

**Université de Montréal**

**La jeunesse comme enjeu politique au cinéma états-unien contemporain :  
pour une *polis* audiovisuelle**

**par Olivier Tremblay**

**Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté d'arts et sciences**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques

31 août 2015

© Olivier Tremblay, 2015

## Résumé

Cette recherche s'intéresse aux propriétés politiques du médium audiovisuel, et plus spécifiquement de la pratique cinématographique, devant un problème concret : la marginalisation de la jeunesse dans la société américaine contemporaine, symptomatique d'une perte d'espoir en l'avenir. Guidé par la théorie politique de Hannah Arendt, l'argumentaire consiste d'abord en deux analyses filmiques : une première de *Kids* (1995), réalisé par Larry Clark, porte sur l'invisibilité sociale de la jeunesse et la faculté du médium audiovisuel à confronter le spectateur. La seconde se penche sur le pouvoir systématisé auquel sont soumis les jeunes dans une institution scolaire bureaucratique, tel qu'il est mis en scène dans *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, et interroge la capacité du médium à susciter la pensée chez le spectateur. Dans un troisième temps, une réflexion plus globale sur la situation actuelle de la culture cinématographique au sein du domaine audiovisuel dominé par le divertissement de masse explore la possibilité d'une *polis* audiovisuelle. Cette troisième et dernière partie reprend les thèmes soulevés dans les précédentes dans une perspective politique basée directement sur la pensée d'Arendt : ils donnent lieu aux questions de l'apparaître et de la durabilité du monde, qui sont les principales fonctions de la *polis*, ainsi qu'à la question du rôle du spectateur.

**Mots clés :** cinéma contemporain, conflit intergénérationnel, médium audiovisuel, *polis*, *Kids*, *Elephant*, jeunesse au cinéma, cinéma et politique, Hannah Arendt

## Abstract

This research is about the political properties of the audiovisual media, focusing on cinema as a specific practice, in front of a concrete problem: marginalized youth in contemporary American society, which is symptomatic of a loss of hope for the future. Guided by Hannah Arendt's political theory, the arguments start with two film analyses: a first one of Larry Clark's *Kids* (1995) concerns the social invisibility of youth, and audiovisual media's faculty to confront the spectator. The second one takes a look at the systematized power to which youths are submitted in a bureaucratic educational establishment, as it is featured in Gus Van Sant's *Elephant* (2003), and examines media's capacity to bring the viewer to think. Third and last, a more overall reflection on the current situation of film culture within the audiovisual field dominated by mass entertainment explores the possibility of an audiovisual *polis*. This last part pursues the themes discussed in the two former ones in a politic perspective, directly based on Arendt's thoughts: they lead to considerations on appearance and durability of the world, which are the main functions of the *polis*, as well as considerations on the spectator's role.

**Key words :** contemporary cinema, conflict between generations, audiovisual media, *polis*, *Kids*, *Elephant*, youth in cinema, cinema and politics, Hannah Arendt

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre I. <i>Kids</i> : confronter l’invisible</b> .....	15
1.1. Le monde secret des <i>kids</i> .....	17
1.2. « Fucking » .....	26
1.3. Visages adolescents .....	40
<b>Chapitre II. <i>Elephant</i> : penser l’impensable</b> .....	49
2.1. Une jeunesse déconnectée du monde.....	51
2.2. Le milieu scolaire.....	59
2.3. Penser à travers la violence.....	73
<b>Chapitre III. Le médium audiovisuel : réinventer le politique</b> .....	83
3.1. De la culture au divertissement.....	85
3.2. La <i>polis</i> audiovisuelle .....	96
3.3. Le jugement du spectateur .....	106
<b>Conclusion</b> .....	118
Bibliographie .....	123
Filmographie.....	129

## **Remerciements**

Je remercie chaleureusement ma directrice de recherche Silvestra Mariniello pour son enthousiasme envers mon projet, son soutien, sa confiance, sa générosité, et surtout pour m'avoir transmis son espoir en la technique audiovisuelle qui donna sens à ce travail, et m'avoir convaincu de l'importance de telles recherches.

Merci à mes parents qui m'ont toujours soutenu dans mes projets malgré ma malhabilité hors du commun à les expliquer, qui m'ont encouragé à faire ce que j'aime et le faire de mon mieux. Merci à toute ma famille de qui je n'ai reçu qu'encouragements et pensées positives.

Merci à mon amoureux Charles d'avoir enduré les fluctuations de mon humeur au fil des angoisses et des doutes.

Le miracle de la liberté consiste dans ce pouvoir-commencer, lequel à son tour consiste dans le fait que chaque homme, dans la mesure où par sa naissance il est arrivé dans un monde qui lui préexistait et qui perdurera après lui, est en lui-même un nouveau commencement.

Hannah Arendt  
(1995, p. 71)

## Introduction

De James Dean aux starlettes de *Spring Breakers* (2012), la jeunesse peuple le cinéma américain, génération après génération, figure toujours fascinante mais inquiétante à la fois. Le « jeune » n'appartient pas tout à fait au même monde que moi; il l'habite mais en porte un autre en lui, imprévisible, un monde à venir où mes repères actuels ne vaudront peut-être plus. Un film sur la jeunesse me fascine et m'inquiète à la manière d'un film d'anticipation : j'y découvre un monde qui est le mien mais qui ne l'est plus vraiment. Un film sur la jeunesse est aussi comme un film historique. De sa naissance à son entrée dans l'âge adulte, chaque être humain ne revit-il pas en accéléré la civilisation de l'Homme? Le jeune est d'une époque pour moi passée, où aucune place ne m'était définitivement assignée, où le monde ne semblait pas encore s'être fixé autour de moi, où je n'avais pas encore intégré ses règles comme les miennes. La jeunesse m'inspire l'espoir d'un avenir meilleur et en même temps l'angoisse de voir mes repères céder peu à peu, laisser place à de nouveaux qui m'échappent. Les adolescents raffolent d'une musique qu'il m'apparaît presque hérétique de nommer ainsi. Je ne saisis pas leurs goûts vestimentaires, leur humour, ils emploient des termes qui me sont étrangers.

La jeunesse trouble l'imaginaire; le cinéma peine à la saisir et la place sans cesse au cœur de récits où la violence surgit dans la vie quotidienne, et met soudainement en crise un monde qui paraissait pourtant banal. C'est l'échange de coups de feu entre Plato et les policiers à la fin de *Rebel without a cause* (1955), l'escapade meurtrière de Kit et Holly dans *Badlands* (1973). C'est le suicide collectif des sœurs Lisbon dans *The Virgin Suicides* (1999), le meurtre de Bobby Kent par ses « amis » dans *Bully* (2001), l'inexplicable fusillade dans *Elephant* (2003), les jeunes vacancières devenues mercenaires dans *Spring Breakers*. Une liste exhaustive serait interminable. Au fil des décennies, la présence de la jeunesse à l'écran a fréquemment coïncidé avec la rupture d'un équilibre paisible et l'irruption de la violence. Il apparaît essentiel de se pencher sur cette présence trouble.

De jeunes personnages sont mis en scène depuis les débuts du cinéma américain, campés alors par Lillian Gish, ou Mary Pickford. Ce n'est toutefois qu'au lendemain de la

Seconde Guerre Mondiale que la jeunesse apparaît véritablement comme un groupe social distinct, une force culturelle et économique émergente dont il faut désormais tenir compte (Osgerby 2008). On taxe les *teenagers* de délinquance et l'on déplore la bassesse de leur culture – la musique *rock and roll* fait peu d'adeptes chez les adultes à l'époque – mais ils forment aussi un nouveau marché enthousiasmant à l'aube de ce qu'on appellera la société de consommation. « By the late 1950s the scope and scale of the American youth market seemed spectacular » (*ibid.*, p. 33). Dans cette période effervescente, Hollywood donne naissance à celui qui devient dès lors la figure mythique de la jeunesse : James Dean.

James Dean est un modèle, mais ce modèle est lui-même l'expression typique (à la fois moyenne et pure) de l'adolescence en général, de l'adolescence américaine en particulier. [...] Menton sur la poitrine, sourire inattendu, battement de cils, ostentation et retenue, comédies gauches et naïves, c'est-à-dire toujours sincères, le visage de James Dean est ce paysage toujours changeant où se lisent les contradictions, les incertitudes, les élans de l'âme adolescente. (Morin 1972, p. 139)

Tout comme l'émergence des adolescents trouble l'imaginaire social, l'apparition de James Dean et sa soudaine disparition troublent la mythologie hollywoodienne. Selon Edgar Morin, le jeune acteur plonge le héros dans la tourmente, lui fait perdre ses repères et le fait s'enfoncer dans ses contradictions. Son pire ennemi, c'est désormais lui. Dean décède à 24 ans, au volant d'une voiture de course. Comme si le mythe s'emparait du corps qui l'incarnait sur l'écran, l'acteur est emporté par le déchirement qu'il jouait devant la caméra : un vouloir-vivre trop intense qui le tire vers la mort.

L'image de James Dean se cristallise en Jim Stark, héros du film *Rebel Without a Cause*. Blouson rouge au col relevé, cheveux peignés vers l'arrière, un visage qui se contorsionne sans cesse entre sourire narquois et grimace pleurnicharde, Jim est l'adolescent type, en conflit avec ses parents, aimant à problèmes, maladroit avec les filles – en l'occurrence, Judy. Jim se rebelle? Sa rébellion est plutôt un état dans lequel il se retrouve malgré sa volonté, ne pouvant que se dérober à une autorité dépourvue de sens. « You're tearing me apart! » lance-t-il à ses parents qui disent chacun une chose et son contraire, en désaccord sur la bonne façon d'élever leur fils, et avant tout de le comprendre. Jim ne rejette



pas le monde adulte ni ses normes; au contraire il tente comme il le peut de s'y frayer un chemin mais s'égaré en route, faute de guides et de modèles. Il souhaite que ses parents assument leurs rôles, que son père se tienne debout, plus ferme, ne porte pas le tablier. L'homme prend finalement conscience de sa responsabilité en voyant son fils s'écrouler devant une tragédie qu'il a tenté de prévenir en vain : la mort de son seul ami, Plato, abattu par des policiers auxquels il a refusé de se rendre après avoir tué un autre jeune homme qui l'avait menacé. Malgré les conseils de Jim, Plato tente de fuir et perd sa vie. Mourant de ne pas avoir su surmonter sa rébellion, l'adolescent sans parents révèle le sort d'un jeune qu'aucun adulte n'a su sauver. *Rebel Without a Cause* est un film conciliateur. Il suggère au jeune d'avancer vers les adultes, contre sa rébellion, pour trouver la paix. Il rappelle à l'adulte que le jeune n'est pas mauvais mais égaré, qu'il a besoin de guides. Tous cherchent la même chose, obtenue quand chacun trouve sa place et assume son rôle. Jim Stark a plus de chance que James Dean, dont la mort augure déjà l'effritement de cette vision idéaliste de la transmission intergénérationnelle.

Près de vingt ans plus tard, en 1973, le spectre de James Dean se surimpose au corps de Martin Sheen dans *Badlands* de Terrence Malick. La ressemblance est évidente en plus d'être soulignée dans le dialogue, mais c'est bien d'un spectre qu'il s'agit, venu annoncer la fin tragique vers laquelle le personnage se dirige. Éboueur perdant son emploi, interdit de fréquenter la fille qui lui plaît par le père de celle-ci, Kit a déjà échoué son intégration au monde adulte, mis en marge sans grand espoir d'en sortir. *Badlands* se dresse comme une pierre tombale sur les utopies caressées par la jeunesse dans la décennie précédente. « Tout ne fait que commencer, mais tout est déjà foutu. Tout, ce sont les idéaux portés par les utopies communautaires, dont le cinéma américain post-69 véhicule un rêve sublime mais mort-né, enregistrant film après film l'échec d'une contre-culture que le rock et la littérature ont eu le privilège d'incarner » (Thoret 2006, p. 12). Contrairement à Jim Stark, les jeunes des années 1960 refusent le monde de leurs parents dans l'espoir d'en bâtir un meilleur, volonté de rupture qui, comme une déclaration de guerre, fait de la jeunesse une figure encore plus trouble. Divorcés de la société et privés de leurs utopies, les jeunes (anti)héros de cinéma sont plongés dans une violence maintenant sans issue. Ainsi les personnages principaux d'*Easy*

*Rider* (1969), *Zabriskie Point* (1970), *Carrie* (1976) trouvent-ils la mort, comme Kit dans *Badlands*.

Kit assassine le père de sa copine Holly, puis s'enfuit avec elle. Ils construisent un campement, tentent de vivre en autarcie mais sont rattrapés par des chasseurs de prime et forcés de s'enfuir à nouveau. Kit entraîne Holly dans une escapade meurtrière, fait quelques victimes, puis est arrêté par la police, condamné à la peine capitale. Il rompt radicalement avec la société par un irréversible acte de transgression, le meurtre, qu'il répète froidement à quelques reprises, comme entré dans un monde à part où ça ne compte plus. Le jeune homme n'est toutefois pas une grande menace contre la société; il en bafoue les règles mais c'est tout de même celle-ci qui sort gagnante à la fin. Kit est réintégré de force à l'ordre social : arrêté, menotté, enfermé, jugé puis évacué définitivement par sa mise à mort. À la violence du rebelle s'oppose la violence incommensurable de l'État.

En 1988, la comédie culte *Heathers* met en scène une adolescente qui, se laissant entraîner par un garçon rebelle, entreprend avec lui d'assassiner les méchants élèves de leur école, populaires et odieux envers ceux qui ne le sont pas. Le garçon s'appelle Jason Dean, dit J. D., clin d'œil évident à l'acteur mythique mais qui ne va pas plus loin. Les deux n'ont rien à voir, outre la coupe de cheveux du deuxième qui fait penser, mais très vaguement, au premier. Jason est rebelle, mais rien d'autre. Pas un mythe mais un cliché. Un quelconque marginal, assis à l'écart à la cafétéria, vêtu d'un long manteau noir, l'oreille percée, qui jette un regard méprisant sur les élèves populaires qui sont des personnages tout aussi stéréotypés et unilatéraux. Des filles jolies mais hautaines et malicieuses, des sportifs idiots et brutaux.

Ces stéréotypes sont ceux du *teen movie*, genre adressé aux adolescents qui apparaît dans les années 1980. Selon le chercheur Timothy Shary, c'est l'apparition des centres commerciaux, « icon of youth independance » (2002, p. 6), et des grandes salles de cinéma qui s'y logent qui motive Hollywood à viser le public adolescent. Il faut profiter de cette masse de jeunes gens attroupés dans les centres commerciaux, avec de l'argent de poche à dépenser, pour leur vendre un billet de cinéma, un maïs soufflé, une boisson gazeuse. On s'adresse directement aux adolescents, on fabrique des personnages à leur image, on aborde des sujets qui les touchent – en surface, car il importe surtout de divertir. On produit de nombreux films

en réutilisant les mêmes formules; le genre se forme et les stéréotypes se renforcent. Les victimes dans *Heathers* paient pour toutes les filles méchantes et les sportifs idiots des *teen movies*; le spectateur les déteste au premier regard et se réjouit de leur punition méritée. Peut-être paient-elles même pour chaque individu qu'on peut imaginer à leur place; un stéréotype est un corps vide, une surface sur laquelle on peut projeter, contrairement à Jim Stark et Kit qui incarnent la jeunesse tout en ayant une intériorité qui leur est propre.

Jason Dean est moins une présence dans le film qu'une fonction, et Veronica, le personnage principal, n'est guère plus habitée. Elle se laisse d'abord entraîner comme le spectateur dans la folie de Jason parce qu'elle aussi est révoltée par la méchanceté de leurs victimes – et que la vengeance l'amuse. Elle se détache cependant du garçon, comme le spectateur, lorsqu'il dépasse les bornes et tente de faire exploser l'école entière. Elle l'en empêche en lui tirant dessus, puis désamorce la bombe, sauve tout le monde. Rédemption du personnage et du spectateur qui s'identifie à elle : on peut jouir de la violence si à la fin on retourne du côté des gentils. La morale on ne peut plus claire est que la révolte mène à la folie. Tâchons simplement d'être gentille; le film se conclut sur Veronica invitant la fille la moins populaire de l'école à regarder des vidéocassettes. Le contenu du film est moins préoccupant que son extrême lisibilité : aucune place n'est laissée à la subjectivité du jeune spectateur.

Pour rejoindre le plus large marché possible, le *teen movie* se décline en sous-genres en s'hybridant à d'autres genres : horreur, comédie, drame sentimental, science-fiction, etc. L'auteur Jonathan Bernstein pointe la pauvreté morale et le caractère spécialement abrutissant de deux de ces sous-genres : le *T&A movie* et le *slasher* : « people getting laid and people getting killed for getting laid » (1997, p. 5). Il suffit de savoir que *T&A* est l'abréviation de *tits and ass* pour saisir le principe central de ces films : montrer des corps – surtout féminins – dénudés, en portant une attention particulière à certaines régions anatomiques. Le *slasher* est un film d'horreur sanglant dans lequel un meurtrier massacre une série de victimes – généralement des jeunes, généralement de façon spectaculaire. Dans les deux cas, les jeunes sont des corps-objets offerts au voyeurisme et/ou au sadisme des autres personnages, et du spectateur à qui l'on prête ces fantasmes. Paradoxalement, si les adolescents sont plus présents que jamais sur les écrans de cinéma dans les années 1980, ils y sont aussi plus réduits que

jamais. Le véritable visage de la jeunesse porté par James Dean en son temps reste désormais enfoui sous la surface des stéréotypes sans profondeur et des corps-objets.

On observe un rapport évident entre l'objectivation des jeunes au cinéma américain et la marchandisation de leur image par l'invention et la standardisation du *teen movie*. La jeunesse est à la fois un marché à conquérir et l'ingrédient d'une recette servie jusqu'à plus faim en plusieurs variantes, mais elle n'est plus un sujet digne d'intérêt. Évidemment, je généralise; il ne s'agit pas d'écarter tous les *teen movies* du revers de la main en leur déniaient la moindre valeur, mais de pointer une tendance. Celle-ci est symptomatique d'un phénomène plus large : la société de consommation est en essor, la logique du marché se propage, les mentalités en sont affectées, notamment la façon de concevoir la jeunesse. Les valeurs véhiculées par la culture capitaliste, telles que le bien-être individuel et l'accumulation, entrent en conflit avec la filiation, l'idée périmée selon laquelle il importe de bâtir un monde meilleur pour ses enfants.

Selon Mike A. Males, auteur de *The scapegoat generation : America's war on adolescents*, la jeune génération des années 1990 est victime d'un désintérêt et d'un désinvestissement de la part des adultes. Pendant que leurs aînés prospèrent, les jeunes tombent dans la pauvreté. « As generational seams strain and split, a powerful, though unspoken, philosophy guides the 1990s debates over welfare reform and social policies : The less money spent on children and teens, the more for adults who count » (1996, p. 6). Épidémie d'égoïsme qui contamine subitement toute une nation? Selon Males, il s'agit plutôt d'une vague d'éphérophobie planifiée et bien organisée. Les États-Unis seraient aux prises avec une jeunesse en crise, hors de contrôle, menace à l'ordre social et danger pour elle-même; c'est du moins ce que soutiennent les médias de masse, les politiciens, les experts en sciences humaines. Grossesse à l'adolescence, consommation d'alcool, de tabac, de drogues, comportements violents, suicide, sont les prétendus symptômes de cette maladie de la génération émergente. Males se penche sur chacun de ces thèmes pour découvrir que les discours dominants s'appuient davantage sur des préjugés mensongers, des faits manipulés de façon à incriminer les jeunes et à dédouaner les adultes, que sur des réalités effectives.

En guise d'exemple, reprenons dans ses grandes lignes son analyse du discours entourant la violence perpétrée par les adolescents. Deux facteurs accaparent l'attention :

l'accès aux armes à feu et la violence dans les médias. Les adultes ayant également accès aux armes à feu et aux contenus médiatiques violents, on accuse en sous-texte une pauvreté du jugement moral qui serait spécifique à la jeunesse. L'adolescent est naturellement moins moral que l'adulte. La violence chez les jeunes est cependant un phénomène hétérogène et ces facteurs ne sont aucunement caractéristiques des populations les plus touchées, contrairement à la pauvreté et la violence subie au foyer, qui sont les véritables facteurs déterminants. Les autres sont mineurs et pourtant visés par des mesures politiques supposées contrer la violence chez les jeunes, tandis que d'autres mesures ont pour effet d'appauvrir la jeune génération, et que rien n'est entrepris pour protéger les victimes de violence parentale. Le problème est tu, donc toléré.

La philosophe Hannah Arendt soutient que les préjugés sont légitimes et même nécessaires à la vie sociale, mais qu'ils deviennent dangereux lorsqu'ils « entrent en conflit ouvert avec la réalité » (1995, p. 122), donnant alors naissance aux idéologies. Les préjugés relevés par Males ont en commun d'accentuer la responsabilité des jeunes et de gommer celle des adultes. On s'affole du comportement sexuel des jeunes devant l'augmentation des grossesses à l'adolescence sans mentionner que dans la majorité des cas, les pères sont adultes. On s'affole de la consommation de drogues chez les jeunes sans mentionner qu'ils consomment avec plus de modérations des drogues moins dangereuses que celles consommées par les adultes. Les discours dominants tendent à séparer adolescents et adultes en deux catégories antagoniques et inégales; l'irrationalité spécifique à l'adolescent le subordonne naturellement à l'adulte rationnel. Infériorité et supériorité sont du vocabulaire des idéologues, et il semble effectivement que cette idée fabriquée d'une inégalité naturelle des générations soit devenue un principe directeur de la politique américaine. Le journaliste Stephen Marche écrit : « If you follow the money rather than the blather, it's clear that the American system is a bipartisan fusion of economic models broken down along generational lines : unaffordable Greek-style socialism for the old, virulently purified capitalism for the young » (2012, s. p.). *Le teenager* est-il devenu, quelques générations suivant son émergence dans l'après-guerre, un citoyen de seconde classe?

Nous disions plus haut que la jeunesse est porteuse d'avenir. Elle en est aussi le visage dans le présent, et c'est ce qui en fait, d'après le sociologue Henry A. Giroux, une figure problématique dans le contexte social actuel. « Yet as the 21<sup>st</sup> century unfolds, it is not at all clear that the American public and government believe any longer in youth, the future, or social contract, even in its minimalist version » (2012a, p. xiii). La condition actuelle de la jeunesse découlerait du système économique qualifié par Giroux de capitalisme « casino », dans lequel le profit immédiat est recherché au risque de détériorer l'équilibre social et le bien commun par des manipulations irresponsables du marché (*ibid.*, p. 54). Comment considérer celui qui prendra ma place demain dans un monde qui n'a d'yeux que pour aujourd'hui? Hypothéqué, l'avenir n'est plus une source d'espoir mais une période sombre, incertaine voire impensable; dans ce mode de pensée limité au court terme, la jeunesse n'apparaît plus comme un investissement. Elle doit profiter immédiatement, joindre et faire fructifier la société de consommation, sans quoi elle est excédentaire et marginalisée.

This is a generation of young people who have been betrayed by the irresponsibility of their elders and relegated to the margins of society, often in ways that suggest that they are an excess, a population who, in the age of rampant greed and rabid individualism, appear to be expendable and disposable. (2010, p. xi)

Selon Giroux, les États-Unis mènent une guerre en deux temps contre leur jeunesse. La première offensive, qu'il nomme « soft war » (2012a, p. 4), consiste à assimiler les jeunes au système capitaliste, leur assignant une fonction de consommateurs à laquelle ils sont réduits. Ils sont ciblés par les industries du vêtement, des nouvelles technologies, des produits cosmétiques, de la restauration rapide; de nombreux aspects de leur vie sont ainsi commercialisés. Contre les jeunes dont il ne parvient pas à faire des consommateurs profitables – les plus défavorisés – le système déploie une seconde offensive, plus radicale : « hard war » (*ibid.*, p. 5). Considérés excédentaires, ces jeunes sont littéralement évacués de l'espace public via le système carcéral. La punition devient le mot d'ordre face aux problèmes sociaux, et si le droit distingue jeunes et adultes lorsqu'il s'agit de voter ou d'acheter tabac et alcool, cette distinction n'est pas toujours observée quand vient le temps de

punir. De nombreux mineurs sont jugés en adultes, emprisonnés dans des institutions pour adultes où ils sont exposés à un risque élevé d'agressions physiques et sexuelles, parfois même condamnés à perpétuité. Les États-Unis sont le seul pays industrialisé où cette sentence est ouvertement appliquée à des enfants de treize ans (2010, p. 104).

Comment la population américaine peut-elle reconnaître la légitimité de mesures qui paraissent aussi injustes et abusives? Toujours d'après Giroux, l'état punitif est soutenu par une culture de la peur notamment entretenue par les médias d'information qui tiennent un discours alarmiste, surtout après les événements du 11 septembre 2001, et sèment la panique. Dans cette atmosphère de crainte, la sécurité a priorité sur d'autres préoccupations telles que la liberté et la justice. La surreprésentation de la criminalité infantile par rapport à la criminalité adulte ainsi qu'aux autres facettes de l'adolescence dans les médias d'information, mais aussi au cinéma, fait paraître la jeunesse comme une véritable menace à l'ordre social et motive son évacuation de l'espace public pour la sécurité de tous. Giroux et Males arrivent au même constat quant à la participation des médias à la guerre contre la jeunesse : ils sont un instrument redoutable entre les mains du pouvoir. Permettant de manipuler l'image de la réalité, ils ont le pouvoir de l'influencer. L'erreur serait cependant de blâmer les médias; si j'assommais mon voisin d'un coup de marteau, accuserait-on l'outil? C'est l'utilisation que j'en ai faite qui pose problème, et moi qui suis responsable. Pas plus qu'un marteau, le média n'est pas, *a priori*, une arme. Le problème est dans son utilisation : le média utilisé comme outil de représentation. La diabolisation de la jeunesse est sûrement la forme la plus nocive de sa représentation, mais toute forme de représentation reste néanmoins préoccupante lorsque le média s'y limite.

Je reprochais plus haut au *teen movie* de fabriquer des personnages adolescents suivant des modèles préconçus, sans souci de rendre compte de la véritable expérience de la jeunesse. Représenter, c'est cela. « Représenter, c'est rendre présent l'absent. Ce n'est donc pas seulement évoquer mais remplacer » (Debray 1992, p. 49). Cette courte définition de Régis Debray en dit plus long qu'il n'y paraît. Rendre présent l'absent est un paradoxe; c'est pourquoi il importe de spécifier qu'il y a, en vérité, substitution. Pour mieux comprendre, on peut mettre en contraste la notion de représentation avec celle d'incarnation employée plus

haut à propos de *Rebel Without a Cause* et *Badlands*. James Dean incarne la jeunesse, c'est-à-dire qu'il lui donne chair; le corps de l'acteur est habité par la jeunesse qui est donc présente en lui. Jason Dean dans *Heathers* est la mise en image d'un cliché, une idée préconçue de la jeunesse qui se substitue à sa réalité plus complexe. Le premier est doté d'une profondeur; l'autre n'est que surface.

*Heathers* était un exemple évident puisqu'il s'agit d'un film on ne peut plus stéréotypé. Voyons avec un film de 1999, le bien connu *American Pie*, quelle forme peut prendre le masquage de la réalité par la représentation lorsqu'il n'est pas aussi manifeste. Le film suit une bande de garçons qui ont fait le pacte de perdre leur virginité d'ici la fin de l'année scolaire. Le thème central est la découverte de la sexualité, une part importante de l'expérience adolescente. Pour des personnages de *teen movie*, ceux d'*American Pie* ne sont pas spécialement stéréotypés : il n'y a pas de fille méchante, de séduisant footballeur, de *nerd* aux lunettes épaisses, mais plutôt des garçons ordinaires, un peu ringards, gaffeurs, sans malice et assez sympathiques. Le problème du film réside dans le traitement qu'il fait subir à ces personnages, leur quête sexuelle donnant lieu à une série d'humiliations. Steve vomit sur sa partenaire après avoir bu par mégarde un verre de bière dans lequel Kevin a éjaculé. Jim est surpris par son père à se masturber dans une tarte aux pommes. S'apprêtant à avoir sa première relation sexuelle, il gâche sa chance en éjaculant trop tôt, à deux reprises, devant sa webcam et tous ses copains qui le regardent en direct. La sexualité adolescente est représentée comme une sorte de cirque grotesque et scatologique dont les personnages sont les bêtes ridicules, humiliées. Une expérience humaine est réduite au prétexte d'un humour grossier et de premier degré.

Le potentiel des médias audiovisuels dépasse largement le cadre de leur utilisation souvent désolante en tant qu'instruments de représentation, et laisse supposer que leurs propriétés peuvent également bénéficier au monde politique – non au pouvoir, mais à l'organisation politique du monde humain. Cette intuition inaugure la réflexion développée dans cette recherche, où j'interrogerai plus spécifiquement le pouvoir de la médiation audiovisuelle devant une crise d'ordre politique : celle traversée par la jeunesse américaine contemporaine. Que peut le médium audiovisuel pour une jeunesse dont l'avenir, exclu des



préoccupations présentes, est mis en péril par le fait même? Plus largement, que peut le médium pour une pensée de l'avenir? Nous aurions tort de croire que le problème de la jeunesse est celui des jeunes, ou que l'avenir ne concerne que ceux qui vivront pour le connaître; la perte d'un horizon étouffe déjà l'espoir qui nous fait vivre, entrave déjà la possibilité de donner sens à nos actes.

La question qui nous occupe rencontre plusieurs grands thèmes dans l'œuvre de la philosophe d'origine allemande Hannah Arendt, parmi les plus inspirantes du siècle dernier. Concernée par « La brèche entre le passé et le futur »<sup>1</sup>, Arendt se réapproprie des concepts anciens, remontant jusqu'à l'Antiquité grecque pour inspirer sa propre théorie politique éminemment moderne. Dans *Condition de l'homme moderne*, parmi ses plus importants ouvrages, la philosophe s'intéresse longuement à la *polis*, racine grecque de la politique qu'elle définit comme un espace – pas physique, mais circonscrit dans un espace physique – où l'homme apparaît devant et parmi ses semblables en tant qu'être unique, à travers ses paroles et ses actions. Rempart du seul être mortel – le seul qui soit un individu unique plutôt qu'un membre d'une espèce – contre sa mortalité, la *polis* est également la mémoire d'une cité. Elle survit au passage du temps qui emporte la vie des hommes et préserve leur gloire en assurant la possibilité d'une transmission, la pérennité des actions passées; la durabilité d'un tel monde construit au fil des générations dépend de sa disposition à accueillir des êtres nouveaux et leurs imprévisibles initiatives, c'est-à-dire à être incessamment renouvelé. Le changement de paradigme saute aux yeux au constat de l'attitude actuelle à l'égard de la jeunesse : à la fois une ressource sur laquelle on capitalise et un fardeau dont on se désinvestit, les décisions politiques réorientées de l'avenir vers le présent, ramenées à mesure de vie humaine.

La rupture intergénérationnelle est avant tout un problème d'ordre politique. Plus exactement, elle est symptomatique de la disparition d'un espace proprement politique où la génération émergente pourrait apparaître au monde qui la précède et le renouveler par sa faculté d'entreprendre, qui n'est autre que sa faculté d'agir librement. Il n'est pas innocent

---

<sup>1</sup> Elle intitule ainsi la préface du recueil *La crise de la culture (Between past and future)* où elle affronte directement cette question qui revient néanmoins partout dans ses écrits.

<sup>2</sup> En raison de ce jeu sur la relation épineuse entre adultes et adolescentes, l'expérience spectatorielle devant *Kids* varie significativement selon l'âge. Le critique Chris Chang pointe une dimension du film réservée à son jeune auditoire : « Clark's film is a special case: this representation of adolescence damage finds an audience in its subject, and the ultimate poetry and meaning of *Kids* may not be available to its maker, or any other person old

qu'« entreprise » soit le plus souvent utilisé au sens de « commerce » à une époque où la possibilité d'agir sur le monde dépend largement du pouvoir économique, qui est rarement celui des plus jeunes. Où refonder l'espace politique au sein d'une société dont les gouvernements gouvernent dans une perspective économique au profit des puissances économiques et sans considération pour l'avenir à long terme? J'émetts l'hypothèse selon laquelle le médium audiovisuel, en regard des propriétés de ses dispositifs : faire voir et entendre, mais également enregistrer, documenter, rassembler un public, est analogue à la *polis* et pourrait en accomplir les fonctions en tant qu'espace d'apparition et mémoire collective. Je suggère la possibilité d'une *polis* audiovisuelle où la jeunesse pourrait apparaître au monde et ramener l'avenir parmi les préoccupations politiques.

Ma recherche s'intéressera surtout au cinéma américain des deux dernières décennies et plus spécialement à deux films, assez différents dans leurs formes, mais qui ont en commun une approche singulière du sujet adolescent dont ils dépassent la simple représentation : *Kids* (1995) et *Elephant* (2003). *Kids*, premier long métrage réalisé par Larry Clark, suit durant une journée une bande d'adolescents new-yorkais qui errent dans la ville, s'attroupent, discutent, consomment drogue et alcool, roulent en *skateboard*, ont des rapports sexuels, font la fête. Deux des personnages centraux sont séropositifs; l'un l'ignore et transmet le virus à tout-va tandis que l'autre, contaminée par le premier, cherche désespérément à le rejoindre. Mike A. Males a reproché au film de donner des adolescents l'image d'êtres sauvages, violents, drogués, qui répandent le VIH (1996, p. 28). Le portrait n'est effectivement pas rose, mais il serait injuste de réduire le travail de Clark à la fabrication de cette image. *Kids* est interprété par de jeunes acteurs non professionnels que le réalisateur a fréquentés durant la préparation de son film afin d'y exposer leur expérience avec le plus d'authenticité. Le cinéaste est déjà connu du milieu de l'art comme photographe depuis la publication en 1971 de son livre *Tulsa*, où il documente visuellement la vie secrète d'un groupe de personnes toxicomanes dont il fait lui-même partie. La marginalité est au cœur de son œuvre, et c'est dans cette optique de révéler l'invisible qu'il tourne *Kids*. Clark poursuit son exploration de la jeunesse dans l'ensemble de sa filmographie, notamment dans *Ken Park* (2002), où il s'intéresse aux rapports difficiles entre adolescents et monde adulte en s'inspirant de faits divers réels, dans

*Wassup rockers* (2006), où il suit un groupe de *skaters* hispaniques de South Central, un quartier défavorisé en bordure de Beverly Hills, dans le tout récent *The Smell of Us* (2014), où il met en scène l'existence morose et violente à la fois d'adolescents parisiens spleenétiques et prostitués.

*Elephant*, le dixième long métrage de Gus Van Sant, s'inspire librement de la tristement marquante fusillade de Columbine. Le film suit parallèlement plusieurs adolescents qui vivent une journée normale dans une école secondaire d'une banlieue américaine quelconque, normale sauf pour d'eux d'entre eux qui s'apprêtent à assassiner au hasard plusieurs de leurs collègues. Les journaux ont avancé de nombreuses explications de ce massacre horriblement arbitraire : homosexualité refoulée, intimidation, adhésion aux idéologies néo-nazies, appartenance à la communauté Goth, influence néfaste du musicien *metal* Marilyn Manson, mais aucune n'est sérieusement recevable. Henry A. Giroux voit dans ce cirque médiatique une nouvelle occasion d'attiser l'éphébobie : « In the aftermath of the shooting rampages at Columbine High School and Virginia Tech, kids are largely defined through the world of frenzied media spectacles driven by sensationalist narratives and youth panics » (2010, p. 91). Dans *Elephant*, Gus Van Sant soulève quelques motifs pour mieux les écarter, laissant inexplicé l'inexplicable événement qu'il raconte. C'en est plutôt le sens qui l'intéresse. *Kids* révèle un monde qu'on ignorait; *Elephant* replonge dans l'incertitude ce qu'on prétendait savoir.

Les deux prochains chapitres, qui porteront respectivement sur *Kids* puis *Elephant*, s'intéresseront à la problématisation du conflit intergénérationnel développée dans chaque film et, avec plus d'attention encore, aux propriétés du médium audiovisuel mises à contribution par les cinéastes qui affrontent un même problème depuis deux angles singuliers. Larry Clark confronte son spectateur à la réalité socialement invisible des ses personnages, dont il expose le visage vulnérable derrière leurs agissements parfois repoussants, voire abjects; la philosophie d'Emmanuel Levinas nous aidera à comprendre la dimension éthique de la mise en scène de *Kids*. Gus Van Sant s'adresse quant à lui à l'intellect du spectateur, construisant *Elephant* comme une sorte d'énigme qu'on pourrait formuler ainsi : comment un système aussi organisé que le milieu scolaire, bureaucratique, disciplinaire, peut-il devenir soudainement le lieu d'une aberrante violence? En plus des idées d'Arendt sur la bureaucratie,

celles de Michel Foucault sur la discipline et le pouvoir guideront notre analyse. Le concept d'une *polis* audiovisuelle sera finalement développé dans le troisième et dernier chapitre de l'argumentaire, à travers une réflexion sur l'horizon de la culture cinématographique à l'époque du divertissement de masse, un problème comparable à celui de la pensée politique à l'époque de la société de masse. Sur la base des analyses précédentes d'une part, et des théories de Hannah Arendt d'une autre, cinéma et *polis* seront pensés conjointement, l'un à la lumière de l'autre, en regard de leur possible rencontre et de l'espoir que celle-ci représente pour une ouverture du monde social aux générations émergentes. Ancrée autant dans la réalité politique, sociale et culturelle de l'Amérique contemporaine, que dans la forme des œuvres étudiées, abordées largement par l'entremise de l'*ekphrasis*, la réflexion développée dans les prochaines pages se déploie autour de concepts philosophiques théorisés par de grands penseurs, du siècle dernier – Arendt, Foucault, Levinas, Michel de Certeau – jusqu'aux dernières années – Agamben, Mondzain, Didi-Huberman –, tendue vers une pensée politique de l'audiovisuel qui répondrait aux problèmes posés par le conflit intergénérationnel : la perte de sens, la perte d'espoir pour l'avenir, la perte d'horizon pour la jeunesse.

## Chapitre I. *Kids* : confronter l'invisible

Gros plan de deux adolescents qui s'embrassent à pleines bouches, effets sonores hyperréalistes à l'appui. Le plan dure une trentaine de secondes prolongées par l'inconfort qu'il provoque. Le jeune âge des protagonistes – lui doit avoir seize ou dix-sept ans, elle douze ou treize – interdit, dans notre culture nord-américaine très prude en ce qui concerne la sexualité des mineurs, une telle incursion de notre regard adulte dans leur intimité<sup>2</sup>. En quelques phrases mielleuses, le garçon convainc la fille d'avoir une première relation sexuelle avec lui. Tandis qu'il proclame son amour des vierges en voix *off* : « No diseases. No loose-as-a-geese pussy. No skank. No nothing. Just pure pleasure », la caméra regarde le visage tordu de douleur de la jeune fille qui ne semble pas partager ce pur plaisir. Une musique punk envahit la bande-son : on nous montre désormais le visage du garçon qui prend visiblement plaisir pour deux. En lettres rouges sur fond noir, sans majuscule : « kids ». Les noms des acteurs et des principaux collaborateurs suivent, dans des typographies dépareillées, tandis que le chanteur chante : « daddy never understood ».

Interrogé sur la controverse notoire qui entoure ses films, Larry Clark joue les innocents : « Well, that's not my fault » (Dykstra 2006, s. p.). Le générique d'ouverture de *Kids* n'est pas encore terminé, et déjà on manque de doigts pour compter les provocations. Le titre : *Kids*, « enfants », connote une innocence juvénile qui jure avec la scène de manipulation et de sexe brutal à laquelle nous venons d'assister, puis avec à peu près tout ce qui suivra. On imagine le ton moqueur du cinéaste qui feint d'ignorer le caractère choquant de son œuvre, mais il précise ensuite sa réponse dans une direction plus convaincante :

People are afraid of reality. When I made *Kids*, come on, people went crazy. Saying, "This isn't right. This is Larry's fantasy. This isn't what it's like". And

---

<sup>2</sup> En raison de ce jeu sur la relation épineuse entre adultes et adolescentes, l'expérience spectatorielle devant *Kids* varie significativement selon l'âge. Le critique Chris Chang pointe une dimension du film réservée à son jeune auditoire : « Clark's film is a special case: this representation of adolescence damage finds an audience in its subject, and the ultimate poetry and meaning of *Kids* may not be available to its maker, or any other person old enough to watch it legally » (1996, p. 62). Inversement, certains affects me semblent réservés à l'auditoire adulte. Dans l'esprit de ma recherche, je mènerai cette analyse du point de vue d'un spectateur adulte.

then all the kids said, “What’s the big deal? This is just what it’s like”. It’s a secret world that I was showing you. (*ibid.*)

Peut-être est-ce moins l’œuvre de Larry Clark qui dérange que la réalité invisible qu’elle nous expose en plein visage. Les réactions parfois violentes provoquées par le film témoignent de sa dimension performative : en montrant aussi frontalement ce que nous résistons à voir, il nous fait sentir physiquement, à travers le malaise que nous inspirent ses images, notre impulsion à les rejeter. Et, à la fois, la fascination qu’elles exercent.

Qu’on le voie comme une provocation ou comme une révélation, il faut bien admettre que *Kids* dérange – comme la plupart des œuvres de Larry Clark, cinématographiques ou photographiques. Cela est déjà en soi une réussite, puisque la réalité de la jeunesse qu’il met en scène devrait dérouter; elle est trop souvent ignorée ou, comme le défend Mike A. Males – cité en introduction –, déformée dans un discours dominant qui diabolise les adolescents et donne le beau rôle aux adultes. On ne peut prêter aux spectateurs affolés la naïveté d’ignorer la vie sexuelle active et potentiellement à risque de certains groupes de jeunes, ou leur consommation de stupéfiants – Males soutient même que ces problématiques ont été exagérées dans la représentation médiatique des adolescents; Clark ne cherche pas à faire savoir ce qu’au fond on sait déjà, mais il fait voir. Il confronte le regard, et c’est à travers le regard et la responsabilité qui s’y raccroche qu’il interpelle son spectateur. Nous ne chercherons donc pas à relever dans *Kids* un discours sur la jeunesse mais une expérience du contact avec celle-ci par le biais du médium audiovisuel.

Voilà donc l’hypothèse défendue dans ce chapitre : celle d’une rencontre entre le spectateur et les *kids* à travers le récit d’une journée plus ou moins ordinaire dans leur monde à eux. La première section s’intéressera à ce monde secret, construit dans le film comme un monde à part auquel Clark offre aux adultes un accès privilégié. Il sera question dans la section suivante d’une dimension répulsive de l’œuvre, puis je tenterai finalement de saisir, dans la dernière partie, ce qui transperce la répulsion et nous touche malgré tout dans ces personnages souvent odieux. Saisir la voie par laquelle s’effectue la responsabilité.

### **1.1. Le monde secret des *kids***

L'air content, Telly sort de la chambre à coucher de la jeune fille qu'il vient de dépuceler. Il se penche contre la balustrade dans un élan victorieux et laisse tomber un crachat qui éclabousse deux étages plus bas la table du salon, puis dévale les escaliers, sort et rejoint son meilleur ami Casper qui l'attend à l'extérieur. Les deux garçons flânent dans Manhattan et s'arrêtent un moment, le temps pour Casper de se soulager contre un muret, à la vue des passants qui font mine de l'ignorer. Arrogants, irrévérencieux, les garçons marquent leur territoire en le souillant, délibérément inciviles, manifestant leur mépris des règles et leur intention de faire comme ils l'entendent.

Telly et Casper traversent les rues sans se soucier des voitures, se font presque frapper par un autobus sans même tourner la tête au son du klaxon, sautent par-dessus le tourniquet du métro, grimpent sur la clôture d'une piscine municipale pour s'y baigner après les heures d'ouverture. Ils font fi du quadrillage urbain et le décroissent en y circulant librement comme si la ville était à eux. Ils volent une bouteille de bière au dépanneur, une pêche sur l'étalage d'un vendeur itinérant – la refilent à une fillette qui s'en débarrasse à son tour –, de l'argent à la mère de Telly. Ils s'approprient les biens comme l'espace, même ceux dont ils n'ont que faire, pour la simple beauté du geste. Au-delà de la polissonnerie, les deux garçons expriment leur aversion pour les règles par ces petits délits, encore inoffensifs.

Le comportement des *kids* prend un tournant plus dérangeant lorsqu'ils s'attroupent au Washington Square Park et prennent pouvoir sur le lieu en intimidant les passants. Ils attaquent verbalement un couple homosexuel puis attaquent physiquement, avec une violence inouïe, un jeune homme accidentellement heurté par Casper qui roule en skateboard sans regarder devant lui. Casper s'excuse mais le jeune homme lui rétorque de faire attention, vexant l'adolescent qui saisit alors dans ce conflit anodin l'occasion de s'amuser et de se prouver. Il provoque le passant, lui dit qu'il n'a qu'à regarder où il marche, attise sa colère jusqu'à ce que l'autre le bouscule en premier; l'un des *kids* arrive alors par derrière et frappe la tête du jeune homme avec son skateboard, puis toute la bande se jette sur lui, le bat à coups de planches et de pieds, jusqu'à ce qu'il s'effondre au sol, agonisant, le visage ensanglanté. Clark souligne la légèreté amusée avec laquelle cet acte atroce est commis, accompagnant la scène de la chanson « Casper the friendly ghost » de Daniel Johnston, une sorte de parodie dissonante de chanson pour enfant dont les paroles ironiques racontent les déboires d'un

garçon malaimé qui meurt et devient Casper le fantôme. Le Casper du film a peu à voir avec le gentil fantôme des dessins animés; le lynchage terminé, il lève les yeux au ciel avec un air triomphant tandis que Telly se penche et laisse tomber un crachat sur le visage sanguinolent.

Si l'arrogance des protagonistes a déjà de quoi irriter, l'extrême violence dont ils font preuve est insoutenable, et rendue plus effroyable encore par l'excitation lue sur leurs visages. Ils y prennent un plaisir éhonté. Cette sauvagerie est toutefois moins troublante que l'indifférence qu'elle rencontre dans un parc pourtant bondé où personne n'intervient; à l'arrière-plan, les passants regardent mais feignent de ne rien voir. Ce n'est pas leur affaire. Les *kids* rappellent vaguement les personnages du roman *Lord of the flies* de William Golding, des jeunes garçons livrés à eux-mêmes sur une île inhabitée où s'est écrasé leur avion. Aucun adulte n'ayant survécu, les garçons tentent de construire un ordre social qui se désintègre rapidement au profit d'un mode de vie sauvage et violent. Le roman thématise la précarité de la vie civilisée perpétuellement menacée par les instincts primaires de l'être humain; les personnages de Clark, toutefois, au contraire des personnages de Golding, évoluent en plein cœur de la civilisation occidentale. Quel est ce monde sauvage déserté par les adultes où les adolescents, abandonnés à eux-mêmes, donnent libre cours à leur troublante violence? Notre regard se dirige d'abord vers les parents, ou les cherche, à vrai dire, puisqu'ils sont littéralement absents du film.

Les parents sont absents, de la première scène où Telly abuse de la vulnérabilité d'une jeune fille pour l'inciter à coucher avec lui, jusqu'à la dernière où les adolescents sont endormis dans l'appartement où ils ont fêté la veille, et consommé profusion d'alcool et de drogues. Telly a répété son jeu cruel avec la jeune Darcy, tandis que Casper a profité du sommeil de Jennie pour la violer. Jennie apprenait plus tôt qu'elle est séropositive et par le fait même, puisqu'elle n'a connu qu'un seul partenaire sexuel, elle réalisait que Telly l'a infectée – ignorant sa maladie, le garçon se vante de ne jamais porter de condom, convaincu d'être en sécurité puisqu'il ne couche qu'avec des vierges. En une seule journée, le virus fut donc transmis de Telly à la jeune fille qu'il dépucelait le matin, à Darcy, puis de Jennie à Casper. Tandis que les *kids* se mettent en danger en toute inconscience de leur propre fragilité, leurs parents semblent avoir déserté. En sortant de la clinique de dépistage, Jennie, paniquée,



téléphone à sa mère mais ne parvient pas à la rejoindre. Selon Darcy, sa mère à elle est très protectrice, lui interdisant d'avoir un copain par peur qu'elle tombe enceinte; l'adolescente est néanmoins libre de sortir toute la nuit. Telly n'a aucune peine à la convaincre, à force de belles paroles, de passer outre aux consignes parentales et d'avoir une relation sexuelle sans protection. Les mises en garde de la mère n'auront pas été d'une grande aide.

La seule figure parentale à apparaître dans le film est la mère de Telly, croisée brièvement quand ce dernier passe chez lui pour se changer et quémander de l'argent. Tenant son bébé d'une main, sa cigarette de l'autre, la femme s'installe pour allaiter puis endormir le poupon, trop occupée pour prêter attention à l'adolescent qui en profite pour lui mentir allègrement. Il prétend avoir passé la matinée à chercher un emploi, ce qu'elle semble avaler sans vraiment s'informer, lui refusant quand même les quelques billets qu'il lui demande. Étonnamment, le garçon essuie le refus sans trop broncher; on comprend mieux pourquoi en le voyant s'infiltrer ensuite dans la chambre des parents et se servir directement. La mère ne se doute de rien. Telly lui ment à nouveau lorsqu'elle lui demande à quelle heure il pense rentrer : « Not too late ». Elle lui lance un regard : « Four thirty in the morning? ». Cette fois-ci, elle n'avale pas, mais renonce tout-de-même à imposer un couvre-feu ou à s'informer davantage sur les intentions de son fils, qu'elle préfère peut-être ignorer. Elle non plus n'est pas honnête avec Telly : elle dit ne pas avoir un sou à lui donner pour éviter qu'il n'insiste, et se montre ainsi incapable d'assumer simplement son autorité devant le garçon qui sait bien qu'elle ment.

À force de mensonges, cette relation mère-fils n'est finalement qu'une mascarade. On connaît déjà l'habileté de Telly à revêtir différents masques : mielleux devant les filles, frimeur devant ses copains, gentil garçon devant sa mère, il montre à chacun le visage qui convient. On attendrait, cela dit, un peu plus de perspicacité de la part d'une femme adulte, dont on ne sait finalement trop si elle est naïve, négligente, ou véritablement étrangère à son propre enfant. Elle pose peu de questions et semble se satisfaire d'une confortable ignorance, libérée de ses responsabilités. En dévoilant la vie secrète et invouable de ses personnages, Larry Clark nous place dans une position nettement moins confortable; l'insouciance des adultes nous paraît alors aussi effroyable que le comportement autodestructeur des enfants. Devant la cécité des parents, l'envie nous prend de leur lancer le même regard que Telly reçoit

de sa mère lorsqu'il lui assure qu'il ne rentrera pas trop tard : nous n'y croyons pas une seconde.

Sans être physiquement isolés du monde adulte comme le sont les personnages de *Lord of the flies*, les *kids* se dérobent complètement à l'attention de leurs parents, disparaissent dans leur point aveugle. En regardant ailleurs, ceux-ci abandonnent presque délibérément leurs enfants sur l'île sauvage. Les jeunes croient y avoir trouvé un paradis caché où tout leur est permis, mais c'est sans considérer les conséquences de leurs propres actes. « That shit is made up, man. I don't know no kids with AIDS », lance l'un d'eux, avec ce sentiment d'immortalité propre à la jeunesse et qu'il incombe aux parents de freiner.

Invisibles, les *kids* ne le sont pas uniquement à leurs parents mais plus largement au monde social, se faufilant dans ses interstices comme dans une seconde ville, souterraine, cachée. Ils s'attroupent pourtant sur la place publique, dans un grand parc bondé qui évoque l'*agora* d'une cité grecque mais n'en est manifestement que la ruine. Un problème d'ordre politique se trame derrière la situation sociale thématifiée dans *Kids* : la disparition des jeunes dans les interstices du monde social est précédée par la disparition d'une véritable place publique, c'est-à-dire d'un lieu – pas forcément physique – où chacun se rendrait visible et audible devant la communauté. La jeune génération quitte le nid familial et fait son entrée dans un monde qu'elle trouve déserté, parcouru comme un non-lieu par des passants dont le regard se détourne et dont l'attention se porte ailleurs. Elle arrive dans la ville souterraine, en marge d'une société qui réserve son hors-champ aux anormaux dont elle ne sait que faire.

D'après Hannah Arendt, qui consacre un chapitre de sa *Condition de l'homme moderne* à cette question, l'espace public disparaît avec l'avènement moderne du domaine social, la formation des États-nations et de leurs gouvernements bureaucratiques, l'homogénéisation des comportements dans la formation d'un corps social qui est aussi un marché. Dans l'Antiquité grecque, où seule la vie publique était considérée comme proprement humaine, les nécessités imposées par la condition biologique de l'homme étaient l'affaire du domaine privé : le foyer, la famille, les possessions matérielles, dont les fonctions répondaient aux besoins de l'espèce : la santé, la sécurité. Ses besoins satisfaits dans le domaine privé, c'était un homme libre – de nécessités – qui entrait dans le domaine public où

il se manifestait comme une personne, transcendant son espèce. Le domaine public était constitué d'une pluralité d'hommes différents qui s'occupaient ensemble de leur communauté, non des intérêts privés de chacun. Voilà une chose qui change avec l'expansion de la société dont la tendance est d'engloutir les autres domaines jusqu'à les rendre indiscernables.

Depuis l'épanouissement de la société, depuis l'admission de l'économie familiale et des activités ménagères dans le domaine public, une tendance irrésistible à tout envahir, à dévorer les sphères anciennes du politique et du privé comme la plus récente, celle de l'intimité, a été l'une des caractéristiques dominantes de ce nouveau domaine. (Arendt 1983, p. 85)

La société est en quelque sorte une famille élargie, un ensemble de familles qui s'occupent collectivement des affaires de la vie privée : la santé, la sécurité, et surtout l'économie, la gestion des possessions et de leur circulation. L'intérêt public désormais tourné vers les enjeux d'ordre privé, la politique devient une activité de gestion sociale, une activité largement économique. On délaisse l'*agora* pour le marché, où la parole comme mode d'échange est remplacée par les transactions monétaires, et où le profit devient la principale préoccupation devant la pérennité du monde humain. La jeunesse marginale de *Kids*, ni une puissance économique, ni un intérêt pour les puissances économiques, n'y trouve aucune visibilité.

Traitant plus spécifiquement de la société états-unienne, Henry A. Giroux nous apprend cependant qu'entre l'apparition des intérêts privés dans le champ politique et la forme actuelle de la société capitaliste, la jeunesse fut, à une certaine époque, au cœur du projet social :

For over a century, American have embraced as a defining feature of politics the idea that all levels of government would assume a large measure of responsibility for providing the resources, social provisions, and modes of education that would enable young people to prepare in the present for a better future, while expanding the meaning and depth of an inclusive democracy. (2010, p. 11-12)

Le chercheur soutient toutefois que le projet fut abandonné, les politiques sociales qu'il impliquait démantelées au profit de la libéralisation économique, l'idéologie du libre-marché

s'imposant comme discours dominant. « Central to the new form of neoliberal politics is the issue of how youth are to be defined, guided, constituted, governed and at times abandoned in accordance with a market-based rationality and logic of accumulation » (*ibid.*, p. 30). La croyance désespérée en la prospérité économique comme seule voie viable vers le bien commun se substituant à l'espoir en la jeunesse, les jeunes, tout particulièrement ceux qui sont issus de milieux défavorisés, sont exclus des intérêts politiques :

youth today are reduced to an invisible category in the right-wing drive to hollow out social protections, defund public schools and colleges, dismantle job-creating for young people, and eliminate important social protections, especially for youth marginalized by class and color. (2012a, p. xiv)

L'invisibilité des *kids* est un problème intergénérationnel inscrit dans une problématique politique beaucoup plus large et plus profonde. En marge d'une société centrée sur ses intérêts économiques immédiats, où l'avenir de la jeunesse n'est guère perçu comme un investissement profitable, les adolescents errent dans les ruines de l'*agora* ensevelie qui leur sert de lieu de rassemblement, de parc de skateboard.

Le monde secret des *kids* est un monde marginal, délaissé, interstitiel. En termes proprement spatiaux, le territoire qu'ils occupent dans la ville est composé d'une part des lieux isolés qu'ils habitent légitimement – leurs chambres à coucher emplies de bric-à-brac personnel – et d'autre part des lieux qu'ils s'approprient illicitement, temporairement. Plusieurs garçons partagent un appartement dont on comprend qu'il est loué par Paul, un peu plus vieux, tandis que les autres vont et viennent – pour arriver à payer son loyer, Paul propose à Telly et Casper d'emménager et de partager le bain. C'est une blague qui illustre assez justement le style de l'endroit. Les murs sont couverts de tags, le sol jonché de bouteilles vides et de boîtes de pizza, les garçons peinent à s'y déplacer. L'air y est épaissi par la fumée de cigarette et de marijuana, des bonbonnes de gaz hilarant sont placées dans un bol, sur la table basse du salon, comme des friandises offertes aux invités. À quelque part entre la commune hippie et le dépotoir, marqué par la culture urbaine, l'appartement révèle le mode de vie des jeunes qui l'habitent, de ceux qui s'y rassemblent, et reflète en partie la condition d'une

génération. Une étincelle utopique s'allume dans leur apparente autosuffisance mais s'éteint aussitôt dans la dégradation du lieu et l'intoxication de ses occupants. Ils ont un logis, un repère, un refuge où s'isoler du monde, mais pas un foyer stable où s'ancrer pour mieux sortir dans le monde. Paul admet que payer le loyer est déjà un problème. Il n'y a pas d'avenir à ce lieu et l'avenir des jeunes, une fois à l'extérieur, est aussi incertain.

Guidés par la faim, Telly et Casper font escale chez Paul, qu'ils n'apprécient pas spécialement : « That guy is a dick », mais dont ils espèrent pouvoir profiter : « Yeah, but he always got food ». Ils y restent un moment, Casper se drogue et s'empiffre tandis que Telly frime à propos de ses conquêtes sexuelles, puis ils repartent vers une prochaine destination. Les deux garçons ne se contentent pas d'un repli du territoire où crecher, mais conquièrent la ville en la parcourant, s'y frayant un espace. Le philosophe Michel de Certeau compare la marche dans la ville à l'énonciation, l'appropriation d'un système préexistant – la langue anglaise, la topographie de Manhattan – et son emploi personnel relativement inédit :

le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l'autre il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites et obligatoires). (1990, p. 149)

Accroître les possibles est aussi transgresser les interdits, dans une pratique illicite du territoire urbain. Comme leur usage délibérément vulgaire voire obscène de la langue anglaise – mâchouillée, ponctuée de « yeah », « yo », « you know », ses mots amputés de leurs syllabes initiales ou finales, massacrée diront les puristes – le rapport des *kids* au territoire est agressif et transgressif. Ils occupent le Washington Square Park, entrent par effraction dans la piscine municipale, ravagent l'appartement des parents de Steven où ils font la fête. Leurs trajets relient ces points et tracent dans le quadrillage urbain la forme éphémère d'un territoire biscornu, indiscernable.

La séquence de la piscine révèle spécialement l'habileté des personnages à transformer les lieux par l'usage transgressif qu'ils en font. Grimper sur une clôture, c'est déjà transformer sa signification; sa fonction première est moins d'entraver le passage entre l'extérieur et

l'intérieur du territoire qu'elle délimite que d'énoncer l'interdiction de passer. Elle ne fait physiquement obstacle que dans un second temps, à ceux qui ignorent ou méprisent l'injonction pourtant claire – elle perd sa signification et ne devient qu'un trait du relief. Du point de vue des protagonistes, l'interdiction est pratiquement une invitation, l'obstacle un défi. La piscine accessible durant la journée ne les intéresse qu'à partir du moment où elle est fermée puisqu'ils peuvent alors se l'approprier. Ce n'est plus une piscine municipale mais un territoire sauvage, un lagon secret où l'étincelle utopique reste enfin allumée, au moins quelques instants. Le paysage du film acquiert soudainement une poésie inattendue : l'eau bleu turquoise, les reflets brillants à sa surface, la lumière ondulante réfléchi sur les corps. Les adolescents s'amuse à des jeux de séduction dont la crudité s'inscrit dans l'esprit du film – sans doute plus près de la réalité que d'une comédie romantique – mais qui s'avèrent néanmoins innocents; ils prennent simplement du bon temps à leur manière.

Abandonnant un lieu aussi rapidement qu'ils le conquièrent, les *kids* quittent la piscine et se rendent chez Steven pour faire la fête, poursuivent un parcours qui n'aboutit jamais mais se prolonge d'escale en escale. « Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre » (*ibid.*, p. 155). Leur trajet est une quête en cours dont l'objet non seulement se dérobe mais reste imprécis; c'est la quête d'un lieu qui n'existe pas encore et qui ne promet pas non plus d'exister un jour : leur place dans le monde. En termes spatiaux, le monde secret des protagonistes est protéiforme et mouvant, toujours redessiné par les trajectoires improvisées, redéfini par les usages spontanés de lieux furtivement conquis.

Les acteurs non professionnels déambulent dans les vraies rues de Manhattan, filmés comme sur le vif par une caméra agitée, tenue à l'épaule. Les corps en sueur reflètent une lumière intense qui brûle l'image; ça ne peut être qu'un éclairage naturel, le soleil d'une journée d'été dont on sent presque l'écrasante chaleur sur notre propre peau. À l'instar de la surexposition, le grain prononcé rappelle que l'image photographique est une trace, « une émanation du référent » (Barthes 1980, p. 126). La caméra à l'épaule, l'anonymat des acteurs, le relâchement narratif participent d'une facture documentaire, d'un effet de réel; *Kids* fait vrai, si bien qu'on oublie se trouver devant le monde raconté d'un récit de fiction. Les trajets des trois protagonistes principaux, en plus d'inventer de nouveaux rapports à la ville, tracent

les lignes narratives qui tressent le récit de *Kids*. Telly dirige littéralement son parcours d'une jeune fille à l'autre, flâne entre temps, son objectif déjà fixé et son plan bien calculé. Il attend la soirée, le moment opportun pour inviter Darcy à la piscine, la séduire, l'inviter ensuite à la fête chez Steven, la convaincre de coucher avec lui. Ce parcours est également celui du virus que le garçon porte et transmet à son insu. L'itinéraire de Telly est presque exactement redoublé par celui de Casper, mais le premier trace un vecteur et le second un pointillé. Casper ne poursuit pas d'objectif mais saisit des opportunités sans souci des conséquences, se drogue à chaque occasion, rigole quand Telly lui dit qu'il sera légume plus vieux, boit continuellement, provoque pour le plaisir l'agression dans le parc. Seule Jennie a des intentions louables, mais confuses. Apprenant qu'elle est atteinte du VIH, elle se lance à la recherche de Telly dans une folle urgence, comme si elle se trouvait investie d'une mission, comme si elle voyait encore une chance de racheter sa propre vie en sauvant la prochaine. *Kids* est plus qu'une transcription audiovisuelle des parcours – fictifs – des personnages dans la ville; le récit les transporte sur le plan symbolique. Ce ne sont plus seulement Telly, Casper, Jennie, qui marchent dans Manhattan, ce n'est plus seulement Manhattan. C'est une jeunesse et son avenir miné par la maladie qui se faufile souterrainement de corps en corps. Le secret du monde caché dévoilé par Larry Clark, en plus de la drogue, de la sexualité, moins secrets que tabous, est surtout la mort déjà à l'œuvre sur ces corps encore pubères – pas seulement la maladie, mais l'horizon incertain dont elle est la métaphore.

Selon Michel de Certeau, le récit qui parcourt l'espace est une pratique spatiale au même titre que la marche, mais une pratique différente. « Tout récit est un récit de voyage » (1990, p. 171). Si la marche est l'énonciation, le récit compile et articule des énoncés parfois contradictoires, esquisse des délimitations, les fait bouger, les met à l'épreuve. Il repartage sans cesse le territoire entre les figures qui s'y meuvent, s'y rencontrent, se le disputent. Il place et déplace des bornes qui ne servent pas à témoigner des limites entre les espaces, mais à fonder des espaces entre ces limites.

À envisager le rôle du récit dans la délimitation, on peut y reconnaître tout d'abord la fonction première d'*autoriser* l'établissement, le déplacement ou le dépassement des limites, et, par la voie de conséquence, fonctionnant dans le champ clos du discours, l'opposition de deux mouvements qui se croisent (poser

et passer la limite) de manière à faire du récit une sorte de grille de « mots croisés » (un quadrillage dynamique de l'espace) et dont la *frontière* et le *pont* semblent les figures narratives essentielles. (*ibid.*, p. 182)

La fonction fondatrice de la narration peut être absolument concrète, lorsqu'elle repose sur des assises historiques, mythiques ou factuelles, sur une légitimité admise. L'historicité des frontières internationales est un exemple prégnant : les reconnaître est forcément reconnaître la légitimité fondatrice de l'Histoire qui les a dessinées. Ces récits autorisent symboliquement l'action effective qui crée les frontières, les repousse, les traverse, décrit des espaces. Un film de fiction n'a évidemment aucune autorité sur l'espace géographique et les pratiques qui le déterminent, et n'en a d'ailleurs aucunement la prétention. Il faut toutefois entendre en son sens élargi le terme de « frontière » : elle apparaît au contact de deux altérités et marque leur point de jonction qui correspond paradoxalement à leur point de disjonction. Toutes ne sont pas officielles ni permanentes; leur propriété essentielle est d'être médiatrices. « Le fleuve, le mur ou l'arbre *fait* frontière. Il n'a pas le caractère de non-lieu que le tracé cartographique suppose à la limite. Il a un rôle médiateur » (*ibid.*, p. 186). En ce sens, *Kids* est fortement concerné par un problème de frontière, intergénérationnelle, qui en est probablement même – j'en soumetts l'hypothèse – le principal enjeu. Le problème est plus exactement l'absence de cette frontière, car le monde adulte et celui des jeunes ne semblent jamais entrer en contact, séparés par un océan d'indifférence. Il n'y a d'autre horizon pour les *kids* que cet océan, inhabitable. Clark expose aux adultes le monde caché d'une certaine jeunesse, mais l'enjeu est aussi d'établir une frontière ouverte. Le film fait lui-même frontière, éphémère, entre les spectateurs dans la salle et les *kids* sur l'écran. Entre le monde social et sa part cachée, fictionnalisée. La caméra se faufile et nous invite dans ce monde secret, mais il n'est pas si facile de faire le pas vers la marge, grossière et violente, rebutante.

## 1.2. « Fucking »

Le cinéma « fait voyager », dit-on sur un ton un peu banal : dans des pays étrangers, sous l'océan, dans l'espace, dans le temps, dans des mondes imaginaires, à l'intérieur des rêves, à l'intérieur des corps. Il ne connaît aucune frontière qu'il ne sache traverser. Reste bien entendu la frontière de l'écran; les théories du cinéma, sous l'inspiration de la psychanalyse, se sont intéressées aux voies par lesquelles le spectateur franchit le seuil – identification



primaire – ou par lesquelles le film le lui fait franchir – hypnose. En m’excusant de la grossièreté de ce résumé, je me permets d’enjamber ces théories et m’en tiens à cette belle remarque de David Lynch, qui n’explique rien mais exprime l’essentiel : « It’s so magical – I don’t know why – to go into a theater and have the lights go down. It’s very quiet, and then the curtains start to open. Maybe they’re red. And you go into a world » (2006, p. 15).

L’écran fait frontière, pas obstacle. La crédibilité d’un monde diégétique, plutôt sa cohérence que sa vraisemblance, est une autre question, mais nous avons déjà constaté l’effet de réel dans les images de *Kids*; le scénario signé Harmony Korine est tout aussi plausible, spécialement les dialogues qui reproduisent le parler des adolescents, et la crudité de leurs propos. Le scénariste âgé de dix-neuf ans à l’époque était lui-même un *kid*. Le film est crédible, cohérent, vraisemblable, mais il n’est pas séduisant.

Troisième question : celle de l’attractivité de l’univers diégétique, qui concerne tout à fait *Kids*. Dénués d’un enrobage stylistique, les thèmes épineux abordés par le film provoquent un mouvement de recul. *The Doom Generation* (1995) de Gregg Araki est comparable à *Kids* dans sa vision crépusculaire de la jeunesse américaine, qu’il met toutefois en scène dans un style très maniéré : couleurs criardes, éclairages artificiels, jeux d’acteurs, costumes et décors « cartoonés », montage et composition calculés, récit farfelu, onirisme hallucinatoire qui rappelle l’esthétique du vidéoclip. Ce qu’on y voit est dérangeant, mais on se réveille ensuite comme d’un « bad trip » en se disant que ce n’était qu’un mauvais rêve. Dans le dernier plan de *Kids*, Casper est écrasé dans un sofa, ses yeux mi-clos fixant la caméra, puis il redresse péniblement la tête : « Jesus Christ, what happened ? ». Les premières notes d’une chanson mélancolique <sup>3</sup> accompagnent le plan, puis les paroles sont entamées avec le générique : « Spoiled children soon to fall / Freedom is the lie we live [...] ». Enivré tout au long du film, Casper se réveille et pose sur son monde le regard sobre que le cinéaste nous impose. Il ne se réveille pas d’un cauchemar, mais dans un cauchemar, d’autant plus effrayant qu’il a l’air affreusement vrai. La facture réaliste de *Kids* est bien sûr un style – non son absence – mais c’est l’absence d’un enrobage, d’une irréalisation édulcorante qui fait notamment la signature d’Araki.

---

<sup>3</sup> « Spolied », du groupe rock indépendant Sebadoh

L'écran s'efface comme surface et découpe une ouverture béante sur un monde douloureusement vrai. Les corps sont filmés avec une telle proximité qu'on pourrait les toucher, mais la texture moite des peaux suintantes refroidit cette impulsion tactile. Le maniérisme ostentatoire d'Araki provoque une distanciation – nous verrons dans le chapitre suivant qu'une autre forme de distanciation est à l'œuvre dans *Elephant* – mais *Kids* exerce plutôt une répulsion. Ce n'est pas une distance que Clark impose à son spectateur, une position qu'il lui assigne, mais un sentiment désagréable qu'il soulève chez lui. Nous nous distancions nous-même d'un film repoussant. Dans cette section, nous nous intéresserons à ce qui provoque, dans *Kids*, l'affolement du spectateur.

Un premier mouvement de recul nous prend dès l'image initiale : en gros plan, Telly et sa partenaire échangent un *french kiss* d'une durée, d'une intensité excessives, mais sans tendresse. Nous nous tenons assez près d'eux pour voir la texture imparfaite de leurs peaux luisantes, voir leurs langues, pour entendre les sons de leurs bouches, de leurs salives : un genre de succion baveuse pas très ragoûtante. Nous sommes trop près. Nous ne voyons ni n'entendons rien d'autre que ce baiser obscène, échangé par deux acteurs – impossible qu'ils simulent – dont les traits juvéniles interdisent sévèrement notre regard adulte, voyeur, sur leur intimité.

This shot, which seems to last forever but might be as brief as 20 seconds, gives us time to become self-conscious about our own response as we confront the activity that most adults want to shove out of sight, or at least turn to abstraction. Pubescent sex, that's what we're looking at. (Taubin 1995, p. 16)

*Kids* s'ouvre en nous confrontant déjà, moins à la représentation de la sexualité adolescente qu'à notre propre regard, obscène, sur celle-ci. Un regard nu sur cette image crue, qui annonce le style du film emprunté au cinéma direct, mais qui dans le contexte évoque dangereusement la facture visuelle d'une vidéo pornographique – si l'on imagine le grain en pixels. La représentation pornographique des corps infantiles est virulemment prohibée, même criminelle; l'image interdite par excellence. Pour l'instant, la scène en évoque simplement le

style, le ton, mais elle menace de glisser. Inconfortables devant ce que nous voyons, nous le sommes peut-être encore plus devant ce que nous craignons de voir ensuite.

La caméra recule d'un bond : plan rapproché des personnages assis sur un lit, face à face, en sous-vêtements. Ils ont échangé de positions dans le raccord, qui en brisant la continuité visuelle se manifeste comme point de rupture. Notre regard n'est soudainement plus le même. Rejetés hors de l'espace intime des deux adolescents, nous les observons désormais d'un point de vue analytique. Ils se tiennent dans une curieuse posture, les jambes écartées repliées autour du corps de l'autre, les mains de Telly sur les épaules de la fille, les siennes sur les hanches du garçon. Leurs troncs distancés, ils se touchent presque à bout de bras, rigides, ne se caressent pas. La maladresse infantile de leur étreinte, un peu gênante, interrompt l'érotisme inavouable du plan précédent. Quelques peluches alignées au fond de la chambre assistent avec nous à la scène, et nous situent dans un monde enfantin supposément chaste. Telly se recule, regarde la fille dans les yeux : « You know what I wanna do? », lui demande-t-il d'une voix douce. Elle acquiesce : « You want to fuck me ». Prononcé par cette jeune fille, le terme choque par sa vulgarité, par la conception triviale de la sexualité qu'il traduit. Les *kids* parlent presque uniquement de sexe, employant à outrance le mot « fuck » et ses dérivés, mais jamais sincèrement d'amour. Dans une séquence ultérieure, un groupe de filles établit la distinction entre « making love », « having sex » et « fucking », mais leur classification repose essentiellement sur une différence de rythme. Lucide face aux attentes de Telly, sa partenaire encore vierge hésite à les satisfaire; elle ne veut pas de bébé. Le garçon la convainc qu'elle n'a rien à craindre puisqu'il l'aime – argument pour le moins fallacieux – puis lui promet d'être doux, de ne pas lui faire mal, lui promet qu'elle aimera tellement qu'elle n'y croira pas. Avec une aberrante insincérité, Telly déballe un texte bien appris : une déclaration d'amour, ou presque – il emploie plutôt « like » que « love » –, qui n'est de toute façon qu'un leurre lancé vers sa proie pour qu'elle lui cède en échange ce qui l'intéresse vraiment : sa virginité. Il réussit. Elle cède.

Au fil de la scène, l'inconfort initial nous regagne mais se déplace. Ce n'est plus la représentation en images de la sexualité juvénile qui dérange mais sa représentation en actes, perfides, auxquels nous assistons avec désapprobation mais en quelque sorte complices. La panique initiale s'est néanmoins dissipée, la caméra distancée dévoile des corps encore

partiellement, suffisamment habillés. Nous retrouvons nos moyens. Nous questionnons la moralité du cinéaste qui filme ces images, puis celle de Telly – mais n'est-il pas la marionnette de Clark? – et questionnons notre propre position, délicate, au troisième sommet du triangle. Dans quelle mesure ne sommes-nous pas aussi les marionnettes de Larry Clark? Le cinéaste prouve dès l'ouverture qu'il tient le regard du spectateur à sa merci. Quoi qu'il en soit, en choisissant de regarder, nous nous livrons à sa merci et nous rendons responsables de ce qu'il nous fera voir. Telly détache le soutien-gorge de la fille, qui s'étend sur le dos, puis il se penche sur elle. La caméra se rapproche, cadre en gros plan le visage de la fille tandis qu'on devine par son mouvement que Telly la déshabille. On voit un bout d'épaule, le dos du garçon, le torse de la fille, ses seins encore couverts par son soutien-gorge dégrafé au centre. Courte ellipse : Telly pénètre déjà sa partenaire, rudement. Gros plan de son visage à elle, qui exprime la douleur, puis de Telly, extatique.

L'ombre pornographique que nous avons crainte dans l'image initiale a quitté, au changement de plan, le style de la représentation pour ressurgir dans le dialogue : dans le vocabulaire des personnages, dans la conception qu'ils entretiennent de la sexualité. Pénétrant brutalement sa partenaire sans le moindre égard pour son plaisir ou sa douleur à elle, Telly semble jouer une scène pornographique; la mise en scène de Clark en est cependant aux antipodes. Elle évite même le voyeurisme plus subtil du cinéma « traditionnel ». Dans son texte « Visual pleasure and narrative cinema », la théoricienne Laura Mulvey définit la scopophilie, pulsion du voyeur, comme l'une des formes du plaisir visuel offert par le cinéma narratif : « The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight » (1989, p. 18). La caméra de Clark attise le regard avec quelques morceaux de chair plus ou moins sexuée découpée par les gros plans – provoquant, dans le contexte, plus de crispation que de plaisir. En ne se concentrant ensuite que sur les visages expressifs des acteurs, le film traduit l'acte sexuel en termes de sensations communiquées au spectateur à travers la subjectivité des personnages, qui ne sont donc pas des objets livrés au regard voyeur mais tout le contraire.

La scène d'ouverture met le spectateur à l'épreuve d'un déplaisir visuel : regard voyeur imposé, exacerbé par la facture documentaire, violemment entravé par de sévères interdits moraux. Puis elle nous met à l'épreuve d'un questionnement moral qui nous mène

vers nous-même. C'est une sorte d'initiation, un « dépuceage », pour reprendre le terme employé par la doctorante Anna Muslewski :

Les ébats charnels des jeunes de *Kids*, *Bully*, *Ken Park*, sont d'emblée filmés en plan rapproché, offrant alors aux spectateurs des fragments d'une intimité obscène, pour être recadrés par la suite en plan plus large. La démarche de Clark fonctionne à l'inverse du cinéma voyeuriste. En reculant le point de vue de la caméra, il repousse le spectateur, placé préalablement dans une vision pornographique, l'amenant ainsi au dépuceage de son œil. (2010, s. p.)

Le dépuceage du spectateur n'est certainement pas aussi douloureux que celui de la jeune fille, mais l'expérience est néanmoins pénible, inconfortable. Seul Telly prend plaisir. Comme on perd sa virginité, on perd, dit-on, son innocence. Telly arrache sa partenaire à l'enfance mais ne l'initie pas pour autant au mode adulte – Telly lui-même n'est pas un adulte. Il l'initie au monde sauvage des *kids*, et lui transmet son virus comme un stigmaté marquant le passage. Métaphoriquement, Clark nous initie semblablement, brutalement, à la réalité dérangeante qu'il s'apprête à nous faire découvrir.

Nothing like this has ever been seen before. With this opening sequence, Larry Clark assaults our cinematic sensibilities, just as Luis Buñuel did in 1928 by slitting a woman's eyeball: both directors open our eyes to new realities. [...] As *Kids* progresses, its raw, pseudo-documentary style allows the events to unfold "naturally," which makes them all the more believable and disturbing. (Endgahl et Hosney 1995, p. 42)

L'expérience du spectateur est analogue à celle du personnage féminin, mais c'est en compagnie de Telly que nous sortons de la chambre pour poursuivre notre voyage dans le monde secret des *kids*. Telly qui, à la fin de la scène, nous confie en voix *off* sa passion pour les vierges et nous prend déjà comme complices. Présenté d'emblée sous un jour défavorable, dans une situation où il tient le rôle du vilain et qui met en relief les traits les moins édifiants de son caractère : la surnoiserie, l'insensibilité, l'absence de scrupule, notre compagnon de voyage est pour le moins embarrassant.

La fierté juvénile avec laquelle Telly raconte ses exploits à Casper aurait sans doute quelque chose de touchant, si ce n'était de la nature de ces exploits. « I'm the motherfuckin' virgin surgeon » se vante-t-il, clamant ouvertement son détachement émotif face à sa partenaire, anonyme, qu'il nomme « the girl » ou « the bitch ». Il raconte comment elle a saigné, crié, mordu son oreiller, combien elle était propre, à peine pubère – « a baby » – et combien tout cela l'excitait. Avidé de détails, Casper questionne, n'épargne aucune indiscretion à Telly qui prend plaisir à lui répondre et lui fait même respirer ses doigts : « Take a wiff ». Tous deux sont d'une grossièreté détestable doublée d'un odieux mépris pour la jeune fille, réduite en objet sexuel dans ce récit dégradant. Telly ne pense qu'à une chose, apprend-on de sa bouche : dépuceler les jeunes filles, quitte à les blesser en les abandonnant ensuite. Égoïste, malintentionné, il ne cherche qu'à satisfaire ses propres envies qui frôlent le sadisme, et sait très bien avec quelle fourberie s'y prendre. Sa motivation le rend lisible et prévisible. Casper au contraire est un personnage ombragé, toujours sous influence : de Telly, de l'alcool et des drogues qu'il consomme excessivement, de sa propre violence qui le déborde et le domine. Vulgaire, brutal, un peu bête, il se montre capable d'une cruauté inouïe dans la scène du parc, puis dévoile une face plus inquiétante encore vers la fin du film. Le matin après la fête, il s'approche de Jennie, endormie sur un sofa, tente de la réveiller mais elle dort trop profondément. Il hésite, la caresse, la déshabille et la viole. « Don't worry », lui répète-t-il doucement, pour se rassurer lui plutôt qu'elle, déguiser la violence de son acte à ses propres yeux; cette violence est d'autant plus troublante qu'il s'en effraie lui-même, la nie, mais reste incapable d'y résister.

Les cruautés de Telly ne trouvent aucun contrepois, pas une trace de bonté même minimale à laquelle s'attacher pour l'appivoiser malgré les traits les moins aimables de son caractère. Casper fait preuve d'une charité insoupçonnée, offrant quelques pièces à un mendiant, mais il reste inappivoisable, insaisissable et imprévisible, capable du pire. Si les personnages sont dans une construction narrative les points saillants autour desquels se noue l'engagement émotif, les comportements indéfendables des deux garçons inspirent l'antipathie, un mouvement de recul plutôt qu'un attachement. Évidemment, les sentiments inspirés par Telly et Casper varient selon la sensibilité personnelle et ne seront pas identiques

d'un spectateur à l'autre, mais la seule possibilité de l'antipathie nous renseigne déjà sur la construction narrative du rapport entre le spectateur et les personnages.

Dans une perspective sémiologique, Umberto Eco explique comment l'œuvre fictionnelle fabrique des « personnages complets », c'est-à-dire délimités par le récit qui les contient, les donne à connaître et oriente forcément un jugement sur eux.

Un texte de fiction ne nous dit pas seulement ce qui est vrai ou faux dans son monde narratif, mais aussi ce qui est pertinent et ce qui peut être négligé, étant sans importance. C'est pourquoi nous avons le sentiment d'être en mesure de porter des jugements incontestables concernant les personnages de fiction. (2010, p. 7)

Chaque personnage est inscrit dans le texte – le film – comme une somme d'informations, un objet sémantique tout à fait connaissable puisque chaque vérité à son sujet est vérifiable et définitive. L'engagement émotif vis-à-vis du protagoniste se noue forcément ailleurs que dans cette interprétation d'informations – l'expérience de ces émotions nous informe que le personnage est beaucoup plus qu'un objet sémantique; au-delà de l'intellection, il y a hallucination du monde fictif comme monde réel, et hallucination de notre présence dans ce monde. Eco fait reposer l'« engagement passionnel » sur cette propriété hallucinatoire de l'œuvre fictionnelle et suggère, sans trop de précisions, qu'on entre à l'intérieur par identification aux personnages qui s'y trouvent déjà. Je propose de sortir de la sémiologie pour creuser le concept d'identification, un peu ringard peut-être, certainement limité, mais difficilement contournable dans la théorie du cinéma lorsqu'on discute de personnages.

Le concept d'identification secondaire, emprunté à la psychanalyse, définit la sympathie comme l'effet d'une structure narrative plutôt qu'une affinité; nous ne nous identifions pas à la personnalité d'un protagoniste mais à la position qu'ils occupent au sein d'une situation. L'identification court-circuite le jugement moral et fait reposer la sympathie sur l'adhésion au récit :

Dans un récit filmique bien structuré le spectateur peut être amené à s'identifier, avec les effets de la sympathie qui en résultent, à un personnage pour lequel, au niveau de la personnalité, du caractère, de l'idéologie, il n'aurait dans la vie réelle

aucune sympathie, voire de l'aversion. La perte de vigilance du spectateur de cinéma l'encline à pouvoir sympathiser, par identification, avec n'importe quel personnage ou presque, pourvu que la structure narrative l'y conduise. (Aumont *et al.* 1994, p. 190)

L'engagement du spectateur dans une situation dramatique suppose la reconnaissance d'une quête, d'un enjeu, d'une source de tension qui ne survient à aucun moment dans *Kids* : les garçons se tiennent dans une constante impunité qui en devient évidente, Telly parvient à ses fins avec Darcy sans rencontrer le moindre obstacle, tandis que Casper ne poursuit aucun objectif précis. Le spectateur n'est jamais arraché à son siège, aspiré par l'intrigue dans la peau des protagonistes; il conserve sa position extérieure et sa liberté de juger.

Au concept d'identification largement galvaudé – fréquemment employé sans rigueur pour désigner différentes formes d'attachement plutôt qu'un phénomène précis (Smith 1994, p. 34), et dont l'acception proprement psychanalytique pose aussi problème puisqu'elle suppose d'assimiler le spectateur au sujet de la psychanalyse (Aumont *et al.* 1994, p. 202) – le théoricien Murray Smith propose l'alternative d'une structure de sympathie (*structure of sympathy*). Celle-ci est composée de trois niveaux d'engagement liés entre eux mais distincts : la reconnaissance (*recognition*) du personnage, l'alignement (*alignment*) avec sa subjectivité, et l'allégeance (*allegiance*) qui repose sur un jugement moral et m'intéressera davantage (Smith 1994, p. 39-41). « Allegiance depends upon the spectator having what s/he takes to be reliable access to the character's state of mind, understanding the context of the character's actions, and having morally evaluated the character on the basis of this knowledge » (*ibid.*, p. 41). La sympathie s'éprouve à ce niveau comme issue d'un jugement moral orienté par le récit – dans *Kill Bill* (2003; 2004) par exemple, la vengeance est légitimée par les circonstances et présentée comme un acte honorable; leurs actes ne trouvant aucune justification narrative sur le plan moral, présentés comme gratuits, égoïstes voire méchants, Telly et Casper se trouvent exposés au jugement défavorable d'un spectateur libre de se désengager vis-à-vis d'eux. Le film nous impose leur voisinage comme une situation indésirable et pénible.

Les deux protagonistes masculins sont montrés sous un jour presque exclusivement défavorable, dans le cadre d'une structure narrative qui renonce cependant à manipuler les



émotions du spectateur à leur endroit. Clark ne mise pas sur un jeu de situations ou de circonstances pour tordre le jugement, forcer avec une malice hitchcockienne l'identification aux protagonistes moralement répréhensibles, renverser les repères moraux dans un étourdissement tarantinien. Loin des aventures des films de Hitchcock, de Tarantino, ou des blockbusters hollywoodiens, *Kids* raconte un quotidien – qui n'en est que plus troublant – devant lequel le jugement ne procède pas de l'exception, ni vraiment, d'ailleurs, des règles, mais de l'expérience quotidienne.

Si la sympathie ou l'antipathie suscitée par les protagonistes se joue dans la construction narrative, la construction médiatique des personnages engage le spectateur dans une forme différente d'attachement : la fascination, qui tend parfois vers l'assujettissement, et qui peut être suscitée par les mêmes motifs qui empêchent la sympathie. La violence, la cruauté, fascinent et captivent. Le film d'Oliver Stone *Natural Born Killers* (1994) relate avec une violence graphique inouïe la virée meurtrière de Micky et Mallory, un couple de tueurs sociopathes élevés en célébrités par les médias sensationnalistes. Non seulement sont-ils célèbres, ils sont adulés : « The more Micky and Mallory kill, the more adored they are » (Beller 1998, p. 61). Le film thématise la glorification de la violence extrême et l'engouement malsain qu'elle provoque, mais il est encore plus intéressant en ce qu'il suscite chez son propre spectateur la même fascination envers ses monstrueux protagonistes<sup>4</sup>. Micky et Mallory se détachent d'une masse anonyme – leurs victimes, leurs admirateurs, les spectateurs du film – à travers son annihilation, par la célébrité qu'ils y gagnent et qui les fait exister dans le paysage médiatique. Exister, dans la logique sensationnaliste, signifie faire l'événement. « La logique médiatique considère qu'est une nouvelle tout écart à la norme, la mort étant l'écart absolu. [...] Là où règne la violence, s'énonce la nouvelle » (Dagenais 2012, p. 72). Les meurtres interrompent le quotidien, nous soulageant de son insoutenable banalité, détournent notre attention de l'ennui des problèmes ordinaires vers des événements spectaculaires, des personnages plus grands que nature. La violence divertit, aux sens du divertissement comme de la diversion, qui ne sont pas deux notions très différentes.

---

<sup>4</sup> Il doit même une part de sa notoriété à ses *copycats*, c'est-à-dire aux meurtriers imitateurs qu'il a inspirés (Benjamin 2004, p. 45).

L'attractivité du meurtre s'exerce dans un contexte médiatique particulier, parodié par la mise en scène de Stone : vision monstrueuse du paysage télévisuel sensationnaliste, le film est un bombardement d'images hétéroclites, plusieurs hyperviolentes, pastiches de formes audiovisuelles diverses et images empruntées anarchiquement enchaînées dans un flux infernal, parfois même imbriquées les unes dans les autres. Le cinéaste exacerbe la violence représentée et la violence de la représentation jusqu'à rendre aberrante sa propre mise en scène sensationnaliste qui glorifie les meurtriers. Le théoricien Jonathan L. Beller soutient que Stone construit un *mediascape*, un paysage purement médiatique au sein duquel la subjectivité – des personnages, du spectateur – est redéfinie. Les *natural born killers* sont des personnalités purement médiatiques définies par leurs meurtres :

Their personalities, acquired through killing, sustain our (necessary) belief in the possibility of subjective agency, since we exercise so little of our own. [...] Through murder Micky and Mallory become personalities and personalities become our role models. (Beller 1998, p. 63)

Dans le cadre sensationnaliste, la violence se traduit en visibilité qui se traduit en subjectivité; seuls Micky et Mallory apparaissent, en icônes, dans l'indiscernabilité des images surexcitantes et des corps éclatés, devant un spectateur terrassé, assujetti. Ils représentent l'unique modèle de subjectivité dans le paysage des médias de masse, vers lequel le regard du public est détourné du monde banal des gens ordinaires. N'existant pas dans ce monde d'icônes, nous n'en sommes que les insignifiants spectateurs; personne.

Aux antipodes des représentations sensationnalistes dévoreuses des corps, qui les dématérialisent ou les figent en icônes, les images de Larry Clark se font corps elles-mêmes, envahies par la chair. Les *kids* sont des personnages charnels dans un monde organique – la texture granuleuse des images fait sentir la matérialité de la pellicule comme peau du film, ingrate, adolescente. « La surface écranique de l'objet-film, par la mise en image des chairs, réifie sa composition physique pelliculaire en enveloppe charnelle » (Muslewski 2010, s. p.). Cette chair est vivante, sensible, humaine : filmant en gros plan le visage ensanglanté du jeune homme battu par Casper et sa bande, Clark montre une personne souffrante, et dont la souffrance ne saurait être un spectacle. Nous la ressentons dans notre propre corps, défini par

l'artiste et professeure Élène Tremblay comme « lieu de médiation » : « La souffrance a besoin d'un corps pour se manifester et trouver un écho. Par le phénomène de l'empathie, le corps du spectateur devient le lieu interne de la rencontre de l'autre et de sa douleur, de l'expérience intérieure des figures d'altérité et de pathos » (2013, p. 33). La subjectivité dans *Kids* est inséparable des corps sensibles, au contraire des images cathodiques qui s'en détachent et nous surplombent, arrachent le monde à l'expérience et le livrent en spectacle. La violence chez Clark est inscrite dans la chair : pas seulement celle du jeune homme battu, des filles brutalisées par Telly, mais aussi de Casper, amorphe, qui s'auto-anesthésie avec les drogues et l'alcool, de Jennie qui se sent déjà mourir en apprenant qu'elle est séropositive, de Telly et de ses conquêtes qui portent aussi le virus sans le savoir. Les corps des *kids* sont infectés par la violence du monde, expérience intime plutôt qu'événement spectaculaire.

La construction médiatique des *kids* est frankensteinienne, c'est une curiosité, qui n'a rien à voir avec la fabrication des icônes. Larry Clark fabrique de la peau, de la chair, de la matière vivante qui enrobe les squelettes des structures narratives, des objets sémantiques, leur ajoute une épaisseur inintelligible, sensible. Au-delà du jugement moral, de la sympathie et de l'antipathie qui sont des relations un peu distantes – nous ne sommes généralement pas très proches de ceux qui nous sont sympathiques –, il y a un rapport viscéral avec les *kids*. Cela ne signifie pas que le spectateur fait corps avec eux, ou même qu'il perce leur surface, mais qu'il ressent dans son propre corps son rapport avec eux, qui est un affect : peut-être une répulsion semblable à celle qui nous prend devant le corps meurtri, pestiféré, effroi mélangé de pudeur.

Le corps est un motif presque obsessionnel du cinéma adolescent, comme il est une obsession à l'adolescence. Rappelons-nous le *T&A (tits and ass) movie* et le *slasher*, deux sous-genres mentionnés dans l'introduction de cette recherche : le premier obsédé par les corps dénudés, le second par les corps charcutés. J'ai mentionné aussi *American Pie*, comédie culte sur le thème de la première relation sexuelle, qui multiplie les gags scatologiques : à peu près tous les fluides corporels y passent. Puis il y a des films plus sérieux, moins des films d'adolescents que des films sur l'adolescence, la jeunesse : *Welcome to the Dollhouse* (1995) sur le corps ingrat, *Requiem for a Dream* (2000) sur le corps ravagé par la drogue, *Mysterious Skin* (2004) sur le corps violé, prostitué, violenté, arraché à l'enfance.

Le chercheur Richard Benjamin inscrit *Kids* – aux côtés de *The Doom Generation*, *Natural Born Killers*, *Requiem for a Dream* entre autres – dans un sous-genre du *teen movie* apparu dans la décennie 1990, qu’il nomme « youth apocalypse film » et définit par sa violence, son pessimisme, et son obsession pour un corps adolescent scatologique, en éruption ou pulvérisé (2004, p. 34). Les *kids* crachent, urinent, vomissent devant la caméra, se dévêtissent, s’exhibent, font l’amour, mangent, boivent, se droguent. Ils discutent d’avalier du sperme, du sang menstruel. Et surtout, certains d’entre eux sont infectés par le VIH, un virus qui affaiblit les corps mais est aussi un terrible stigmat social. La particularité du *youth apocalypse film* dans sa mise en scène des corps adolescents est justement d’en faire la métaphore d’enjeux sociaux, ou fait plus exactement de notre répulsion devant ces corps scatologiques la métaphore du malaise social devant la jeunesse : « Social anxieties concerning violence, disorder, anomie, and decay are cinematically displaced onto the adolescent body » (*ibid.*, p. 36). Le corps adolescent incarne l’« apocalypse » éminente, la jouissance de l’autodestruction qui n’est pas sans rappeler la consommation dévoratrice dans le monde capitaliste. Qualifier d’« apocalyptique » *Natural Born Killers* ou *The Doom Generation* va pratiquement de soi, devant l’explosion de leurs images acidulées, les carnages amusés qu’ils mettent en scène, leurs récits délirants. Ce sont des hallucinations crépusculaires. En-dehors de la métaphore des corps ravagés, il n’y a dans *Kids* qu’une vague odeur d’apocalypse, comme celle qui annonce subtilement la pluie qui s’en vient. Il y a l’impression que rien n’est à attendre – « no future », comme le hurlaient joyeusement les Sex Pistols – et qu’il vaut mieux jouir maintenant, avec les corps, quitte à les anéantir. « *Kids* exudes a raw, empty, nihilistic feeling, presumably like the kids’ dead-end futures. In their minds, there is no “right” or “wrong,” only “fun” or “boring” » (*ibid.*, p. 37). Dans un monde dénué d’horizon, l’apparente insouciance des adolescents est peut-être une curieuse forme de lucidité.

Les personnages de Larry Clark ne se laissent pas duper par la supercherie morale, la fonction essentiellement ornementale des notions de bien et de mal dans un monde de profit et de pouvoir, axé sur l’immédiateté, et dont ils se savent exclus. Les principes de plaisir et de déplaisir adoptés par les *kids* se mesurent en termes de jouissance corporelle, reflétant sur un mode décomplexé les principes économiques du profit et du déficit; ils se passent de la

rationalité illusoire des chiffres et du biais de la marchandise pour jouir pleinement du peu qu'ils possèdent : leur corps. Cette quête du plaisir n'est pas étrangère au sujet économique :

the economic subject of interest is never called upon to renounce its self-interest for the general good. Self-interest remains “unconditional”. [...] Paradoxically, the measure of how “rationally” a subject of interest behaves can only be measured affectively, in the currency of satisfaction. (Massumi 2015, p. 5).

Les choix dictés par l'attrait du plaisir s'imposent impulsivement, sans considération pour leurs conséquences – par exemple le choix de ne pas porter de condom, en dépit des risques qu'il implique. Cette irrationalité des jeunes ne s'apparente-t-elle pas aussi aux principes du « casino capitalism » critiqué par Henry A. Giroux, fondé sur la prise de risques au dépend d'un projet à long terme?

Telly prend parole pour sa génération dans un long monologue en voix *off* qui conclut presque le film, à la fois un éloge du sexe et un cri du cœur :

When you're young, not much matters. When you find something that you care about, then that's all you got. When you go to sleep at night, you dream of pussy. When you wake up, it's the same thing. It's there in your face. You can't escape it. Sometimes when you're young the only way to go is inside. That's just it. Fuckin' is what I love. Take that away from me, and I really got nothin'.

Jeunesse dépouillée, moins sur le plan matériel – les *kids* ne semblent pas accorder une grande importance aux biens matériels – que spirituel : ils sont dépouillés d'un avenir, d'une raison de vivre sinon pour jouir et détruire, d'un espoir. Ils sont en cela aussi les enfants d'une époque :

l'effondrement de la réflexion, de la prévision et de l'action à long terme, ainsi que la disparition ou l'affaiblissement des structures sociales dans lesquelles la réflexion, la prévision, et l'action pouvaient s'inscrire, entraînent un éclatement de l'histoire politique et des parcours individuels en une quantité théoriquement infinie d'épisodes et de projets à court terme non combinables en séquences auxquelles pourraient raisonnablement s'appliquer des concepts comme « développement », « maturation », « carrière » ou « progrès ». (Bauman 2007, p. 9)

« Fucking » est tout ce qui reste, selon Telly : le sexe pour lui-même, sans sentiments, sans engagement. Relations dispersées, avortées avant même d'exister vraiment; Telly passe d'une partenaire à l'autre sans rien bâtir, inassouvissable, recommence perpétuellement le même manège. Il est comme Sisyphe, en plus content. « Fuck », c'est aussi le juron terriblement vulgaire – l'imprononçable mot en « f » – qui ponctue les dialogues. C'est l'affront (*f\*\*\* you*), l'abandon (*f\*\*\* it*), l'indifférence (*to not give a f\*\*\**), la ruine (*to f\*\*\* up*). C'est le mantra de cette jeunesse sans projet, dépravée, désabusée, qui nous renvoie finalement l'image monstrueuse de notre propre civilisation et fait pressentir l'avenir qui lui est réservée – que nous lui réservons. *Kids* propose une expérience spectatorielle désagréable à certains égards mais qui s'avère, en dernière analyse, trouver la source de son désagrément dans la face cachée qu'il expose de notre monde. Le film provoque le sens moral en ce qu'il en dénonce une certaine hypocrisie, une certaine cécité, une certaine désuétude; il nous met à l'épreuve de surmonter l'affolement pour refonder la responsabilité envers la jeunesse, d'affronter la face désespérante du monde et l'horizon incertain qu'elle reflète. Il nous reste à voir par quelle force il impose cette exigence.

### **1.3. Visages adolescents**

Jennie apparaît pour la première fois près d'une quinzaine de minutes après le commencement du film, présentée d'abord comme un personnage périphérique, une ancienne conquête de Telly encore amère envers le garçon qui lui a pris sa virginité pour ne plus jamais lui reparler ensuite. « How am I gonna forgive him after what he did? ». Parmi un groupe de filles qui discutent de sexe avec la même désinhibition que les garçons – sur un ton toutefois moins vantard que complice, moins résolument grossier – Jennie est la plus timide, la plus douce. Elle incarne une certaine idée, certes conservatrice, de l'innocence : n'ayant couché avec personne d'autre que Telly, une relation dont elle sort en quelque sorte victime, elle n'a pas autant d'expérience que ses copines. Spécialement Ruby, qui semble avoir tout essayé et le raconte sans épargner les détails. Tandis que cette dernière fait l'éloge du « hardcore pump fucking », Jennie dit préférer les préliminaires. La semaine d'avant, Jennie accompagnait Ruby au centre dépistage, par amitié, convaincue qu'elle-même n'a rien. Y retournant pour les résultats, Ruby est soulagée d'apprendre que les siens sont négatifs à tous les tests, malgré les

nombreuses relations à risque qu'elle confiait avoir eues; Jennie, incrédule, se voit annoncer un résultat positif au test du VIH : au contact des deux scènes subséquentes éclate l'injustice du monde abandonné au hasard, ironique, qui épargne Ruby et frappe Jennie en dépit de toute probabilité. Ironie tragique : on apprend en même temps ce qu'ignore Telly, forcément infecté lui aussi, sur le point de contaminer Darcy. La chronique prend soudain la forme d'une intrigue dont Jennie est l'héroïne. Un enjeu apparaît qu'elle seule connaît, elle seule peut agir, mais il lui reste encore à répondre à l'appel. Après tout, il est déjà trop tard pour elle.

« I've got to go. I've got to find Telly ». Ruby tente d'accompagner Jennie, mais celle-ci s'enfuit, seule, en courant. Elle se lance dans sa quête sous une impulsion un peu absurde, en somnambule davantage qu'en héroïne. Les paupières lourdes, elle parcourt la ville comme dans un cauchemar, arrivant toujours trop tard sur les lieux d'où Telly est déjà reparti, redirigée à chaque fois. Elle fait fausse route et s'égaré au Nasa, un club bondé d'adolescents qui n'ont manifestement pas l'âge légal pour y entrer : la musique techno assourdissante et répétitive, les éclairages colorés, clignotants, les tenues étranges des figurants confèrent à l'endroit l'aspect halluciné des films d'Araki. Jennie rencontre un ami, un gamin bizarroïde qui rigole comme un personnage de cartoon, accoutré d'une perruque qu'il porte à l'envers et d'une paire de lunettes épaisses qui lui font d'immenses yeux. Il offre à Jennie une drogue en comprimé – *euphoric blockbuster* – qu'elle refuse, mais qu'il lui enfonce presque de force dans la bouche : « You look sad. Come here. Just take it ». Au lieu de l'euphorie promise, la fille est assommée par la substance et ne paraît pas moins triste qu'avant. L'air zombie, Jennie arrive finalement chez Steven et trouve tout le monde endormi, hormis Casper, complètement ivre, qui chante assis dans la baignoire, puis Telly et Darcy qui s'embrassent dans la chambre des parents. Telly répète presque mot pour mot son numéro du matin, qui sonne cette fois comme le tic tac d'une bombe. « There's nothing in the world to worry about », assure-t-il à Darcy, sans lui-même réaliser l'affreuse ironie de ses paroles. Jennie est juste à côté, dans une autre pièce. Nous attendons désespérément qu'elle surgisse à temps, mais elle arrive à peine trop tard. Elle entre dans la chambre et surprend les deux en plein coït, reste figée, muette, puis repart sans rien dire. Elle se laisse tomber sur un sofa, s'écroule en larmes, puis s'endort profondément. Jennie apparaît dans le film comme une luciole, une petite bestiole lumineuse magnifiquement décrite par le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, qui

s'inspire de Dante et de Pasolini : « la vie des lucioles semblera étrange et inquiétante, comme si elle était faite de la matière survivante – lumineuse, mais pâle et faible, souvent verdâtre – des fantômes » (Didi-Huberman 2009, p. 11). La jeune fille comme un spectre lumineux s'éteint au fil de son parcours et se renforce dans la chair, se transforme en morte-vivante puis en morte, corps inerte et infecté, violé par Casper qui s'en trouve contaminé à son tour. Corps contaminant. Après l'effondrement de Jennie, il ne paraît subsister aucun espoir pour cette jeunesse talonnée par la maladie, la mort qui s'imisce en elle et se répand de sexe en sexe.

Avec une tendresse inattendue, Clark promène sa caméra sur les corps endormis des personnages, couchés les un contre les autres sur le plancher, les sofas, sous une lumière matinale bleutée. Très douce. À aucun autre moment du film les *kids* n'ont autant l'air d'enfants. Le récit s'engouffre dans le désespoir mais l'image s'entête à suggérer autre chose : la bienveillance du jour levant sur un monde renaissant, l'innocence des corps rendus à l'enfance, lavés des excès de la veille par cette lumière aqueuse. Puis il y a le silence; pas un silence mort, mais le calme, la respiration. Suivant le récit d'une déchéance survit l'image d'une survivance. Didi-Huberman, dans *Survivance des lucioles*, oppose à la destruction la survivance en révisant l'analyse par Giorgio Agamben du texte « Le conteur » de Walter Benjamin. Il oppose le déclin comme processus en cours chez Benjamin, au déchu comme résultat fini, mésinterprétation par Agamben.

Tout le vocabulaire utilisé par Walter Benjamin dans son article sur « Le conteur » est celui du *déclin*, sans doute. Mais du déclin entendu dans toutes ses harmoniques, dans toutes ses *ressources* que supposent la déclinaison, l'inflexion, la persistance des choses chues. (*ibid.*, p. 104-105)

La survivance n'est pas la vie triomphante, encore moins l'immortalité; c'est la mort – le déclin – qui n'en finit pas de survenir, qui n'est donc pas encore survenue. Le philosophe illustre la persistance du possible en s'inspirant des atomes en chute du modèle cosmologique de Lucrèce : « Il suffit qu'un atome bifurque légèrement de sa trajectoire parallèle pour qu'il entre en collision avec les autres, d'où naîtra un monde » (*ibid.*, p. 106-107). Possibilité improbable mais infinie.



Quelque chose des *kids* survit, avec acharnement, au désenchantement qui leur fait face ainsi qu'à la violence à laquelle ils se livrent. « They're mean, sordid, hungry and radiant at the same time. The boy's aggression and the girls' acquiescence aren't pretty but they're real » (Taubin 1995, p. 17). Quel est ce rayonnement, cette authenticité rayonnante qui perce à travers la méchanceté, la sordidité, l'avidité? Ce qui survit et rayonne, non comme un faisceau mais comme une percée, est le visage, au sens où le philosophe Emmanuel Levinas emploie ce terme pour nommer autre chose que la tête et ses organes externes. L'appréhension du visage de l'autre dépasse ma perception bien qu'elle passe par elle; le visage est précisément ce qui déborde et ne peut donc être décrit. « Le visage d'Autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique qu'il me laisse, l'idée à ma mesure et à la mesure de son *ideatum* – l'idée adéquate. [...] Il s'exprime » (1990, p. 43). Ce n'est pas un rayonnement, à vrai dire, tant qu'un « dénuement » (*ibid.*, p. 234) dans lequel ne subsiste que la précarité des jeunes personnages, au-delà de leurs traits les moins aimables. Le visage n'est pas aimable, il ne sollicite pas ma sympathie mais me donne un ordre : « Le visage est cette possibilité du meurtre, cette impuissance de l'être et cette autorité qui me commande "tu ne tueras point". [...] Il est toute faiblesse et toute autorité » (1995, p. 114).

Le visage dans son image « *me point* » à la manière du *punctum* de Roland Barthes, « mais aussi me meurtrit, me poigne » (Barthes 1980, p. 49). Barthes invente son concept de *punctum* pour désigner le détail d'une photographie, l'effet d'un hasard et jamais d'une intention, qui capte son attention : « Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure » (*ibid.*, p. 71). Résistant à l'analyse et même à sa seule désignation, il se ressent comme une émotion – à chaque fois différente – qui ébranle la lecture de l'image, une « fulguration » (*ibid.*, p. 80); Barthes ne peut qu'en donner des exemples qui lui sont propres, subjectifs, tentant de cerner ce qu'il peut être et ce qu'il n'est pas. Visage et *punctum* sont deux concepts tout à fait différents, l'un éthique et l'autre esthétique, qui partagent toutefois certaines affinités, ne correspondent pas mais se rencontrent. Le visage en image peut être une modalité du *punctum*, une émotion particulière : un *punctum* éthique, autoritaire, qui en me poignant m'interpelle et me commande. « La venue de l'humain à l'éthique passe par cette souffrance éthique, trouble qu'apporte tout visage, même dans un monde ordonné » (Levinas 1995, p. 118). Le visage

trouble dans sa perception l'ordre du monde, comme le *punctum* celui de l'image. Autrui a nécessairement un visage, originellement, inconditionnellement, tandis que le *punctum* distingue certaines images d'autres « quelconques » (1980, p. 81); notre question est donc de savoir comment – et premièrement si – Larry Clark parvient à transcrire dans l'image le visage des *kids*, c'est-à-dire à déborder la représentation quelconque ou plus exactement à faire déborder ses sujets de leur représentation.

Un très bref détour par la genèse s'impose, autour de la question des personnages – encore, mais c'est qu'ils sont le cœur de ce film – abordée précédemment sous les angles narratif et médiatique. La relation très intime entre Larry Clark et ses acteurs, avant même qu'ils ne le soient, est un aspect des plus intéressants, et essentiels, de sa démarche artistique. Il en témoigne à maintes reprises.

When I did **Kids**, I knew the kids a couple of years before we got to make the movie [...]. So when people say, Well, how can you take kids off the streets and turn them into such good actors?, it's a long process. They have to get to know me, too, so they can really trust me. (Smith 2008, s. p.)

Le cinéaste insistait déjà sur l'importance de la confiance dans l'entretien accordé à Katherine Dykstra (2006) cité en introduction de ce chapitre, puis à nouveau dans la leçon de cinéma qu'il donne à la Cinémathèque française en 2010<sup>5</sup> : « I was privileged to be allowed into this world. It took a lot of work, it took a long time, it took a lot of trust. I trusted them, they trusted me, and I was allowed into this secret world » (ma transcription). La relation de confiance est la condition d'accès pour Larry Clark à l'authenticité des jeunes, d'abord en tant qu'individu adulte, puis en tant que directeur d'acteurs; c'est-à-dire qu'il les rencontre et qu'au fil d'une relation humaine, il parvient à les diriger devant la caméra, les filmer dans la peau des *kids* en préservant leur authenticité. Sa démarche tend à injecter dans les personnages fictifs la vérité des acteurs repérés au hasard d'une rencontre. Clark insiste beaucoup sur

---

<sup>5</sup> La captation audiovisuelle de cet événement, disponible en ligne, est référencée dans la bibliographie sous le titre *Larry Clark par Larry Clark – Une leçon de cinéma*.

l'étroit rapport entre ses films et la réalité : « I'm showing a reality, and I'm showing what's really going on » (Smith 2008, s. p.).

Il reste encore à voir si cette entreprise est un succès; il est impossible, vous l'aurez compris, de saisir le visage des *kids* en procédant par analyse d'images, de décrire son aspect exact. Comme Barthes avec ses *punctums*, j'évoque sans m'extraire de ma propre subjectivité – car l'appréhension du visage est non seulement subjective, elle est fondatrice, selon Levinas, de la subjectivité – quelques détails, pointes de vulnérabilité qui me troublent. Le grand sourire de Telly, sourire de gamin, une dent un peu plus avancée que les autres. Son corps décharné exposé à quelques occasions, ses côtes en relief sous sa peau blanche. Ni un homme, ni un monstre, il n'est encore qu'un garçon. Les épaules un peu voûtées de Jennie. Ses yeux somnolents. L'air timide de Casper à la piscine, devant son amie Kim qui se déshabille : « It's funny how you don't really know how dope a girl's body is until she takes all her clothes off ». Le compliment est grossier mais néanmoins gentil, et sincère; Kim en paraît flattée. Le visage m'apparaît moins dans la gentillesse de ces mots malgré leur maladresse, que dans leur maladresse même, dans le manque de manières du garçon qui arrache un sourire comme une touchante naïveté. Une foule de détails, parmi lesquels j'en relève quelques uns qui m'ont marqué davantage, débordent la caractérisation des personnages et la remettent en cause; pour le formuler très simplement, les personnages tels qu'ils sont inventés textuellement dans le scénario – les objets sémantiques d'Umberto Eco – prennent vie dans l'allure des gamins, dans leurs gestes, et leurs caractéristiques diagnostiques<sup>6</sup> se confondent sans hiérarchie avec les hasards du jeu sans méthode. Le sourire de Telly n'appartient pas au récit; il est ce par quoi le personnage transcende son rôle et présente son visage.

Au-delà du choix des acteurs et de leur direction, le parti-pris esthétique et la mise en scène de Larry Clark participent de la mise en valeur de ces détails : l'effet documentaristant, bien sûr, qui suggère une existence réelle des personnages adhérant aux acteurs jusqu'à se confondre avec eux, puis la dédramatisation, la troublante quotidienneté du récit dans le cadre duquel les protagonistes apparaissent comme des adolescents ordinaires. Contrairement aux *natural born killers* qui ne se définissent qu'en action, les *kids* sont exposés dans leur inaction,

---

<sup>6</sup> Les propriétés diagnostiques définissent le personnage d'une telle façon qu'il peut être reconnu en-dehors du texte dans lequel il apparaît initialement. (Eco 2010, p. 13) Ce sont en somme les conditions nécessaires et suffisantes de son identité.

leurs gestes impuissants, expressifs, et dans cette vulnérabilité se dessine leur visage. Il n'apparaît pas, activement, mais est exposé, passivement.

Les détails du visage sont saisis dans la matérialité des images de *Kids*, affichées comme traces. « *Ça-a-été* » : Roland Barthes désigne ainsi l'émotion dans laquelle se confond pour lui la vérité de l'image photographique avec la réalité dont elle se tient témoin (1980, p. 120-121). Réel au passé. « Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographiée » (*ibid.*, p. 126-127). L'empreinte de la lumière dans son excès et son manque laisse sur la pellicule des imperfections : surexposition et grain, traces sur la trace, qui rappellent aussi la texture de la peau, filmée avec insistance à plusieurs moments du film. Barthes distingue le cinéma fictionnel de la photographie par la scission, particulière à celui-ci, entre le « *ça-a-été* » de l'acteur et du rôle, mais nous avons déjà vu comment Larry Clark travaille à les confondre. Rappelons-nous que l'artiste était photographe bien avant d'être cinéaste; le grain grossier et la surexposition sont déjà des traits esthétiques des photographies qui composent son premier livre, *Tulsa* – toutefois en noir et blanc. Clark s'y montre bien conscient de l'étrange émotion suscitée par la trace photographique lorsqu'il accole à deux photographies de jeunes personnes la légende « dead ». Au cours de mes recherches sur *Kids*, j'apprends que Justin Pierce, qui interprète Casper, s'est enlevé la vie en 2000, à l'âge de 25 ans. Bien que cela n'ait pas fait initialement partie du film, sinon par l'expression mélancolique qui marquait déjà le visage du garçon, cette information change évidemment mon émotion – à la manière des légendes dans *Tulsa* – devant la dernière image, où Casper lance vers la caméra un regard ébahi, regard de détresse.

La mort prématurée de l'acteur provoque un vertige supplémentaire, mais la fiction suggère déjà la mort anticipée du personnage qui vient tout juste de contracter le VIH. Même coupable du viol de Jennie, Casper nous interpelle d'autant plus vivement qu'il est touché par la mort, exposé dans une précarité terriblement concrète. Levinas lie étroitement le visage à la mort de l'autre, qui instaure ma relation avec lui – avec mon prochain – comme responsabilité inconditionnelle, de laquelle procède la sociabilité.

La sociabilité est cette altérité du visage, du pour l'autre, qui m'interpelle, voix qui monte en moi avant toute expression verbale, dans la mortalité du moi, du fond de ma faiblesse. Cette voix est un ordre, j'ai l'ordre de répondre de la vie de l'autre homme. Je n'ai pas le droit de le laisser seul à sa mort. (1995, p. 113)

La précarité de l'autre exposée comme visage est sa précarité devant la mort, et c'est devant sa mort que je suis responsable. Pour Levinas, la mort de l'autre a même priorité sur la mienne puisqu'elle fonde ma subjectivité : je suis celui qui répond, originellement responsable. « La volonté est libre d'assumer cette responsabilité dans le sens qu'elle voudra, elle n'est pas libre de refuser cette responsabilité elle-même » (1990, p. 241). Le visage fait frontière : il marque l'altérité et fonde la responsabilité comme lien insécable, point de contact et de séparation. Point de rencontre et de traverse. À l'épreuve de la répulsion inspirée par le film : ses images choquantes, personnages immoraux, thématiques inconfortables, la rencontre du visage s'effectue comme survivance d'une responsabilité inconditionnelle, fondatrice d'une frontière.

Il reste un autre visage des *kids* qui retient mon intérêt et à propos duquel je souhaite ajouter quelques mots avant de conclure ce chapitre, ou plus exactement un autre mode de son appréhension : mode politique. Il n'est pas anodin que la mort soit figurée dans le récit par le VIH, qui est en même temps une figure de marginalisation – le sida éclot au sein de groupes marginaux tels les homosexuels et les toxicomanes, et leur reste associé comme un stigmaté (Rivard 1992, p. 125). La mort symboliquement associée à la marginalisation reconduit le problème éthique du visage levinassien sur le plan politique. La marginalisation est un problème proprement politique, au sens où l'entend Hannah Arendt : « La politique traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres *différents*. Les hommes, dans un chaos absolu ou à partir d'un chaos absolu de différences, s'organisent selon des communautés essentielles et déterminées » (1995, p. 40). La marginalité représente la faillite du politique dans le domaine social, fondé sur une égalité synonyme de conformisme – nous aurons l'occasion d'y revenir.

Dans une perspective politique, le philosophe italien Giorgio Agamben conceptualise le visage comme communicabilité :

Le visage est mon *dehors* : un point d'indifférence par rapport à toutes mes propriétés, par rapport à ce qui est propre et à ce qui est commun, à ce qui est intérieur et à ce qui est extérieur. [...] Il est le seuil de dé-propritation et de dé-identification de tous les modes et de toutes les qualités, dans lequel ceux-ci deviennent purement communicables. Et, seulement là où je trouve un visage, un *dehors* m'arrive, je rencontre une extériorité. (2002, p. 112)

Visage frontière, ici encore. Le visage pour Agamben est double et paradoxal : apparence et dissimulation – apparence en tant qu'image détachée et dissimulation du fait de n'être rien que cette apparence, sans contenu, pure communicabilité –, propre et impropre – image de moi détachée de moi, révélée aux autres –, composé d'une couche réceptive – oreilles, joues, nez – et d'une couche expressive – yeux, bouche. « [L]a politique apparaît comme le vide communicatif où le visage humain se détache en tant que tel » (*ibid.*, p. 108). Agamben rejoint Arendt dans sa définition du politique comme espace commun de l'apparaître et, corollairement, de l'accueil – de la jeunesse, de la nouveauté, de l'avenir.

L'air ébahi, abattu, le visage de Casper dans le dernier plan de *Kids* paraît frappé de plein fouet par le retour à la réalité au lendemain de la beuverie, le front plissé, les yeux à moitié clos sous la lumière du jour qui commence déjà à s'intensifier – on lui devine une douloureuse gueule de bois. « What happened ? », murmure-t-il d'une voix éraillée, son regard désemparé croisant le nôtre. Le visage hagard du garçon reflète l'abyme devant lui, le vide qu'il fixe mais à travers lequel son regard nous atteint, casse la fiction et nous confronte. *Kids* est ainsi un film qui confronte, de sa première image à sa dernière, provoque. La capacité du spectateur à voir et à recevoir – accueillir – est mise à l'épreuve, la visibilité soudaine d'une réalité violente nous agressant comme la lumière brulante qui passe à travers un iris encore dilaté par l'obscurité qui précédait. Il est difficile mais nécessaire de garder les yeux ouverts, sous peine de laisser ces visages qui nous interpellent s'enfoncer dans l'obscurité. Épreuve éthique, d'abord, qui devient dans les thématiques du film et la problématique qu'elles définissent une épreuve politique : être responsable mais, surtout, répondre effectivement. Refonder la *polis* comme espace de communicabilité.

## Chapitre II. *Elephant* : penser l'impensable

20 avril 1999. Littleton, Colorado. Eric Harris et Dylan Klebold, respectivement âgés de 18 et 17 ans, assassinent au hasard douze étudiants ainsi qu'un enseignant de l'école secondaire Columbine, avant de s'enlever la vie. L'atrocité de l'événement retient de le ranger parmi les faits divers, bien qu'il en soit pourtant un : pas un événement politique ni historique, mais un crime isolé commis par deux individus jusque là sans histoire. Au-delà du nombre de morts et de la violence des actes, l'événement frappe par sa force symbolique : la jeunesse américaine s'entretue entre les murs d'une école secondaire typique, dans une petite ville typique. Le massacre est d'autant plus troublant que ses motifs sont obscurs. Imprévisible et inexplicable, l'événement pose dans sa plus violente formulation le problème de la jeunesse américaine contemporaine.

Bien entendu, les médias de masse se ruèrent sur la nouvelle – on connaît bien leur appétit pour l'horreur et le drame – et proposèrent une multitude de causes hypothétiques pour expliquer l'inexplicable. Ce faisant, ils inventèrent à force de mythes une version lisible de l'événement.

We remember Columbine as a pair of outcast Goths from the Trench Coat Mafia snapping and tearing through their high school hunting down jocks to settle a long-running feud. Almost none of that happened. No Goths, no outcasts, nobody snapping. No targets, no feud, and no Trench Coat Mafia. Most of those existed at Columbine – which is what gave them currency. They just had nothing to do with the murders. The lesser myths are equally unsupported: no connection to Marilyn Manson, Hitler's birthday, minorities, or Christians. (Cullen 2009, p. 149)

Répondant par l'imaginaire à un problème auquel la raison se bute, le mythe est le recours d'une pensée impuissante. Certains problèmes sont véritablement impensables; d'autres nous paralysent et nous terrifient. Penser Columbine, c'est affronter un monstre dévoreur d'enfants. Terrifiant. Nous en avons tout de même la responsabilité.

Dans son documentaire *Bowling for Columbine* (2002), Michael Moore donne un visage à ce monstre : le culte américain des armes à feu, que le cinéaste polémiste attaque au

vitriol dans une démonstration qui n'épargne aucun effet rhétorique. Dans sa démarche habituelle, le documentariste emprunte au sensationnalisme des médias de masse pour critiquer violemment la société américaine, instrumentalisant le « Columbine » du titre dans un plaidoyer contre les armes, dont il n'est somme toute que le prétexte. Quelle que soit la justesse de sa thèse, *Bowling for Columbine* utilise l'impact émotionnel des événements de Littleton au service de son propre propos plus qu'il ne cherche à leur répondre.

Paradoxalement, la réponse flegmatique attendue du documentaire sera plutôt amenée par une œuvre dramatique : *Elephant*, de Gus Van Sant, l'autre film notoire à revenir sur la tragédie de Columbine<sup>7</sup>. Ce film est avant tout une réponse du cinéaste aux accusations dirigées vers son médium.

Les cinéastes ont été désignés responsables de tels événements. J'ai pensé que la réponse la plus rationnelle était de faire un film à ce moment-là sur l'incident : que s'est-il vraiment passé, qu'est-ce qui a influencé les deux gamins tueurs, qui ils étaient, qui étaient les autres enfants, à quoi ressemblait l'école... J'ai parlé de cette idée la semaine même du massacre. (Joyard et Lalanne 2003a, p. 30)

Entreprendre un tel projet signifie assumer la responsabilité du cinéma – pas forcément sa culpabilité – devant un événement qui enjoint de penser. Cette responsabilité consiste précisément à affronter, à travers l'alternative d'une pensée proprement audiovisuelle, l'impensable qui met la raison en échec. Comme Larry Clark affronte à travers le regard du cinéma une réalité invisible parce qu'on refuse de la voir : la précarité des enfants et la faillite des adultes à les protéger, Gus Van Sant affronte à travers la pensée du cinéma la même réalité, que Columbine force à voir mais qu'on persiste à refuser.

Je défendrai dans le présent chapitre l'hypothèse selon laquelle *Elephant* pense, à travers le médium audiovisuel, la situation critique de la jeunesse américaine contemporaine, en affrontant le problème particulier des événements de Columbine. Dans la première section, je dégagerai une problématisation du contexte américain contemporain concernant la jeunesse

---

<sup>7</sup> Tapé dans la base de données *IMDb*, le mot-clé « Columbine » renvoie toutefois à plus d'une vingtaine de titres de courts et longs métrages, de fiction et documentaires, dont *Bowling for Columbine* et *Elephant* sont les deux seules œuvres « majeures ».



et plus largement les rapports intergénérationnels. La deuxième section sera consacrée à la description quasi documentaire de la dynamique complexe du milieu scolaire, qui occupe une grande partie d'*Elephant*. Dans la dernière section, je suivrai un fil de pensée porté par le film, affrontant la violence pour donner sens à l'événement.

### **2.1. Une jeunesse déconnectée du monde**

Filmée en plan aérien, une voiture beige s'avance en zigzagant sur une rue pourtant parfaitement linéaire dont les bordures, droites impeccables, sont tendues vers l'horizon. La caméra survole une banlieue américaine typique : maisons unifamiliales, pelouses vertes, entrées asphaltées, terrains séparés entre eux par des clôtures ou des haies. Utopie suburbaine déjà effritée. David Lynch n'a-t-il pas montré, dès les premières images de *Blue Velvet* (1986), les insectes dégoûtants grouillant sous les pelouses verdoyantes? Un plan de situation sur ce décor trop bien connu suffit à soulever un doute; *Elephant* ne serait pas le premier film à sonder les entrailles de ces quartiers résidentiels, dévoilant les monstres cachés derrière ces façades trop impeccables pour être crédibles : un tueur masqué (*Halloween*, 1978), des cadavres enfouis (*Poltergeist*, 1982), des jeunes filles suicidaires (*The Virgin Suicides*, 1999). La voiture beige qui peine à tenir la route, fracasse le rétroviseur d'une autre voiture, freine de justesse devant un cycliste et s'échoue contre la chaîne de trottoir, fait déjà trembler une façade suburbaine prête à tomber.

Intertitre : « John ». La caméra s'est posée au sol. John descend de la voiture, côté passager. C'est un adolescent au visage angélique : les cheveux mi longs peroxydés, les yeux bleus, imberbe, les joues rosées. Il constate les dégâts sans trop savoir s'il doit s'en amuser. « Mom's gonna kill you », lance-t-il à son père. La déroute de la voiture n'est pas due, comme on aurait pu le croire, à la maladresse ou l'irresponsabilité d'un jeune conducteur, mais à l'ivresse d'un homme adulte. L'homme incarne ironiquement une figure paternelle aussi stéréotypée que le quartier banlieusard : chemise à carreau rentrée dans un pantalon beige, bien coiffé, les tempes grisonnantes en signe de sagesse. Il faudra manifestement se méfier des apparences. John se penche dans la voiture, arrache les clés du contact et ressort. « Dad, I'm driving ». L'homme résiste un peu puis cède la place du conducteur. L'échange des sièges dans la voiture correspond à l'échange des rôles du père et du fils : tandis que le père fait la moue, le fils prend la responsabilité de leur sécurité en conduisant lui-même la voiture jusqu'à

destination. Persistant à jouer les bons pères, l'homme propose à son fils d'aller à la chasse, mais John vire à la farce cette promesse d'ivrogne. La relation père-fils a l'allure d'une comédie mal jouée par un cabotin sans inspiration et son partenaire qui refuse de se prêter au jeu. Arrivé à l'école, John doit céder à son frère la responsabilité de leur père. Il passe un coup de fil : « Will you pick him up? I'll live the keys in the office ».

Dès les premières scènes d'*Elephant*, une certaine idée de l'Amérique craque. L'autorité d'un père se rompt, désarticulant l'ordre filial et brouillant les rôles de chacun : il n'y a plus d'adulte, donc plus d'enfant. L'alcoolisme du père de famille figure l'état d'un monde où l'autorité ne s'exerce plus. Selon Hannah Arendt, c'est là l'état d'un monde moderne enlisé dans une « brèche entre le passé et le futur » (1972a, p. 24), auquel elle consacre huit essais réunis dans le recueil *La crise de la culture*. La crise de l'autorité est l'un des axes abordés par la philosophe qui se demande, dans cet ouvrage, comment penser dans la discontinuité temporelle, dans une rupture entre le passé de l'origine et l'horizon incertain de l'avenir.

L'autorité reposait sur une fondation dans le passé qui lui tenait lieu de constante pierre angulaire, donnait au monde la permanence et le caractère durable dont les êtres humains ont besoin précisément parce qu'ils sont mortels – les êtres les plus fragiles et les plus futiles que l'on connaisse. Sa perte équivaut à la perte des assises du monde, qui, en effet, depuis lors, a commencé de se déplacer, de changer et de se transformer avec une rapidité sans cesse croissante en passant d'une forme à l'autre, comme si nous vivions et luttions avec un univers protéen où n'importe quoi peut à tout moment se transformer en quasiment n'importe quoi. (*ibid.*, p. 126)

Aux yeux d'une philosophe dont les travaux n'ont cessé de rappeler la nécessité de penser le monde contemporain en s'appuyant sur des repères anciens, il va sans dire que la perte de ces repères soulève une inquiétude pour les générations à venir. En regard de la condition actuelle de la jeunesse américaine problématisée en introduction de cette recherche, cristallisée par des événements comme Columbine, l'inquiétude d'Arendt s'avère un pronostique particulièrement juste.

En affrontant *Columbine* et la terrifiante quête de sens dans laquelle l'événement nous lance, Gus Van Sant répond par le cinéma à cette même nécessité de penser qui appelle la philosophie d'Arendt. Le film expose l'inaptitude d'un père à travers l'image d'une voiture en déroute, puis le geste d'un fils qui congédie ce père en lui retirant le volant. Après l'échange des sièges, pour une rare fois du film, c'est vers le père qu'est braquée la caméra. S'opposants aux préjugés qui font d'une jeunesse hors de contrôle le centre du problème intergénérationnel, commodes puisqu'ils dédouanent les adultes d'une part de responsabilité, *Elephant* place d'emblée l'adulte au centre. La crise de l'autorité résulte de son abolition, c'est-à-dire du refus de l'exercer, non de s'y soumettre : « L'autorité a été abolie par les adultes et cela ne peut signifier qu'une chose : que les adultes refusent d'assumer la responsabilité du monde dans lequel ils ont placé les enfants » (*ibid.*, p. 244). Dans le même esprit qu'Arendt, Van Sant problématise la condition de la jeunesse en rappelant d'abord la responsabilité défaillante des générations précédentes.

La psychanalyste Clotilde Badal-Leguill creuse la question intergénérationnelle dans un article sur *Elephant* où elle émet l'hypothèse d'une crise de la transmission comme clé d'interprétation du film.

Notre époque semble particulièrement touchée par la perte de la transmission. Ce qui, justement, devrait passer d'une génération à l'autre, au contraire, s'éteint. Il est de plus en plus difficile de s'inscrire dans le temps. Et l'adolescent se retrouve du même coup face à un vide qui ne lui permet pas de dépasser la destructivité interne à laquelle il est en proie. (2004, p. 756)

D'après Badal-Leguill, le massacre figure une crise d'adolescence rendue monstrueuse dans un monde en perte de sens, où les jeunes sont abandonnés à leurs pulsions de mort par des adultes qui échouent à leur transmettre un désir de vivre. L'originalité d'une lecture psychanalytique est d'adopter la violence comme prémisses : l'affinité avec la mort serait inhérente à l'adolescence. Cela renverse totalement la question posée devant *Columbine* comme devant *Elephant*, qui n'est plus de savoir d'où vient la violence, mais où sont passées les forces qui devraient la sublimer.

Absence de transmission, règne de l'indifférence, disparition du désir de vivre : trois causes, peut-être, de cette nouvelle figure de la crise d'adolescence. Le signifiant *Elephant* vient à la place de l'horreur pour dire ce qui surgit de nulle part et qui est cette violence nue, sans motif et sans nom : la pure jouissance de la mort. Ce qui reste quand la fureur de vivre a disparu. (*ibid.*, p. 763)

Menée dans une perspective différente, mon analyse reposera également sur une problématique intergénérationnelle mais cherchera dans *Elephant* une pensée du monde occidental actuel, plutôt qu'une pensée de l'adolescence. Orienté par la philosophie et la théorie politique, spécialement les travaux de Hannah Arendt et de Michel Foucault – qui seront maintes fois cités dans les sections suivantes – je ferai le chemin inverse à celui de Clotilde Badal-Leguil, partant de la condition des adolescents pour interroger ce qu'elle révèle de l'Amérique contemporaine. Il ne s'agit aucunement d'infirmier l'analyse psychanalytique, mais de voir au contraire la multitude des directions dans lesquelles le film porte à penser le problème posé par *Columbine*. La pile d'articles sur *Elephant* que j'ai dû transférer d'un petit cartable à un grand m'en tient lieu d'évidence. Je tirerai du film un fil de pensée qui répond à mon propre questionnement, qui donne lieu à cette recherche. Ces fils sont inépuisables. Il faut comprendre d'emblée que nous n'éluciderons pas *Elephant*, mais suivrons un parcours possible pour le traverser.

Reprenons justement notre fil. Nous sommes dans la voiture, en direction de l'école. Le parcours du véhicule trace un lien, de la rupture de l'autorité parentale à laquelle on assiste dans son habitacle, vers l'institution scolaire qui sera au cœur d'*Elephant*. Selon Clotilde Badal-Leguil, la maladie de la transmission est aussi une maladie de l'éducation, qui affecte forcément l'école jusqu'à mettre en péril son mandat d'origine : « Le lycée, censé être lieu de la transmission d'un savoir, devient une sorte de machine à fabriquer des êtres anonymes. On a le sentiment que, n'ayant plus rien à transmettre, les adultes imposent des règles vides » (*ibid.*, p. 761). Dans une perspective différente, Hannah Arendt soutient une théorie semblable en reliant directement la disparition de l'autorité à une « crise de l'éducation » en Amérique, qu'elle diagnostique déjà au milieu du siècle dernier.

Dans le monde moderne, le problème de l'éducation tient au fait que par sa nature même l'éducation ne peut faire fi de l'autorité, ni de la tradition, et qu'elle doit cependant s'exercer dans un monde qui n'est pas structuré par l'autorité ni retenu par la tradition. (1972a, p. 250)

En pénétrant la *high school* américaine, la caméra de Gus Van Sant s'aventure dans les fondations précaires d'un monde en dérangement.

À peine arrivé à l'école, John est convoqué au bureau du principal en raison de son retard. La plus haute figure d'autorité au sein de l'établissement est un homme de petite taille, au crâne dégarni, à la voix nasillarde et au ton maussade. Si l'autorité dans la vie ne dépend pas de l'allure physique, le cinéma est un art – entre autres – de l'image, dans lequel les corps incarnent des idées : le casting est déjà un choix signifiant. L'homme gère la situation conformément au protocole et punit simplement le retard de John par une retenue, ne faisant somme toute que son travail. Selon les définitions d'Arendt qui distingue clairement l'autorité du pouvoir, le principal exerce un pouvoir sur le jeune en le punissant, mais il n'a guère plus d'autorité que le père alcoolique. « Puisque l'autorité requiert toujours l'obéissance, on la prend souvent comme une forme de pouvoir ou de violence. Pourtant l'autorité exclut l'usage de moyens extérieurs de coercition; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué » (*ibid.*, p. 123). L'autorité repose sur une hiérarchie dans laquelle chacun reconnaît et accepte sa position; elle s'exerce dans un rapport de confiance où les ordres et la force sont désuets. En punissant John, le principal renonce à toute autorité pour exercer sa fonction au sein d'un appareil de pouvoir organisé, fonction qui consiste à appliquer la procédure. L'institution scolaire impose une hiérarchie qui ne repose sur rien d'autre que la division des tâches dans une structure bureaucratique, le principal se voyant octroyer par sa position la tâche et le pouvoir de punir John.

Arendt définit la bureaucratie comme le : « pouvoir d'un système complexe de bureaux où ni un seul, ni les meilleurs, ni le plus petit nombre, ni la majorité, personne ne peut être tenu pour responsable, et que l'on peut fort justement qualifier de règne de l'Anonyme » (1972b, p. 138). L'absence de responsabilité dont découle la crise intergénérationnelle est le principe même du régime bureaucratique, qui supplée à l'autorité des maîtres un système de pouvoir sophistiqué. À la différence de l'autorité qui suppose une hiérarchie dans laquelle

chacun reconnaît sa position, le pouvoir se manifeste, au sein d'un groupe, sans structure définie : « *Le pouvoir* correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée. Le pouvoir n'est jamais une propriété individuelle; il appartient à un groupe et continue à lui appartenir aussi longtemps que ce groupe n'est pas divisé » (*ibid.*, p. 144). Le pouvoir suppose les moyens de concerter le groupe, c'est-à-dire des forces exercées sur celui-ci : la persuasion, la contrainte, la violence, dont l'efficacité est multipliée lorsqu'elles s'agencent dans un système organisé – bureaucratique, par exemple. Reposant sur des rapports de forces renversables à tout moment, les structures de pouvoir sont moins stables que les rapports d'autorité qui s'ancrent profondément dans le passé et se perpétuent avec la tradition. Le philosophe français Michel Foucault, qui a longuement et brillamment étudié les dynamiques du pouvoir<sup>8</sup>, en offre une définition où il met en exergue la diversité et l'instabilité des forces qui le constituent :

Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales. (1976, p. 121-122)

La bureaucratie est l'un de ces systèmes, cristallisé notamment dans l'institution scolaire. Par définition, la bureaucratie est un système de bureaux, ou de fonctions, au sein duquel les individus sont des pièces amovibles et interchangeables; même dans sa plus grande solidité, le système n'offre aucun ancrage aux relations interpersonnelles puisque la position de chacun y est toujours variable.

La bureaucratisation de l'institution scolaire pose spécialement problème vu le mandat de celle-ci : la transmission du savoir, à travers laquelle elle assure une certaine permanence

---

<sup>8</sup> Les recherches de Michel Foucault portent plus spécifiquement sur les rapports modernes entre pouvoir et savoir, qu'il étudie autour de différents thèmes (folie, surveillance et punition, sexualité, entre autres). Sans y consacrer un ouvrage, Foucault s'intéresse maintes fois aux écoles et à l'éducation.

du monde humain malgré la succession des générations. La disparition d'une autorité profondément stable au profit d'un système de pouvoir en perpétuel mouvement représente plus qu'un simple changement d'organisation. Qu'advient-il d'une institution pilier dans une structure qui renonce soudainement à toute stabilité?

La structure narrative d'*Elephant* communique par sa forme la déconnexion entre les personnages, pièces mobiles d'un grand système qui les fait jouer ensemble sans les relier en communauté. Le récit polyphonique est composé de huit parcours distincts, huit épisodes portant comme titres les prénoms des personnages centraux, qu'on lit sur des cartons noirs marquant la coupure : « John », « Elias », « Nathan & Carrie », « Acadia », « Eric & Alex », « Michelle », « Brittany, Jordan and Nicole » et « Bennie ». Les multiples lignes narratives se croisent en certains points, mais sans se nouer, sans qu'aucune influence mutuelle ne détourne les protagonistes de leurs trajets initiaux. L'exemple le plus évident est une scène répétée à trois reprises, dans trois différents épisodes, du point de vue de trois personnages. John rencontre Elias, ils se saluent, Elias photographie John, ils se saluent, ils se séparent. Michelle passe en courant derrière eux, sans interagir. Chacun poursuit son chemin seul. La répétition de cet instant, qui n'a pourtant d'incidence sur aucune des lignes narratives qui s'y croisent, souligne trois fois plutôt qu'une l'incommunicabilité. Un même moment se trouve segmenté en trois points de vue séparés, trois épisodes au centre desquels chaque personnage est seul. *Elephant* isole ses personnages et défait l'illusion de collectivité dans ce qui se révèle plutôt une multitude de solitudes. La caméra les isole littéralement par la composition, les plante en plein centre du cadre et se déplace à la même vitesse qu'eux, de façon à ce qu'ils occupent toujours à peu près la même portion de l'image tandis que tout le reste bouge autour. Elle les isole en les suivant longuement un à un, parfois en petits groupes, montrant comment les trajets se côtoient dans un même espace, se croisent parfois, ne se connectent jamais vraiment.

Seul le parcours d'Eric et Alex fait exception car il marque définitivement tous les autres, trace une ligne funeste entre les différents personnages. Le massacre est analogue en ce sens à la transmission du VIH dans *Kids* : Telly trace au fil de ses conquêtes une ligne funeste, arborescente, entre les corps. La maladie est une marque permanente laissée sur Jennie et Darcy par Telly, sur Casper par Jennie; la marque d'une mort partagée qui les inscrit ensemble

dans un terrible récit. La fusillade trace toutefois une ligne qui ne relie pas, mais disperse les corps, détruit aussitôt ceux qu'elle traverse, achève brutalement les récits qu'elle croise.

La comparaison avec le film *Polytechnique* (2009) de Denis Villeneuve, qui relate la fusillade survenue le 6 décembre 1989 à l'École Polytechnique de Montréal, aide à mieux constater le caractère strictement diviseur du massacre dans *Elephant*. Dans une scène marquante, le tueur sépare dans une salle de classe les hommes des femmes, sous la menace d'une arme à feu, ordonnant aux hommes de quitter, aux femmes de rester. Elles se regroupent au fond de la salle et se tiennent par les mains, tandis que le tueur leur explique qu'il s'apprête à les abattre parce qu'elles sont « des féministes ». Au yeux du meurtrier, qui pose sur elles un regard radicalement discriminatoire, ses victimes constituent une unité que celles-ci se réapproprient sous forme d'une solidarité, formant une chaîne. À défaut de renverser un rapport de force dont l'arme à feu creuse trop l'asymétrie, elles se soutiennent mutuellement devant une mort commune imminente. Malgré l'horreur absolue de l'événement, une pointe de lumière survit dans le film de Villeneuve<sup>9</sup>, notamment par cette ultime manifestation de solidarité. Rien de tel dans *Elephant*. Aucune sélection des victimes, abattues une à une au hasard, en tant que « n'importe qui ». Même Eric n'est pas épargné par Alex, qui le tue aussi froidement que les autres. Son attention captée par un bruit, Alex se dirige ensuite vers la chambre froide de la cafétéria, où Nathan et Carrie se sont réfugiés. Le tueur pointe son arme en alternance sur l'un puis sur l'autre en chantant la comptine « Eeny meeny miny moe », jeu cruel auquel il fait jouer les amoureux l'un contre l'autre, divisant ultimement le couple dont le film consacrait pourtant l'union en rassemblant les deux personnages dans un même épisode : « Nathan & Carrie ».

Le massacre achève la rupture entamée dès les premières images d'*Elephant*, où le père faillit à son rôle comme figure d'autorité. Nous avons constaté avec Hannah Arendt la « perte des assises du monde » d'une jeunesse envers laquelle les adultes ont abandonné leur responsabilité. Une jeunesse déconnectée du monde, dispersée dans un système de pouvoir dépersonnalisé et dépersonnalisant. S'il suggère un rapport entre l'inaptitude d'un père et le

---

<sup>9</sup> L'implication éthique de ses choix de mise en scène fut d'ailleurs questionnée à ce propos, notamment par la critique Marie-Claude Loisel qui reproche à Denis Villeneuve d'avoir séduit son spectateur devant le spectacle d'un événement abject. (Loiselle 2010)



massacre arbitraire, Gus Van Sant se garde tout de même de suggérer une causalité. La question au cœur d'*Elephant* porte sur le sens des événements, non sur leur cause. Ce n'est pas le père d'un des tueurs qu'on voit faillir, mais celui de John, le bon garçon. Les problèmes familiaux n'engendrent donc pas forcément la dérive des enfants. Inversement, la seule scène où apparaissent brièvement les parents d'Alex montre une vie familiale ordinaire : le père part travailler, la mère prépare des crêpes. Rien ne les accuse ni ne leur accorde, à vrai dire, une quelconque importance. Une certaine déconnexion est toutefois suggérée par la caméra qui coupe du cadre la tête des parents. Peut-être pas coupables, les adultes d'*Elephant* ne sont certainement pas dénués d'une responsabilité. Gus Van Sant accorde cependant la majeure partie de son attention au quotidien des jeunes au sein de l'institution scolaire bureaucratique. Selon Arendt, la bureaucratisation du monde n'est pas étrangère aux débordements de violence.

Cet état des choses, qui rend impossible la localisation de la responsabilité et l'identification de l'adversaire, figure parmi les causes essentielles de l'agitation séditeuse qui s'est répandue sur le monde entier; il peut en expliquer le caractère chaotique et la dangereuse tendance à échapper à tout contrôle et à sombrer dans une sorte de fureur absurde. (1972b, p. 138-139)

*Elephant* se pose, et nous pose aussi, devant une situation complexe. Un monde fracturé, une série de facteurs qui sont autant de symptômes, pièces détachées dont l'articulation varie au fil des différents tableaux que le film donne à voir. Je me suis penché sur l'image de John et de son père, j'ai relevé quelques traits dans celle de John et du principal. J'ai dégagé, aidé d'Arendt surtout, de Foucault un peu, quelques prémisses sur lesquelles fonder une pensée en dialogue avec le film. Avant d'entrer pleinement dans la pensée, qui nous occupera dans la dernière section de ce chapitre, il reste à voir le contexte quotidien fort détaillé dans lequel surgira la violence, et dans lequel elle se prépare déjà.

## **2.2. Le milieu scolaire**

Il serait tentant de résumer *Elephant* comme le récit d'une tuerie. Certains spectateurs se le rappelleront peut-être même ainsi, retenant l'événement marquant et supposant – familiers à la structure classique du récit – que tout le reste devrait mener à ce climax. Des huit

épisodes qui composent le récit, seulement deux racontent la fusillade : celui d'« Eric & Alex », évidemment, et celui de « Benny », le plus court de tous. Les six autres épisodes, qui occupent en durée plus de la moitié du film, n'entretiennent aucun rapport de causalité avec la tuerie. À part du point de vue des deux tueurs, elle s'impose comme un *deus ex machina*. Pour le reste, on nous montre la vie quotidienne des personnages avant l'événement dans des séquences dénuées d'intérêt dramatique.

En attente de l'action promise par son sujet, *Elephant* peut même s'avérer passablement ennuyant, mais c'est précisément le contraste avec la banalité du contexte qui rend à la violence toute son atrocité. On trouve facilement des films plus violents qu'*Elephant* en termes de sadisme des représentations, ou selon différentes unités employées en sciences sociales pour « mesurer » la violence médiatique : par exemple *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), remake du film de Tobe Hooper sorti la même année que celui qui nous occupe, d'une sauvagerie sans commune mesure avec la mise en scène sobre des meurtres chez Van Sant. Ce film d'horreur gore a l'alibi du genre pour multiplier les images sanglantes, dans une arène qui les cautionne et qui autorise à s'en divertir. Tout le contraire d'*Elephant*, dont la mise en scène réaliste et le récit dédramatisé n'appellent aucune violence; son surgissement ravive dans la fiction l'incompréhension soulevée par l'événement réel. Qui plus est, à la différence d'un improbable massacre à la tronçonneuse qui « n'arrive que dans les films », les événements d'*Elephant* tiennent la réalité comme témoin : c'est arrivé.

Avec quatre ans de recul – plus, quand on regarde le film aujourd'hui –, la fiction dégage toutefois l'événement de l'effet de choc qu'il provoquait en nous prenant par surprise, qui nous empêchait sur le coup de bien penser. Par une mise en scène d'une froideur clinique, Van Sant résiste aussi aux élans d'émotions suscités par la tragédie, qui brouillent également notre jugement. Ce qu'il nous offre est un contexte dans lequel replacer l'événement. Un contexte sur lequel s'appuyer pour le penser. J'écarterai pour le moment l'épisode « Eric & Alex » pour me concentrer sur la description quasi documentaire de la *high school* américaine développée au fil des autres épisodes.

Avant d'aller plus loin, il convient de relever certains choix de mise en scène déterminant le rapport particulier entre fiction et réalité du milieu scolaire dans *Elephant*, outre

le « fait vécu » sur lequel il fonde une partie de son récit, sans s'en revendiquer explicitement<sup>10</sup>. Gus Van Sant ne s'empêtre pas dans la reconstitution des faits, déplace l'action de Littleton à Portland, crée ses propres personnages; c'est paradoxalement en omettant la fidélité aux événements qu'il parvient à une certaine vérité au-delà de la simple ressemblance. Le bâtiment dans lequel s'invite la caméra est un véritable établissement scolaire récemment désaffecté, non un décor qui reproduirait, en studio, les couloirs de Columbine. Le cinéaste insiste, dans une entrevue accordée au magazine *Juxtapoz*, sur l'état intouché du lieu de tournage : « They were about to tear it down because of mold. [...] Everything was actually there, untouched, with basketballs in the gym. There was even a coach jacket with hall passes in it. We used the overhead lights sometimes and we really tried to use the window light » (Blank 2011, p. 63-64). Cette dimension documentaire du film est loin d'être anodine vu l'importance accordée à l'espace dans la caractérisation du milieu. Mine de rien, la caméra nous offre au fil des séquences une visite assez complète de l'établissement : gymnase, vestiaire, bibliothèque, salle de bain, salle de classe, laboratoire photographique, etc. Certains aspects de l'institution sont mêmes révélés directement par l'organisation spatiale : la surveillance favorisée par trois grandes fenêtres, dans le bureau du principal, qui lui donnent vue sur l'entrée de l'école et lui permettent de surprendre le retard de John. La structure presque taylorienne de la cafétéria, où Brittany, Jordan et Nicole choisissent leur repas comme au long d'une chaîne de production.

Second choix documentaire : Gus Van Sant met en scène des acteurs non professionnels jouant pratiquement leurs propres rôles, ce qui n'est pas sans rappeler la démarche de Larry Clark. Elias McConnell et John Robinson, qui prêtent leurs prénoms à leurs personnages respectifs<sup>11</sup>, confient n'avoir même pas réellement joué devant la caméra :

[Elias :] « Gus faisait notre portrait à l'écran, nous n'avions pas vraiment de personnage à jouer, il suffisait d'être nous même. » « Si le film reproduit aussi bien le style adolescent, c'est parce que Gus a de grandes capacités d'observation, rajoute John. Et il ne se permet pas d'intervenir sur ce qui lui est étranger. » (Joyard et Lalanne 2003c, p. 45)

---

<sup>10</sup> *Elephant* ne se présente pas, à proprement parler, comme une « histoire vraie ».

<sup>11</sup> Tous les jeunes personnages principaux, y compris les deux tueurs, mais à l'exception d'Acadia et Michelle, portent les prénoms des acteurs qui les interprètent.

L'allusion à *Kids* est évidente dans le titre donné par Olivier Joyard et Jean-Marc Lalanne à leur entrevue avec quelques acteurs d'*Elephant* : « Les kids d'Elephant ». Si le casting non professionnel et la direction des acteurs rapprochent les deux démarches, il faut bien constater qu'elles sont aux antipodes en ce qui concerne la construction des personnages. Larry Clark côtoie ses acteurs, gagne leur confiance, intègre leur cercle pour le filmer de l'intérieur. Exposés dans toute leur vulnérabilité, avec une telle proximité qu'on les touche presque du regard, les jeunes acteurs transcendent leurs personnages et les enrobent d'humanité. Les personnages d'*Elephant* sont quant à eux des surfaces opaques auxquelles le film se bute, limité à une relation absolument extérieure. Les adolescents sont souvent filmés de dos, silencieux, captés comme au hasard dans des moments anodins, pas même matière à anecdote, qui ne révèlent à peu près rien de leur histoire. Ils marchent dans un couloir, mangent à la cafétéria, se changent après un cours de gym. Certaines situations font bien ressortir quelques traits de personnalité, ou quelques centres d'intérêts des personnages : la pudeur de Michelle lorsqu'elle se change, la bonté d'Acadia qui console John, la passion d'Elias pour la photographie, celle de Nathan pour le sport; dessinés en quelques grands traits, les personnages apparaissent d'autant plus comme des clichés. L'introvertie, la gentille fille, l'artiste, le sportif. Plus rarement, la caméra s'introduit dans leurs vies privées; dans la scène entre John et son père, par exemple. John ment d'ailleurs au principal à propos de la raison de son retard : « My dad took me out to lunch », pour maintenir dans la sphère privée ses problèmes familiaux. Le film offre au spectateur une information privilégiée, un secret du personnage, mais hors de toute contextualisation ou développement, dévoile bien peu de son identité. Des informations du même type pointent à travers les scènes comme autant d'anecdotes, qui laissent entrevoir des jeunes une profondeur insondable derrière la surface qu'ils présentent à l'image. Carrie est peut-être enceinte, Elias est grondé par ses parents, Brittany, Jordan et Nicole anticipent impatiemment le jour où elles quitteront la maison familiale pour entrer au collège. Ces détails égrainés suffisent à trouer les clichés du film d'adolescents, à faire sentir l'incommunicabilité dont l'apparente superficialité des personnages est l'effet.

*Elephant* reconstruit le milieu scolaire à partir de matériaux issus du monde réel : un bâtiment, des jeunes qui s’y animent en suivant les habitudes forgées à même leur vie quotidienne, qui prêtent à leurs personnages leurs personnalités et leurs histoires, dissimulées derrière la surface opaque de leur extériorité. Dans un même esprit, Gus Van Sant cède une part de contrôle dans l’écriture du scénario : « Dans tout le film, on retrouve des bouts de scènes qui avaient été improvisées au casting : par exemple, celle où trois adolescentes se disent qu’il faudrait qu’elles se voient plus souvent, et finissent par se quereller » (Lalanne et Joyard 2003a, p. 30). Réduisant son intervention dans la fabrication de l’univers diégétique, le cinéaste se fait moins raconteur qu’observateur, presque à la manière d’un chercheur qui reproduit en laboratoire les conditions d’un phénomène naturel pour en observer le déroulement.

Les long plans tournés avec steadicam suggèrent le regard d’un observateur, qui tourne parfois brusquement la tête, laisse son attention dériver, s’immobilise devant une scène mais jamais parfaitement. La légère instabilité de l’image dans les plans « fixes » y trahit la présence discrète d’un filmeur. À la différence d’une caméra à l’épaule qui inscrit l’image dans un corps, manifeste la présence physique du caméraman – comme dans *Kids* – le steadicam estompe sans l’effacer la présence du filmeur. Il désincarne le regard, mais pas complètement. Les images flottantes d’*Elephant* paraissent captées par une présence spectrale, regard incorporel, détaché du regardant pour s’aventurer en intrus dans le bâtiment scolaire. On regarde sans rien toucher, on observe seulement.

Le filmage en plans-séquences restitue la continuité d’un regard en mouvement, mais il restitue surtout la continuité du monde réel en liant dans une même unité – le plan – une série d’éléments dispersés dans l’espace comme dans le temps : les corps, les gestes, les parcours, les paroles, les lieux, les objets, etc. Le penseur italien Pier Paolo Pasolini compare le plan-séquence à la perception subjective de la réalité, encore impensée :

Il apparaît que le cinéma (ou mieux la technique audiovisuelle) est en substance un plan-séquence infini, comme l’est précisément la réalité pour nos yeux et pour nos oreilles, pendant tout le temps où nous sommes en mesure de voir et d’entendre (un infini plan-séquence subjectif qui se termine à la fin de notre vie) : et ce plan-séquence n’est autre que la reproduction (comme je l’ai dit à

plusieurs reprises) du langage de la réalité : en d'autres termes, la reproduction du présent. (Pasolini 1976, p. 211)

Métaphoriquement, le montage consiste à sélectionner des segments prégnants d'une multitude de plans-séquences subjectifs, à les coordonner pour en dégager un sens objectif. Ainsi la matière brute du cinéma deviendrait-elle, travaillée à la manière dont l'esprit travaille l'expérience pour en tirer une pensée, celle d'un film. Réduisant le découpage à l'intérieur des séquences, Gus Van Sant conserve au sein d'*Elephant* de grands fragments de « réalité » impensée, à penser. Le travail de montage comme le travail de mise en scène et de scénarisation s'effacent à l'intérieur des séquences en laissant une place prépondérante au filmage, au regard observateur de la caméra comme principal *modus operandi* du cinéaste.

La caméra s'invite dans l'établissement à la suite de John, qui marche dans un même plan de la voiture à l'intérieur de l'école. Le hall paraît d'abord plongé dans l'obscurité, puis s'illumine en une sorte de fondu d'ouverture : l'ajustement du diaphragme imposé par le changement d'éclairage. Rendue visible, cette nécessité technique généralement dissimulée entre deux plans pour favoriser la continuité visuelle ne donne pas exactement l'effet d'une discontinuité – les deux espaces sont reliés par le plan unique – mais renforce tout de même l'impression de franchir un seuil. D'arriver dans un lieu autre. Le principal surgit comme un garde-frontière qui rappelle à John les règles en vigueur sur son territoire, propres à l'institution, violées par le retardataire. Conscient de son retard et anticipant la réprimande, John s'excuse d'emblée : « Hi Mr. Luce. I'm sorry I'm late. My dad took me out to lunch ». Il est quand même convoqué au bureau de Mr. Luce, sanctionné en bonne et due forme pour n'avoir pas observé l'horaire auquel étudiants et personnel de l'école sont soumis.

J'ai relevé plus haut la structure bureaucratique de l'institution, visible dans cette séquence par la façon dont les rôles et le pouvoir sont distribués. Une attention portée aux principes qui motivent et soutiennent cette punition permet d'observer une seconde structure des rapports de force, qui coexiste avec l'organisation bureaucratique, s'articule avec elle, mais s'en distingue néanmoins. Notons tout-de-suite l'ironie de la scène en regard de la suite du film : John est intercepté pour être arrivé trop tard à l'école tandis qu'Alex et Eric entrent plus tard par la même porte, vêtus en guerriers et armés jusqu'aux dents, sans qu'on ne s'en

formalise puisqu'ils arrivent sur l'heure du dîner. La surveillance des allées et venues n'est manifestement pas une mesure de sécurité; on voit d'ailleurs mal ce qu'aurait pu faire le principal pour arrêter deux garçons armés. La réglementation vise plutôt l'établissement d'un ordre, notamment le respect d'un horaire à travers lequel l'institution organise le temps, détermine précisément l'endroit où chacun doit se trouver durant ce temps, l'activité à laquelle il doit le consacrer. L'école se munit d'un système de règles et de sanctions comme moyen – parmi d'autres – de contraindre les élèves au respect de cet ordre, c'est-à-dire un moyen de contrôler étroitement différents aspects de la vie quotidienne au sein du milieu. En d'autres termes, d'imposer une discipline. D'après Michel Foucault, qui consacre une importante partie de son ouvrage phare *Surveiller et punir* (1975) à l'étude des disciplines, la multiplicité des points de contrôle – du temps et de l'espace, entre autres, jusqu'aux détails les plus fins – ainsi que le « mécanisme pénal » propre à l'institution, sont caractéristiques d'un système disciplinaire.

Au cœur de tout système disciplinaire, fonctionne un petit mécanisme pénal. Il bénéficie d'une sorte de privilège de justice, avec ses lois propres, ses délits spécifiés, ses formes particulières de sanction, ses instances de jugement. [...] À l'atelier, à l'école, à l'armée sévit toute une micropénalité du temps (retards, absences, interruptions des tâches), de l'activité (inattention, négligence, manque de zèle), de la manière d'être (impolitesse, désobéissance), des discours (bavardage, insolence), du corps (attitudes « incorrectes », gestes non conformes, malpropreté), de la sexualité (immodestie, indécence). (Foucault 1975, p. 209-210)

Les différentes catégories visées par la pénalité disciplinaire sont aussi celles sur lesquelles le contrôle s'exerce par d'autres moyens, plus discrets, qu'*Elephant* montre à l'œuvre dans quelques séquences analysées dans les prochaines lignes. Plus encore que la bureaucratie, la discipline intervient à tous moments de la vie quotidienne, en touche chaque aspect, la conditionne étroitement. Il est essentiel de s'y pencher pour espérer comprendre le milieu scolaire, marqué par les dynamiques de pouvoir qui y sont à l'œuvre.

Dans la séquence suivante, Van Sant plante sa caméra sur un terrain de sport extérieur et filme, en un long plan quasiment fixe, des jeunes s'adonnant à diverses activités sportives. Au premier plan des garçons jouent au football américain dans leur temps libre – ce qu'on déduit de leur habillement décontracté. Plus loin, une bande de filles, portant quant à elles des vêtements de sport aux couleurs de l'école, exécutent en chœur des mouvements des bras sous les directives d'une enseignante. Un troisième groupe joue au soccer tout au fond du terrain. Trois filles passent en joggant devant la caméra, suivies par une quatrième qui s'immobilise dans le cadre, lève un moment les yeux au ciel, esquisse un sourire puis repart en courant. Mises à part ces quelques secondes de flânerie, l'image donne à voir des corps en perpétuel mouvement, énergiques, appliqués, synchronisés. Disciplinés. La discipline prend le corps comme cible privilégiée d'un pouvoir qui s'y ancre et s'y déploie; le cours d'éducation physique est certainement le moment de la vie scolaire où la visée disciplinaire de l'institution est la plus pleinement assumée.

La discipline fabrique [...] des corps soumis et exercés, des corps « dociles ». La discipline majore les forces du corps (en termes économiques d'utilité) et diminue ces mêmes forces (en termes politiques d'obéissance). D'un mot : elle dissocie le pouvoir du corps; elle en fait d'une part une « aptitude », une « capacité » qu'elle cherche à augmenter; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte. (*ibid.*, p. 162)

À travers l'activité sportive, les jeunes améliorent leur condition physique et développent diverses facultés du corps, mais ils sont simultanément entraînés à l'obéissance. Le groupe de filles obéit de façon évidente à l'enseignante qui dicte les mouvements et donne la cadence. Semblablement vêtues, elles obéissent aussi à un code vestimentaire. Gus Van Sant relègue à l'arrière-plan cette illustration peut-être trop littérale, réservant le premier plan à la bande de garçons sur lesquels la discipline œuvre plus subtilement. Ils pratiquent le sport comme un loisir, n'obéissent à personne. Quoi qu'il en soit, l'activité sportive fixe un objectif, impose les règles, prescrit une série de méthodes et de techniques auxquelles les garçons se plient délibérément pour améliorer leur façon de jouer.



Le grand air inspire la liberté, les corps sont pleins de vie, les visages souriants, l'atmosphère agréable, mais cette vitalité se conjugue avec une certaine mécanique des mouvements, discrète, presque indiscernable. La discrétion du pouvoir disciplinaire en est justement une caractéristique importante : « Ce n'est pas un pouvoir triomphant qui à partir de son propre excès peut se fier à sa surpuissance; c'est un pouvoir modeste, soupçonneux, qui fonctionne sur le mode d'une économie calculée, mais permanente » (*ibid.*, p. 200). Le pouvoir s'ancre au plus profond des corps lorsqu'il se confond avec leurs mouvements naturels, plus efficace, moins visible. La scène serait dépourvue d'irrégularité si ce n'était de l'adolescente qui en casse brièvement le rythme en s'arrêtant pour scruter le ciel. Elle s'arrête, observe quelque chose que le spectateur ne voit pas, détourne notre attention vers cet inconnu. Des nuages de tempête à l'approche? Quoi qu'elle ait vu, l'adolescente ne semble pas s'en inquiéter et reprend son chemin, mais elle sème tout-de-même un doute. Le hors-champ devient un espace suspect. Peut-être cette séance d'activité sportive n'est-elle, comme le stéréotype suburbain de la séquence d'ouverture, qu'une façade prête à tomber. La trame musicale extra-diégétique qui teinte l'atmosphère de la scène : la « Sonate pour piano n° 14 » de Beethoven (« Sonate au clair de lune »), aiguise le doute. La musique classique confère d'une part une certaine grâce aux gestes, mais la sonorité mélancolique de la sonate<sup>12</sup> fait d'autre part mauvais présage en introduisant une rupture de ton presque funeste, comme si le calme annonçait l'imminence de la tempête. Un pressentiment flotte sur cette scène sportive, figuré par le ciel pré-orageux.

Le plan se poursuit au-delà de la scène, la caméra entre en mouvement à la suite d'un garçon qui se détache du groupe et se dirige vers l'école. On apprendra à la fin de la séquence qu'il se nomme Nathan. La scène du terrain de sport est la seule où le film s'intéresse à un groupe sans qu'un personnage central ne soit désigné. Les quelques personnages auxquels sont consacrées les séquences à venir sont suivis un à un par la caméra, donnant lieu à différents points de vue sur les mêmes instants dans un même endroit – les épisodes se superposent chronologiquement sans correspondre exactement – ainsi qu'à différentes expériences d'un même milieu. Il y a toutefois une part de similitude dans ces trajectoires individuelles, qui passent par les mêmes couloirs, filmées de la même façon : un travelling où un personnage

---

<sup>12</sup> La notice « Sonate pour piano n° 14 de Beethoven » de l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* nous apprend que la pièce fut cataloguée à l'origine comme musique de deuil.

marche en plein centre d'un couloir, cadré en plein centre d'une image ostentatoirement symétrique, clôturée des quatre côtés par les murs, le plancher et le plafond, dont les jonctions s'enfoncent dans le cadre comme des vecteurs indiquant le seul chemin possible. La répétition insistante de ce motif visuel suggère un canevas dans lequel les personnages sont interchangeable et leurs parcours différents chemins pour arriver au mêmes points. Le film mime par sa forme l'ordre disciplinaire dans lequel « les éléments sont interchangeables puisque chacun se définit par la place qu'il occupe dans une série, et par l'écart qui le sépare des autres » (*ibid.*, p. 171).

*Elephant* adopte également une structure analogue aux espaces disciplinaires qui « découpent des segments individuels et établissent des liaisons opératoires » (*ibid.*, p. 173), reliant par ses longs travellings divers points liés dans l'établissement par ses couloirs. Le caractère restrictif de ce système dans lequel les corps entrent en relation avec un espace contraignant est transcrit par la composition de l'image, rigidement symétrique et rectiligne, un style qui ne va pas sans rappeler quelques plans bien connus du film d'horreur *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick<sup>13</sup>. Sans nous aventurer trop loin sur cette piste intertextuelle, notons simplement que *The Shining* raconte l'histoire d'un homme qui tombe dans une folie meurtrière sous l'influence maligne d'un lieu – un hôtel hanté – et tente à la fin d'assassiner son propre enfant. Figure monstrueuse du parent, et du conflit intergénérationnel. Dans un genre radicalement différent, *Elephant* fait écho à certains thèmes et motifs visuels du film de Kubrick, et même à leur articulation : la composition qui accentue l'oppression des personnages par l'espace qui les enferme et les dirige. L'hôtel Overlook dans *The Shining*, espace aliénant s'il en est, est une métaphore possible de l'établissement scolaire dans *Elephant*. Du terrain de sport au couloir de l'école, le pouvoir traverse les corps et les dirige sans clairement se manifester. Toutefois, une fois Nathan entré dans l'école, l'espace se resserre autour de lui et évacue toute impression de liberté qui pouvait subsister dans les plans extérieurs.

---

<sup>13</sup> La célèbre scène d'ouverture de *The Shining*, dans laquelle la caméra suit en plan aérien une voiture s'avancant sur une route de montagne, est évoquée dans la scène d'ouverture d'*Elephant*. Michael Haneke pastiche également cette scène initiale dans *Funny Games* (1997), un film où deux jeunes hommes d'allure distinguée s'attaquent violemment à une famille bourgeoise sans motif apparent sinon le troublant divertissement qu'ils en tirent, et qu'ils procurent au spectateur directement interpellé à quelques reprises. La comparaison avec cette œuvre perturbante donnerait sans doute une nouvelle perspective intéressante sur *Elephant*.

L'intertitre « Michelle » ouvre, plus tard dans le film, une séquence suivant immédiatement celle du terrain de sport dans la chronologie de l'histoire. Michelle est l'adolescente qui levait les yeux au ciel, désormais identifiée comme personnage central. Bien qu'elle n'apparaisse que furtivement sur le terrain de sport, elle s'y détache déjà du sujet collectif, momentanément au centre du cadre et du point focal, rêveuse parmi les sportifs. La séance de sport terminée, Michelle marche avec les autres filles en direction du vestiaire lorsqu'elle est abordée par son enseignante, réprimandée au sujet d'une infraction au code vestimentaire : « Michelle, look, we've got to talk about this gym clothes problem. This is not gonna do it, these long pants. Everybody else is wearing shorts. What's the matter? ». L'adolescente refuse de s'expliquer mais son corps s'en charge : affublée d'un visage atypique, les épaules voutées, la démarche un peu rigide, maladroite, les mains enfoncées dans les manches de son pull, elle dégage un malaise duquel on déduit aisément sa pudeur. Dans un régime où le pouvoir se faufile dans les corps, s'y déploie en performance et révèle subtilement sa réussite à travers l'ardeur des athlètes au travail, Michelle traîne son propre corps comme un boulet. Cette inadéquation dans sa manière d'être, et plus spécifiquement dans sa manière de s'habiller qui bafoue le code vestimentaire, suffit à faire de l'adolescente un sujet à redresser. « Ce qui relève de la pénalité disciplinaire, c'est l'inobservation, tout ce qui est inadéquat à la règle, tout ce qui s'en éloigne, les écarts. Est pénalisable le domaine indéfini du non-conforme » (*ibid.*, p. 210). L'incartade de Michelle se range par ailleurs comme celle de John dans certaines catégories ciblées, selon Foucault, par la micropénalité disciplinaire : le corps, la manière d'être.

La séquence révèle l'horizon normalisateur du régime disciplinaire qui instaure un ordre, une organisation fonctionnelle fondée sur l'homogénéité des comportements. À travers un filet de règles apparemment anodines, l'institution parvient à imposer la norme comme contrainte, c'est-à-dire à rigidifier et à structurer le conformisme inhérent au domaine social. « La pénalité perpétuelle qui traverse tous les points, et contrôle tous les instants des institutions disciplinaires compare, différencie, hiérarchise, homogénéise, exclut. En un mot elle normalise » (Foucault 1975, p. 215). Il s'agit là d'une dérogation importante au mandat traditionnel de l'institution scolaire : « le rôle de l'école est d'apprendre aux enfants ce qu'est

le monde, et non pas leur inculquer un art de vivre » (Arendt 1972a, p. 250). Nous n'avons pas ici à délibérer par un jugement de valeur entre tradition et changement, mais à voir comment cette situation anecdotique autour d'un pantalon inadéquat expose une réalité relativement nouvelle du milieu scolaire.

Pour être exact, Michelle n'est pas punie, du moins pour cette fois. Sans doute sensible à la pudeur de l'adolescente, l'enseignante applique son jugement et choisit de ne lui donner qu'un avertissement : « I don't want to give you a mark against you, either. But I'll have to do it if you can't show up in shorts like you are supposed to. Look, I won't do anything about it this time, but tomorrow, I want to see those shorts ». À la différence du principal, intransigeant, qui montre une certaine rigidité dans l'exercice de ses fonctions, l'enseignante fait preuve de souplesse. Elle ouvre, entre les obligations liées à son rôle et sa propre décision, une marge possible où exercer son jugement. Cette scène présente en quelque sorte une variation sur celle où John est puni pour son retard : la différence essentielle est la marge ouverte par l'enseignante entre sa fonction et sa personne. La dynamique à deux : le jeune et le principal qui représente l'institution, devient une dynamique à trois : la jeune, l'enseignante en tant que personne, et l'institution dont le pouvoir est désormais désincarné. Ce pouvoir abstrait aura éventuellement raison des deux sujets humains, car l'enseignante ne peut que différer la sanction de Michelle, qui correspond à sa propre obligation de faire respecter le règlement : « I'll have to do it ». La force incernable à laquelle Michelle comme son enseignante sont soumises est métaphorisée visuellement dans la brève scène qui clos la séquence, où l'adolescente traverse un gymnase filmé avec un objectif grand angle. L'espace déformé par la lentille paraît gigantesque, tandis que le personnage est réduit à un point minuscule dévoré par son environnement.

Dans une troisième et dernière séquence autour du cours d'éducation physique, se déroulant cette fois-ci dans le vestiaire, Michelle est la cible de propos désobligeants de la part de trois autres filles : « There's that nerd girl who sits behind you in math class ». Malicieusement, les trois filles discutent entre elles comme si Michelle était absente ou ne pouvait pas les entendre, mais sur un ton suffisamment élevé pour qu'elle le puisse. Elles lui reprochent notamment de sentir mauvais, d'être étrange, et même de porter des sous-vêtements verts. Elles la jugent selon des normes sociales qui recourent une fois de plus des

catégories visées par la pénalité disciplinaire : le corps, la manière d'être. Les mêmes qui soutiennent l'imposition du code vestimentaire. L'humiliation est un moyen pour les trois filles de prendre pouvoir sur Michelle et de punir son écart par rapport à certaines normes sociales, mais il s'agit d'une sanction improvisée, d'un pouvoir désorganisé qui diffère en cela du pouvoir disciplinaire. Le rapport de force prend la forme la plus directe du pouvoir si l'on reprend la définition d'Arendt : la force du plus grand nombre. Michelle n'est pas seule contre trois, un écart qui ne serait pas si prononcé, mais contre la majorité à laquelle ces trois appartiennent; elles imposent les normes de cette majorité de laquelle leur souffre-douleur est exclue précisément parce qu'elle s'en écarte. Ainsi la société, en-deçà des structures de pouvoir qui l'organisent, engendre déjà des rapports de force dont Arendt relève un horizon qui les apparente à la discipline : « De chacun de ses membres, elle exige [...] un certain comportement, imposant d'innombrables règles qui, toutes, tendent à "normaliser" ses membres, à les faire marcher droit, à éliminer les gestes spontanés ou les exploits extraordinaires » (Arendt 1983, p. 79). Même désorganisé, ce conformisme ordinaire s'auto-perpétue en octroyant le pouvoir à ceux qui acceptent d'abord de s'y soumettre; les trois filles imposent à Michelle les mêmes normes qu'elles s'imposent à elles-mêmes. Foucault précise et explique bien que « le pouvoir vient d'en bas » (1976, p. 124), c'est-à-dire qu'il précède sa structuration:

les rapports de force multiples qui se forment et jouent dans les appareils de production, les familles, les groupes restreints, les institutions, servent de support à de larges effets de clivage qui parcourent l'ensemble du corps social. Ceux-ci forment alors une ligne de force générale qui traverse les affrontements locaux, et les relie; bien sûr, en retour, ils procèdent sur eux à des redistributions, à des alignements, à des homogénéisations, à des aménagements de série, à des mises en convergence. (*ibid.*)

On retient de cette courte séquence dans les vestiaires que les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans le milieu scolaire ne se limitent pas aux rapports entre les élèves et l'institution. Des rapports de force se forment déjà entre les jeunes, qui se situent au même niveau dans la hiérarchie scolaire : le plus bas. À travers son parcours, l'adolescente marginale est confrontée à diverses formes d'un pouvoir normalisateur : la discipline du cours d'éducation physique à

laquelle ses collègues sont tous également soumis, l'avertissement qu'elle reçoit pour avoir transgressé le code vestimentaire, l'intimidation par ses pairs. La possibilité d'une échappatoire s'évanouit comme la jeune femme s'empêtre dans des rapports de force de plus en plus intenses et de plus en plus serrés.

Pour terminer ce survol du quotidien scolaire mis en scène dans *Elephant*, il convient d'exposer un revers de la face oppressante du milieu, révélée par l'épisode de Michelle. L'épisode d'Elias offre le meilleur contrechamp. D'emblée, Elias paraît mieux adapté que sa collègue à la vie sociale, et surtout plus favorisé par ses normes. Il est joli garçon, vêtu et coiffé conformément à la mode. Dès la première séquence où il apparaît, dans laquelle il prend des photographies dans un parc, il fait preuve d'une facilité à socialiser en abordant un couple qu'il convainc sans trop d'effort de poser pour son portfolio. Il interagit par la suite avec plusieurs personnages, les salue brièvement ou discute plus longuement, confirme son aisance dans les rapports sociaux. Au-delà de cette sociabilité qui lui rend certainement la vie plus facile qu'à Michelle, mais n'offre aucune issue à la discipline ni au conformisme, la véritable échappatoire trouvée par Elias est dans la pratique de la photographie comme art d'expression. Comme plusieurs techniques artistiques qui supposent un savoir-faire particulier, la technique photographique est à la croisée de la discipline et de l'expression personnelle. Plus spécifiquement, la photographie argentique repose sur un dispositif mécanique et chimique, et consiste en une série de procédés – avec l'appareil puis au laboratoire – nécessitant un soin scrupuleux. Le film met en exergue cette dimension moins créative de la technique dans deux scènes filmées dans le laboratoire photographique de l'école : une première dans laquelle Elias développe le film, puis une seconde dans laquelle il procède au tirage. Il pose une longue série de gestes répétitifs et monotones, mais avec un soin passionné. Le résultat final donne lieu à un échange avec une collègue qui partage la même passion qu'Elias pour son travail. Bien qu'il doive d'abord l'assimiler, l'artiste peut ensuite se réapproprier la technique qui lui offre alors une échappatoire au pouvoir normalisateur de la discipline, non à l'envers de la discipline mais à travers elle.

Si la mise en scène de Gus Van Sant suggère un regard flottant et observateur parcourant un milieu scolaire calqué sur la réalité, force est de constater qu'il s'agit aussi d'un

regard critique. Au fil des séquences qui, aussi banales paraissent-elles, ne sont certainement pas arbitraires, différentes dynamiques de pouvoir ressortent. Je me suis essentiellement référé au concept de discipline théorisé par Michel Foucault pour les décrire et les expliquer. Cette dimension critique du film ne consiste toutefois pas en un discours féroce réprobateur à l'encontre de l'institution scolaire, comme l'est par exemple le propos de Michael Moore contre la culture des armes dans *Bowling for Columbine*. *Elephant* montre aussi certains rapports de force qui existent déjà parmi les jeunes en-deçà de l'institution, et présente dans l'épisode d'Elias une issue possible au pouvoir normalisateur. On retient surtout que le contexte quotidien au cœur duquel surgira bientôt une violence inouïe est marqué d'emblée par une multitude d'affrontements plus ou moins tranquilles mais perpétuels, entre les jeunes et les diverses forces à travers lesquelles la norme s'impose à eux. Une violence invisible s'exerce même déjà, par exemple sur Michelle, contrainte d'exposer le corps hors-norme qui l'embarrasse et lui attire l'humiliation. Et puis il y a le doute soulevé par un hors-champ orange et une musique mélancolique sur le terrain de sport, dont les contours se dessinent lorsque John croise Eric et Alex qui s'apprêtent à entrer dans l'école. Une nouvelle force entre en jeu, surgie du hors-champ, des interstices d'une structure de pouvoir moins stable qu'il n'y paraît.

### **2.3. Penser à travers la violence**

Penser, c'est d'abord prendre du recul, se retirer pour y voir plus clair, s'isoler pour mieux se concentrer. Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien* (1980), propose une très belle réflexion sur l'état de pensée dans lequel se trouve le passager d'un train, s'abandonnant à la rêverie tandis que son regard s'égaré dans le paysage. Les nombreux travelings au fil desquels *Elephant* nous entraîne dans les couloirs de l'établissement scolaire comme sur les rails d'un chemin de fer inspirent une analogie entre les images du film et le paysage défilant sous les yeux du voyageur, qui l'envoute et l'élève dans le temps suspendu de la pensée. Malgré l'horreur de certaines d'entre elles, on ne peut nier le caractère envoutant des images d'*Elephant*, de leur mouvement régulier, de leurs motifs répétés. L'analogie est facile à tracer entre la salle de cinéma et la cabine, lieu de retrait, qui impose l'immobilité du corps et détache momentanément le passager du monde. Le philosophe identifie deux modes

de séparation entre le voyageur et le paysage extérieur, qui trouvent aussi aisément leurs équivalents dans le dispositif cinématographique : la vitre et le rail.

La vitre est ce qui permet de *voir* et le rail, ce qui permet de *traverser*. Ce sont deux modes complémentaires de séparation. L'un crée la distance du spectateur : [...] dépossession de la main pour un plus grand parcours de l'œil. L'autre trace, indéfiniment, l'injonction de passer; c'en est l'ordre écrit, d'une seule ligne, mais sans fin : [...] impératif du détachement qui oblige à payer une abstraite maîtrise oculaire de l'espace en quittant tout lieu propre, en perdant pied. (De Certeau 1990, p. 166-167)

Au cinéma, la vitre est l'écran, et le rail le défilement des images. Tandis que le passager du train s'abandonne à la rêverie, la pensée du spectateur d'*Elephant* est dirigée vers l'événement qui la lance dans une obsédante quête de sens. Amenée au fil des images et des séquences, la matière à voir et à entendre – à percevoir – est simultanément matière à réflexion. Ce fil n'a toutefois pas la linéarité d'un chemin de fer.

Pour filer la métaphore, on dirait que le récit suit huit chemins de fers, huit épisodes racontés dans leur ordre chronologique mais dont l'entremêlement sans logique apparente donne lieu à d'incessants retours en arrière. La répétition de certains instants à la croisée des épisodes offre quelques repères temporels insuffisants pour s'y retrouver, et qui renforcent même au contraire le sentiment de désorientation. Comme l'arbre devant lequel nous revenons sans cesse, égarés en forêt, qui nous confirme que nous tournons en rond. Le montage de Gus Van Sant est narrativement dysfonctionnel.

Citées plus haut pour définir le plan-séquence comme réalité impensée, les théories de Pier Paolo Pasolini soutiennent que le montage est l'opération par laquelle une réalité perceptible depuis une multitude de points de vue subjectifs possibles prend une forme objective à travers la coordination de ces points de vue. Pour résumer très sommairement sa pensée, Pasolini affirme que la réalité s'exprime dans un langage d'action, non symbolique, incompréhensible au premier abord. Prenant l'exemple de l'assassinat de Kennedy comme expression de la réalité dans le langage de l'action, perçue depuis une multitude de subjectivités, le penseur italien explique la nécessité d'un montage des différents points de vue pour en dégager un sens.



Que doit-il donc se produire pour qu'ils [le langage de l'action de Kennedy et le langage de l'action de ses assassins] deviennent complets et compréhensibles? Que les relations que chacun d'eux recherche presque en tâtonnant et en balbutiant, soient établies. Non par une simple multiplication des présents – comme il adviendrait si nous juxtaposions les différentes subjectives – mais par la coordination de celles-ci. Leur coordination en effet ne consiste pas, comme la juxtaposition, à détruire et à vider de son sens le concept de présent [...], *mais à rendre le présent passé.*

Seuls les faits survenus et achevés peuvent être coordonnés entre eux et peuvent donc acquérir un sens [...] (Pasolini 1976 p. 210-211)

En omettant de coordonner les différents points de vue dans une structure narrative intelligible, Van Sant transcrit dans la structure désorganisée de son montage l'incompréhensibilité d'un langage d'action au présent. Dans les termes de Pasolini, le temps d'*Elephant* est un présent fractionné qu'on doit rendre au passé pour donner sens. Une histoire qui reste à raconter. Comme je l'ai mentionné plus haut, le seul épisode dont la progression dramatique mène vers l'éclatement de la violence est celui qui suit Alex et Eric, les deux tueurs. J'ai écarté cet épisode de la précédente section pour me concentrer sur le déroulement normal du quotidien scolaire. Je propose désormais de suivre le parcours des deux garçons, comme les passagers d'un train, pour voir ce qu'il nous porte à penser sur l'événement qui renverse brutalement ce quotidien.

Le film est commencé depuis une vingtaine de minutes quand Alex et Eric y font leur entrée. Ils sont vêtus en mercenaires, déjà prêts à interrompre la banalité des scènes auxquelles nous avons assisté jusque là. « Some heavy shit's going down », annoncent-ils en se dirigeant vers l'école. Leurs visages sont ceux de deux gamins, costumés en guerriers comme dans un jeu. L'innocence de ces visages trouble autant que l'atrocité du massacre. L'intertitre « Eric & Alex » apparaît juste au moment où ils s'apprêtent à entrer dans l'école. Le commencement de ce nouvel épisode nous ramène en arrière, où nous retrouvons Alex dans un cours de science, assis au fond de la classe, bombardé de papier mâché par deux garçons. Situation initiale : Alex est le souffre-douleur de ses camarades. À moins que ce ne soit déjà l'événement déclencheur. Après s'être débarbouillé à la salle de bain, Alex se rend à la cafétéria où il prend

des notes sur un calepin. « It's my plan », explique-t-il sans plus de précision à une fille qui lui demande ce qu'il écrit, « You'll see ». Le nouvel épisode introduit un fil dramatique dans la chronique de la vie ordinaire; tandis que ses futures victimes poursuivent leur routine, Alex se prépare déjà à commettre l'impensable.

Revenant en arrière pour retracer le parcours des tueurs jusqu'à l'événement décisif, le montage semble adopter une structure narrative éprouvée : le récit en analepses. Structure tout à fait appropriée en termes d'effet dramatique pour raconter Columbine, puisqu'elle prend la forme d'une enquête, retournant dans le passé pour expliquer un événement qui en est le point de départ. Son meilleur exemple se résume en un mot : « rosebud ». Tout s'apprête donc à s'expliquer, quand la soudaine structuration narrative s'effondre aussi vite qu'elle s'est amenée. La séquence suivante suit Elias dans ses activités quotidiennes, dépourvues de rapport avec la fusillade ou de tout intérêt dramatique. Faux départ. *Elephant* redevient une chronique de la vie ordinaire à laquelle se joint étrangement le parcours des deux tueurs, comme s'il n'était finalement pas aussi aberrant qu'on ne l'aurait cru. Il faudra attendre encore une quarantaine de minutes avant que le récit ne prenne une véritable tournure dramatique, au moment où Alex et Eric ouvrent le feu sur leurs camarades, interrompant définitivement le train-train quotidien.

L'épisode « Eric & Alex » est le seul à sortir du cadre scolaire – à l'exception de la scène en voiture entre John et son père. Une partie du film se déroule dans la maison d'Alex, où les garçons reçoivent par la poste une arme à feu commandée sur Internet, l'essaient en tirant dans une corde de bois, récapitulent leur plan juste avant de se mettre en route pour l'école. Alex rappelle à Eric le déroulement prévu de leur attaque, étape par étape, et l'annonce du même coup au spectateur. Le film détaille la logistique du massacre, platement, comme s'il relatait les préparatifs d'un événement quelconque, tandis que les motivations persistent à se dérober.

S'amusant avec l'inévitable tentation de l'interprétation psychologique, ou sociologique, Gus Van Sant laisse miroiter quelques indices de violence en germe dans les activités quotidiennes des garçons. Eric s'amuse avec un jeu de *first person shooter*<sup>14</sup>, simulation ludique de la fusillade, mais il s'en désintéresse après quelques minutes pour se

---

<sup>14</sup> Jeu vidéo en vue subjective dans lequel le joueur a essentiellement pour but d'abattre des ennemis avec une arme à feu – ou plus généralement une panoplie d'armes à feu.

tourner vers un livre. Alex et lui regardent un documentaire sur les nazis, mais comme ils arrivent à peine à identifier Hitler, on doute qu'ils en soient fortement influencés. Même la scène où ils s'amuse à tirer sur une corde de bois serait plutôt innocente, si on ne connaissait l'usage prévu de cette arme. Simplement deux gamins qui s'amuse avec un jouet dangereux. De ce qui nous est donné à voir des activités d'Alex et Eric, rien ne suggère une prédisposition particulière à la violence.

Assis au piano, Alex entame les premières notes de la « Bagatelle en *la* mineur » (« La lettre à Élise »), un autre morceau bien connu de Beethoven. Un mouvement panoramique de la caméra dévoile le reste de la pièce : une chambre d'adolescent, la sienne. Visiblement la chambre d'un adolescent ordinaire, dépourvue d'imagerie horrifiante ou guerrière, nazie, sataniste, anarchiste, punk, goth, métal, somme toute d'un quelconque signe duquel on déduirait – probablement à tort – l'attrait du personnage pour la violence. Les murs sont plutôt couverts de nombreux dessins qui, en plus de deux grandes peintures et du piano, affichent la sensibilité artistique d'Alex. En s'invitant dans son espace intime, la caméra révèle une dimension insoupçonnée du personnage. Ses actes monstrueux ne sont manifestement pas l'œuvre d'un monstre inhumain, mais d'un être suffisamment humain pour se laisser toucher par la musique de Beethoven, pour s'exprimer à travers le dessin, la peinture, la musique.

« Malgré la violence inouïe qu'il porte en lui, Alex est un être suffisamment humain pour être sensible à la musique de Beethoven ». Ainsi pourrait-on formuler, exactement, la problématique du film *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick – encore lui. Le récit se déroule dans un avenir rapproché, dystopique, où les jeunes gens s'adonnent pour le plaisir à des séances d'« ultraviolence » au cours desquelles ils battent, violent, vont même jusqu'à tuer d'innocentes victimes. Alex DeLarge est un personnage sadique, nihiliste au plus haut point, assumant pleinement et ouvertement le plaisir qu'il prend à faire souffrir autrui. Cette violence fait contraste avec sa passion pour le compositeur qu'il appelle presque affectueusement « Ludwig Van », dont les pièces lui procurent pourtant le même plaisir intense. Arrêté et emprisonné pour meurtre, Alex expérimente un traitement behavioriste qui le « guérit » de sa violence, la lui rendant insupportable, mais lui rend du même coup insupportable la musique de Beethoven. Libéré de prison, le garçon est paradoxalement privé

de sa liberté d'être, désormais conditionné à un comportement passif aux antipodes de sa nature, à la merci de ses anciennes victimes qui deviennent ses bourreaux. *A Clockwork Orange* peut être lu comme une fable philosophique sur la violence inhérente à la nature humaine, au même titre que ses facultés les plus nobles, telles que la sensibilité artistique. L'homme inhumain est l'homme conditionné, socialisé de force contre sa liberté. À travers l'intertexte kubrickien, *Elephant* ouvre un dialogue philosophique autour de la violence et de l'humain. Et si la violence était un ultime élan d'humanité dans un monde bureaucraté et discipliné, résistance nihiliste à la déshumanisation?

Dans *Elephant*, le rapport d'Alex au régime disciplinaire se traduit subtilement par ses aptitudes au piano : malgré ses efforts, il n'est pas un pianiste très habile. Il joue la pièce d'un doigté hésitant, persévère mais finit par abandonner, adresse de chaque main un doigt d'honneur à son instrument. Il se tourne alors vers son ordinateur et se rend sur un site de vente d'armes en ligne. L'exemple d'Elias montre comment l'artiste parvient à s'approprier la technique pour s'exprimer à travers la discipline; l'interprétation maladroite de la bagatelle par Alex trahit son manque d'habileté technique. Sa frustration bien sentie le détourne du piano vers les armes à feu, instruments d'expression moins gratifiants mais autrement efficaces. Sa performance décevante au piano n'est tout de même pas le principal souci d'Alex. Dès la première scène de l'épisode, le garçon est ciblé par ses camarades qui le bombardent de papier mâché. Le problème se pose encore plus clairement en termes sociaux qu'en termes disciplinaires : Alex est un souffre-douleur. Si le meurtre demeurera toujours injustifiable, force est d'admettre que le mouvement de l'impuissance vers la violence, du rôle de victime vers celui de bourreau, n'a rien d'aberrant.

Les motifs exacts des deux tueurs restent obscurs, mais c'est bien le cas de tous les personnages qu'on suit sans savoir vers où ils se dirigent et qu'est-ce qui les y pousse, du moins jusqu'à ce qu'ils y soient arrivés. Les corps s'animent dans l'espace suivant une dynamique qui, depuis le point de vue qui nous est offert, semble appartenir au système de pouvoir davantage qu'elle ne relève de l'intention individuelle. Assez curieusement, le parcours d'Alex et Eric s'apparente à tous les autres, relatant une série de gestes dont les motifs nous échappent mais qui paraissent néanmoins obéir à une certaine logique. Logique de

déroulement, logique de vengeance, logique de nihilisme actif, logique d'une attaque planifiée. L'aberration est dans l'intensité. Les filles qui dénigrent Michelle posent un acte violent, dont on ne questionne pas le sens puisqu'on assume qu'une telle scène appartient naturellement au quotidien scolaire. Même chose devant l'humiliation d'Alex durant le cours de science; c'est une violence ordinaire. C'est moins la violence des tueurs qui pose problème que son intensité extraordinaire; la dynamique à laquelle elle pourrait appartenir vire au chaos sous l'effet de son excès. S'interrogeant sur l'intolérable dans la violence extrême, le philosophe Bertrand Ogilvie pointe précisément cet excès qui déborde la raison:

ce qui fait violence c'est que l'excès ne puisse être situé dans un système signifiant; la violence c'est ce qui n'a pas ou plutôt ce à quoi on n'arrive pas à donner un sens. Ce qui continue à se dérober à l'interprétation malgré toutes les tentatives et éventuellement toutes les réponses et les surcharges de sens possibles. (Ogilvie 2012, p. 76)

L'erreur pour nous serait d'en conclure que la violence est impensable. Une possibilité persiste de la saisir dans une pensée qui excéderait elle-même nos systèmes signifiants. Bien entendu, c'est à une pensée audiovisuelle que je fais allusion, sans affirmer qu'elle soit l'unique alternative.

Une structuration narrative d'*Elephant* survient, contre toute attente, dans les vingt dernières minutes du film environ. Les épisodes disparates sont réorientés par un événement commun autour duquel le montage les coordonne dans un récit lisible : récit de la fusillade. Michelle, Elias, Brittany, Jordan et Nicole sont pris par surprise, tués sans avoir rien vu venir – seule la mort de Michelle est montrée, les autres sont fortement suggérées. Acadia réussit à s'enfuir par une fenêtre. Benny est abattu par Eric. John a eu la chance de sortir de l'école juste avant la tuerie. Ayant croisé les tueurs qui l'ont prévenu de ne pas retourner à l'intérieur – dernière lueur de compassion chez les meurtriers qui grâcient John pour une raison qu'on ignore – le garçon cherche son père en avertissant qui il croise de ne pas entrer dans l'école. Le train est enraillé sur le parcours d'Alex et Eric qui guide la pensée dans l'événement impensable, qui s'avère en fin de compte terriblement intelligible. C'est un récit d'une terrassante simplicité, le jeu du loup dans sa forme la plus basique. Cette même simplicité

caractérise la mise en scène anti-spectaculaire de la mort, souvent laissée hors-champ, montrée à quelques reprises dans sa plus simple expression : les corps s'effondrent à l'instant où ils sont touchés. En désorganisant les séquences quotidiennes, *Elephant* rend compte du fonctionnement normal d'un système de pouvoir organisé dans un récit aberrant et brise ainsi l'évidence de ce qui paraît ordinaire. Il rappelle la présence d'un ordre derrière ce qui paraît naturel et surtout l'altérabilité de cet ordre. Travaillant le montage à rebours de la pensée qui ordonne, le cinéaste force une activité intellectuelle accrue du spectateur qui doit donner sens au film contre le récit. À l'inverse, la structure élémentaire acquise par le récit, lorsque les corps sont redistribués dans le système sous l'effet de la violence, remet en cause le caractère aberrant de l'événement. L'aberration se définit en rapport avec l'ordre admis comme normal mais dont nous avons vu précédemment qu'il n'est pas naturel; si le montage peut ordonner un récit de la violence, sans doute la pensée peut-elle également lui donner un sens, non plus contre le récit mais contre l'ordre admis.

Le critique Michael Sofair décrit *Elephant* comme la représentation schématique d'un système de corps en mouvement. Inhérente au système dont elle est un mode d'opération parmi d'autres, la violence résulte d'une logique d'inclusion et d'exclusion qui s'exerce sous des formes diverses.

This logic is what is common to all the dimensions of the school's space, and of our society, not just the psychosexual, but the political, whose fundamental is the division into those with capital and those without, and of the traditional moral order, which divides us into good and bad according to conformity or non-conformity to prescribed identities. (Sofair 2006, p. 16)

Victimes d'une violence systémique, les exclus Alex et Eric répondent par une violence physique contre ceux qu'ils perçoivent comme les inclus. Sofair, dont l'analyse porte sur la mise en scène de la violence, voit dans le film une allégorie de la violence systémique. Interrogeant pour ma part la dynamique spécifique au milieu scolaire mise en scène dans *Elephant*, fondée sur un système de pouvoir dans un monde où l'autorité des adultes n'est plus

exercée sur les enfants, il me reste à penser l'articulation, inhérente à ce système particulier, par laquelle la violence systémique se retourne en extrême violence physique.

Opposée à un pouvoir qui s'immisce dans les corps des jeunes, la violence meurtrière qui détruit ces corps peut être envisagée comme une résistance à ce pouvoir. Il faut ici libérer la résistance de sa connotation romantique; le film met en scène une résistance « mécanique » au pouvoir, qu'il suscite nécessairement et qui fait partie intégrante de sa dynamique. Hannah Arendt définit le rapport entre pouvoir et violence en les opposant : « Le pouvoir peut toujours être détruit par la violence; l'ordre le plus efficace est celui que vient appuyer le canon du fusil, qui impose l'obéissance immédiate la plus complète. Mais il ne peut jamais être la source du pouvoir » (1972b, p. 154). Subtilement visible dans les parcours ordonnés et concertés des corps dans l'établissement scolaire, le pouvoir en place est visiblement interrompu par l'entrée en scène des armes à feu : la masse se dissipe, les jeunes courent dans les couloirs, sortent par les fenêtres, se réfugient dans le congélateur. Même si le film n'en montre pas l'aboutissement, nous savons bien que cette pratique bouleversée de l'espace scolaire est momentanée; la fusillade terminée, le système reprendra sa forme initiale.

En se référant au concept foucauldien de résistance, on peut même supposer que le pouvoir en sera renforcé. La violence interrompt momentanément le pouvoir pour ultimement l'alimenter.

[Les rapports de pouvoir] ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise. Ces points de résistance sont présents partout dans le réseau de pouvoir. Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus – âme de la révolte, foyer de toutes les rébellions, loi pure du révolutionnaire. Mais *des* résistances qui sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à la transaction, intéressées, ou sacrificielles; par définition, elles ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir. (Foucault 1976, p. 126)

Non seulement la résistance est-elle inévitable dans un système de pouvoir, elle y est même nécessaire. Elle n'est toutefois pas toujours un projet, et ne l'est pas dans *Elephant* : ni celui des tueurs qui l'accomplissent malgré eux par des actes irrationnels et indéfendables, ni celui

de l'institution dont le pouvoir en profitera néanmoins. La violence est la conséquence d'un système de pouvoir qu'elle renforce et qui ne saurait donc en être la solution; au contraire, la possibilité de la non-violence ne peut être que dans la résistance au pouvoir, mais une résistance éclairée par la pensée et fondée sur l'action.

S'achevant sans se conclure alors qu'Alex s'apprête encore à faire deux victimes, *Elephant* nous laisse à méditer la suite bien connue des événements de Columbine. De façon attendue, l'événement a servi de levier à l'augmentation des mesures de sécurité et de contrôle à l'intérieur des écoles américaines. Sorti un an avant *Elephant*, nettement moins connu, le film *Bang Bang You're Dead* (2002) de Guy Ferland montre dès ses premières images les mesures de sécurité dignes d'un poste-frontière implantées dans une école suite à des menaces proférées par un élève l'année précédente. Le pouvoir systématisé, auto-engendré, poursuit sa propre fin au dépend des vies humaines qu'il met en jeu. Le pouvoir trouve « en lui-même sa propre fin » (Arendt 1972b, p. 152).

*Elephant* nous enjoint de penser dans ce monde qu'il dépeint, bureaucratique et discipliné, où les êtres se laissent passivement porter par le pouvoir qui les instrumentalise en les déconnectant les uns des autres, les fait jouer comme des pièces mobiles dans un système. Monde moderne protéen, désancre du passé par la rupture du lien intergénérationnel, qui inquiétait déjà Hannah Arendt. Devant la face monstrueuse d'un monde où les adultes rejettent la responsabilité de la jeunesse et l'abandonnent à un pouvoir qui la nie, le spectateur d'*Elephant* est enjoint de se responsabiliser. Cette responsabilité consiste d'abord à penser l'impensable, comme le film y parvient à travers son médium. Il s'agit de questionner le discours simpliste du pouvoir qui impose son ordre et dissimule ses débordements en les faisant passer pour des aberrations, de résister à l'hystérie collective dans laquelle nous plonge le sensationnalisme des médias de masse, qui lancent des accusations à tout-va vers des facteurs périphériques et nous empêchent de donner un sens à l'événement. Rendre pensable l'impensable est une forme de résistance, entreprise par le film et poursuivie par le spectateur pensant.



### Chapitre III. Le médium audiovisuel : réinventer le politique

N'est-il pas paradoxal de chercher dans les films une échappatoire à la marginalisation de la jeunesse et le germe d'une pensée collective tournée vers l'avenir, tandis que l'avenir du cinéma lui-même est incertain? Dans leur récent ouvrage *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique*, les chercheurs André Gaudreault et Philippe Marion se penchent sur la présente crise du médium en faisant tout de même remarquer que la fin du cinéma fut déclarée plus d'une fois dans sa courte histoire : « *le cinéma ne cessera jamais de se voir déclarer mort!* » (2013, p. 43). Pourtant, le cinéma survit. Tandis qu'on l'a cru mourant, il se transformait simplement. Je rappelle que la question qui lançait cette recherche ne porte pas spécifiquement sur le cinéma, mais plus largement sur le médium audiovisuel dont il est une forme parmi d'autres; la pratique cinématographique suscite mon attention particulière précisément parce qu'elle se trouve dans une situation critique, moins en danger qu'en redéfinition. La situation délicate du cinéma au sein du domaine audiovisuel coïncide avec celle de la culture au sein de la société de masse et s'apparente également, sous certains aspects, à la situation de la jeunesse marginalisée dans le domaine social. Ces aspects sont aussi des thèmes majeurs des travaux de Hannah Arendt : l'apparaître et la durabilité du monde, problématisés ici dans *Kids* et *Elephant*.

Inutile de revenir sur le problème de l'apparaître dans *Kids* sinon pour se rafraîchir la mémoire : Larry Clark expose le monde secret des *kids* et leur visage fragile, qui responsabilise le spectateur. L'exposition n'est pas encore l'apparition : apparaître au monde signifie non seulement d'être vu, mais d'être vu en action dans l'espace public. L'abolition de l'autorité thématifiée des premières séquences d'*Elephant*, la détérioration de l'éducation, le morcèlement de la communauté en individus désindividualisés et distribués dans un système de pouvoir, bureaucratique et disciplinaire, marquent la perte d'un monde durable, stable, d'un monde politique. L'apparaître et la durabilité correspondent aux deux fonctions essentielles de la *polis* grecque, selon Arendt, qui trouve dans celle-ci le fondement de sa théorie politique :

La *polis* devait multiplier les occasions d'acquérir la « gloire immortelle », c'est-à-dire multiplier pour chacun les chances de se distinguer, de faire voir en parole

et en acte qui il était en son unique individualité. [...] La seconde fonction de la *polis*, étroitement liée aussi aux hasards de l'action vécue dans l'expérience intérieure à la *polis*, était d'offrir un remède à la futilité de l'action et du langage; car pour un exploit digne de renommée il y avait assez peu de chances de n'être pas oublié, de devenir vraiment « immortel ». (1983, p. 256).

L'effritement des liens avec le passé – l'autorité, par exemple –, la dégradation des structures du monde – l'éducation, la politique – mènent à l'incertitude envers l'avenir. Presque une décennie après *Kids, Elephant* n'est guère plus optimiste quant à ce qui attend la génération émergente, mais il ne s'agit pas encore de se désoler. Gus Van Sant en appelle à la responsabilité de penser.

Apparaître et durabilité sont aussi les critères par lesquels Arendt définit, parmi les choses du monde, celles qui appartiennent à l'art et à la culture – deux catégories fréquemment conjointes mais néanmoins distinctes. « Si la choséité de toute choses dont nous nous entourons réside dans le fait qu'elles ont une forme à travers laquelle elles apparaissent, seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître » (1972a, p. 269) – notons que l'apparaître procède autant de l'audibilité que de la visibilité. Bien que la philosophe ne se penche jamais, à ma connaissance, sur le septième art, sa courte définition de l'art englobe sans ambiguïté les œuvres cinématographiques, excluant toutefois les productions prioritairement motivées par des intérêts financiers – ce n'est pas le cas des films qui nous ont intéressés dans les chapitres précédents. On devine bien que ces films fabriqués de manière à engendrer un maximum de profit requièrent, et obtiennent, la plus grande visibilité sociale, dans la mesure où celle-ci se marchande; cela ne met pas pour autant en crise le cinéma en tant qu'art. Qu'un film réalisé comme une œuvre d'art connaisse un relatif succès commercial – dans une certaine mesure, cela est une chance – ne lui enlève d'ailleurs rien de son caractère artistique. Indépendamment de sa valeur monétaire, l'objet d'art est reconnu comme tel par la culture, qui consiste en « le mode de relation prescrit par les civilisations avec les moins utiles, les plus mondaines (*worldly*) des choses : les œuvres des artistes, poètes, musiciens, philosophes, etc. » (*ibid.*, p. 273).

Le concept de culture, dont Arendt attribue l'invention à la civilisation romaine, est postérieur au concept d'art mais l'intègre comme principale catégorie : « les œuvres d'art sont

les objets culturels par excellence » (*ibid.*, p. 271). L'objet culturel est caractérisé par sa résistance au passage du temps, à la succession des générations, plutôt que par sa fonction : « le seul critère authentique pour juger ces choses spécifiquement culturelles est leur permanence relative, et même leur éventuelle immortalité. Seul ce qui dure à travers les siècles peut finalement revendiquer d'être un objet culturel » (*ibid.*, p. 260). La pérennité du septième art dans le domaine de la culture est questionnable : après cent-vingt ans d'histoire à peine – si on la fait débiter avec l'invention du cinématographe – et en regard du bouleversement actuel de ses modes de diffusion et de conservation, il est difficile d'évaluer son horizon en tant que pratique spécifique. Cela dit, dans la société de masse, il est aussi difficile d'évaluer la pérennité de la culture elle-même; Hannah Arendt parle d'une « crise de la culture ». Considérant la situation de précarité dans laquelle se trouve la génération émergente dans le contexte états-unien contemporain, l'avenir du monde, pour tout dire, est globalement incertain.

Dans ce dernier chapitre un peu différent des deux autres, il s'agira d'aborder le problème de la jeunesse non plus par l'entremise d'un film choisi, mais plus largement par celle d'une réflexion sur le cinéma en tant que pratique audiovisuelle en redéfinition, en tant que pratique artistique vouée à l'apparaître – plutôt qu'en tant qu'industrie, bien que l'un n'exclue pas l'autre. Soumettant l'hypothèse selon laquelle le cinéma problématise le monde à travers la problématisation de son propre médium, je propose de penser conjointement l'avenir du septième art et la promesse du cinéma pour l'avenir du monde, et plus spécialement pour celui de la jeunesse. Les trois prochaines sections porteront respectivement sur la survivance d'une pratique culturelle dans une société de masse tournée vers le divertissement, sur le potentiel politique du médium audiovisuel et de la culture qui l'entoure, et finalement sur le rôle essentiel du spectateur au sein d'une *polis* audiovisuelle.

### **3.1. De la culture au divertissement**

L'histoire récente de l'art remet en cause la classification systématique de l'œuvre d'art comme objet culturel. La performance pose à cet égard un évident problème : celui d'une pratique artistique dont les œuvres qu'elle produit ne sont promises à aucune durabilité, sinon par le biais de leur documentation. La performance en tant que pratique est culturelle; l'œuvre

qu'on appelle aussi performance n'est pas un objet culturel. L'artiste Marina Abramović définit son médium en insistant sur l'importance de la présence, qui suppose une limitation dans l'espace et le temps : « The performance is really about presence. If you escape presence, your performance is gone. It is always you, the mind, and the body. You have to be in the here and now, one hundred percent » (Biesenbach 2010, p.211). La performance travaille l'expérience du temps vécu – présent – sur une échelle intime plutôt qu'historique : « To me it is so important to introduce time in performance, because our time is becoming shorter and shorter. This is why I'm struggling to make performances of longer and longer duration » (*ibid.*). Le cinéma partage cette capacité à faire éprouver sa durée, mais l'inscription du film sur un support matériel et sa reproductibilité lui permettent par ailleurs d'exister en tant qu'objet durable; la permanence d'un objet culturel dépend toutefois davantage de la volonté de le conserver que de la solidité de son support.

Tandis que la performance est éphémère par définition, d'autres types d'œuvres d'art le sont plutôt par condition : par exemple le *street art*, clandestin, peu onéreux, pratiqué notamment par les jeunes qui se manifestent à travers lui dans l'espace public. Distinctes de l'art public, les œuvres de rue auraient la même faculté de résister au passage du temps si elles étaient entretenues, leur précarité n'étant pas une condition matérielle, or elles sont effacées – illégales, considérées comme une forme de vandalisme – ou recouvertes par d'autres artistes. Le *street artist* américain Ron English soutient que l'œuvre de rue n'appartient qu'à un moment, tout comme elle appartient à un lieu précis :

I don't believe Street Art is meant to be permanent. If the owner of the building wants it down, if someone paints over it to paint something new, it's all fine because it's fulfilled its purpose. Street art is an experience, and then it's a photo, a You Are Not Here moment. These moments are meant to mark time, and to remark on times. And times change. (English 2014, s. p.)

Dans le domaine audiovisuel, le *street art* trouve peut-être son plus proche parent dans les films publiés sur Internet, en marge du marché : le travail du collectif syrien Abounaddara ou du collectif québécois Épopée en seraient de bons exemples<sup>15</sup>. Même sans être retiré, le

---

<sup>15</sup> Site officiel d'Abounaddara : [www.abounaddara.com](http://www.abounaddara.com); d'Épopée : [www.epopee.me](http://www.epopee.me)

contenu d'Internet se retrouve noyé dans sa surabondance, emporté par son flot, pratiquement introuvable. Des films intimement liés au temps présent trouvent leur compte dans la visibilité succincte accordée par Internet, bien qu'ils soient promis à leur perte presque inévitable; d'autres appartiennent au patrimoine et demandent à durer pour être légués.

Un détour par l'art actuel fait constater sa distance nouvelle vis-à-vis du domaine culturel tel qu'Arendt le définit. Il subsiste bien sûr, par ailleurs, des pratiques vouées à la création d'œuvres durables – à supposer que la culture, qui consiste notamment à conserver, entretenir, restaurer, survive dans la société de masse. L'art éphémère est une forme de résistance à la perte de la culture ainsi qu'à la destruction des objets culturels, mais si l'enjeu de l'apparaître est ainsi sauvé, il reste encore celui de la durabilité du monde dont dépend l'avenir de la jeunesse, et déjà son présent comme le nôtre : *Kids* et *Elephant* exposent le cauchemar d'une génération sans horizon.

La crise de la culture dans la perspective d'Arendt se traduit par l'émergence de la « culture de masse » qu'on devrait plutôt appeler « loisir de masse » (1972a, p. 270). La société de masse apparaît avec l'expansion du domaine social, dans lequel se confondent désormais toutes les couches de la population. Jadis exclue, la classe populaire – et par définition la plus peuplée – forme maintenant la majorité et force la redéfinition du rapport aux objets culturels, historiquement réservés aux couches supérieures d'un ordre social tombé en désuétude.

Et puisque la société, au sens de la « bonne société », comprenait ces couches de la population qui disposaient non seulement de richesse mais de loisir, c'est-à-dire de temps à consacrer à la « culture », la société de masse indique clairement un nouvel état des choses, où la masse de la population a été soulagée du fardeau du labeur physiquement épuisant et peut, elle aussi, disposer d'assez de loisir pour la « culture ». (*ibid.*, p. 255)

Dans le bouleversement moderne de l'ordre social, il y a redéfinition de la culture en valeur par la bourgeoisie philistine, puis en divertissement par la masse : tandis que la haute société convoite le capital social à travers les valeurs culturelles, la masse cherche le divertissement à travers la consommation. Arendt place à deux reprises le mot « culture » entre guillemets,

signalant la perte de son sens. Dans son rapport utilitaire aux objets culturels, la haute société perd la véritable notion de culture mais pas les œuvres; la masse s'attaque quant à elle aux objets culturels eux-mêmes, apprêtés pour la consommation, les dévorant avec un insatiable appétit.

La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société (qui, comme tout processus biologique, attire insatiablement tout ce qui est accessible dans le cycle de son métabolisme) consommera littéralement les objets culturels, les engloutira et les détruira. (*ibid.*, p. 265-266)

Au sens biologique d'avaler comme au sens économique d'acheter, utiliser, jeter, consommer implique de détruire; l'homme de masse se caractérise notamment par son « aptitude à la consommation, accompagnée d'incapacité à juger, ou même à distinguer » (*ibid.*, p. 255), ce qui signifie qu'il consommera indifféremment tout et n'importe quoi. Y compris des objets qui sont à la fois des héritages du passé et des legs pour les générations à venir, des objets culturels qui ne sauraient survivre à leur consommation.

Le point est qu'une société de consommateurs n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de la consommation, implique la ruine de tout ce qu'elle touche. (*ibid.*, p. 270)

L'argument d'Arendt paraît prendre un accent élitiste si l'on omet une importante subtilité sur laquelle la philosophe insiste peu : la liquidation des objets culturels n'est pas la conséquence de leur accessibilité nouvelle au public populaire et peuplé, mais de l'attitude propre à la masse vis-à-vis des objets du monde, qui ne relève pas d'un manque d'intelligence mais d'une différence d'éducation. L'inaptitude culturelle de la masse est la conséquence d'un élitisme historique qui réservait la culture à la minorité.

Le sociologue français Edgar Morin distingue la démocratisation des objets culturels, qui consiste à les rendre largement accessibles, de leur vulgarisation : « Simplification, manichéisme, actualisation, modernisation concourent à *acclimater* les œuvres de la "haute

culture” dans la culture de masse. Cette acclimatation par retraits et ajouts vise à les rendre aisément consommables » (1983, p. 62). *A priori*, le sociologue adopte une définition de la culture beaucoup plus large que celle d’Arendt, exempte du critère de durabilité des objets culturels ou même d’une quelconque spécificité de ces objets en eux-mêmes, insistant plutôt sur leur valeur symbolique : « On peut avancer qu’une culture constitue un corps complexe de normes, symboles, mythes et images qui pénètrent l’individu dans son intimité, structurent les instincts, orientent les émotions » (*ibid.*, p. 13). Selon cette définition, rendre consommable une œuvre de la haute culture pour la destiner à la masse n’enlève rien à son caractère culturel et ne constitue pas une destruction, mais davantage une hybridation de laquelle émerge une nouvelle culture. Cela étant dit, Morin oppose à la culture de masse ou la culture de loisir ce qu’il appelle une « culture cultivée », une formulation dont la redondance souligne l’oxymore dans les deux autres. Quelque chose fait défaut dans cette culture tournée vers la consommation et le loisir : un lien avec le passé, une pensée pour l’avenir.

L’individu privé qui veut consommer sa propre vie tend à valoriser le présent. Il est du reste de plus en plus privé de passé; celui-ci ne lui fournit plus sagesse et règle de vie; les anciennes valeurs, les grandes transcendances sont broyées dans un devenir accéléré.

Cet homme de plus en plus privé de passé est de plus en plus privé d’avenir. Déchargé des préoccupations accumulatives, il n’ose envisager un futur incroyable. (*ibid.* p. 208)

Même dans son approche inclusive de la culture de masse, le sociologue arrive sensiblement à la même constatation qu’Arendt quant aux conséquences de l’individualisation du rapport au temps lorsqu’il fait état, à son tour, d’une crise de la culture qui se manifeste entre autre par la « régression de ses déterminismes et [l’]accroissement des incertitudes » et le « passage de la stabilité à l’instabilité » (*ibid.*, p. 224).

Dans un chapitre de son ouvrage *Simulacres et simulation* consacré au Centre George-Pompidou qu’il appelle plus familièrement « Beaubourg », le philosophe Jean Baudrillard dénonce la liquidation de la culture par une institution qui simule sa préservation et sa démocratisation. Puisque « la culture est un lieu du secret, de la séduction, de l’initiation, d’un échange symbolique restreint et hautement ritualisé » (1981, p. 97), donc l’objet d’une

transmission, le projet de la répandre massivement en livrant les objets culturels à la ruée des visiteurs consommateurs, une catastrophe à laquelle ils ne sauraient longtemps résister avant d'être transformés en marchandises, ne peut aboutir qu'à sa destruction. Beaubourg ne produit pas la culture mais la masse :

Jamais il n'a été aussi clair que le contenu – ici la culture, ailleurs l'information ou la marchandise – n'est que le support fantôme de l'opération du médium lui-même, dont la fonction est toujours d'induire de la masse, de produire un flux humain et mental homogène. (*ibid.*, p. 102)

« Ici les objets culturels, comme ailleurs les objets de consommation, n'ont d'autre fin que de vous maintenir en état de masse intégrée, de flux transistorisé, de molécule aimantée » (*ibid.*, p. 103). Beaubourg est bien sûr une figure de cas à travers laquelle le philosophe appréhende la tendance plus large à la prétendue production culturelle qui consiste plutôt en une production de masse, production de la masse. Ces remarques de Baudrillard bouclent une sorte de cercle vicieux avec celles d'Arendt, émises plusieurs années plus tôt – dans un contexte déjà différent et qui n'a cessé d'évoluer; la consommation des objets culturels entraîne non seulement leur destruction mais aussi la mutation des médias en machines à produire la masse, à homogénéiser ses spectateurs – ce qui n'exclut en rien une possibilité de résistance dans le potentiel du médium qui ne se réduira jamais à son instrumentalité. En d'autres termes, le médium vulgarisateur n'est pas celui qui place la culture à la portée du spectateur mais celui qui entrave l'accroissement de cette portée et prive le spectateur d'une véritable culture. Le problème est moins dans le médium que dans l'usage qui en est fait.

La multiplicité de ses matières d'expression en plus de ses propriétés narratives prédisposent le cinéma à l'hybridation : il peut emprunter à la musique, à la peinture ou à la photo, au théâtre ou à la littérature, à la bande dessinée, autant qu'à la publicité, à la télévision, aux contenus d'Internet. Le cinéma se tient également à la frontière de l'art et de l'industrie, de la culture et du loisir de masse, et constitue dans certains cas un lieu de passage; Edgar Morin donne d'ailleurs des adaptations cinématographiques comme exemples de vulgarisation, précisant tout de même que « [c]ette tendance simplificatrice ne vient pas de



l'expression cinématographique elle-même [...], mais de la nature présente de la culture de masse » (1983, p. 61). Il arrive inversement qu'une œuvre littéraire mineure soit adaptée en une œuvre cinématographique majeure : le roman *Psycho* de Robert Blotch n'aurait sans doute connu aucune notoriété s'il n'avait été adapté par Hitchcock dans ce qui devint un classique du septième art. À l'intérieur même de la série culturelle du cinéma, le *remake* est un lieu possible de la transformation d'un objet culturel – le chef d'œuvre *À bout de souffle* (1960) de Godard – en divertissement populaire – le très accessible mais très oubliable *Breathless* (1983) de Jim McBride. Il est permis de croire également qu'à travers la création audiovisuelle et plus spécifiquement cinématographique, les produits consommables et futiles de l'industrie du divertissement peuvent être refondus en objets durables.

La cinéaste Sofia Coppola travaille en ce sens dans le film *The Bling Ring* (2013), adapté de l'article à sensation « The suspects wore Louboutins » publié dans le magazine *Vanity Fair*<sup>16</sup>. Le texte de la journaliste Nancy Jo Sales relate l'improbable histoire, pourtant véridique, d'une bande d'adolescents aisés de Los Angeles trouvés coupables de multiples cambriolages, essentiellement de vêtements et d'accessoires de mode, dans les demeures de plusieurs vedettes hollywoodiennes. À travers ce récit, Coppola thématise le culte de la marchandise et de la célébrité qui tient place de culture pour ses jeunes personnages, obsédés par la vie privée des stars jusqu'à entrer par effraction chez elles et les déposséder de leurs luxueux biens. Marchandise et célébrité sont inséparables, comme l'exemplifie la figure de Paris Hilton – dont la demeure, facilement reconnaissable aux nombreuses photographies d'elle-même qui ornent toutes les pièces, est visitée à plusieurs reprises par les protagonistes – qui doit sa notoriété à sa fortune familiale et capitalise sur cette popularité pour s'enrichir encore davantage et se rendre encore plus populaire. Cette gloire futile n'a plus rien à voir avec la pérennité vers laquelle tendent les objets culturels et leurs auteurs.

Bien que leurs crimes soient exceptionnels, le quotidien des voleurs – un voleur et quatre voleuses plus exactement – est mis en scène de façon à inscrire leurs excès en continuité d'un mode de vie typique de leur génération, axé sur la représentation de soi. Une scène particulièrement représentative les montre réunis dans un club huppé où ils passent le plus clair de leur temps à se prendre en photo dans des poses festives, simulant de s'éclater

---

<sup>16</sup> L'article est disponible en ligne sur le site de *Vanity Fair* : <http://www.vanityfair.com/culture/2010/03/billionaire-girls-201003>

tandis que la soirée paraît plutôt ennuyante. Publiées sur Facebook, ces photographies représentent un événement qui n'a jamais eu lieu précisément parce que ses protagonistes étaient trop occupés à le mettre en scène. Ce comportement est caractéristique de la jeunesse contemporaine – imité par certains adultes certes, mais justement ceux qui veulent faire jeune – mais les principes qui le soutiennent ne sont évidemment pas nés avec elle; les deux phrases avec lesquelles Guy Debord ouvre *La société du spectacle*, publié en 1967, auraient pu être écrites à propos de Facebook : « Toute la vie des sociétés dans laquelle règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (1992, p. 15). *The Bling Ring* présente une jeunesse assujettie par des dispositifs médiatiques caractéristiques d'une société où le paraître a largement pris le pas sur l'apparaître, la cinéaste intégrant parmi ses propres images celles qu'elle emprunte à l'environnement médiatique contemporain : captures d'écran de Facebook ou de sites à potins, extraits télévisuels divers sur le thème des célébrités. Elle filme les séquences d'intrusion chez Paris Hilton dans la véritable maison de l'héritière, expose les marchandises de luxe qu'elle possède en quantité phénoménale et sur lesquelles on reconnaît parfois les logos de marques prestigieuses, parodie le voyeurisme et le fétichisme de l'industrie du paraître dont elle dénonce la vacuité, épuisant son charme à force de redondance.

Sofia Coppola offre à l'histoire relatée dans un article de magazine une forme plus durable en la transposant au cinéma, tirant d'une anecdote le portrait d'une génération. Dans le même mouvement, elle récupère comme matière expressive l'imagerie des médias de masse au sein d'une œuvre audiovisuelle à vocation culturelle. Très simplement, l'artiste fabrique un objet culturel potentiellement durable à partir des produits périssables de l'industrie du divertissement, non en les refondant sous une forme plus résistante mais en les déplaçant dans le « monde du cinéma ». Je m'inspire ici de la nouvelle théorie institutionnelle de l'art proposée par George Dickie, selon laquelle « une œuvre d'art est un artefact dont la spécificité est d'avoir été créé pour être présenté à un public du monde de l'art » (2009, p. 225). L'auteur définit les membres de ce public spécifique par « leur capacité à jouer correctement un rôle qui nécessite des connaissances et une compréhension semblables, par bien des aspects, à celles qui sont requises d'un artiste » (*ibid.*, p. 222), c'est-à-dire par leur culture; c'est à travers la

culture que l'objet s'extrait de son utilité et gagne la faculté d'apparaître durablement en tant qu'œuvre d'art. La pérennité des images de notre époque contenues dans *The Bling Ring* repose sur la persistance d'une culture du cinéma, d'un public cinéphile et de ses institutions qui reconnaissent au film un statut qui motive sa conservation. Rien n'est moins assuré dans une société de masse, dont le film montre bien, d'ailleurs, qu'elle recouvre autant la population fortunée.

Une foule de jeunes gens bronzés font la fête sur une plage de Floride, littéralement arrosés d'alcool. Des garçons versent leur bière sur les seins nus d'une jeune femme qui les agite vigoureusement, les visages évacués du cadre qui se resserre et se recentre sur la poitrine. D'autres tiennent leurs canettes à la hauteur du pénis et miment d'uriner dans la bouche des filles étendues à leurs pieds. Tous hurlent, font des doigts d'honneur à la caméra ou lui présentent leur arrière-train; les premières images de *Spring Breakers* (2012) évoquent la franchise pornographique *Girls Gone Wild* (Elliott 2013, p. 9) et présentent la masse dans ce qu'elle a de plus vulgaire. Le cinéaste Harmony Korine, scénariste de *Kids*, dresse dans ce film le portrait d'une nouvelle génération, blasée, qui n'aspire qu'à fuir un monde sans attrait et voit son salut miroité par les spectacles dont l'industrie du divertissement sature son quotidien – la même jeunesse qu'on rencontre dans *The Bling Ring*.

Agonisant d'ennui sur un campus quelconque, Candy, Brit, Cotty et Faith s'évadent en Floride pour les vacances du printemps, poursuivant l'utopie publicitaire dont l'incipit du film offre l'avant-goût : la liberté telle qu'elle est définie par le slogan d'une marque de bière ou les paroles d'une chanson *dance*. Elles se saoulent et s'éclatent jusqu'à oublier leur réalité, la troquer contre un fantasme préfabriqué qu'elles méprennent pour leur propre idéal : « Feels as if the world is perfect ». Korine met en évidence l'influence sur cette jeunesse de ce que Henry A. Girou appelle « pédagogie de la marchandisation » (*pedagogy of commodification*), qui consiste en la transmission de la seule rationalité marchande aux enfants élevés parmi les marques. Très jeunes, fortement vulnérables à l'influence publicitaire, ils apprennent à se définir à travers la consommation ainsi qu'à craindre l'exclusion sociale promise à ceux qui défieraient la dictature du « cool ».

Under the neoliberal regime, an intense battle is being waged through a public pedagogy of consumerism designed to influence, shape, and produce future generations of young people who cannot separate their identities, values, and dreams from the world of commerce, brands, and commodities. (Giroux 2010, p. 32)

Les personnages de *Spring Breakers*, protagonistes comme figurants, font corps avec la masse modelée sur l'imagerie publicitaire jusqu'à devenir eux-mêmes des représentations des valeurs marchandes. La foule participant aux festivités du *Spring Break* se fait la représentation d'une liberté simulée qui, comme le fait remarquer le critique Simon Reynolds, se tient en vérité dans les cadres conventionnels : « As depicted in Korine's film, the participants in Spring Break act out an idea of unbridled freedom and lascivious irresponsibility that's as convention-bound and repetitive as the regular, regulated life of which it's a carnivalesque inversion » (2013, p. 30). Ces jeunes fuient la banalité d'un monde conformiste pour un lieu où les individus sont plus indifférenciés que jamais au sein d'une masse bigarrée mais homogène.

Sans se distancier comme Coppola dans une posture d'observateur ou même de pasticheur, Korine embrasse le grotesque du spectacle qu'il met en scène et réalise un authentique produit de divertissement commercial pour adolescents, avec des vedettes populaires – Selena Gomez, Vanessa Hudgens, Ashley Benson et surtout James Franco –, une trame musicale dansante cosignée par un DJ à la mode – Skrillex –, de la nudité, des gros mots, de la violence, et des références pop : Britney Spears, *My Little Pony*. En plus de sa musique hyper présente, ses couleurs fluorescentes et son montage rythmé, répétitif, apparentent le film à la forme du vidéoclip dont il emprunte aussi les clichés thématiques : la fête dans la première partie, le gangstérisme dans la seconde. La fête s'interrompt brutalement pour les protagonistes lorsqu'elles sont arrêtées dans une descente puis incarcérées, mais cet intermède glauque – les couleurs dans cette séquence virent littéralement au bleu-vert – est de courte durée; leur caution est payée par le gangster-rappeur excentrique Alien qui les invite ensuite chez lui. Tandis que Faith se sépare rapidement du groupe pour retourner à la maison, donnant son sens au concept de vacances, les trois autres rejoignent le criminel, se font mercenaires et découvrent un nouveau monde de divertissement dont le gangstérisme est le paradigme.

« I'm about making money. That's the dream, y'all. That's the American dream », prêche Alien, avant de dresser pour ses nouvelles amies l'inventaire de ses possessions : ses vêtements de marques, ses armes dont toute une sélection est suspendue au-dessus de son lit, ses piles de billets de banque, son Kool Aid bleu. « Look at my shit! ». Bien qu'il se tienne toujours dans les clichés du divertissement de masse, le film emprunte un tournant plus dérangeant dans sa seconde partie où la violence, comme dans certains jeux vidéo, devient le moyen privilégié du plaisir; les trois filles couvrent leurs visages de cagoules rose bonbon, s'arment lourdement et terrorisent frénétiquement leurs victimes. Si le film est comparable à bien d'autres en termes de violence, le malaise surgit surtout de son association outrageusement décomplexée avec l'argent, le sexe, le divertissement populaire : sur un lit recouvert de billets de banque, Candy et Brit enfoncent des armes à feu dans la bouche d'Alien qui mime une fellation. Dans une séquence presque voisine, les trois filles cagoulées et armées se réunissent autour d'un piano blanc, près de l'océan sur lequel le soleil s'apprête à se coucher, et demandent à Alien de leur jouer quelque chose d'inspirant. Le gangster entame la ballade « Everytime » de Britney Spears, puis la voix de la *pop star* prend le relais tandis que le montage enchaîne des scénettes d'agressions brutales, filmées au ralenti, mises en parallèle avec la scène du piano, qui montre désormais les filles danser avec leurs carabines sur fond de ciel crépusculaire rosé. Les associations entre marchandise, sexualité, violence et plaisir sont inhérentes au divertissement de masse – le phénomène *Fifty Shades of Grey* en est l'exemple prégnant –, tout comme l'imagerie convoquée par Korine; le chercheur Dork Zabunyan insiste sur la particularité de la posture critique du cinéaste, qui ne tient ni de la parodie, ni du moralisme, mais du « tact » :

Le tact de *Spring Breakers*, très difficile à conquérir, provient simultanément de cette immersion dans le sordide et de l'esquisse non moraliste d'une communauté de jeunes gens qui vont dans le mur. L'horreur est sublimée sans être esthétisée, elle devient progressivement limpide sans que le glauque des situations ne soit exagéré. (Zabunyan 2013, p. 78)

*Spring Breakers* fait jouer contre elle-même l'industrie du divertissement consommable en agençant ses représentations stéréotypées en des constellations bizarroïdes, qui frôlent

l'absurde et l'abject. La multiplicité des pistes lancées au fil du montage effréné voire chaotique, dont je n'ai pu saisir qu'une infime partie, rend justement insaisissable, inconsommable, l'œuvre dans son intégralité. Plutôt qu'un travail de déplacement comme chez Coppola, il s'agit d'un travail de contamination par lequel Korine fabrique dans une matière comestible un objet indigeste; il s'en dégage une certaine poésie, vulgaire, elle-même contaminée, qui perce néanmoins la superficialité des représentations livrées à la masse et résiste à la dévoration.

### **3.2. La *polis* audiovisuelle**

Neil et Wendy, deux adolescents, traînent dans un cinéparc désaffecté. Il fait nuit. De dos à la caméra, ils font face au rectangle grisâtre découpé par l'écran vide dans l'obscurité qui noie tout le reste. « I wish there's a movie showing right now », souhaite le garçon. « Me too », approuve la fille, « A film about our lives ». Elle saisit un hautparleur dont les fils sont arrachés et le porte à son oreille : « I hear something ». Il se met soudain à neiger à gros flocons comme dans un film de Noël, une neige de cinéma dont le surgissement trop opportun trahit l'intervention du cinéaste – le cinéma se manifeste en réponse à ces personnages en manque d'images. « It's the voice of God ». Wendy tend le hautparleur à Neil qui écoute à son tour : « I hear him ». Tous deux lèvent les yeux au ciel, vers la caméra qui les filme en extrême plongée et s'éloigne d'eux en s'élevant. À la place de Dieu se tient le cinéma; il revient au spectateur de décider lequel est la métaphore de l'autre. La neige comme un miracle arrive gracieusement de nulle part et parsème l'image de mystère et de possible, puis la caméra céleste reçoit les regards émerveillés des protagonistes. Le premier miracle est toutefois accompli par les deux jeunes personnages, spectateurs dont le désir d'images et d'apparaître en images fait revivre les ruines d'un écran spectral en un espace autre, qui attise et attire leur imaginaire jusqu'à en déborder. Cette belle scène de *Mysterious Skin* (2004) est typique du cinéma de Gregg Araki, fasciné par une jeunesse en perte de repères dans un monde crépusculaire infiltré par le surréel. Si ces failles dans le réel s'ouvrent le plus souvent sur le cauchemardesque – une tête tranchée qui persiste à parler dans *The Doom Generation*, un extraterrestre de série B qui pulvérise les personnages de *Nowhere*, une prophétie eschatologique dans *Kaboom* – c'est plutôt un espoir qui perce dans *Mysterious Skin*.

Sous ses accents mystiques, la scène est plus politique – métaphoriquement s’entend – qu’elle n’y paraît; la *polis*, comme ici le cinéma, est le lieu où l’homme accomplit le miracle par lequel son monde échappe au cours naturel de la vie, à sa ruine promise. Le terme de « miracle » employé par Hannah Arendt ne fait référence à aucune magie, mais à l’action comme faculté miraculeuse propre à l’homme, faculté d’entreprendre ce qui n’existait pas avant et qui change tout ce qui vient après. « Le miracle qui sauve le monde, le domaine des affaires humaines, de la ruine normale, “naturelle”, c’est finalement le fait de la natalité, dans lequel s’enracine ontologiquement la faculté d’agir » (1983, p. 314). La naissance d’un être humain signifie l’apparition d’un individu nouveau, unique, capable d’engendrer la nouveauté; tandis qu’on sait à peu près à quoi s’attendre d’un animal en regard de son espèce, on doit s’attendre à tout de l’être humain, le seul à connaître la liberté.

Le miracle de la liberté consiste dans ce pouvoir-commencer, lequel à son tour consiste dans le fait que chaque homme, dans la mesure où par sa naissance il est arrivé dans un monde qui lui préexistait et qui perdurera après lui, est en lui-même un nouveau commencement. (1995, p. 71)

La liberté tient du miracle car elle survient contre un état de nécessité qui est la condition des êtres biologiques; elle est un don. L’homme n’est toutefois libre qu’à l’instant où il agit ou parle librement. Tandis que les besoins biologiques sont affaires privées, l’action et la parole appartiennent au domaine public : elles sont précisément les voies par lesquelles l’homme apparaît librement au monde humain, parmi les autres hommes et devant eux. Le monde préexistant et perdurant dont parle Hannah Arendt n’est pas la nature mais ce monde humain, la *polis*, seul lieu de la liberté et du miracle. « Il n’y a de liberté que dans l’espace intermédiaire propre à la politique » (*ibid.*, p. 43).

Les deux personnages de *Mysterious Skin* sont bien loin des lumières de la *polis*, isolés, littéralement dans l’obscurité. Une lumière blanche découpe toutefois leurs silhouettes par derrière tandis qu’une autre source plus douce les éclaire par devant; c’est un éclairage ostentatoirement cinématographique qui détache les corps de la nuit, se reflète sur eux et dépose leur empreinte sur la pellicule. Une autre lumière de cinéma, émise par le projecteur au fond de la salle, traverse la pellicule imprimée – ce n’est pas la même, mais épargnons-

nous l'odyssée photochimique qui les sépare – et reporte sur l'écran l'image de Neil et Wendy qui apparaissent devant le public du film. Les quelques paroles échangées, un souhait déçu d'avance qui déclenche l'imagination divagante propre aux êtres doués de liberté, nous atteignent et résonnent d'un désir qu'elles portent en creux : désir d'un miracle, d'apparaître depuis l'obscurité sur un écran désaffecté qu'on pourrait tout à fait voir comme une figure de la *polis* – il en va de même pour l'autre écran dont celui-là est la mise en abyme. Le film leur répond par un trucage dont l'artifice ne berne personne, puisqu'il ne s'efforce justement pas de berner mais au contraire de se manifester comme apparition, et comme espace d'apparition.

Puisqu'elle se fait devant un public du monde réel, l'apparition au cinéma est une authentique apparition au monde, bien qu'elle soit celle d'êtres fictifs – fictionnalisés dans une certaine mesure même dans un cadre documentaire. L'ensemble des dispositifs à travers lesquels les images apparaissent publiquement, tout comme la *polis* est un ensemble de dispositifs, légaux, spatiaux, appartient également au monde matériel. Une importante différence entre *polis* et cinéma concerne les domaines publics au sein desquels apparaissent les personnes ou les personnages : le domaine politique et le domaine culturel, qui sont largement apparentés – leurs publics possiblement formés des mêmes individus – mais aucunement identiques. Je propose d'écarter pour le moment cette différence afin d'éclaircir le fonctionnement de la *polis* et son rapport étroit avec le médium audiovisuel. La pellicule argentique et la projection en salle, par leur matérialité, l'intelligibilité de leur fonctionnement, illustrent quasi schématiquement les principes de la *polis*, mais il faut préciser tout de suite que la dimension politique de la médiation audiovisuelle implique l'ensemble de ses manifestations sans regard du support d'enregistrement, de diffusion, ou du contexte de réception – nous nous occuperons ultérieurement de distinguer le cinéma parmi les différentes pratiques.

Hannah Arendt distingue trois catégories d'activités humaines correspondant à trois grandes conditions : le travail (*labor*) dont la condition, non spécifiquement humaine, est la vie, l'œuvre (*work*) dont la condition est l'appartenance-au-monde, c'est-à-dire au monde d'objets durables fabriqués par l'homme pour lui survivre, et finalement l'action, dont la



condition est la pluralité humaine. « [C]ette pluralité est spécifiquement *la* condition – non seulement la *condition sine qua non*, mais encore la *condition per quam* – de toute vie politique » (1983, p. 42). La masse, dont la tendance est l'homogénéité, est la négation de la pluralité qui consiste en la cohabitation d'êtres semblables dans leur humanité mais profondément différents en tant qu'individus uniques. Avant d'aborder le caractère proprement politique du médium audiovisuel, il faut se questionner d'abord sur le rapport entre la *polis* et l'œuvre, car un film est une œuvre, non une action, ni une parole. En supposant que le médium soit analogue à la *polis*, l'activité du cinéaste qui relève *a priori* de la fabrication – il ne faut pas l'entendre au sens réducteur : cela signifie simplement que son œuvre est vouée à apparaître elle-même au monde plutôt qu'à le faire apparaître en tant qu'agent – trouve ses équivalents grecs antiques dans celles du législateur et de l'architecte.

Pour eux [les citoyens grecs], les lois, comme la muraille qui entourait la ville, n'étaient pas des résultats de l'action mais des produits du faire. Avant que les hommes se missent à agir, il fallait un espace défini et une structure où pussent avoir lieu toutes les actions subséquentes, l'espace étant le domaine public de la *polis* et sa structure la loi; le législateur et l'architecte appartiennent à la même catégorie. (*ibid.*, p. 254)

L'œuvre se distingue par sa relative durabilité du produit du travail, consommable et donc périssable par définition, et de l'action et de la parole, intangibles, qui seraient les activités les plus futiles sans la « mémoire organisée » (*ibid.*, p. 257) qu'est la *polis*. Les caméras, les écrans de cinéma, les disques DVD, tous les objets qui servent à la création, à la diffusion, à la réception d'un film sont, comme le film lui-même, des œuvres qui rendent possible la médiation qui relève du domaine de l'action, et la pérennité du cinéma comme pratique médiatrice – je répète qu'il en va de même pour l'ensemble des pratiques audiovisuelles. De la même façon, la stabilité et la durabilité de la *polis* lui viennent d'œuvres prépolitiques auxquelles ces propriétés sont inhérentes, et qui forment une sorte de cadre.

Immatérielle en elle-même, la *polis* est définie par Arendt comme un mode d'organisation de la pluralité humaine en communauté d'êtres uniques – jusque là, c'est essentiellement répéter ce qu'est la pluralité – qui agissent et parlent ensemble, et qui, réciproquement, se tiennent témoins des actes et des paroles des autres, et leur répondent.

La *polis* proprement dite n'est pas la cité en sa localisation physique; c'est l'organisation du peuple qui vient de ce qu'on agit et parle ensemble, et son espace véritable s'étend entre les hommes dans ce but, en quelque lieu qu'ils se trouvent. [...] C'est l'espace du paraître au sens le plus large : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent. (*ibid.*, p. 258)

« La politique traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres *différents* » (1995, p. 40). L'action politique au sens le plus large, c'est-à-dire l'action en tant que « substance même dont est faite la politique » (1972b, p. 10), est plus qu'analogue à la médiation audiovisuelle; elle est elle-même une forme de médiation. Littéralement médiatrice, la *polis* est l'intermédiaire entre ses citoyens :

La politique prend naissance dans *l'espace-qui-est-entre-les hommes*, donc dans quelque chose de fondamentalement *extérieur-à-l'homme*. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation. (1995, p. 42)<sup>17</sup>

J'ajoute, sans trahir la pensée de la philosophe, que la *polis* est également intermédiaire sur le plan temporel puisqu'elle relie les générations successives. Il importe de distinguer l'opération des médias, qui servent d'intermédiaires aux messages et sont des instruments de communication – bien qu'il s'agisse d'une forme de médiation, réservons-lui le terme spécifique de « médiatisation » –, de l'intermédiaire politique entre les hommes, dont le contenu n'est pas un message mais ce qu'Arendt appelle le « qui » de l'être humain, son identité en tant qu'individu unique.

La parole et l'action révèlent cette unique individualité. C'est par elles que les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts; ce sont les modes sous lesquels les êtres humains apparaissent les uns aux autres, non certes comme objets physiques, mais en tant qu'hommes. (1983, p. 232)

---

<sup>17</sup> On remarque une contradiction, négligeable en ce qui nous concerne, entre l'affirmation dans *Qu'est-ce que la politique ?* selon laquelle il n'existe pas de substance politique, et celle dans *Du mensonge à la violence* selon laquelle l'action est la substance de la politique. Retenons simplement que l'action, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler une substance au sens matériel, est désignée comme telle au sens où elle est ce dont la politique est faite.

Révéler son « qui », c'est apparaître au monde. La médiation audiovisuelle est donc à distinguer de la médiatisation audiovisuelle qui consiste en l'emploi du dispositif comme instrument de communication; le cinéma est comparable à la *polis* dans sa capacité à faire apparaître le « qui », non à transmettre des messages. *Kids* et *Elephant* font respectivement apparaître l'être humain derrière une situation sociale et un événement d'actualité, donnant à voir et à penser contre l'indifférence ou l'hystérie plus qu'ils ne communiquent un message tout fait. Mais de qui le cinéma fait-il apparaître le « qui » lorsqu'il met en scène des personnages fictifs?

Larry Clark et Gus Van Sant adoptent tous deux un parti pris d'authenticité en dirigeant de jeunes acteurs non professionnels dont le jeu puise à même leur expérience vécue; il s'agit-là d'exposer le visage prêté aux personnages par leurs interprètes à travers la vulnérabilité de leurs corps et de leur façon d'être. Nous distinguons, à la fin du premier chapitre, l'exposition passive – être exposé – de l'apparition active – apparaître. Dans son monologue adressé directement au spectateur vers la fin de *Kids*, Telly prend la parole pour sa génération, mais qui apparaît par ces paroles en tant qu'être humain? Surement pas Telly, qui est une création, ni Leo Fitzpatrick, l'acteur qui récite le texte écrit par Harmony Korine, ni ce dernier, ou le réalisateur, qui demeurent cachés derrière les images du film. Plus qu'elles n'y répondent, les paroles de Telly soulèvent la question politique adressée au jeune qui arrive, inattendu, dans un monde qui le précède : « Qui es-tu? », question bannie d'une société conformiste où les attentes modelées sur les normes prescrivent le comportement. En exposant les visages de la jeunesse comme communicabilité – au sens d'Agamben – *Kids* instaure la relation au « qui », l'accueil de l'autre dans son unicité et sa faculté d'entreprendre l'inespéré.

*Elephant* met en scène la faillite du politique, l'attrait de la violence comme alternative à l'impossible action contre un pouvoir systématisé : « la violence est l'acte prépolitique de se libérer des contraintes de la vie pour accéder à la liberté du monde » (*ibid.*, p. 69). Le problème de la violence fait controverse lorsqu'on tente de proposer la *polis* grecque comme modèle : non seulement était-elle exclusive, réservée aux citoyens mâles

libres, mais la libération des nécessités dépendait de la domination dans le domaine privé. Le rôle essentiel de l'esclavage dans la cité grecque est chose connue; c'est d'ailleurs l'un des tout premiers thèmes abordés par Aristote dans ses *Politiques*. Certaines remarques s'imposent, concernant d'abord la place de la domination et de la violence dans le contexte politique états-unien contemporain. Malgré l'abolition de l'esclavage aux États-Unis en 1863, force est d'observer que la prospérité du système capitaliste – sur laquelle on fait reposer la prospérité du pays – dépend largement de l'exploitation de la main d'œuvre et de la violence économique. Qui plus est, Arendt explique comment la contrainte par la force ne perd son rôle prépolitique dans les sociétés modernes que pour en acquérir un nouveau, directement politique :

Le refoulement de la violence hors du domaine privé du foyer domestique et hors de la sphère semi-privée du social s'est effectuée de façon tout-à-fait consciente; c'est précisément pour pouvoir réussir à vivre quotidiennement sans violence que l'on a renforcé la violence des pouvoirs publics, de l'État[.] (1995, p. 119)

Ce basculement qui participe de l'avènement du domaine social élargi marque la fin de l'espace politique comme espace de l'apparaître, assigné désormais à la fonction d'assurer la vie sociale, la sécurité, la prospérité économique, etc. Le pouvoir par la contrainte, la discipline, le contrôle s'imposant comme modes d'opération, l'action et la parole tombent en désuétude jusqu'à devenir impossibles.

À l'échelle d'un établissement scolaire, *Elephant* montre à quel genre de pouvoir systématisé les jeunes et les adultes sont soumis dans une institution – métonymie de la société – gérée par des personnes qui n'agissent pas mais exécutent. Il fut proposé, partant du concept foucauldien de résistance et de la pensée d'Arendt sur la tentation de la violence face à la privation de la faculté d'agir, que le surgissement de la violence appartient à la dynamique d'un tel pouvoir, moins stable qu'il n'y paraît. Cette violence radicale s'excède en tant que moyen de domination puisqu'elle détruit la vie elle-même; elle devient un moyen d'extermination. Il ne s'agit pas ici d'excuser la violence antique par la violence contemporaine, ni d'affirmer l'inévitabilité de la violence indispensable à la politique, mais de voir la pertinence de la *polis*, de ses principes, comme modèle de pensée dans un contexte

moins éloigné du monde grec qu'on ne le croirait. On paraît jouer avec les mots en soutenant que la violence n'est pas proprement politique mais prépolitique, or il est primordial d'observer cette distinction dans l'optique de la présente recherche où la *polis* est pensée indépendamment de sa structure, qu'on supplée par le médium audiovisuel. On fait alors le pari de la non-violence. En rejouant le massacre sous forme d'un problème posé à la pensée du spectateur, Gus Van Sant renverse un acte destructeur en action inaugurale – comme dans *Kids*, le « qui » apparaît avec l'action en tant que question. Qui agit? La négation de l'individu comme être unique et responsable dans le régime bureaucratique est précisément ce qui en fait un terreau de la violence exterminatrice. *Elephant* ne répare pas et efface encore moins les événements de Columbine – selon Arendt, seul le pardon peut supprimer les actes passés (1983, p. 307) – mais il initie une réflexion et tire ainsi de l'acte un fil de conséquences tendu vers la non-violence, résistant à la dynamique du pouvoir renforcé par la résistance qu'il suscite.

Le film est une œuvre, analogue à l'espace construit de mains d'hommes pour la *polis* : la place publique. L'ensemble des dispositifs audiovisuels à travers lesquels se produit la médiation est analogue à la structure de la *polis* : son cadre légal qui tient la domination hors du politique et garantit l'égalité des citoyens dans la liberté, la possibilité de la parole et de l'action comme modes de relation. Plus qu'analogue à la médiation politique, la médiation audiovisuelle est la forme différente d'un même phénomène. En quoi la *polis* audiovisuelle consiste-t-elle en elle-même? Elle est le « monde de l'audiovisuel », formé à la fois de ceux qui font les œuvres et de leurs spectateurs, réunis par une culture commune, pas forcément homogène. Il est temps d'aborder deux questions qui furent précédemment mises de côté : la première concerne la différence entre le domaine culturel et le domaine politique en tant qu'espaces publics distincts, et la seconde la spécificité du cinéma au sein du champ audiovisuel.

Traitant des œuvres d'art dans la variété de leurs formes, Hannah Arendt établit textuellement le parallèle qui les lie à la politique : « Ces choses [fabriquées par les artistes], de toute évidence, partagent avec les “produits” politiques, paroles et actes, la qualité d'avoir besoin de quelque espace public où apparaître et être vues » (1972a, p. 278-279). Ces

domaines publics ne partagent ni les mêmes espaces physiques, ni les mêmes structures institutionnelles, mais leur différence fondamentale est dans le mode d'apparition qui les caractérise : les œuvres d'art apparaissent en tant qu'objets par leur forme perceptible, tandis que les actions révèlent une identité humaine.

En agissant et en parlant, les hommes font voir qui ils sont, révèlent activement leurs identités personnelles uniques et font ainsi leur apparition dans le monde humain, alors que leurs identités physiques apparaissent, sans la moindre activité, dans l'unicité de la forme du corps et du son de la voix. (1983, p. 236)

Si l'on circonscrit la réflexion de la philosophe au seul champ de l'audiovisuel, dont les propriétés techniques de ses dispositifs permettent de transcrire en images les mouvements des acteurs jusqu'aux plus subtiles expressions de leurs visages, de faire entendre leurs voix, de raconter le monde en actions, le médium apparaît comme un point de rencontre, pas nécessairement le seul, entre le culturel et le politique. En d'autres termes, l'audiovisuel médiatise la parole et l'action comme modes d'apparition au même titre que la *polis*, et fait également apparaître l'homme comme « qui ». Le médium instrumentalisé à des fins financières, idéologiques, de manipulation ou de domination, pour exciter ou terroriser, perd inmanquablement sa puissance médiatrice et ne produit plus que des représentations qui n'apparaissent qu'en tant qu'objets et disparaissent généralement presque aussitôt, dans un flux incessant. Qu'une œuvre soit conçue dans une optique artistique ne garantit d'ailleurs aucunement qu'elle parvienne à faire apparaître, à travers ses images, plus qu'elles ne représentent; nous avons vu avec quelle finesse *Kids* et *Elephant* sont réalisés, scénarisés, montés, combien les performances des acteurs apportent aux films, ainsi que le travail des multiples techniciens trop peu souvent mentionné.

Au sein d'un champ audiovisuel largement dominé par le divertissement, la publicité, le sensationnalisme, mis au service d'une pédagogie de la marchandisation et d'une culture de la cruauté<sup>18</sup>, la non-instrumentalisation du médium dont dépend la médiation se pratique et

---

<sup>18</sup> Giroux appelle « culture of cruelty » la fascination de la violence spectaculaire, l'indifférence à la souffrance d'autrui, l'hyper compétitivité dans laquelle la loi du plus fort s'impose comme principe des relations humaines, prônant l'utilisation, l'abandon, voire l'écrasement des autres comme moyens légitimes d'accéder à la réussite personnelle. (voir 2012b)

s'apprend marginalement. Les médias de masse empreints du conformisme social et participant très considérablement à sa propagation – *Spring Breakers* et *The Bling Ring* visent juste dans leur portrait d'une jeunesse dont les rêves sont calqués sur les représentations médiatiques – sont dépossédés de leur capacité à faire apparaître l'unicité. C'est dans ces circonstances que le cinéma en tant qu'art – industriel, certes – m'apparaît se distinguer des autres pratiques audiovisuelles comme lieu privilégié de la fondation d'une nouvelle *polis* sous forme d'un « monde du cinéma ». La première raison est qu'il existe déjà une culture autour de lui, un patrimoine cinématographique; ce dernier est assez jeune, mais le cinéma, art fondamentalement hybride, enfonce également ses racines dans les traditions picturale, littéraire, théâtrale, dans les mythologies et l'Histoire, etc. Cela reste une raison périphérique, un raccourci tout au plus : il est plus facile de ranimer et d'étendre une culture existante que d'en fonder une nouvelle. L'art vidéo, trouvant sa place au sein des institutions muséales, y acquiert un solide ancrage culturel en plus d'y être relativement protégé de la société de consommation – cela est de moins en moins vrai, avec les boutiques souvenirs désormais incontournables et la mode des *selfies* au musée qui participe de curieuse façon de la désacralisation de l'institution. La condition de ces avantages est un certain isolement, or il est primordial, dans la proposition d'une *polis* audiovisuelle comme espace d'apparition pour la jeunesse au sein de la société, que cet espace se situe justement au sein de cette société et non dans sa marge. Qu'il soit largement inclusif. Bien qu'il ne connaisse pas ses meilleurs jours dans le paysage médiatique américain actuel, le cinéma reste bien présent dans la culture populaire – qui est autre chose que la culture de masse.

La raison la plus importante à faire du septième art un lieu privilégié de la *polis* audiovisuelle ne tient toutefois ni à son ancrage culturel, ni à sa popularité, mais précisément à ses ambiguïtés qui sont un don inouï dans un ordre social où chaque chose a son utilité. Tandis que la publicité, le journal télévisé, le film à gros budget conçu pour performer au box-office, savent précisément quelles sont leurs fonctions, le cinéma en tant qu'art en revient constamment à questionner son identité protéiforme, mutante. Il ne répond pas à la question de l'utilité mais, à l'instar de la politique selon Arendt, à celle du sens, et peut-être ont-ils le même : « le sens de la politique est la liberté » (1995, p. 64). Lorsque la philosophe demande, en regard du monde moderne : « la politique a-t-elle finalement encore un sens ? » (*ibid.*,

p. 65), il ne s'agit pas simplement de répondre par « oui » ou « non », de la jeter au constat de sa désuétude comme on se débarrasse d'une chose inutile, mais de retrouver le sens de la politique. Il en va de même pour le cinéma qui persiste à exister en dépit de toutes les contorsions que cela lui demande; André Gaudreault et Philippe Marion proposent la belle expression de la « malléabilité du cinéma ».

L'extrême malléabilité du cinéma lui permet de survivre, sous une autre forme, à tous les soubresauts que l'Histoire lui réserve. Il y a certes quelque chose qui meurt, à l'occasion, mais le cinéma, lui, ne meurt jamais, car il est fait d'un « tissu » d'une plasticité telle qu'il lui est possible de se reformer après avoir été étiré dans un sens et dans l'autre. (2013, p. 88)

Harmony Korine taille *Spring Breakers* dans ce tissu qu'il travaille dans toute son élasticité. L'accent fut mis, précédemment, sur ce que le film emprunte au divertissement de masse, mais il s'agit d'autre part d'un film d'auteur en bonne et due forme, signé par un cinéaste indépendant parmi les moins hollywoodiens qui soient, lancé en compétition officielle à la Mostra de Venise, gratifié d'une première page par de prestigieux magazines cinéphiles : *Les cahiers du cinéma* (mars 2013), *Sight & Sound* (mai 2013). Autant il se mêle à la masse sans vraiment lui appartenir, autant *Spring Breakers* dépasse le cadre des institutions culturelles. À voir l'affiche officielle qui met en valeur les vedettes, en bikinis, dans des positions suggestives, on devine que la promotion ne vise pas un public spécialement cinéophile; le film est présenté comme un divertissement. Tout comme l'homogénéité sociale demande à être cassée et l'abyme rouvert entre le privé et le public afin qu'ils retrouvent leurs sens distincts, *Spring Breakers* casse l'homogénéité des médias de masse et ouvre une faille sur la culture du cinéma, sans les confondre, sans habiter l'un ou l'autre mais la faille elle-même. Hybride. Korine nous laisse entre les mains cette œuvre étrange comme un problème à résoudre; à l'extrémité du processus créateur se tient le spectateur, qui participe activement à la médiation.

### **3.3. Le jugement du spectateur**

Nos réflexions menées autour de *Kids* puis d'*Elephant* aboutirent toutes deux sur la responsabilité du spectateur : spectateur éthique interpellé par les visages de la jeunesse chez



Larry Clark, spectateur pensant enjoint d'affronter la problématique intergénérationnelle cristallisée par les événements de Columbine chez Gus Van Sant. Les deux œuvres s'adressent à l'individu solitaire, touché personnellement, lancé dans un dialogue avec lui-même; il reste à voir comment les spectateurs isolés d'un film – même dans la salle, ils sont individués par l'obscurité, rassemblés occasionnellement au partage d'un rire ou d'un sursaut – deviennent la communauté spectatorielle du cinéma, qui forme avec les artistes la *polis* audiovisuelle. Puisque la jeunesse demande d'apparaître à nouveau, au sein du monde social, comme porteuse d'un avenir, demande donc un espace où apparaître, former la *polis* est précisément ce vers quoi la responsabilité porte le spectateur interpellé. Encore faut-il connaître son rôle, car le spectateur n'est ni acteur, ni créateur – législateur ou architecte; son rôle politique, très simplement, est d'être spectateur.

La dernière affirmation est moins tautologique qu'elle n'y paraît, car il faut distinguer l'état de passivité où l'on gobe goulûment tout ce qui est donné à voir et à entendre du rôle actif du spectateur qui exerce son esprit critique. En d'autres termes, le spectateur consommateur du divertissement de masse a la responsabilité de se réapproprier son rôle politique, qui consiste à juger. Dans *Condition de l'homme moderne* où elle traite spécifiquement de la *vita activa*, la vie active, Hannah Arendt concentre sa théorisation de la *polis* autour de l'acteur et fait peu de cas du spectateur dont l'activité relève de la *vita contemplativa*, la vie de l'esprit<sup>19</sup>. Loin d'être secondaire, le rôle du spectateur est essentiel à la vie politique et conditionne même celui de l'acteur :

Pour l'acteur, la question décisive est donc de savoir comment il apparaît aux autres [*dokei tois allois*]; l'acteur est dépendant de l'opinion du spectateur; il n'est pas (pour parler en langage kantien) « autonome ». Il ne se conduit pas en suivant la voix innée de la raison, mais en fonction de l'attente des spectateurs. La norme est le spectateur. Et cette norme est autonome. (1991, p. 89)

---

<sup>19</sup> Arendt consacre à la *vita contemplativa* son dernier ouvrage, *La vie de l'esprit*, qui devait être composé de trois tomes : *La pensée*, *Le vouloir*, et une troisième consacré au jugement. Elle décéda avant d'écrire ce dernier volume. Une série de conférences qu'elle tint à propos de la philosophie politique de Kant, publiées sous forme d'un livre intitulé *Juger : sur la philosophie politique de Kant*, tient lieu de ce qu'aurait pu être le troisième tome de *La vie de l'esprit*. La philosophe y aborde le rôle politique du spectateur.

Il faut prendre garde à ne pas saisir leur relation à l'envers : l'acteur n'est pas soumis aux attentes du spectateur, qui deviendraient alors des exigences – rappelons-nous que l'acteur est celui de qui on doit attendre l'inattendu –, mais ses actions et ses paroles sont confrontées aux opinions qui les précèdent, qu'elles peuvent influencer, et dont dépend l'apparition et l'apparence du « qui ». J'apparais toujours devant quelqu'un, et la façon dont j'apparais, l'aspect de mon apparence, relève davantage du jugement de l'autre que de ma propre intention. Cela est évident avec les paroles qui sont assez fréquemment mal formulées ou mal comprises, si bien qu'elles communiquent autre chose que ce que le locuteur tente d'exprimer; ce dernier apparaît néanmoins tel qu'il est entendu et devra clarifier son propos pour être perçu autrement. De même au cinéma, le film rend visible et audible l'acteur mais son apparition a lieu dans la perception du spectateur d'abord, puis dans son jugement – l'acteur d'un film projeté dans une salle vide serait visible, audible, mais n'apparaîtrait pas sans être effectivement vu et entendu. L'apparition étant moins une affaire d'allure que d'identité, elle déborde la perception bien qu'elle passe à travers elle et s'accomplit dans la reconnaissance; le corps apparaît aux sens en tant qu'objet puis le « qui », imperceptible en tant que tel, unique par définition, ne correspondant à aucun concept et donc inaccessible via la connaissance, doit être jugé. Le rôle du spectateur est donc essentiel à l'apparition de l'acteur, mais l'importance politique de son jugement va bien au-delà de la reconnaissance des actions des autres : « la pensée politique est essentiellement fondée sur la faculté de juger » (Arendt 1995, p. 52).

De la prise de conscience du spectateur de *Kids* à la réflexion qu'il entreprend devant *Elephant*, il y a déjà un mouvement porté par la responsabilité vers la pensée politique, c'est-à-dire de la pensée vers le jugement. Dans les termes d'Arendt, inspirés par Kant, ce passage est à la fois un changement d'objet et de position : du général au particulier, de la solitude à la publicité. « Le jugement porte sur le particulier et quand le moi pensant, qui se meut parmi les généralités, sort de sa retraite et retourne au monde des apparitions particulières, il s'avère que l'esprit a besoin, pour les affronter, d'un nouveau "don" » (1991, p. 19). Ce don est la faculté de juger, distinguée par Kant de la faculté de penser bien qu'elle en procède. La philosophe Myriam Revault d'Allonnes, qui signe la traduction française des conférences d'Arendt sur

Kant, met en évidence dans un essai interprétatif le caractère politique du jugement : « Le juger ramène au lieu du politique, entendu dans son acception la plus large : l'espace d'apparence où se révèle le *qui* des acteurs mais aussi des spectateurs » (1991, p. 239). Comme l'action parmi les activités, le juger est parmi les facultés mentale celle qui dépend de la présence des autres, et s'en trouve conséquemment soumise à un critère qui lui est propre : sa communicabilité. Sans devoir faire l'unanimité, le jugement est au moins partageable et potentiellement persuasif; très simplement, cela signifie qu'il est valable depuis un autre point de vue que celui de son émetteur. « La communicabilité dépend manifestement de la mentalité élargie; on ne peut communiquer que si l'on est capable de penser du point de vue de l'autre; sinon, jamais on ne le rencontrera, jamais on ne parlera en se faisant comprendre de lui » (Arendt 1991, p. 114). La capacité du cinéma, de films tels que *Kids* et *Elephant*, à déplacer le point de vue du spectateur, le sortir de sa perspective habituelle, lui présenter des événements depuis une multitude d'angles, est une condition essentielle de son potentiel politique.

Au même titre que l'acteur, le spectateur des événements politiques participe à la « production » de l'Histoire, reconnaissant l'importance de certains événements parmi de nombreux autres et leur accordant un sens particulier en regard de l'avenir qu'il promettent. Les mouvements du monde humain échappent à l'intention de ceux qui les provoquent en agissant, car si la pluralité est la condition de l'action, de l'initiative personnelle par laquelle le monde est continuellement renouvelé au fil des générations par ses nouveaux arrivants, le grand nombre des acteurs politiques limite en contrepartie l'intentionnalité des conséquences. Arendt décrit le « domaine des affaires humaines » comme un « réseau de relations » dans lequel les actions déclenchent des processus poursuivis et détournés par les réactions des autres :

C'est à cause de ce réseau déjà existant des relations humaines, avec ses innombrables conflits de volontés et d'intentions, que l'action n'atteint presque jamais son but; mais c'est aussi à cause de ce médium, dans lequel il n'y a de réel que l'action, qu'elle « produit » intentionnellement ou non des histoires, aussi naturellement que la fabrication produit des objets. (1983, p. 241)

Une histoire met en scène une multitude de protagonistes qui ont chacun un point de vue sur le cours des événements; même en aval, on peut difficilement attendre d'un acteur le détachement qu'il devrait avoir pour raconter autre chose que son expérience propre, à supposer qu'il fasse preuve d'honnêteté. Le cinéaste japonais Akira Kurosawa montre, dans *Rashōmon* (1950), comment la même histoire donne lieu à différents récits, racontée par ses actants qui redistribuent à chaque fois le schéma actantiel pour se placer en sujets et mentent afin d'embellir leurs propres rôles ou de servir leurs intérêts. Il n'y a aucune communicabilité entre ces raconteurs qui se contredisent les uns les autres. Au fil de leurs faux témoignages, les personnages produisent inconsciemment une autre histoire dont le film fait le récit, et qu'il soumet au jugement des spectateurs; la vérité des événements racontés a finalement moins d'importance que l'action de mentir.

Parce qu'il n'agit pas, parce qu'il n'est pas engagé dans le cours des événements, le spectateur est en mesure d'élargir son propre point de vue sur ceux-ci, de les juger et d'en tirer un récit dont le sens est communicable.

Ce qui a le plus de valeur, c'est ce qu'il voit; il peut déceler dans le cours pris par les événements un sens qui échappe aux acteurs; et le fondement existentiel de sa perspective est son désintéressement, sa non-participation, son absence d'engagement. C'est l'intérêt non égoïste du spectateur qui caractérise la Révolution française comme grand événement. Ensuite vient l'idée de progrès, l'espérance du futur, par où l'on juge l'événement en fonction de ce qu'il promet pour les générations à venir. (Arendt 1991, p. 87-88)

Puisqu'un film est l'œuvre d'un auteur, les événements qu'il raconte y sont contenus d'emblée dans un récit plus ou moins structuré; le rôle accordé au spectateur consiste à donner sens à ce récit. La médiation audiovisuelle dépend d'une marge d'interprétation laissée au spectateur, de l'autonomie de son point de vue. Le film *Thirteen* (2003) de Catherine Hardwicke en donne un bon contre-exemple : il raconte comment une jeune fille aimable, sous la mauvaise influence d'une nouvelle amie, entre dans une violente crise d'adolescence – elle vole, boit et se drogue, s'habille de façon provocante, s'automutile, devient de plus en plus agressive envers sa mère. À force d'acharnement et d'amour, la mère parvient à sauver sa fille de son propre comportement autodestructeur. L'exagération des situations gommant toute

ambiguïté, plus rien ne dépasse le discours moralisateur – sans doute bien intentionné – auquel la cinéaste soumet son spectateur infantilisé; en d'autres termes, le film contient déjà son propre jugement sur la réalité qu'il représente, alors, en tant qu'illustration de son discours. En vérité, *Thirteen* véhicule une idée reçue plutôt qu'un véritable jugement : l'adolescente irrationnelle, inapte à distinguer le bien du mal, dépend de la sagesse et de la bienveillance de son parent pour être guidée sur le droit chemin, c'est-à-dire socialisée. La prescription d'un comportement admis d'emblée comme le meilleur, ou même le seul qui soit valable, est une entreprise d'ordre social, non politique.

La faculté de juger suppose l'ouverture : à l'opinion des autres, à la possibilité d'une action ou d'une parole inattendue qui échapperait aux critères dont on dispose. Ces critères ont d'ailleurs forcément été admis dans des circonstances où ils ne s'appliquaient pas encore : « Certes, il a bien fallu qu'on décide une fois du critère en portant un jugement, mais à présent ce jugement a pour ainsi dire été adopté et il est même devenu un moyen permanent de formuler d'autres jugements » (Arendt 1995, p. 53-54). Il existe ainsi des jugements de deux types : ceux qui cachent un préjugé – un jugement passé admis comme critère – et ceux qui s'exercent dans l'absence de critères, dont l'autre type procède, et qui sont au fondement de la pensée politique. Les préjugés ont mauvaise presse parce qu'on les croit généralement mensongers et péjoratifs, or à la différence des mensonges les véritables préjugés sont ancrés dans un jugement d'abord valable mais dont la validité a pu diminuer sinon disparaître avec le temps. Le vrai problème posé par les préjugés dans le domaine politique est leur caractère prescriptif et contraignant; pour la même raison, ils sont essentiels à la vie sociale : « il n'existe pratiquement pas de formation sociale qui ne s'appuie plus ou moins sur les préjugés, en fonction desquels certaines catégories d'hommes sont acceptées et d'autres rejetées » (*ibid.*, p. 51). La vie quotidienne ne saurait se passer des préjugés sans lesquels l'esprit humain devrait appréhender toute chose comme si elle était nouvelle et inconnue; la vie politique exige cependant qu'un être nouveau et inconnu puisse apparaître en-dehors des critères admis. C'est là le cœur de la problématique qui nous intéresse. Pour qu'une œuvre audiovisuelle rende possible l'apparition, au sein de l'espace social américain, de la jeunesse et de l'espoir que sa liberté d'agir permet d'entretenir envers l'avenir, elle ne peut simplement représenter les jeunes à partir de préjugés – même pour les infirmer – mais doit laisser au

spectateur l'espace pour juger. Il reste alors au spectateur à assumer sa propre responsabilité, qui est d'exercer sa faculté de juger.

Un jugement valide est nécessairement communicable. Pour former une *polis* audiovisuelle, un monde du cinéma, les spectateurs doivent communiquer, accomplir en action la communicabilité qui réside en puissance dans le jugement : prendre parole à leur tour. La culture se bâtit sur le partage des jugements. La philosophe française Marie José Mondzain s'est intéressée, dans les dernières années, à la condition politique du spectateur contemporain à l'intérieur d'une société où le champ du visible est dominé par l'industrie de la communication. « Jamais une industrie de programmation audiovisuelle n'avait éradiqué l'autorité du spectateur au point où l'a conduit l'usage de la télévision trop souvent réduite à un service de propagande et de commerce » (2013, p. 289). L'autorité, au sens où elle l'emploie, désigne en termes arendtiens la faculté d'inaugurer, d'agir et de parler. Le musellement auquel le discours du pouvoir soumet celui à qui il s'adresse par la communication visuelle est un problème majeur dénoncé par Mondzain.

Il ne s'agit pas, dans une politique du visible, de comptabiliser des voix, mais de donner à la voix la place d'où elle peut se faire entendre en donnant au spectateur la place d'où il peut répondre et se faire entendre à son tour. La violence du visible n'est que la disparition de ces places et par là même l'anéantissement de la voix. (2002, p. 88)

Le spectateur occidental n'est évidemment pas ouvertement réduit au silence ou même censuré; à l'époque des médias dits « sociaux », il est au contraire appelé à partager son opinion à propos de toute chose, induit à croire qu'il jouit d'une pleine liberté de parole. Plus insidieusement, il est privé de la distance dont il aurait besoin pour parler des images autrement qu'en rapportant leur discours ou le rejetant sur la base de son opinion, calquée le plus souvent sur d'autres discours. Il est presque impossible de s'exprimer pertinemment sur une nouvelle dont on vient à l'instant de prendre conscience à travers un angle plus ou moins étroit, mais cet empressement est imposé par le flux de l'information sur les médias sociaux. Mondzain voit dans les techniques visuelles et audiovisuelles la possibilité d'œuvrer à rebours

de leur instrumentalisation au service du pouvoir, et de rouvrir l'écart empli par la surabondance des discours et des représentations incessamment reproduits : « Il revient [...] à la photographie, au cinéma, et aux usages informatifs ou artistiques de nouvelles technologies de maintenir l'exigence d'écart et de séparation sur laquelle se fonde la possibilité pour le spectateur de rester un sujet du geste et de la parole » (2013, p. 237). Cette distance s'étend au-delà de l'espace laissé au jugement devant une œuvre particulière; l'écart se déploie entre les œuvres et n'appartient à aucune d'elles. Lorsqu'il prend parole pour exprimer le fruit de son jugement, le spectateur n'est justement plus spectateur. N'étant pas contraint à ce seul rôle, il devient acteur, auteur à son tour. « L'impermanence du spectateur, l'intermittence des acteurs et des créateurs sont les conditions de possibilité de la circulation et des échanges entre les sites désirants et parlants que sont tous ceux qui partagent un monde » (*ibid.*, p. 283). Rappelons-nous que l'espace de la *polis* est intermédiaire, entre les hommes, entre leurs œuvres.

La trilogie documentaire *Paradise Lost – The Child Murders at Robin Hood Hills* (1996), *Revelations* (2000) et *Purgatory* (2011) – tournée pour la chaîne HBO par Joe Berlinger et Bruce Sinofsky offre un exemple bien concret, très particulier, de la formation d'une communauté active et même activiste parmi les spectateurs d'une œuvre audiovisuelle. Le premier film documente les procès des « West Memphis Three », trois adolescents accusés des meurtres de jeunes garçons dans ce qui fut pris pour un rituel sataniste. L'événement lui-même, à l'instar de *Columbine* mais de façon différente, cristallise la problématique qui nous occupe : les extraits des procès et de bulletins télévisés sélectionnés par les documentaristes mettent en relief les préjugés dont les jeunes accusés firent l'objet en raison de leurs goûts pour les vêtements noirs, la musique *metal*, leur curiosité envers l'occulte – pourtant rien d'extraordinaire, spécialement pour des adolescents. Damien Echols, le plus âgé d'entre eux, est interrogé à plus d'une reprise devant la cour à propos de ses connaissances de l'occulte, tandis que des livres sur le sujet lui appartenant sont présentées comme pièces à conviction dans l'intention assez claire de démontrer, l'allure rebelle du garçon à l'appui, qu'il est diabolique. Interrogé en privé pour le documentaire, Echols s'avère être un jeune homme posé, plutôt doux, très lucide devant ce qui lui arrive : « People probably think that I'm in Satanism because usually what people don't understand they try to destroy, or ridicule, or try

to make it look bad or wrong ». Ce qu'il dénonce est en fait l'inaptitude à juger des membres d'une communauté manifestement très croyante qui, devant le non-conformisme des trois garçons, concluent à partir de critères religieux qu'ils sont satanistes, tout comme ils concluent que le crime horrible est forcément l'œuvre d'êtres diaboliques. Déclarés coupables, deux des jeunes sont condamnés à la prison à perpétuité tandis qu'Echols est condamné à la peine de mort, au terme d'un procès dont *Paradise Lost* tente de nous convaincre qu'il fut essentiellement mené sur la base de croyances et de préjugés, le jugement rendu en dépit d'un manque de preuves palpables et convaincantes.

Bien qu'ils ne soient jamais présents devant la caméra, les documentaristes ne cachent pas leur conviction en l'innocence des adolescents; on comprend rapidement qu'ils documentent moins le déroulement des procès pour meurtres que la faillite du processus judiciaire dans un contexte où la faculté de juger est minée par la peur de l'autre, notamment dans le rapport intergénérationnel. Les proches des victimes s'expriment avec une évidente émotivité qui verse de façon attendue dans la haine des accusés, tenus d'emblée comme coupables; cette impartialité semble toutefois donner le ton aux discours médiatiques et teinter éventuellement l'issue du procès. Les accusés, leurs avocats, leurs proches, tiennent quant à eux des propos plus rationnels, incarnant dans le film la voix de la raison. Le documentaire ne peut prétendre à la neutralité, mais il fait valoir un point de vue alternatif depuis lequel les boucs émissaires deviennent les victimes d'une injustice à laquelle le spectateur peut s'identifier, tout comme il s'identifie au deuil des parents. La chercheuse Angela J. Aguayo, analysant la posture spectatorielle induite par le film, note le caractère identificatoire tout en argumentant que le spectateur est néanmoins appelé à exercer son jugement :

Sequences are edited to track legal arguments in a coherent narrative with the help of textual placement cards. This strategy creates clear, coherent lines of argument, signaling to the audience the importance of legal processes and procedures. The discourse of the documentary rationally appeals to logic, evidence and the rule of law, consistently addressing the audiences as juror-citizens. (2013, p. 238)

Ce dont *Paradise Lost : The Child Murders at Robin Hood Hill* tente de convaincre est de l'importance d'une justice intègre fondée sur la faculté de juger. En soulevant de sérieux



doutes sur la validité des procès dont il rend compte, il enjoint le spectateur de juger par lui-même et lui confie implicitement une responsabilité à l'issue de ce jugement : trois jeunes hommes ont probablement été condamnés injustement – qu'ils soient coupables ou non ne change rien à leur droit d'être jugés convenablement –, que faites-vous?

*Revelations*, le second film, montre le travail d'un groupe d'activistes formé suite à la télédiffusion du premier documentaire sur HBO. Trois d'entre eux fondent le site Internet [www.wm3.org](http://www.wm3.org) qui devient le quartier général virtuel de l'organisation informelle : réseau social avant l'heure, ce site participatif invite ses membres à y partager des documents concernant l'affaire, classés et ouvertement consultables, permettant à chacun de se faire sa propre idée. Le site conseille également ses visiteurs sur les moyens d'appuyer activement la cause et recueille des dons destinés à financer des ressources juridiques. Suivant l'impulsion soulevée par le documentaire, les spectateurs poursuivent le questionnement, la dénonciation, continuent à médiatiser l'histoire sur une nouvelle scène : l'Internet.

The documentary constructed a collective audience identification that resulted in a participatory media public, addressing and calling together citizens with shared interest. The Internet became the platform for organization across geographical distance, allowing for asynchronous communication. (*ibid.*, p. 243)

En faisant connaître leur organisation et entendre leurs voix, *Revelations* offre un espace de visibilité aux spectateurs devenus activistes, en action désormais sur l'écran dont ils furent spectateurs, devant de nouveaux spectateurs qui iront peut-être visiter leur site Internet, et ainsi de suite. Deux dynamiques médiatiques se distinguent très clairement autour d'un même événement : appelons-les « spectaculaire » et « participative ». Poursuivant une visée plus proche du divertissement que de l'information, les journaux télévisés livrent à leur public un spectacle sensationnaliste axé sur les détails sordides, la menace sataniste, les émotions déchirantes des parents et bien sûr le diabolisme des accusés, car un bon récit d'horreur a besoin de méchants qui fassent peur. En plus de modeler l'opinion publique par son manichéisme, une telle représentation laisse son spectateur sans voix, rivé à son siège, assailli par les émotions fortes devant un spectacle qui paraît détaché du réel et sur lequel il n'imagine pas pouvoir agir. Au contraire le documentaire, également télédiffusé – il ne s'agit donc pas

d'une question de support médiatique –, présente l'affaire comme un problème posé au spectateur intelligent, sommé d'exercer sa faculté de juger, engagé ainsi dans l'événement où il trouve sa part de responsabilité. Il s'agit ultimement d'une responsabilité d'agir, de s'extraire de son rôle de spectateur, car le problème est très concret, réel et sérieux, et met en jeu les vies de trois jeunes hommes possiblement innocents. En prenant l'initiative de créer un site Internet participatif, quelques spectateurs devenus créateurs se donnent les moyens, profitant des propriétés interactives du média, de réunir la communauté touchée par le film et de permettre à tous d'agir de concert. Le second film poursuit le mouvement où les spectateurs du premier l'ont porté, publicisant leur travail et leur site. Contrairement à la dynamique paralysée du spectaculaire, dans laquelle les spectateurs restent suspendus au récit médiatique, figés par le choc qu'il cherche à provoquer, la dynamique participative est engendrée par le média mais se déploie hors du rapport original émetteur-récepteur, sous l'initiative des spectateurs qui reprennent à leur compte les ressources médiatiques et bâtissent un réseau d'interactions orienté vers un but commun. *Purgatory* conclut la trilogie sur le résultat du travail des activistes : la libération des trois garçons.

L'exemple de *Paradise Lost* nous apprend qu'une œuvre audiovisuelle a non seulement la capacité d'engendrer une communauté parmi ses spectateurs, mais qu'elle peut également initier un mouvement d'actions concrètes et dont les résultats sont aussi concrets. Cela étant dit, on ne peut assimiler un mouvement activiste orienté vers un objectif précis à la *polis*, qui n'est jamais le moyen d'une fin mais une fin en soi (Arendt 1995, p. 76). On ne peut non plus assimiler l'instrumentalisation des médias comme moyens de communication, même au service d'une cause louable, à la fondation d'une *polis* audiovisuelle autour d'objets culturels durables. Pourquoi conclure alors sur un tel exemple, qui s'avèrerait être un contre-exemple? S'ils n'avaient été rien de plus que des instruments politiques, les films de la trilogie *Paradise Lost* seraient tombés en désuétude à l'instant où leur objectif était atteint, mais il n'en est rien. Les documentaires libérés de leur fonction pratique subsistent en tant qu'œuvres audiovisuelles qu'on regarde d'un œil nouveau, à la lumière des possibilités dont elles firent la démonstration : la libération des West Memphis Three est un événement des plus inspirants quant au potentiel des médias contre le pouvoir dominant plutôt qu'à son service. L'instrumentalisation du médium dans le travail des activistes fut sans doute aussi utile

qu'elle put l'être devant un problème concret qui demandait une solution pratique à court terme, bien qu'elle donna lieu à des œuvres plus efficaces qu'inventives. Quoiqu'il en soit, la capacité médiatrice du médium à saisir le visage fragile des trois jeunes derrière leur allure d'enfants terribles n'y est certainement pas pour rien dans cette efficacité. Par l'exemplarité du mouvement engagé qu'elle a su initier chez ses spectateurs et qu'elle documente dans les deux derniers films, la trilogie *Paradise Lost* trouve sa place parmi les œuvres audiovisuelles autour desquelles peut se construire une culture du cinéma qui serait en même temps une pensée politique.

## Conclusion

Que peut le médium audiovisuel à l'intérieur d'une société dont l'horizon s'efface avec la disparition de sa jeunesse comme figure d'espoir, invisible et marginalisée, privée de sa liberté d'agir sur le monde? Des chercheurs tels que Mike A. Males et Henry A. Giroux, des cinéastes comme Larry Clark, Gus Van Sant, Sofia Coppola, Harmony Korine, nous apprennent le rôle des représentations médiatiques dans la « guerre contre la jeunesse » : éduquer les enfants à la consommation jusqu'à les réduire à un marché homogène. Propager une pédagogie de la violence, de l'indifférence, de l'égoïsme. Exploiter l'image hypersexualisée des jeunes comme instrument publicitaire jusqu'à réduire leurs corps à des marchandises. Diaboliser les adolescents pour légitimer au nom de la sécurité collective des mesures disciplinaires et punitives excessives. Minimiser la responsabilité des adultes dans le conflit intergénérationnel qui est présenté plutôt comme une crise de la jeunesse. Entretenir l'hystérie collective autour d'événements comme la fusillade de Columbine ou les procès des West Memphis Three, obstruant la faculté de les juger et d'en tirer des enseignements concernant les problèmes sociaux et politiques qu'ils cristallisent. Tous ces cas ont en commun l'instrumentalisation des dispositifs médiatiques dans la fabrication de représentations insidieuses, qui déguisent la réalité au profit d'un discours mercantile et contrôlant. Nous avons parié qu'entre les mains de créateurs inspirés, le médium audiovisuel, en regard des propriétés qui l'apparentent à la *polis* grecque, peut jouer un tout autre rôle. Que peuvent les cinéastes devant ces jeunes dont l'avenir est miné par le désinvestissement dont il fait l'objet au profit des intérêts économiques à court terme?

Poursuivant la démarche provocatrice de son œuvre photographique et donnant le ton à l'œuvre cinématographique qui suivra, Larry Clark confronte le spectateur de *Kids* à la vie secrète d'un groupe de jeunes marginaux dont il expose crument l'activité sexuelle, la consommation de drogues et d'alcool, la cruauté et la violence, mais aussi leur abandon par les adultes et la précarité de leurs corps contaminés. Il interpelle la responsabilité du spectateur devant le visage de ces adolescents. Gus Van Sant rejoue librement les événements de Columbine dans un film labyrinthique où il déconstruit le quotidien scolaire pour observer le système de pouvoir qui l'ordonne plus ou moins souterrainement, fractionne la collectivité et

désindividualise les individus, pièces amovibles dans l'appareil social. Avec un recul de quelques années, *Elephant* nous aide à penser à ce qu'un événement *a priori* aberrant peut nous apprendre du monde dans lequel il est non seulement possible, mais pratiquement inévitable en ce qu'il participe, en tant qu'exception, de la dynamique normale du pouvoir. Prendre conscience, réfléchir, ne sont pas encore agir, faire quelque chose pour la jeunesse. Les films n'agissent pas mais nous inspirent à agir; à l'issue de *Kids* et d'*Elephant*, une responsabilité incombe au spectateur. La question posée au cinéma se retourne vers nous : quel pouvoir avons-nous devant la problématique intergénérationnelle à laquelle nous confrontent les cinéastes? Quelles ressources la médiation audiovisuelle met-elle entre nos mains?

L'incapacité des jeunes à apparaître aux yeux des adultes et la substitution de l'autorité par le pouvoir comme mode de relation avec la génération émergente, situations abordées dans les deux œuvres étudiées, sont symptomatiques de la disparition d'un espace public dans l'expansion du domaine social; constatant l'analogie entre les propriétés du médium audiovisuel et celles de la *polis* : rendre visible, audible, conserver une mémoire, je proposais dès l'introduction l'hypothèse d'une *polis* audiovisuelle. On constate cependant en s'intéressant au domaine médiatique contemporain, constitué essentiellement de divertissements de masse, qu'il reflète largement les traits du domaine social; la culture s'y trouve en crise au même titre que la pensée politique dans une société conformiste. La possibilité d'une *polis* audiovisuelle repose précisément sur la refondation de cette culture qui nous porte à transmettre l'héritage filmique auquel chaque génération participe, qui contient la trace et la pensée des époques passées. L'espace politique à proprement parler n'est cependant formé ni par la culture, ni par les œuvres autour desquelles elle se construit, mais par les personnes qui partagent cette culture et jugent ensemble ces œuvres et les problématiques qu'elles développent, en vue d'agir sur le monde. La médiation audiovisuelle nous réapprend à regarder un jeune comme une personne libre et capable d'entreprendre l'inespéré, non comme l'objet, le cliché auquel le réduit la représentation. Elle nous apprend à être spectateur politique, sans nous restreindre à ce rôle. Elle nous appelle à nous faire acteurs. En dernière analyse, c'est toujours au spectateur qu'incombe la responsabilité.

Participer au monde du cinéma, à la *polis* cinématographique, est une forme de résistance aux discours du pouvoir ainsi qu'au conformisme qui en est à la fois le produit et la condition d'efficacité. Regarder un film comme une œuvre importante pour son unicité au-delà de toute utilité qu'on pourrait lui donner, c'est résister à la consommation des images dans une soif de divertissement qui ne fait qu'accroître avec sa satisfaction systématique qui tue tout désir. Regarder un film au-delà des catégories qui le précèdent et voir comment il les déborde et les redéfinit. L'appréciation culturelle des œuvres s'apprend avant tout à leur contact, mais elle s'enseigne également. Enseigner la culture, transmettre les connaissances du monde humain au lieu d'une façon d'être et d'obéir, est une forme de résistance au processus normalisateur d'une éducation bureaucratique et disciplinaire, tout comme apprendre à regarder les images sans s'y soumettre permet de résister à la pédagogie publicitaire ou propagandiste des médias de masse. Le cinéma en tant qu'art donne à ressentir et à penser plutôt qu'à avaler, il donne à réfléchir le monde à travers lui, donne l'occasion d'en discuter. Il interpelle la faculté de juger devant des récits qui mettent à l'épreuve les critères dont on dispose, interpelle le sens éthique en brouillant repères moraux. Faire de tels films est une résistance aux tentations économique de l'industrie du divertissement, qui en achetant la créativité l'atrophie de son potentiel.

Écrire sur le cinéma, bien qu'on en fasse assez rarement mention, est également un mode de participation à sa culture, et d'extension de celle-ci. C'est une activité dont on oublie l'étrangeté par habitude d'écrire à propos de tout : il s'agit de traduire, dans le système sémantique fermé d'une langue scripturale, un sens ouvert, informulé, produit par l'agencement des images et des sons. Rien d'évident, à moins d'être poète. Écrire sur le cinéma, c'est penser l'image à travers l'écriture mais aussi penser l'écriture à travers l'image, détourner la langue de son logocentrisme et faire déborder le discours sur l'ambiguïté d'une monstration, décrite, interprétée, dont on tente d'extraire un sens sans prétendre à la vérité. Aborder un film sans en faire l'objet d'un discours, s'exprimer en termes de sens plutôt qu'en termes d'utilité, est une forme de résistance; résister au vocabulaire instrumental, au vocabulaire économique, est un véritable défi dont la difficulté fait constater à quel point ceux-ci contaminent la façon dont on pense le monde. À l'instar du spectateur, le lecteur est celui qui achève le texte en le saisissant souvent au-delà de ce qu'il espérait dire, y déposant

ses propres idées ou le prolongeant par sa pensée originale. Il ne s'agit pas ici de dresser la liste exhaustive des rôles au sein d'une *polis* audiovisuelle – on doit de toute façon attendre, de la part d'une culture, qu'elle engendre de nouvelles pratiques et donc de nouveaux modes de participation – et encore moins de les hiérarchiser, mais de donner un aperçu de leur multiplicité, de leur variété, de la complexité du réseau qu'ils forment.

Cette recherche s'est concentrée sur le cinéma, qui fut au cœur de la culture audiovisuelle depuis le siècle dernier, mais on se rend compte devant des œuvres comme *Paradise Lost* et *Spring Breakers*, par exemple, qu'une part importante de leur dimension politique réside dans les relations qu'elles entretiennent avec d'autres pratiques médiatiques. Puisque la trilogie documentaire fut produite pour la télévision, on pourrait déjà apposer aux trois films l'étiquette hybride de « téléfilms », qui ne paraît toutefois plus très pertinente maintenant qu'ils sont disponibles en copies DVD, indiscernables d'un documentaire originalement projeté en salle sinon par le format de l'image. Le support télévisuel accorde surtout aux films la visibilité essentielle à leur projet, leur offrant sans aucun doute un auditoire plus large que celui qu'attire un documentaire dans les salles obscures, composé surtout d'initiés. Les propriétés interactives d'Internet sont ensuite mises à contribution par les spectateurs devenus activistes, en prolongation et en complément du travail entrepris par les films. *Paradise Lost* se déploie ainsi au-delà de son propre médium. Inversement, c'est dans l'hybridation que *Spring Breakers* puise sa force contre l'industrie du divertissement qui menace de gober toute culture cinématographique, lui empruntant des formes médiatiques qu'il intègre et refond en une œuvre cinématographique singulière, monstrueuse, qui dévore l'imagerie publicitaire au lieu d'être dévorée par elle. Harmony Korine joue ainsi de la plasticité du cinéma, sur laquelle son avenir repose sans aucun doute.

On ne saurait aujourd'hui définir la culture audiovisuelle, ni même la culture proprement cinématographique, sans tenir compte de l'essor relativement récent des séries télévisées. Certains diront qu'elles ont carrément pris la place du cinéma au cœur de la culture populaire, mais en vérité elles se rapprochent plus que jamais du septième art : elles partagent les mêmes acteurs, parfois même les cinéastes, sont produites avec des budgets faramineux dans une panoplie de genres empruntés au cinéma – plusieurs sont même directement

inspirées de films : *Bates Motel*, *Hannibal*, *Fargo*, *From Dusk Till Dawn* –, elles sont visuellement soignées. Émancipées de la grille horaire, elles se distancient à l'inverse du média télévisuel. Elles acquièrent une forme autonome, muées par une créativité qui ne va pas contre le cinéma, qui n'est pas non plus celle du cinéma, mais s'inscrit dans sa continuité. Le monde audiovisuel dont les générations émergentes hériteront sera marqué par l'effervescence des formes et des modes de diffusion, de réception, par l'hybridation et le décloisonnement, qui ont déjà commencé; c'est dans cette direction que les réflexions entreprises dans ce texte me semblent devoir se prolonger, vers la proposition d'une *polis* audiovisuelle intermédiatique.



## Bibliographie

Agamben Giorgio. 2002. *Moyens sans fins : notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages.

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Traduit par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages.

Aguayo, Angela J. 2013. « *Paradise Lost and found : Popular documentary, collective identification and participatory media culture* ». *Studies in Documentary Film*, vol. 7, n° 3, p. 233-248.

Arendt, Hannah. 1972a. *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. Traduit par Patrick Lévy (dir.). Paris : Gallimard.

Arendt, Hannah. 1972b. *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*. Traduit par Guy Durant. Paris : Calmann-Lévy.

Arendt, Hannah. [1958] 1983. *Condition de l'homme moderne*. Traduit par George Fradier. Paris : Calmann-Lévy.

Arendt, Hannah. 1991. *Juger : sur la philosophie politique de Kant*. Traduit par Myriam Revault d'Allonnes. Paris : Seuil.

Arendt, Hannah. 1995. *Qu'est-ce que la politique ?* Traduit par Sylvie Courtine-Denamy. Paris : Seuil.

Arendt, Hannah. [1971] 2014. *Considérations morales*. Traduit par Marc Ducassou. Paris : Payot & Rivages.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, et Marc Vernet. 1994. *Esthétique du film*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Nathan.

Badal-Leguil, Clotilde. 2004. « Adolescents dans l'œil du cyclone : "Elephant" ou la perte de la transmission ». *Études*, n° 400, p. 753-763.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile; Gallimard; Seuil.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.

Bauman, Zygmunt. 2007. *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*. Traduit par Laurent Bury. Paris : Seuil.

- Beller, Jonathan L. 1998. « Identity through death/the nature of capital : The media-environment for *Natural Born Killers* ». *Post Identity*, vol. 1, n° 2 (été), p. 55-67.
- Benjamin, Richard. 2004. « The sense of an ending : Youth apocalypse films ». *Journal of films and video*, vol. 56, n° 4 (hiver), p. 34-49.
- Bernstein, Jonathan. 1997. *Pretty in pink : The golden age of teenage movies*. New York : St. Martin's Griffin.
- Biesenbach, Kaus. 2010. *Marina Abramović : The artist is present*. Catalogue d'exposition. (New York, 14 mars 2010 au 31 mai 2010). New York : The Museum of Modern Art.
- Blank, Joshua. 2011. « Gus Van Sant ». *Juxtapoz*, n° 122 (mars), p. 58-69.
- Blouin, Patrice. 2003. « Plume d'éléphant ». *Cahiers du cinéma*, n° 883 (octobre), p. 13-15.
- Chang, Chris. 1996. « Mind over matter : the artist as filmmaker ». *Film Comment*, vol. 32, n° 5 (septembre-octobre), p. 54-62.
- Clark, Larry. [1971] 2000. *Tulsa*. New York : Grove Press.
- Cullen, Dave. 2010. *Columbine*. New York : Twelve.
- Dagenais, Bernard. 2012. « Pourquoi les médias aiment-ils tant la violence? ». Dans Richard Bégin, Bernard Perron, et Lucie Roy (dir.), *Figures de violence*, p. 71-79. Paris : L'Harmattan.
- Debord, Guy. [1967] 1992. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Tome 1 : *Arts de faire*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Minuit.
- Dickie, George. 2009. « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 17, p. 211-227.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit.
- Dykstra, Katherine. 2006. « Q & A : Larry Clark ». En ligne. *The Independent*. <<http://www.independent-magazine.org/node/366>>. Consulté le 21 décembre 2013.
- Eco, Umberto. 2010. « Quelques commentaires sur le personnage de fiction ». En ligne. *SociologieS*. <<http://sociologies.revues.org/3141>>. Consulté le 22 mai 2015.

- Elliott, Nicholas. 2013. « Spring break à Nashville ». *Cahiers du cinéma*, n° 687 (mars), p. 6-14.
- Elliott, Nicholas. 2015. « Pas de limites : entretien avec Larry Clark » *Cahiers du cinéma*, n° 707 (janvier), p. 14-18.
- Engdahl, Jesse, et Jim Hosney. 1995. « Kids ». *Film Quarterly*, vol. 49, n° 2 (hiver), p. 41-44.
- English, Ron. 2014. « Ron English's meditation on street art ». En ligne. Popaganda. <<https://www.popaganda.com/news/ron-englishs-meditations-street-art>>. Consulté le 12 juillet 2015.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité*. Tome 1 : *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Garry III, John P. 2004. « *Elephant* : An ordinary high school movie. Except that it's not. ». En ligne. *Jump Cut : A Review of Contemporary Media*, n° 47. <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc47.2005/elephant/text.html>>. Consulté le 28 avril 2015.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2013. *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.
- Giroux, Henry A. 2010. *Youth in a suspect society : Democracy or disposability?*. New York : Palgrave Macmillan.
- Giroux, Henry A. 2012a. *Disposable youth : Racialized memories and the culture of cruelty*. New York : Routledge.
- Giroux, Henry A. 2012b. « Everyday violence, screen culture, and the politics of cruelty : Entertaining democracy's demise ». Dans Richard Bégin, Bernard Perron, et Lucie Roy (dir.), *Figures de violence*, p. 15-23. Paris : L'Harmattan.
- Golding, William. 1954. *Lord of the flies*. Londres : Faber and Faber.
- Joyard, Olivier, et Jean-Marc Lalanne. 2003a. « Gus Van Sant : je suis comme Columbo, je fais semblant de ne pas savoir ». *Cahiers du cinéma*, n° 579 (mai), p. 18-30.
- Joyard, Olivier, et Jean-Marc Lalanne. 2003b. « Trompe le monde ». *Cahiers du cinéma*, n° 580 (juin), p. 28-29.
- Joyard, Olivier, et Jean-Marc Lalanne. 2003c. « Les kids d'Elephant ». *Cahiers du cinéma*, n° 580 (juin), p. 45.

- Levinas, Emmanuel. 1982. *Éthique et infini*. Paris : Fayard; France culture.
- Levinas, Emmanuel. [1971] 1990. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Dordrecht : Kluwer Academic.
- Levinas, Emmanuel. 1993. *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Grasset.
- Levinas, Emmanuel. 1995. *Altérité et transcendance*. Saint-Clément-la-Rivière : Fata Morgana.
- Loiselle, Marie-Claude. 2010. « *Polytechnique* ou la violence comme arme de séduction ». *24 images*, n° 146 (mars-avril), p. 14.
- Lynch, David. 2006. *Catching the big fish : Meditation, consciousness, and creativity*. New York : Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- Males, Mike A. 1996. *The scapegoat generation : America's war on adolescents*. Monroe : Common Courage Press.
- Marche, Stephen. 2012. « The war against youth ». En ligne. *Esquire*, (avril). <<http://www.esquire.com/features/young-people-in-the-recession-0412>>
- McKibbin, Tomy. 2004. « Too cool for school : Social problems in *Elephant* ». En ligne. *Senses of cinema*, n° 32 (juillet). <<http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/elephant/>>. Consulté le 28 avril 2015.
- Massumi, Brian. 2015. *The power at the end of the economy*. Durham; Londres : Duke University Press.
- Mondzain, Marie José. 2002. *L'image peut-elle tuer?*. Paris : Bayard.
- Mondzain, Marie José. 2013. *Homo spectator*. Paris : Bayard.
- Morin, Edgar. 1972. *Les stars*. Paris : Seuil.
- Morin, Edgar. 1983. *L'esprit du temps*. 3<sup>e</sup> édition. Paris : Grasset.
- Mulvey, Laura. [1975] 1989. « Visual pleasure in narrative cinema ». Dans *Visual and other pleasures*, p. 14-26. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press.
- Muslewski, Anna. 2010. « La chair de l'image : l'expérience optico-tactile de Larry Clark ». En ligne. *Cadrage*, (avril). <<http://www.cadrage.net/index.html>>. Consulté le 24 mai 2015.

- Ogilvie, Bertrand. 2012. *L'homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*. Paris : Amsterdam.
- Osgerby, Bill. 2008. « Understanding the “jackpot market” : Media, marketing, and the rise of the American teenager ». Dans Patrick E. Jamieson et Daniel Romer (dir.), *The changing portrayal of adolescents in the media since 1950*, p. 27-58. Oxford : Oxford University Press.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Traduit par Anna Rocchi Pullberg. Coll. « Traces », Paris : Payot.
- Revault d'Allonnes, Myriam. 1991. « Le courage de juger ». Dans Hannah Arendt, *Juger*, p. 222-244. Paris : Seuil.
- Reynolds, Simon. 2013. « You only live once ». *Sight & Sound*, vol. 23, n° 5 (mai), p. 27-31.
- Rich, Jennifer A. 2012. « Shock corridors : The new rhetoric of horror in Gus Van Sant's *Elephant* ». *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n° 6, p. 1310-1328.
- Rivard, Pierre. 1992. « Corps, sexe et pouvoir : pour une problématique foucauldienne de l'épidémie du sida ». *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1 (printemps), p. 123-140.
- Said, S. F. 2004. « Shock corridors ». *Sight & Sound*, vol. 14, n° 2 (février), p. 16-18.
- Shary, Timothy. 2002. *Generation multiplex : The image of youth in contemporary American cinema*. Austin : University of Texas Press.
- Smith, Damon. 2008. « The kids are not all right : Larry Clark on *Wassup rockers* and more ». En ligne. *Bright Lights Film Journal*, n° 61 (août).  
<<http://brightlightsfilm.com/61/61larryclarkiv.php>>. Consulté le 17 juillet 2014.
- Smith Murray. 1994. « Altered states : Character and emotional response in the cinema ». *Cinema journal*, vol. 33, n° 4 (été), p. 34-56.
- Sofair, Michael. 2006. « *Elephant* : The physics of violence ». *Cineaction*, n° 68, p. 11-17.
- Stiegler, Bernard. 2013. « Être adulte : pour une écologie des générations ». Dans Spyros Théodorou (dir.), *Emprises de la violence*, p. 42-58. Marseille : Parenthèses.
- Taubin, Amy. 1995. « Chilling and very hot ». *Sight & Sound*, vol. 5, n° 11 (novembre), p. 16-19.
- Taubin, Amy. 2013. « Cultural mash-up ». *Sight & Sound*, vol. 23, n° 5 (mai), p. 29.
- Thoret Jean-Baptiste. 2006. *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma.

Tremblay, Élène. 2013. *L'insistance du regard sur le corps éprouvé : pathos et contre-pathos*. Udine : Forum.

Tubrett, Dion. 2005. « Seeing *Elephant* ». *Cineaction*, n° 67 (septembre), p. 64-72.

Vassé, Claire. 1995. « Kids : saintes vierges, priez pour nous ». *Positif*, n° 418 (décembre), p. 16-17.

Zabunyan, Dork. 2013. « De la vulgarité ». *Cahiers du cinéma*, n° 692 (septembre), p. 74-78.

### **Document audiovisuel**

*Larry Clark par Larry Clark – Une leçon de cinéma*. 2010. En ligne. Animé par Matthieu Orléan. 9 octobre. Paris : La cinémathèque française. <<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/larry-clark-par-larry-clark-lecon-cinema,v,171.html>>

## Filmographie

### Films mentionnés

*À bout de souffle*. 1960. Réalisation de Jean-Luc Godard. France. Les Films Impéria, Les Productions George de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie.

*A Clockwork Orange*. 1971. Réalisation de Stanley Kubrick. Royaume-Uni, États-Unis. Warner Bros., Hawk Films.

*American Pie*. 1999. Réalisation de Paul Weitz. États-Unis. Universal Pictures, Zide-Perry Productions, Newmarket Capital Group, Summit Entertainment.

*Badlands*. 1973. Réalisation de Terrence Malick. États-Unis. Warner Bros., Pressman Williams, A Jill Jake Production, Badlands Company.

*Bang Bang You're Dead*. 2002. Réalisation de Guy Ferland. États-Unis, Canada. Showtime, Viacom Productions, Jersey Guys Productions, Legacy Filmworks, Every Guy Productions.

*Bling Ring (The)*. 2013. Réalisation de Sofia Coppola. États-Unis, Royaume Uni, France, Allemagne, Japon. American Zeotrope, NALA Films, Pathé Distribution, StudioCanal, TOBIS Films, Tohokushinsha Film.

*Blue Velvet*. 1986. Réalisation de David Lynch. États-Unis. De Laurentiis Entertainment Group.

*Bowling for Columbine*. 2002. Réalisation de Michael Moore. Canada, États-Unis, Allemagne. Alliance Atlantis Communications, Dog Eat Dog Films, Iconolatry Productions Inc., Salter Street Films International, TiMe Film- und TV-Produktions GmbH, United Broadcasting Inc., Vif Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG.

*Breathless*. 1983. Réalisation de Jim McBride. États-Unis. Breathless Associates, Miko Productions.

*Bully*. 2001. Réalisation de Larry Clark. États-Unis, France. StudioCanal, Lions Gate Films, Muse Productions, Blacklist Films, Gravity Entertainment.

*Carrie*. 1976. Réalisation de Brian De Palma. États-Unis. Red Bank Films.

*Doom Generation (The)*. 1995. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, France. Union Générale Cinématographique, The Teen Angst Movie Company, Desperate Pictures, Blurco, Why Not Productions.

*Easy Rider*. 1969. Réalisation de Dennis Hopper. États-Unis. Columbia Pictures Corporation,

Pando Company Inc., Raybert Productions.

*Elephant*. 2003. Réalisation de Gus Van Sant. États-Unis. HBO Films, Fine Line Features, Meno Films, Blue Relief Productions, Fearmakers Studios.

*Funny Games*. 1997. Réalisation de Michael Haneke. Autriche. Filmfonds Wien, Wega Film, Österreichischer Rundfunk, Österreichischer Filminstitut.

*Halloween*. 1978. Réalisation de John Carpenter. États-Unis. Compass International Pictures, Falcon International Productions.

*Heathers*. 1988. Réalisation de Michael Lehmann. États-Unis. New World Pictures, Cinemarque Entertainment.

*Kaboom*. 2010. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, France. Desperate Pictures, Wild Bunch, Super Crispy Entertainment, The Next World, Graveyard Machine.

*Ken Park*. 2002. Réalisation de Larry Clark et d'Ed Lachman. États-Unis, Pays Bas, France. Busy Bee Productions, Cinéa, Kasander Film Company, Lou Yi Inc., Marathon International.

*Kids*. 1995. Réalisation de Larry Clark. États-Unis. Guys Upstairs, Independent Pictures, Kids NY Limited, Killer Films, Miramax Films, Shining Excalibur Films.

*Kill Bill: Vol. 1*. 2003. Réalisation de Quentin Tarantino. États-Unis. Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu.

*Kill Bill: Vol. 2*. 2004. Réalisation de Quentin Tarantino. États-Unis. Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu.

*Mysterious Skin*. 2004. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, Pays Bas. Antidote Films, Desperate Pictures, Fortissimo Films.

*Natural Born Killers*. 1994. Réalisation d'Oliver Stone. États-Unis. Warner Bros., Regency Enterprises, Alcor Films, Ixlan, New Regency Pictures, J D Productions.

*Nowhere*. 1997. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, France. Blurco, Desperate Pictures, Union Gérérale Cinématographique, Why Not Productions.

*Paradise Lost : The Child Murders at Robin Hood Hills*. 1996. Réalisation de Joe Berlinger et Bruce Sinofsky. États-Unis. Home Box Office.

*Paradise Lost 2 : Revelations*. 2000. Réalisation de Joe Berlinger et Bruce Sinofsky. États-Unis. Creative Thinking International Ltd., Hand to Mouth Productions, Home Box Office.

*Paradise Lost 3 : Purgatory*. 2011. Réalisation de Joe Berlinger et Bruce Sinofsky. États-Unis.



Radical Media.

*Poltergeist*. 1982. Réalisation de Tobe Hooper. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer, MGM SLM Production Group.

*Polytechnique*. 2009. Réalisation de Denis Villeneuve. Canada. Remstar Media Partners, Remstar Productions, Don Carmody Productions, Téléfilm Canada, SODEC, Radio Canada Télévision, Super Écran.

*Rashōmon*. 1950. Réalisation d'Akira Kurosawa. Japon. Daiei Eiga.

*Rebel Without a Cause*. 1955. Réalisation de Nicholas Ray. États-Unis. Warner Bros.

*Requiem for a Dream*. 2000. Réalisation de Darren Aronofsky. États-Unis. Artisan Entertainment, Thousand Words, Sibling Productions, Protozoa Pictures, Industry Entertainment, Bandeira Entertainment, Requiem for a Dream, Truth and Soul Pictures.

*The Shining*. 1980. Réalisation de Stanley Kubrick. Royaume Uni, États-Unis. Warner Bros., Hawk Films, Peregrine, Producers Circle.

*Smell of Us (The)*. 2014. Réalisation de Larry Clark. France. Polaris Film Production & Finance, Morgane Production, Polyester.

*Spring breakers*. 2012. Réalisation de Harmony Korine. États-Unis. Muse Productions, O' Salvation, Division Films, Annapurna Films, Iconoclast, RabbitBandini Productions, Radar Pictures.

*Texas Chainsaw Massacre (The)*. 2003. Réalisation de Marcus Nispel. États-Unis. New Line Cinema, Focus Features, Radar Pictures, Platinum Dunes, Next Entertainment, Chainsaw Productions LLC.

*Thirteen*. 2003. Réalisation de Catherine Hardwicke. États-Unis. Fox Searchlight Pictures, Michael London Productions, Working Title Films, Antidote Films, Sound for Film.

*Virgin Suicides (The)*. 1999. Réalisation de Sofia Coppola. États-Unis. American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions, Virgin Suicides LLC.

*Wassup Rockers*. 2005. Réalisation de Larry Clark. États-Unis. Capital Entertainment, Glass Key, Wildcard Productions.

*Welcome to the Dollhouse*. 1995. Réalisation de Todd Solondz. États-Unis. Suburban Pictures.

*Zabriskie Point*. 1970. Réalisation de Michelangelo Antonioni. États-Unis. Metro-Goldwyn Mayer, Trianon Production.

## Films suggérés : l'enjeu de la jeunesse au cinéma états-unien contemporain

*Afterschool*. 2008. Réalisation d'Antonio Campos. États-Unis. BorderLine Films, Hidden St. Productions.

*American Beauty*. 1999. Réalisation de Sam Mendes. États-Unis. Dreamworks SKG, Jinks/Cohen Company.

*Another Day in Paradise*. 1998. Réalisation de Larry Clark. États-Unis. Chinese Bookie Pictures.

*Basketball Diaries (The)*. 1995. Réalisation de Scott Kalvert. États-Unis. New Line Cinema, Island Pictures.

*Bling Ring (The)*. 2013. Réalisation de Sofia Coppola. États-Unis, Royaume Uni, France, Allemagne, Japon. American Zeotrope, NALA Films, Pathé Distribution, StudioCanal, TOBIS Films, Tohokushinsha Film.

*Bully*. 2001. Réalisation de Larry Clark. États-Unis, France. StudioCanal, Lions Gate Films, Muse Productions, Blacklist Films, Gravity Entertainment.

*Donnie Darko*. 2001. Réalisation de Richard Kelly. États-Unis. Pandora Cinema, Flower Films, Adam Fields Productions, Gaylord Films.

*Doom Generation (The)*. 1995. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, France. Union Générale Cinématographique, The Teen Angst Movie Company, Desperate Pictures, Blurco, Why Not Productions.

*Elephant*. 2003. Réalisation de Gus Van Sant. États-Unis. HBO Films, Fine Line Features, Meno Films, Blue Relief Productions, Fearmakers Studios.

*Gummo*. 1997. Réalisation de Harmony Korine. États-Unis. Fine Line Features, Independent Pictures.

*Kaboom*. 2010. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, France. Desperate Pictures, Wild Bunch, Super Crispy Entertainment, The Next World, Graveyard Machine.

*Ken Park*. 2002. Réalisation de Larry Clark et d'Ed Lachman. États-Unis, Pays Bas, France. Busy Bee Productions, Cinéa, Kasander Film Company, Lou Yi Inc., Marathon International.

*Kids*. 1995. Réalisation de Larry Clark. États-Unis. Guys Upstairs, Independent Pictures, Kids NY Limited, Killer Films, Miramax Films, Shining Excalibur Films.

*Marfa Girl*. 2012. Réalisation de Larry Clark. États-Unis. Marfa.

*Mysterious Skin*. 2004. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, Pays Bas. Antidote Films, Desperate Pictures, Fortissimo Films.

*Nowhere*. 1997. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis, France. Blurco, Desperate Pictures, Union Gérénele Cinématographique, Why Not Productions.

*Paranoid Park*. 2007. Réalisation de Gus Van Sant. France, États-Unis. MK2 Productions, Meno Films, Centre National de a Cinématographie (CNC).

*Precious*. 2009. Réalisation de Lee Daniels. États-Unis. Lionsgate, Lee Daniels Entertainment, Smokewood Entertainment.

*Requiem for a Dream*. 2000. Réalisation de Darren Aronofsky. États-Unis. Artisan Entertainment, Thousand Words, Sibling Productions, Protozoa Pictures, Industry Entertainment, Bandeira Entertainment, Requiem for a Dream, Truth and Soul Pictures.

*Restless*. 2011. Réalisation de Gus Van Sant. États-Unis. Columbia Pictures, Imagine Entertainment, 360 Pictures.

*Smell of Us (The)*. 2014. Réalisation de Larry Clark. France. Polaris Film Production & Finance, Morgane Production, Polyester.

*Spring breakers*. 2012. Réalisation de Harmony Korine. États-Unis. Muse Productions, O' Salvation, Division Films, Annapurna Films, Iconoclast, RabbitBandini Productions, Radar Pictures.

*Totally f\*\*\*ed up*. 1993. Réalisation de Gregg Araki. États-Unis. Blurco, Desperate Pictures, Muscle + Hate Studio.

*Virgin Suicides (The)*. 1999. Réalisation de Sofia Coppola. États-Unis. American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions, Virgin Suicides LLC.

*Wassup Rockers*. 2005. Réalisation de Larry Clark. États-Unis. Capital Entertainment, Glass Key, Wildcard Productions.

*Welcome to the Dollhouse*. 1995. Réalisation de Todd Solondz. États-Unis. Suburban Pictures.

*We Need to Talk about Kevin*. 2011. Réalisation de Lynne Ramsay. Royaume-Uni, États-Unis. BBC Films, UK Film Council, Footprint Investment Found, Piccadilly Pictures, Lipsync Productions, Independent, Artina Films, Rockinghorse Films, Caemhan, Panaramic, Beryl Betty, Atlantic swiss Productions.

*Winter's Bone*. 2010. Réalisation de Debra Granik. États-Unis. Winter's Bone Productions.