

GUS VAN SANT / ICONES

Le cinéma de Gus Van Sant est la plaque sensible de ce temps de l'Histoire américaine postmoderne (post-Pop, post-Nouvel Hollywood, post-militantisme). Tête de proue du renouveau du cinéma outre-atlantique dit indépendant, que le public français découvre en 1989 avec la sortie en salles de *Drugstore Cowboy*, il est l'instigateur et le défenseur, en secret, en douceur, d'une liberté artistique qui irradie depuis les marges. Sans étendard et sans manifeste. Pris un à un, indépendamment, les films de Gus Van Sant suscitent l'étonnement. Leurs structures narratives complexes (en forme de mosaïques ou de collages), de même que leurs changements de tonalité, déroutent le spectateur : un cinéma dissonant où la mélancolie et l'humour ne sont jamais pensés en opposition. Pris ensemble comme un tout, ses seize longs métrages, de par leur extrême diversité, créent une profonde sidération. Comme si, film après film, Van Sant réinventait sans cesse tout son cinéma. On se demande alors si c'est le même metteur en scène qui a arrêté le temps du massacre d'*Elephant* (inspiré de Columbine) et accéléré la vie du militant gay Harvey Milk. Si c'est le même metteur en scène qui a filmé la jeunesse avec gravité (*Elephant*, *Paranoid Park*) et les Pères de la Beat Generation comme des enfants terribles. Fils assumé de ce mouvement poétique contestataire, Van Sant en a gardé le goût d'un anticonformisme esthétique, où se mêlent des revendications politiques, sexuelles et spirituelles. Ainsi, William Burroughs interprète-t-il dans *Drugstore Cowboy* un prêtre toxicomane, dont les répliques ont été écrites par ses soins. Ses écrits poétiques ont été aussi la source d'inspiration de deux courts métrages réalisés par Van Sant, dont *The Discipline of DE* en 1977. Quelques années plus tard, le cinéaste réitérera l'exercice avec *Ballad of the Skeletons*, film-collage dans la tradition de l'art vidéo, dans lequel Allen Ginsberg, l'autre héraut de ce mouvement, lit son poème éponyme, pamphlet sans fin contre les vanités de la société contemporaine.

Un cinéaste aux multiples visages

Avec sa filmographie riche et hétérogène, Gus Van Sant nous oblige à repenser ce qu'est un auteur de cinéma. Le metteur en scène américain aux multiples visages brouille les pistes et emmêle les fils rouges, dessinant au final un canevas aux motifs inédits. Jusqu'à tenter de s'évaporer et de

s'absenter à lui-même, quand il prend le pari de tourner une copie plan par plan du mythique *Psychose* d'Alfred Hitchcock. Comme chez tout auteur, il y a certes des thèmes et des visages récurrents (Matt Damon en surdoué turbulent dans *Will Hunting* en 1997, en explorateur à la dérive dans *Gerry* en 2002, puis en employé d'une compagnie pétrolière à la recherche d'une éthique dans *Promised Land* en 2012). Mais surtout une capacité à repartir de zéro, à chaque étape, pour ré-élaborer un nouveau rêve de cinéma. À un moment donné de sa carrière, le rêve consiste à trouver un abri dans les Studios (Universal, Miramax, Columbia) pour imaginer des histoires, au sein d'une superstructure, où la hiérarchie et les règles protègent l'artisan obéissant qu'il est. À d'autres moments, au contraire, ce rêve sera la quête d'une liberté sans condition : des films expérimentaux (culminant avec *Mala Noche*) autoproduits avec la ferveur du débutant, et plus tard la Tétralogie de la mort (dans l'ordre : *Gerry*, *Elephant*, *Last Days*, *Paranoid Park*), séries d'expériences formelles radicales, qui redéfinissent avec grâce et acuité l'espace américain (le désert, le lycée, la forêt et le *skate park* n'ont jamais été aussi inquiétants, respectivement, depuis Raoul Walsh, David Lynch, Terrence Malick et Larry Clark).

Nourri de références venues d'ailleurs aussi, et particulièrement d'Europe (de Béla Tarr à Chantal Akerman, en passant par Bernardo Bertolucci), Gus Van Sant n'en reste pas moins un cinéaste en synchronicité perpétuelle avec l'état (réel ou inconscient) de son pays. L'Amérique violente des déclassés et des exclus, l'Amérique des scrapbooks et de l'envahissement des médias, l'Amérique de la terre brûlée et de l'écologie en danger. L'Amérique qui a inventé le folk et le psychédélique, une manière d'être au monde irrévérencieuse et *on the road* : la route métaphysique et matricielle de laquelle on vient (*Idaho*) ; et celle au contraire, labyrinthique, qui ne mène nulle part (*Gerry*). La route qui libère *Will Hunting* dans le dernier plan du film (assumer pour la première fois son choix de partir), et celle qu'emprunte Marion Crane (Anne Heche), dans la nuit, à la même vitesse que celle de son alter-ego Janet Leigh dans le film d'Hitchcock, dont *Psycho* de Van Sant est le double malade, vrillé, incontrôlable : ce sont les mêmes plans ou presque, la peur au ventre, la pluie battante et le policier inquisiteur avec ses grandes lunettes noires. Van Sant aime à s'aventurer sur des terrains neufs ou au contraire au centre d'empires d'ordinaire intouchables. L'intérêt est de jouer de la latitude qui lui plaît, en pur cinéaste, comme si le faire l'emportait toujours sur le voir. L'écriture cinématographique sur la réception.

Gus Van Sant aime interroger le cinéma, sans C majuscule et sans sacralisation, positionnant son discours à l'aune de sa pratique personnelle. Avec une passion à décrire les outils qui lui permettent de créer : les objectifs de caméra et les typologies de pellicules, la picturalité du grain (qui le ramène à sa passion première pour la peinture, dont l'exposition montrera une vingtaine de grandes toiles inédites en France, créées pour la plupart spécialement au sein de la Galerie Gagosian de Los Angeles en 2011), le travail de spatialisation du son, et l'exercice du mixage. Son processus de travail s'épanouit dans le cadre d'une équipe liée par la confiance, générant des dispositifs de mise en scène paradoxalement complexes et efficaces : en particulier sa complicité avec les chefs-opérateurs Christopher Doyle, et plus encore Harris Savides, qui fit la lumière magique de six de ses films. Van Sant ne cache pas son obsession pour l'abstraction, même quand ses films sont basés sur des faits réels (*Milk*), des faits divers (*Prête à tout*) ou des récits autobiographiques (*Mala Noche*, *Drugstore Cowboy*). Même ses films les plus politiquement engagés n'ont jamais pour mission de dénoncer. Ils sont pensés pour toucher, comme s'ils étaient, avant tout, d'essence tangible, tactile, sensorielle (*Milk*, monté avec l'énergie impérieuse d'un ciné-tract, où les archives deviennent les chambres d'écho des jouissances et des cris de ses héros). La dimension de manifeste, qui évolue dans son œuvre selon des modalités à chaque fois renouvelées, n'est jamais antinomique avec une émotion, qui habite ses personnages dans leurs gestes les plus familiers ou les plus incongrus : se caresser sous la douche avant de commettre une hécatombe (*Elephant*), danser avec des patins à glace sur une morte (*Prête à tout*), tomber d'un roc géant sans égratignure (*Gerry*), se déguiser en femme, une carabine à la main (*Last Days*), dessiner les limites de son corps à la craie sur l'asphalte (*Restless*).

Une gestuelle qu'étaye son travail photographique, central dans l'exposition, entrepris spontanément dans les années 80 avec, en particulier, ses séries de centaines de Polaroids. Tout se joue sur l'équilibre, au sein du cadre, entre ombres et lumières, avec une évidence désarmante. Gus Van Sant ne capture rien. Au contraire, il libère, met à égalité tous ces individus croisés au moment de préparer ses films (qu'ils soient acteurs, danseurs, auteurs, chanteurs), échantillon métonymique du peuple américain. Il n'a pas peur de la figuration, la plus directe et la plus crue. Il croit au contraire à l'apparition du corps, et assume là (comme avant lui Mapplethorpe ou Warhol, sur lequel d'ailleurs il eut le projet de faire un film) son désir homosexuel. Un désir qui, au-delà d'un formalisme théorique, part de ces signes de reconnaissance qui font la jeunesse, pour mieux les subvertir et les transformer : la grâce du regard et l'intensité unique de l'instant présent.

Dans le fond, c'est comme si chacun de ses films donnait à voir l'adolescent éternel qu'il était, lui permettait de revivre, en cinéma, des fragments de sa vie d'avant, ses rencontres originelles, sa

fascination pour la peinture de Matisse (*Will Hunting*) ou la musique du Velvet Underground (*Last Days*). Il y a chez Van Sant un besoin d'images pour se raconter ou tout simplement pour être. Comme si chaque film était une réconciliation profonde avec lui-même et le rêveur qu'il est. Chez lui, le réel, fait de clairs-obscurs, d'ellipses et de décrochages poétiques, flirte irrémédiablement avec le fantastique et le funeste. Un au-delà païen. Chez Gus Van Sant, la mort déferle toujours. D'un côté, ceux qui partent ; de l'autre, ceux qui restent et résistent. Gus Van Sant est de ceux-là : un artiste qui renaît chaque fois et incarne la part la plus humaine du cinéma américain.

Matthieu Orléan, commissaire de l'exposition

Un cinéma sous influence

En 1971, désireux d'entreprendre des études d'art, Gus Van Sant entre à la Rhode Island School of Design. S'il choisit finalement de s'y spécialiser dans le cinéma, il délaisse à regret l'étude de la peinture qui est sa deuxième passion. Mais son apprentissage du cinéma sera fortement marqué par ce tropisme plastique. Il découvre au MOMA de New York les films de Stan Brackage, Andy Warhol, Ron Rice, Stan Vanderbeek, des artistes qui mêlent cinéma et peinture dans une approche expérimentale en travaillant, peignant, grattant, collant des éléments directement sur la pellicule.

Cette approche anticonformiste de l'art cinématographique entre en résonance avec la littérature libertaire qui nourrit Gus Van Sant, celle de la Beat Generation, qui incarne dans les années 60 et 70 aux États-Unis une forme de révolte contre la société de consommation et l'individualisme forcené qui apparaissent aux États-Unis et en Europe après la seconde guerre mondiale.

Il n'est donc pas anodin de noter que *Will Hunting*, le plus grand succès commercial de Gus Van Sant, soit dédié à la mémoire de Allen Ginsberg et William Burroughs, les deux artistes phares de la Beat Generation. Si le film avec Matt Damon et Robin Williams traite d'apprentissage et de filiation, les pères spirituels que Gus Van Sant revendique, écrivains ou cinéastes, sont des artistes qui ont tous cherchés à questionner les valeurs de la société américaine en s'attachant à inventer des formes inédites. Gus Van Sant s'inscrit à sa manière dans leur sillage.

Structure d'une œuvre

À ce jour, Gus Van Sant a réalisé seize films de longs métrages qui dessinent une œuvre à la structure complexe que l'on peut diviser en quatre cycles.

Tout d'abord, quatre premiers films indépendants entre 1985 et 1993 : *Mala noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989), *My own private Idaho* (1991) et *Even Cowgirls get the blues* (1993). Des films sur des outsiders, des fauchés, des marginaux qui peupleront aussi ses films ultérieurs. On voit se dessiner un "auteur" comme la tradition critique française l'entend, quelqu'un qui creuse incessamment certaines thématiques (l'errance, les marges, la quête des origines, des questions liées à la sexualité) en travaillant certains motifs visuels (ici la route, les ciels et leurs climats, des effets particuliers de montage). Gus Van Sant réinvestit les décors américains issus du road-movie des années 70 et un peu délaissés depuis le début des années 80.

Vont ensuite suivre quatre films qui vont brouiller les pistes : *Prête à tout* (1995), *Will Hunting* (1997), *Psycho* (1998) et *À la rencontre de Forester* (2000), des films que Gus Van Sant n'a pas écrits et qui lui sont commandés par l'industrie hollywoodienne. C'est un véritable changement de territoire : tournage en studio, films de genre, avec Oscars à la clé. Et au milieu ce projet étonnant, expérience inédite permise par l'énorme succès de *Will Hunting* : le remake plan par plan du célèbre film d'Alfred Hitchcock, *Psycho*. Un remake qu'on peut voir comme le symbole de cette période : la notion d'auteur s'évapore derrière celle du technicien-réalisateur travaillant pour une industrie.

Puis nouveau virage, où Gus Van Sant va encore changer de peau pour prendre celle de l'artiste, au sens où l'entend l'art plastique. *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last days* (2005), *Paranoid Park* (2007) : la « tétralogie de la mort » où l'on va suivre les derniers jours de personnages. Dans ces quatre films, va se nouer une figure : le labyrinthe, qu'on va retrouver dans chacun des films de manière différente. Les récits vont soudain se ramasser autour d'une ligne dramaturgique ténue inspirée de faits divers (*Gerry*, *Elephant*, *Last days*). Les choix de réalisation vont se faire radicaux,

la mise en scène devient dispositif : Gus Van Sant va travailler systématiquement le plan séquence, les rapports image/son vont être réinventés et les films vont proposer un montage cubiste offrant au spectateur la possibilité d'observer un même événement depuis plusieurs points de vue. Ces films ont beaucoup mobilisé la critique (de cinéma et autre) et sont devenus des objets de pensée qui ont consacré Gus Van Sant comme étant un des cinéastes les plus importants de son époque (Palme d'or, prix de l'éducation nationale, prix du soixantième festival de Cannes...). En se délestant des contraintes des productions hollywoodiennes, Gus Van Sant cherche à retrouver l'énergie et la liberté des artistes indépendants, peintres, musiciens, qui peuvent travailler et créer dans un univers moins contraint par les pressions financières.

Les quatre films suivants vont à nouveau changer le cap de l'œuvre : *Harvey Milk* (2008), *Restless* (2011), *Promised Land* (2013) et *Nos Souvenirs* (2015). À nouveau Gus Van Sant ne signe plus les scénarios, redevenus narratifs, les acteurs stars reviennent, le réalisateur s'affirme moins par la forme. Mais il nous propose un cinéma plus engagé et teinté par des explorations aux frontières de la vie et de la mort, en résonance avec les préoccupations de la période précédente.

Au regard de cette œuvre, il est donc difficile, on l'aura compris, de dessiner un seul et même portrait de Gus Van Sant en artiste.

Collages

William Burroughs est, selon les propres termes de Gus Van Sant quelqu'un de capital pour lui. Mais son influence ne se limite pas aux valeurs qu'il a pu incarner face à la société américaine et que le cinéaste a explorées et exposées à travers les différents portraits de marginaux qu'il a brossé tout au long de sa filmographie.

Au début des années 60, William Burroughs rencontre le plasticien Brian Gysin à Paris. Ils partagent le même hôtel de la rue Gît-le-Cœur, lieu qui leur sert aussi d'atelier. Brian Gysin qui a besoin de couper différents matériaux pour son travail de plasticien et pour protéger sa table de travail, met des journaux en dessous. A partir du réagencement de ces morceaux de journaux, lacérés au cutter, Gysin se rend compte que des phrases émergent. C'est la naissance du cut-up. Il présente sa trouvaille à Burroughs qui en fera par la suite une grande utilisation pour écrire ses propres romans.

C'est ici la véritable innovation. La technique du collage existe depuis longtemps, on le retrouve chez les surréalistes notamment mais cela reste de l'écriture poétique avec des formes closes, courtes. Burroughs, qui considère que la littérature a 50 ans de retard sur la peinture, y perçoit la possibilité de faire de la langue un simple matériau pour faire émerger une nouvelle écriture romanesque. C'est ainsi qu'il commence à combiner des mélanges d'articles de journaux, publicités, catalogues de vente par correspondance, textes personnels, d'amis, de la littérature - consacrée ou populaire - afin de faire émerger l'implicite, l'inavoué des textes de départ.

L'objectif est de briser la cohérence du discours et de la langue pour se soustraire à leur logique. Un processus d'émancipation qui bouscule évidemment la qualité d'auteur. Ici, il devient un assembleur, un collagiste. L'ambition est de faire subir à la littérature la même révolution que l'art abstrait avait provoquée dans la peinture.

Gus Van Sant partage aussi cette ambition pour ce qui est du cinéma, tout en ayant réussi à s'accommoder avec bonheur avec le système hollywoodien et ses visées commerciales. Dans un article consacré au cinéaste hongrois Béla Tarr, le cinéaste de Portland expose l'admiration qu'il porte à ces réalisateurs qui cherchent à réinventer le langage du cinéma. Pour Gus Van Sant, le vocabulaire cinématographique d'une série télévisée est quasi identique à celui de *Naissance d'une nation*. La majeure partie de la production cinématographique, telle une machine bien huilée, produit automatiquement sa propre forme à la place de réalisateurs ne faisant preuve d'aucune pensée de leur art¹.

Bien que cherchant sans cesse à se réinventer, on peut tout de même constater une constante dans la manière avec laquelle Gus Van Sant conçoit ses films : par collage de grands blocs narratifs dans lesquels il est possible de se perdre, comme dans un labyrinthe, explorant à sa manière la technique du cut-up de William Burroughs.

Que ce soit dans *My own private Idaho* où le personnage narcoleptique passe de ville en ville sans s'en rendre compte, *Gerry* où deux personnages se perdent dans des immensités désertiques sans plus savoir bientôt comment s'y orienter, ou bien encore *Elephant*, *Last days* ou *Paranoïd Park* qui sont quant à eux construits comme de vastes puzzles dont il est parfois difficile de reconstituer la

¹ Trafic, 2004, texte écrit pour le catalogue édité à l'occasion d'une rétrospective Béla Tarr au MOMA de New-York en octobre 2001

logique du récit, les films de Gus Van Sant – qui est souvent son propre monteur – nous invitent à une certaine « dérive » poétique remettant en question l'écriture dramaturgique classique.

On retrouve aussi l'idée du collage dans la manière avec laquelle Gus Van Sant appréhende la bande sonore de ses films. Gus Van Sant utilise bien souvent des morceaux musicaux préexistants au film. C'est un geste largement partagé et, ce, par beaucoup de cinéastes importants (Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Kubrick par exemple). Pour autant, l'usage qu'en fait Gus Van Sant est très spécifique. Le choix s'effectue au moment du montage (et non en amont comme chez les réalisateurs susnommés) et il ne s'agit non pas de caractériser une époque, de chercher à être au plus proche d'une ambiance ou des personnages mais bien plutôt, par le biais d'un collage inédit, d'apporter un contre-point qui viendra creuser une scène en créant une épaisseur de mystère supplémentaire. Il n'y a qu'à penser à l'usage que le cinéaste de Portland fait de la musique que Nino Rota a composée pour les films de Federico Fellini dans *Paranoïd Park* ou bien encore celle de la compositrice de musique concrète Hildegard Westerkamp dans *Elephant* ou *Last Days*.

L'enjeu des constructions complexes que sont les films de Gus Van Sant semble être ainsi de ne pas imposer au spectateur un sens précis quant aux événements qui lui sont présentés. Comment penser la fusillade de Columbine dans *Elephant* ? Que s'est-il véritablement passé lors des derniers jours de Kurt Cobain dans *Last days* ? Comment Alex va-t-il pouvoir continuer à vivre après l'événement tragique dont il est l'auteur dans *Paranoïd Park* ? Au sortir des films de Gus Van Sant, si on ne peut répondre précisément à ces questions, on aura pourtant effleuré l'inassignable, le mystère propre à chaque personne, à chaque événement et au monde qui nous entoure, comme des enfants cherchant à donner forme et sens aux nuages défilant dans le ciel.

Jeunesses dans les nuages

Gus Van Sant reprend nommément la technique du cut-up pour ses derniers travaux photographiques. Retravaillant les polaroids produits à l'occasion des castings de ses propres films, il compose d'étranges figures en associant par collage différents portraits. Ces figures questionnent l'essence même du portrait photographique, la corrélation entre sujet et identité. Elles mettent en lumière cette fêlure à l'œuvre en chacun et qui passionne tant Gus Van Sant : « *Chacun d'entre nous a un jour été confronté à une faille personnelle dans laquelle notre pureté s'est abîmée. Vous comme moi. Prenez l'exemple d'un verre de cristal. Une manipulation le brise sur une fraction de millimètre. Il vous servira encore longtemps, très longtemps, avant de se fragmenter entièrement. Le verre n'était plus pur, mais nous n'en avons pas conscience. Il en va de même pour l'humain. Etudiez ce moment fugitif où quelque chose se brise dans l'âme humaine est plus passionnant que de filmer la chute spectaculaire. Ce sont ces histoires-là que j'aime mettre en scène. Shakespeare décrivait le chaos et la fureur de grands événements. Sans me comparer à lui, disons que je suis un Shakespeare du minimalisme !*² »

Cherchant les failles, Gus Van Sant a, on le sait, toujours été intéressé par les marges de nos sociétés : prostitués, toxicomanes, gamins pauvres, culture grunge, homosexuels. Personnages marginaux qui n'ont pas les pieds bien arrimés sur terre. Mais les portraits qu'il va en faire, loin de s'attarder sur la violence et la précarité de ces fragiles existences, sont au contraire nimbés d'une étrange douceur et d'une forme d'apesanteur. On pense à la caméra flottante de *Elephant*. Filmant le tragique de l'existence, Gus Van Sant délaisse toujours tout spectaculaire pour se concentrer sur l'humain et partager avec la plus grande des délicatesses la grâce de ses personnages.

² Entretien avec Fabienne Bradfer, « *Le Shakespeare du minimalisme* », *Le Soir*, mercredi 24 octobre 2007.

RESSOURCES

RESSOURCES EN LIGNE :

SUR LE SITE DE LA CINEMATHEQUE :

Site *La Constellation Gus Van Sant* :

<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/gus-van-sant/#!/>

AILLEURS :

<http://www.cadrage.net/gvs4.html>

<http://www.filmfilm.be/post/45761232726/la-cam%C3%A9ra-est-une-machine-par-gus-van-sant>

<http://cinema.arte.tv/fr/article/top-5-musical-gus-van-sant>

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE :

CATALOGUE DE L'EXPOSITION :

Sous la dir. de Matthieu Orléan, *Gus Van Sant / Icônes*, éd. La Cinémathèque française / Actes Sud, 2016.

A PROPOS DE GUS VAN SANT :

Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalanne, *Gus Van Sant*, éd. Les Cahiers du cinéma, 2009.

Edouard Arnoldy, *Gus Van Sant, le cinéma entre les nuages*, éd. Yellow now – Côté cinéma, 2009.

Nicolas Droin, *Paranoïd Park de Gus Van Sant*, éd. Yellow now – Côté films, 2016.

ARTICLES :

Gus Van Sant, *La caméra est une machine*, Trafic, 2004.

© LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

51 rue de Bercy - 75012 Paris

Renseignements : 01 71 19 33 33 / www.cinematheque.fr

Les activités pédagogiques de la Cinémathèque française ont reçu le soutien de la Direction Régionale des affaires culturelles Île-de-France – Ministère de la culture et de la communication, et de la Région Île-de-France.

