining cinema*, p. 111-131. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press.
- Cavell, Stanley. 1996. *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cavell, Stanley. 1999. *La projection du monde*. S.l. [Paris] : Belin.
- Cavell, Stanley. 2003. *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*. Textes rassemblés par Élise Domenach. Paris : Bayard.
- Cavell, Stanley. 2009. *Dire et vouloir dire : livre d'essais*. Paris : Éditions du Cerf.
- Cossutta, Frédéric. 1994. *Le scepticisme*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : PUF.

- Costello, Diarmuid. 2008. « On the very idea of a ‘specific’ medium: Michael Fried and Stanley Cavell on painting and photography as arts ». En ligne. *Critical Inquiry*, vol. 34, n° 2 (hiver), p. 274-312. Dans *JSTOR*. < <http://www.jstor.org/stable/full/10.1086/529058>>.
- Deleuze, Gilles. 1985. « La pensée et le cinéma ». Dans *L’image-temps*, p. 203-245. Paris : Éditions de Minuit.
- Déotte, Jean-Louis. 2001. « La perspective artificielle selon la philosophie analytique ». Dans *L’époque de l’appareil perspectif : Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, p. 15-26. Paris : L’Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis. 2001. « La disparition du petit a ». Dans *L’époque de l’appareil perspectif : Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, p. 27-155. Paris : L’Harmattan.
- Domenach, Élise. 1998a. « Stanley Cavell, une autre histoire du scepticisme ». *Esprit*, n° 242-244 (juin), p. 81-97.
- Domenach, Élise. 1998b. « Shakespeare, Hollywood et la philosophie américaine : entretien avec Stanley Cavell ». *Esprit*, n° 242-244 (juin), p. 98-106.
- Domenach, Élise. 2002. « La reprise sceptique du cogito cartésien et la *self-reliance* chez Emerson ». En ligne. *Revue française d’études américaines*, vol. 1, n° 91 (février). Dans *Cairn*. <http://www.cairn.info/>.
- Dubois, Philippe. 1990. « Le coup de la coupe. 1. La coupe temporelle ». Dans *L’acte photographique et autres essais*, p. 154-168. Paris : Nathan.
- During, Lisabeth. 2009. « Innocence and ontology: The truthfulness of André Bazin ». Dans Temenuga Trifonova (dir.), *European film theory*, p. 257-268. En ligne. Londres; New York : Routledge. Fac-similé numérique. MyLibrary. <<http://lib.myilibrary.com>>.
- Hawker, Rosemary. 2009. « Idiom post-medium: Richter painting photography ». En ligne. *Oxford Art Journal*, vol. 32, n° 2 (juin), p. 263-280. Dans *Oxford Journals*. < <http://oaj.oxfordjournals.org/content/32/2/263.full>>.
- Hammer, Espen. 2002. *Stanley Cavell: Skepticism, subjectivity, and the ordinary*. Cambridge; Malden : Polity.
- Heidegger, Martin. [1958] 1980. « La question de la technique ». Dans *Essais et conférences*, p. 9-48. S.l. [Paris] : Gallimard.
- Heidegger, Martin. 1980. « L’époque des “conceptions du monde” ». Dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 99-146. Paris : Gallimard.

- Keane, Marian, et William Rothman. 2000. *Reading Cavell's The World Viewed: A philosophical perspective on film*. Détroit : Wayne State University Press.
- Kracauer, Siegfried. [1960] 1997. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton : Princeton University Press.
- Krauss, Rosalind. 1999a. *A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. New York : Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind. 1999b. « Reinventing the *medium* ». En ligne. *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2 (hiver), p. 289-305. Dans *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/openurl>>.
- Krauss, Rosalind. 2006. « Two moments from the post-medium condition ». En ligne. *October*, n° 116 (printemps), p. 55-62. Dans *MIT Press*. <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/octo.2006.116.1.55>>.
- Laugier, Sandra. 1998. « Lire Cavell ». *Archives de philosophie*, vol. 61, n° 1 (janvier-mars), p. 5-32.
- Laugier, Sandra. 2000. « La pensée de l'ordinaire et la démocratie intellectuelle ». *Esprit*, n° 263-267 (janvier), p. 137-154.
- Laugier, Sandra. 2001. « L'ordinaire du cinéma ». Dans Marc Cerisuelo et Sandra Laugier (dir.), *Stanley Cavell : cinéma et philosophie*, p. 267-285. S.l. [Paris] : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Lévy, Carlos. 2008. *Les scepticismes*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : PUF.
- Mattéi, Jean-François. 2001. « L'image du monde chez Stanley Cavell ou *Celle qui n'était plus* ». Dans Marc Cerisuelo et Sandra Laugier (dir.), *Stanley Cavell : cinéma et philosophie*, p. 21-36. S.l. [Paris] : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Morgan, Daniel. 2006. « Rethinking Bazin: Ontology and realist aesthetics ». En ligne. *Critical Inquiry*, vol. 32, n° 3 (printemps), p. 443-481. Dans *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/505375>>.
- Mulhall, Stephen. 1994. *Stanley Cavell: Philosophy's recounting of the ordinary*. Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press.
- Popkin, Richard Henry. 1995. *Histoire du scepticisme d'Érasme à Spinoza*. Paris : Presses universitaires de France.
- San Martin, Caroline. 2007. « Gerry : temps morts et espaces vides ». En ligne. *Hors champ* (février). <<http://www.horschamp.qc.ca/TEMPS-MORTS-ET-ESPACES-VIDES.html>>.

- Scott, Neera. 2005. « Sublime anarchy in Gus Van Sant's Elephant ». En ligne. Senses of Cinema, n° 36 (juillet). <<http://www.sensesofcinema.com>>.
- Verdan, André. 1971. *Le scepticisme philosophique*. Paris : Bordas Montréal.
- Verdan, André. 1983. *Vertu du scepticisme : de l'esprit critique à la foi*. Lausanne : Éditions de l'Aire.
- Zourabichvili, François. [1994] 2004. « Deleuze. Une philosophie de l'événement ». Dans *La philosophie de Deleuze*, p. 15-116. Coll. « Quadrige ». Paris : PUF.

## Filmographie

*Gerry*. 2002. Réalisation de Gus Van Sant. États-Unis. Epsilon Motion Pictures, My Cactus.

*Elephant*. 2003. Réalisation de Gus Van Sant. États-Unis. HBO Films, Fine Line Features.

*Last days*. 2005. Réalisation de Gus Van Sant. États-Unis, HBO Films.

*Paranoid Park*. 2007. Réalisation de Gus Van Sant. France, États-Unis. MK2 Productions.

