

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

GUS VAN SANT

ELEPHANT



par Stéphane Delorme



Elephant est certainement l'un des films les plus marquants, et les plus discutés, du début de siècle. Devant ce sphinx, la pensée hésite : dispositif ou film, critique d'un système ou volute énigmatique, film à suspense ou contemplation détendue, accompagnement empathique ou froide mise à distance ? Ce dossier essaiera de ne pas gommer la complexité mais de hiérarchiser et de préciser ces idées. Gus Van Sant élit une position foncièrement originale : observer, depuis un point après la catastrophe, la marche vers la mort ; adopter une conscience sursignifiée du malheur à venir ;

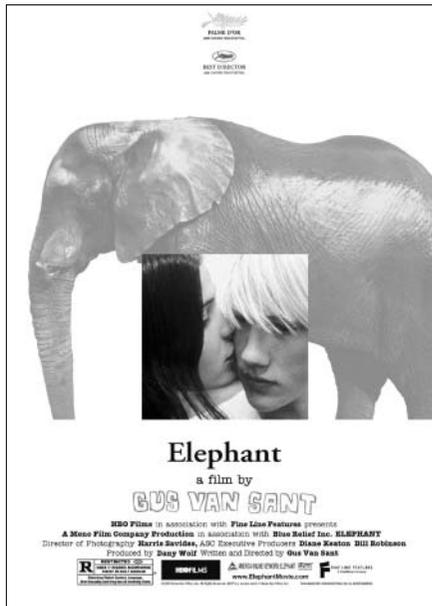
lever la tête sur les lueurs scintillantes d'un monde qui touche à sa fin ; entourer ces adolescents de tous les égards, y compris les plus meurtriers. Autant de partis pris qui font d'*Elephant* un événement.

Directeur de publication : Véronique Cayla.
 Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
 Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteur du dossier : Stéphane Delorme. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.
 Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2007. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Gus Van Sant	2
Genèse Document de travail	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Interprétation Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	14
Figure Ouverture pédagogique 6	15
Point technique La coulée sonore Ouverture pédagogique 7	16
Filiations / Ascendances	17
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passage du cinéma	20
Sélection vidéo & bibliographie	



Des adolescents déambulent dans les couloirs d'un lycée quelques minutes avant que deux élèves ouvrent le feu : il y a John, fils malheureux d'un père alcoolique ; Nathan, le joueur de football populaire ; Michelle, le vilain canard souffre-douleur ; Elias, le photographe déjà artiste. Les tueurs, Alex et Eric, ont planifié leur crime. Mais lorsque la veille et le matin même, ils ont joué du piano, regardé la TV et commandé une arme sur Internet, à aucun moment ils n'ont mentionné les raisons de leur geste. Le massacre frappera au hasard ; son issue restera suspendue.

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets.

Elephant USA, 2003

Scénario, réalisation, montage : Gus Van Sant
 Image : Harris Savides
 Son : Leslie Shatz
 Producteur et assistant-réalisateur : Dany Wolf
 Producteurs exécutifs : Diane Keaton et Bill Robinson
 Producteurs associés : JT Leroy et Jay Hernandez
 Casting : Mali Finn et Danny Stoltz
 Direction artistique : Benjamin Hayden
 Costumes : Tamy Crooper
 Opérateur Steadicam : Matias Mesa
 Ingénieur du son : Felix Andrew

Interprétation

Alex :	Alex Frost
Eric :	Eric Deulen
John McFarland :	John Robinson
Elias :	Elias McConnell
Jordan :	Jordan Taylor
Carrie :	Carrie Finklea
Nicole :	Nicole George
Brittany :	Brittany Mountain
Acadia :	Alicia Miles
Michelle :	Kristen Hicks
Benny :	Bennie Dixon
Nathan :	Nathan Tyson
M. McFraland :	Timothy Bottoms
M. Luce :	Matt Malloy

LE RÉALISATEUR

Gus Van Sant Filmographie

- 1985 *Mala Noche*
- 1990 *Drugstore Cowboy*
- 1991 *My Own Private Idaho*
- 1995 *Even Cowgirls Get the Blues*
- 1995 *To Die For (Prête à tout)*
- 1998 *Will Hunting*
- 1999 *Psycho (Psychose)*
- 2001 *Finding Forrester*
(À la rencontre de Forrester)
- 2002 *Gerry*
- 2003 *Elephant*
- 2005 *Last Days*
- 2007 *Paranoid Park*



UN GUS VAN SANT VERSATILE

La Palme d'or d'*Elephant* en 2003 apparaît comme un point d'orgue dans la carrière d'un cinéaste touche-à-tout passant sans heurt des marges de l'indépendance au *mainstream* hollywoodien, et vice-versa.

Au début, le parcours est pourtant clair. Né à Louisville, Kentucky, en 1952, Gus Van Sant obtient un diplôme d'art à la Rhode Island School of Design. C'est la grande époque du cinéma *underground*, qu'il s'empresse de découvrir, notamment à la National Film Archives de Jonas Mekas ; il se lance à son tour dans le court métrage (en Super 8), puis dans le moyen métrage avec *Alice in Hollywood* (1981). Installé définitivement à Portland, Oregon, il réalise son premier long d'après un roman culte, *Mala Noche*, de Walt Curtis. Filmé en noir et blanc dans les rues de Portland avec des acteurs amateurs « chicanos », *Mala Noche* (1985) s'intègre brillamment au renouveau indépendant des années 1980 aux côtés de Spike Lee et Jim Jarmush, mais son sujet homosexuel l'empêche de toucher un large public. Déjà perce l'influence du Hollywood classique (film noir, comédie musicale) et contemporain (le Coppola maniériste de *Rusty James*).

Le cinéaste entreprend un second film à petit budget, mais l'ambition des producteurs lui donne plus d'ampleur : *Drugstore Cowboy* (1989), avec Matt Dillon, sur la vie quotidienne de junkies, rencontre un beau succès. *My Own Private Idaho* (1991), montage bigarré entre la vie de prostitués dans les rues de Portland et *Henri V* de Shakespeare, impose définitivement le cinéaste. Bouleversé par la mort de son acteur principal, River Phoenix, Van Sant écrit un roman en son hommage, *Pink* (1997), et lui dédie son film suivant, la bizarrerie farcesque *Even Cowgirls Get the Blues* (1993), avec Uma Thurman, un échec public et critique cinglant.

Jeunesse

Mais Gus Van Sant est déjà ailleurs. Avec la satire, brillante, d'une arriviste (*Prête à tout* [1995], avec Nicole Kidman), il opère sa mue hollywoodienne. Son cap dans la « cité des anges » restera la jeunesse : Joaquin Phoenix et Casey Affleck dans *Prête à tout*, puis Matt Damon et Ben Affleck dans *Will Hunting*



G.V.S. Coll. Cahiers du cinéma

(1997). Les deux acteurs ne sont que des inconnus quand ils proposent au cinéaste de mettre en scène leur scénario, l'histoire d'un génie caché qui entame une psychanalyse. Neuf nominations aux Oscars, et Oscar du meilleur scénario : voilà consolidée la place du cinéaste dans l'industrie.

Tête brûlée, il en profite pour embarquer Universal dans un projet conceptuel arty qui n'a que l'apparence du coup commercial : *Psychose* (1998), remake plan par plan, en couleurs, du film d'Alfred Hitchcock. Il se remet en selle avec une commande proche de *Will Hunting*, *À la rencontre de Forrester* (2000), mélo écrit pour Sean Connery, sur l'amitié entre un homme vieillissant et un jeune Noir. Après ces quatre films de studio, le cinéaste reprend sa liberté. Il part dans le désert avec ses amis Matt Damon et Casey Affleck improviser un scénario qu'ils écrivent au jour le jour. L'histoire de deux garçons nommés « Gerry » qui se perdent dans le désert. Fondé sur une succession de longs plans-séquences souvent mutiques, *Gerry* (2002) révolutionne sa manière de penser le cinéma. Il enchaîne avec *Elephant* (2003) et *Last Days* (2005), d'après les derniers jours de la vie de Kurt Cobain. Les trois films forment une « trilogie de la mort », partant de faits divers et décrivant les dernières heures avant la catastrophe. Les inventions formelles, même si elles ne cachent pas leurs influences (Bela Tarr, Frederick Wiseman, Chantal Akerman) font de Gus Van Sant l'un des cinéastes contemporains les plus importants.

Il prête son nom comme producteur exécutif à des entreprises qu'il affectionne : *Kids* de Larry Clark (1995), *Tarnation* de Jonathan Caouette (2003). En 2006, il s'occupe de la réédition de *Mala Noche*, invisible depuis sa sortie, comme si c'était son nouveau film. Dans l'attente de tourner un film de studio (on a longtemps parlé de *Starbucks Saved my Life* avec Tom Hanks), il revient au festival de Cannes en 2007 avec *Paranoid Park* (prix du 60^e anniversaire) produit par le producteur français MK2, distributeur de ses trois films précédents. De la trilogie, ce portrait d'adolescent conserve le plan-séquence, la narration circulaire et un travail sonore complexe. Mais l'histoire se resserre sur un récit d'initiation et un dilemme moral plus classique. Avant de retourner à Hollywood ?

DE L'AGIT-PROP À LA PALME D'OR

20 avril 1999 : Lycée Columbine à Littleton, Colorado, deux lycéens, Eric Harris et Dylan Klebold, tuent douze personnes et en blessent vingt-quatre avant de se suicider. Ce triste record sera dépassé par le massacre de Virginia Tech le 16 avril 2007, où Cho Seung-hui tue trente-trois personnes avant de retourner son arme contre lui. Entre 1997 et 1999, huit fusillades (on les appelle les « *school shootings* ») ont eu lieu. Columbine a occulté et symbolisé toutes les autres. La couverture médiatique, énorme, multiplie les responsables : en vrac, la télévision, internet, les jeux vidéo, la musique gothique (Marilyn Manson), la vente d'armes (cible du documentaire de Michael Moore, *Bowling for Columbine* [2002]). Le sujet est traité sous tous les angles, sauf sous celui de la fiction.

Gus Van Sant décide alors de réaliser un téléfilm « *dans le style agit-prop* », une enquête sur la vie des deux tueurs. Aucune chaîne n'ose se lancer dans sa programmation. La comédienne Diane Keaton, attachée au projet comme productrice exécutive, organise une rencontre avec la chaîne HBO. Son patron, Colin Callender, propose à la place de réaliser un film plus abstrait sur la violence, dans la lignée d'*Elephant* d'Alan Clarke. Ce téléfilm méconnu, réalisé pour la BBC en 1989, traite de la violence en Irlande du Nord en faisant succéder des tueurs, sans explication. Harmony Korine, scénariste de *Kids* de Larry Clark et réalisateur de *Gummo*, montre le film à Gus Van Sant mais renonce à écrire un script. Un premier jet est finalement écrit par l'écrivain J.T. LeRoy¹, intitulé *Tommy Gun*. Pendant ce temps, lassé d'Hollywood, Gus Van Sant réalise *Gerry*, une tentative tout à fait nouvelle dans sa filmographie. Il n'est pas exagéré de dire que *Gerry* est la vraie genèse d'*Elephant*. Perdu dans le désert avec quelques techniciens, il écrit au jour le jour le scénario avec ses deux acteurs, Matt Damon et Casey Affleck. Il colle de longs plans filmés au Steadicam sur la marche de ses personnages, retrouvant ainsi les sensations qu'il a éprouvées devant les plans-séquences du cinéaste hongrois Béla Tarr. Le pianotage continu (Arvo Pärt), la symbolique des costumes (un tee-shirt marqué d'une étoile jaune), plus largement la création d'un grand bain de sensations, tout annonce *Elephant*. Le désert de *Gerry* est une table rase, il faut tout reprendre à zéro.



Elephant de Alan Clarke

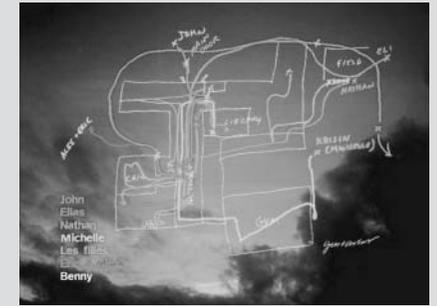
Après une telle expérience, le cinéaste jette le script de *Tommy Gun*. Davantage que sur les deux tueurs, il décide de se concentrer sur l'observation des élèves le jour du massacre. Il organise un grand casting pour trouver des interprètes, les faire parler et modeler les personnages en fonction. Ainsi John Robinson (John) a réellement un père alcoolique et Elias McConnell (Elias) est photographe. Chacun a le choix de garder son prénom. Il est à noter que le cinéaste a d'abord fait des essais avec des adolescents criminels, avant de se raviser.

Toujours rétif au scénario, il dessine ensuite un schéma général, puis une carte du lieu, d'après un lycée de Portland (cf. Document de travail). Les dialogues en revanche sont improvisés. Une scène aussi importante que celle où Alex joue du piano est inventée la veille lorsque le cinéaste, entre deux prises, entend le comédien Alex Frost jouer *La Lettre à Elise* ; mieux, ce dernier le convainc d'intégrer *La Sonate au clair de lune*, morceau indissociable aujourd'hui des déambulations d'*Elephant*. Gus Van Sant s'entoure des plus brillants techniciens : Harris Savides à la lumière (récemment *Zodiac*, de David Fincher) et Leslie Shatz à la conception sonore (après ses débuts avec Coppola [*Apocalypse Now*, *Rusty James*], Shatz avait participé à *Mala Noche*). Il reprend l'opérateur Steadicam argentin rencontré sur *Gerry*, Matias Mesa. Économe, il tourne peu et, fait remarquable, il monte le film seul.

Son film précédent, *Gerry*, ayant été refusé au festival de Cannes, Gus Van Sant paraît anxieux lorsqu'il demande aux *Cahiers du cinéma* venus l'interviewer : « *Vous croyez que j'ai une chance d'aller à Cannes ?* » Il reçoit des mains de Patrice Chéreau, président du jury, la Palme d'or et le Prix de la mise en scène. Un Prix de l'éducation nationale assez discuté couronne le tout. L'accueil critique et public à sa sortie par MK2 le 22 octobre 2003 en fait un succès sans défaut.

1) JT Leroy est crédité comme producteur associé. Derrière cet adolescent androgyne au passé trouble, « auteur » du *Livre de Jérémie* (adapté au cinéma par Asia Argento en 2004), il s'est avéré que se cachait sa tante, une femme de cinquante ans, ayant inventé ce personnage littéraire pour séduire les mondanités *trash*.

Document de travail



Très tôt, Gus Van Sant dessine un croquis du lycée pour cerner les déplacements de ses personnages. Les déambulations cotonneuses, fantomatiques, respectent donc la géographie du lycée de Portland où a été transposé le massacre de Columbine. La bibliothèque où éclate la fusillade, placée au milieu du plan, est le cœur de ce dessin qui ressemble mystérieusement à un éléphant.

Ce document a été publié dans *Libération* le 22 octobre 2003.

Pour des raisons de commodité, notre chapitrage respecte celui de l'édition DVD MK2. Néanmoins, quelques modifications ont été apportées afin de respecter la logique des épisodes. Certains chapitres ont été rassemblés afin de ne pas briser l'unité d'un épisode ; à l'inverse, d'autres ont été fragmentés. Les cartons annonçant les prénoms des personnages sont indiqués entre guillemets.

1. Le générique défile pendant que la nuit tombe en accéléré. Plein jour, une voiture zigzague, un père ivre en sort et laisse sa place au volant à son fils, John. « John ».

2. (00:03:39) « Elias ». Un garçon prend des photos d'un couple de punks dans un parc.

3-4.

3. (00:05:48) John gare la voiture devant son lycée. Il téléphone à son frère pour qu'il vienne chercher leur père. Il est convoqué dans le bureau du proviseur pour son retard.

4. (00:07:28) John et le proviseur se regardent.

5-6-7.

5. (00:07:45) Des élèves jouent au football sur le terrain de sport. Une fille (Michelle) passe en regardant le ciel. Un garçon (Nathan) enfle son sweat-shirt rouge marqué « *Lifeguard* ».

6. (00:10:45) Nathan déambule.

7. (00:11:40) Nathan croise trois filles et rejoint sa copine (Carrie).

8. (00:13:30) « Nathan & Carrie ». Le couple entre dans le secrétariat. John est à côté, dans le bureau du proviseur. Le proviseur lui dit d'aller en cours. John laisse les clés de la voiture au secrétariat pour son frère.

9. (00:14:45) John se met à déambuler.

10. (00:15:01) John se cache dans une pièce pour

pleurer ; une fille (Acadia) lui donne un baiser.

11. (00:16:02) « Acadia ». L'adolescente rejoint un groupe de discussion à l'alliance homos-hétéros. On s'y demande si on peut deviner que quelqu'un est homosexuel. Ils conviennent que non.

12. (00:18:07) Nathan et Carrie quittent le bureau. Nathan invite Carrie à une virée en 4x4.

13. (00:19:20) Elias croise John et le prend en photo. John tape sur son jean au moment du clic. On reste avec John qui marche d'un pas lourd.

14. (00:20:25) John sort du lycée, et joue avec un chien (Boomer). Il croise deux élèves armés, en treillis (Eric et Alex), qui lui conseillent de rester dehors, avant d'entrer dans l'enceinte.

15a. (00:21:07) « Eric & Alex ». Flash-back. En cours de physique, deux élèves (dont Nathan) jettent sur Alex des boulettes qui se collent à son sweat-shirt. Il ne répond pas. Il va se laver.

15b. (00:22:22) Au réfectoire, Alex prend des notes sur un carnet. Il semble étudier le lieu. Le son se fait plus fort, il regarde en l'air comme affolé.

16. (00:24:13) Elias entre dans le lycée. Il marche jusqu'au labo photo.

17-18.

17. (00:26:52) « Michelle ». Fin du cours de gym, la professeur reproche à Michelle de ne pas avoir de short.

Début 18. (00:27:44) Michelle traverse le gymnase désert.

18. (00:28:08) Elias sort de la chambre noire. Il fait sécher son négatif.

19.

19a. (00:30:20) Michelle se déshabille dans le vestiaire. On se moque d'elle parce qu'elle a une

culotte verte.

19b. (00:32:00) Alex rentre chez lui ; personne n'est à la maison. Il boit du lait à la cuisine.

19c. (00:33:00) : Elias développe ses photos en compagnie de deux autres élèves.

20. (00:34:50) Elias sort du labo et marche dans les couloirs.

21. (00:35:58) Elias croise John et le prend en photo. C'est la même scène qu'en 13 mais selon un angle différent. Cette fois on reste avec Elias.

22. (00:36:57) Elias entre dans la bibliothèque, prend un magazine. Michelle s'y trouve et range des livres.

23-24-25-26.

23. (00:37:24) « Brittany, Jordan et Nicole ». Retour en arrière. On retrouve les trois filles devant lesquelles passait Nathan en 7.

24. (00:38:12) Les trois filles marchent jusqu'au réfectoire.

25. (00:40:38) Elles voient John et le chien dehors (cf.14).

Début 26. (00:43:20) Elles entrent aux toilettes et se font vomir.

26a. (00:43:55) Flash-back : Alex joue Beethoven au piano, il est rejoint par Eric, qui joue à un jeu vidéo (inspiré par Gerry, le précédent film de Gus Van Sant). Ils vont ensuite sur un site d'armes. Plan sur des nuages. Bruits d'orage. On les retrouve en train de dormir au matin. Petit déjeuner.

26b. (00:51:22) Ils regardent à la TV un documentaire sur Hitler. On leur livre une arme. Ils l'essaient dans le garage.

27-28-29.

27. (00:55:47) Michelle marche.

28. (00:56:25) Michelle croise Elias qui prend John en photo. C'est la troisième fois que nous voyons la scène. Cette fois on reste avec Michelle.

29. (00:57:09) Celle-ci arrive à la bibliothèque.

Elle se retourne quand elle entend le bruit d'une culasse qu'on recharge.

30. (00:58:07) Les deux tueurs sont sous la douche. Derniers préparatifs, ils révisent leur plan, des flash-forwards nous montrent ce qu'ils ont prévu.

31. (01:01:07) Ils montent dans la voiture.

32. (1:02:04) Ils arrivent au lycée, croisent John dehors (cf.14). Celui-ci prévient les gens de ne pas entrer.

33a. (01:03:05) La bombe n'explose pas, les tueurs passent au plan B. John cherche son père. Les tueurs entrent dans la bibliothèque. Elias les prend en photo ; ils tirent sur Michelle qui est devant eux, puis indifféremment sur les élèves.

33b. (01:04:51) La fusillade se poursuit en dehors de la bibliothèque. Alex tire sur les trois filles aux toilettes. À l'alliance homos-hétéros, un élève est blessé à mort par une balle.

34-35.

34. (01:05:59) Un élève noir marche seul et va à la rencontre des tueurs. « Benny ».

35. (01:06:51) Benny fait sortir Acadia de sa classe. Eric est aux prises avec le proviseur.

36. (01:08:05) John retrouve son père.

37.

37a. (01:08:49) Eric tue Benny, puis le proviseur.

37b. (01:10:10) Alex court et tire au hasard.

37c. (01:11:31) Nathan et Carrie cherchent un endroit où se cacher. Alex, derrière eux, ne les a pas vus ; il s'assoit au réfectoire et tue Eric qui vient à sa rencontre. Il entend du bruit et débusque Nathan et Carrie dans la chambre froide, les met en joue. 37d. (01:14:39) Avant qu'il ne tire, plan de nuages. Puis générique (01:15:10).

LE COMPTE À REBOURS ET LA BOUCLE

Le récit d'*Elephant* noue deux logiques. La première est celle, prévisible, du compte à rebours. Le public connaissant l'issue du fait divers, la question n'est plus « Que va-t-il se passer ? », mais « Comment ? ». Le récit juxtapose les séquences des dernières heures avant le massacre selon un découpage parallèle par chapitres épinglant le prénom des différents personnages (« personnage » est un grand mot pour ces figures dont nous ne savons presque rien). Le compte à rebours est d'ailleurs amplement exploité figurativement : la tombée de la nuit au générique, le geste balancé d'Elias qui développe ses photos (chapitre 18), le tic-tac de l'horloge dans la maison d'Alex (19), les trois filles comptant les jours qui leur restent au lycée (24), la comptine sur laquelle le film reste suspendu.

Or cette logique est perturbée par une autre, contradictoire. Le film avance en reculant, puisque le changement de scène peut être l'occasion d'un retour en arrière. Un pas en avant, deux pas en arrière : le panoptique ne laisse aucune zone dans l'ombre, quitte à nous enfermer dans une boucle temporelle. La répétition substituée à la surprise la litanie, et au suspense la suspension du temps.

Action, contemplation

Comment concilier une logique de film d'action avec une balade contemplative ? La boucle dans laquelle sont pris les lycéens, un petit gel de temps, provoque en fait une dramatisation. Repartir en arrière pour mieux revenir, voilà qui aiguise le désir de l'obsessionnel. La litanie n'est pas monotone, mais dirigée vers un cran d'arrêt



fétichisé, comme une vague qui monte à sa crête avant de redescendre. La photo de John prise dans le couloir par Elias est ce cran d'arrêt montré sous trois angles, selon les points de vue de John, Elias et Michelle. Ce carrefour précède l'entrée dans la bibliothèque et le début du massacre. Le clic-clac de l'appareil résonne avec la tape de John sur son jean et le tapement de pieds de Michelle ; les trois sons se coordonnent pour marquer d'une borne le pli du récit sur lui-même.

Gus Van Sant déplace donc le centre de gravité *juste avant* le massacre. Le plan du film suit trois approches. Première approche (John, Elias, Nathan & Carrie), jusqu'au premier clic de la photo (13) suivi de l'entrée des tueurs (14, 20^e minute). Deuxième approche : parallèle entre les tueurs en flash-backs, et les autres (Elias, Michelle, mais pas John) jusqu'à 21 (35^e minute), suivi par l'entrée dans la bibliothèque (22). Troisième approche (Brittany, Jordan & Nicole ; Alex & Eric) jusqu'à 28 (56^e minute), suivi encore une fois de la bibliothèque, qui se termine par le bruit de la culasse (29). On a avancé d'un cran, mais le film repart une dernière fois en arrière (la douche en 30) pour amorcer le massacre du point de vue des tueurs. La dernière et quatrième partie commence à cet instant, davantage qu'avec le massacre même.

Elastique

L'élasticité du temps n'est pas la même pour les victimes ou témoins et pour les tueurs. Le récit est presque comptable en minutes pour les premiers. Même si ce qui semble simultané ne l'est pas tout à fait : cela

va très vite pour John (le proviseur, le baiser, la photo d'Elias) – un petit quart d'heure –, alors qu'Elias va au labo, développe ses photos, papote et se rend à la bibliothèque. On peut parler pour les tueurs de vrais flash-backs : Alex en cours (avec Nathan d'ailleurs), Alex à la cafeteria, Alex et Eric enfin jouant du piano ou au jeu vidéo avant de se coucher. On est revenu en leur compagnie à la journée précédente. Quant au massacre, il nous est autant montré que retiré. Le flash-forward par lequel les tueurs, le doigt sur leur plan d'attaque, voient à l'avance la tuerie nous dévoile trop vite les images, afin de ne pas nous mettre dans la situation de les désirer. La scène d'action déçoit. Dans la bibliothèque, on reste collé aux tireurs sans bien voir qui meurt ou non. Où passe Elias ? Les meurtres sont suspendus (les trois filles, 33). À peine commencé, le massacre est déjà terminé. Alex court seul dans les couloirs, Eric s'acharne sur le proviseur (37). Un nouveau personnage apparaît, Benny (34). Tout le monde est parti. Il n'y a pas de « moment » du massacre, un tel moment n'est qu'un fantôme macabre. Tout s'effiloche. Alex est renvoyé aux déambulations de la première partie, dont il donne le versant paniqué. Il n'a plus qu'à s'asseoir dans la cantine pour boire un verre.

Ce refus de filmer le massacre dénote une exigence de réalisme et un refus des conventions hollywoodiennes (scènes de foule des films catastrophe). Dix minutes à la fin d'un film qui paraît d'autant plus court (75 minutes). La preuve, après coup, que le centre de gravité du big-bang était les minutes d'avant la catastrophe, le moment d'approche toujours différé.



ÉLÉGIE

Le geste singulier de Gus Van Sant est de se placer d'emblée *après* la catastrophe, de filmer ses personnages comme déjà morts, auréolés par les signes avant-coureurs d'un désastre dont ils semblent avoir la prescience. Pourquoi marchent-ils sans fin comme des âmes en peine ? Pourquoi Michelle regarde-t-elle le ciel, anxieuse ? Pourquoi John pleure-t-il ? On peut répondre superficiellement : ils marchent pour aller en cours ou au labo photo ; elle regarde le ciel parce que le temps est en train de changer ; il pleure parce que son père est indigne.

Mais ces éléments dessinent un tout autre motif car nous connaissons l'issue. Michelle regarde en l'air parce qu'elle sent quelque chose venir. « *Un an avant le tournage, le 11 septembre, j'étais à huit blocs du World Trade Center et j'ai vu les tours s'effondrer. (...) Ceux qui venaient du WTC marchaient simplement, couverts de cendres. J'en ai vu qui pleuraient, qui parlaient entre eux ou qui s'arrêtaient en pleine rue pour regarder le ciel.* »² Pas de cohue, mais un état de stupeur que l'on retrouve chez Acadia, tétanisée, incapable de sortir de sa salle de cours (35). Lever la tête, c'est le geste de Michelle sur le terrain de sport (5), celui d'Alex aussi dans la cafétéria (15), signe qu'ils appartiennent tous deux au même monde et qu'ils sont également victimes de l'événement. Tous, ils marchent couverts de cendres.

Posture tragique

Quand John pleure, Acadia vient lui déposer un baiser. Baiser gratuit, qui ne dit rien de leur relation, mais scelle simplement ce moment d'intimité avant le désastre, ou de consolation après. Ils sont traversés par quelque chose de plus grand qu'eux, ils sont transfigurés. Ainsi, le regard vide de John, assis dans le fauteuil face au proviseur (4), se charge de ce que nous savons. Il prend une profondeur collective ; il ne regarde pas seulement pour lui-même, mais pour



tous. La grandeur d'*Elephant* est de penser le drame collectivement, et de distribuer sur les uns et les autres les données du problème. On a pu reprocher au film, malgré sa splendeur, le grand écart entre « *la contemplation béate* » et la « *condamnation anticipée* », entre « *le détail amoureux élu et la grande fin dernière au bout du chemin* »³. Mais ils sont aimés parce que condamnés, ils sont contemplés parce que morts. Même les vivants sont morts, même John, le Témoin, qui reste à la lisière, est filmé ainsi.



C'est le fait même d'une posture tragique de regarder les choses depuis un point où elles ont disparu. Gus Van Sant ne fait pas semblant de retrouver une innocence, comme si un beau matin d'automne, les lycéens allaient pique-niquer sans savoir ce qui les attend au détour d'un couloir. Pas question de faire *comme si*, ni de susciter un suspense : Qui va tuer ? Qui va mourir ? Quand ? On ne se dit pas que John peut être le criminel ni Elias, parce qu'ils sont déjà filmés autrement, comme des parties du désastre. Qu'ils soient les tueurs ou pas, qu'ils survivent ou non, cela est secondaire. Elias est-il tué ? La silhouette qui s'effondre dans le flou ne lui ressemble pas (33). Peu

importe. Le cinéaste dévoile vite les tueurs (au bout de vingt minutes), pour qu'aucun suspense ne demeure sur leur identité. Et ces tueurs mêmes sont des parties du désastre, des astres dans la constellation de l'événement.

Les signes de l'événement sont là. Les costumes commentent ironiquement l'action. Nathan porte un sweat-shirt « *Lifeguard* », mais il ne pourra assurer la sécurité de personne et la croix blanche sur fond rouge dans son dos servira plutôt de cible. Alex porte un tee-shirt « *Triumph* » claironnant son sinistre coup d'éclat. Ces signes ne se montrent pas à nous dans le dos des personnages, ils participent d'une stylisation d'ensemble de l'événement. Le titre allégorique débloque un circuit animalier englobant le tee-shirt tigre (l'emblème du lycée)



de Michelle et le tee-shirt taureau de John. Le premier entre en résonance avec le félin sur le dessus de lit d'Alex (26) et la comptine finale : « *Catch the tiger by the toe / If he hollers let him go* » (« *Attrape le tigre par la queue / S'il rugit laisse le partir* ») ; le second suscite aussi bien, et contradictoirement, le Minotaure dans son dédale qu'une corrida de corridor.

Lyrisme

Ces adolescents ne mourront pas tous, mais ils sont englobés les uns et les autres dans un même mouvement élégiaque. L'élégie est une forme lyrique proche de la plainte. On pleure les enfants disparus. Et ce n'est pas un hasard si une chorale accueille Nathan à son entrée dans le lycée (6). Ils sont encore là, mais la caméra sait qu'ils vont disparaître. Lorsque la caméra reste obstinément fixe devant le match de football, avec les pom pom girls au fond, et les joueurs qui ne cessent de sortir du champ (5), on sent une présence littéralement catastrophée, une instance effondrée qui regarde, la tête basse, en sachant ce qu'eux ne peuvent que pressentir. À cet instant, les premières notes de la *Sonate au clair de lune* résonnent tristement.

Les dernières heures défilent comme si le monde entier allait s'effondrer. La musique de Beethoven venue de la nuit des temps, les trois mappemondes disposées bizarrement à l'entrée de l'école, la galaxie punaisée dans la bibliothèque (33), l'insistance sur le ciel, le temps, le climat, semblent dire qu'un monde arrive à sa fin. Le générique initial décrit la tombée de la nuit en accéléré ; le récit, la tombée du soleil, depuis les premiers plans solaires jusqu'au ciel gris, les flaques de pluie (33, quand John cherche son père) et enfin cette pluie sonore qui tombe dans le cerveau d'Alex (37). La météorologie replace ce massacre particulier dans l'ordre du monde. Non pour dire que la Nature y est indifférente, mais au contraire qu'elle y participe et risque de disparaître avec lui. Que la Nature participe au mouvement des hommes, on a là un trait romantique, que l'usage de la musique de Beethoven et la citation de *Macbeth* (« *So fool and fair a day I have not seen* », 37) ne font que renforcer. *Elephant* est une élégie romantique.

La plainte de l'élégie substitue au suspense et au drame un lyrisme suspendu.

Ce temps perdu, il faut le suspendre, quitte à faire tourner le lycée sur lui-même comme une mappemonde. Les ralentis détendent le récit (le chien qui saute près de John, Nathan qui croise les trois filles), comme on étire un élastique. Ils immortalisent l'instant comme si c'était le dernier. Le montage parallèle arrête un personnage dans son action pour le reprendre plus tard : ainsi le faux arrêt sur image de John face au proviseur (4) repris à l'identique (8) comme s'il avait été mis en mode « pause ». Les constants retours en arrière enferment les personnages dans une capsule ; comme en enfer, ils ne cessent de vivre et revivre la même action.

Le cours donné par le professeur de physique résonne alors étrangement avec le trajet des adolescents (15) : « *Lorsqu'on introduit de l'énergie dans l'atome, les électrons sont projetés loin du noyau.* » Puis : « *Quand l'électricité passe dans le tube d'électrons, ils restent allumés ou sont à court d'énergie ?* » Réponse : « *Ils restent dans cet état d'excitation et puis retombent à nouveau. Quand ils retombent ils émettent de la lumière.* » Dans *Elephant*, quand ils retombent, les adolescents émettent de la lumière.

2) « Entretien avec Gus Van Sant », entretien par Sandra Benedetti, *Cinélive*, novembre 2003.

3) Emmanuel Burdeau, « Étoile maison », *Cahiers du cinéma* n° 601, mai 2005.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Suicide virginal

Un autre film américain récent comporte de nombreux points communs avec *Elephant*, c'est le premier film de Sofia Coppola, *Virgin Suicides* (2000). Pour les élèves qui ne l'ont pas vu, le professeur peut prévoir des photocopies d'articles de presse, ou passer en classe les premières séquences. *Quels parallèles peut-on faire entre les deux œuvres ?* Les thèmes sont proches : il s'agit de parler d'un événement terrifiant, apparemment inexplicable ; meurtres et suicides pour le premier, suicides de cinq sœurs pour le second. Tout comme Gus Van Sant, Coppola choisit de ne pas alourdir son film d'une explication claire : le récit est pris en charge par les anciens amoureux ; se souvenant, ils demeurent seuls face au mystère. Même enchantement nostalgique devant la grâce propre à l'adolescence, sa pureté et sa douceur : comme John, les cinq sœurs sont tendres, blondes, lumineuses. Quand Van Sant esthétise les mouvements, Coppola enveloppe ses vierges d'une lumière ouatée, de couleurs pastellisées et de mélodies aériennes (écrites par le groupe français Air) leur donnant une qualité angélique, rendue tragique par le titre funeste.



PAS DE COLOMBO POUR COLUMBINE ?

La critique s'est félicitée que le cinéaste ne donne aucune explication au massacre. Mais comment le pourrait-il ? C'est la moindre des honnêtetés que de rétablir l'événement dans son opacité. L'originalité du geste est de convoquer toutes les causes possibles et de les disséminer sur les différents personnages (y compris les victimes). Quitte à donner le sentiment d'un entassement. Dans l'ordre, la démission parentale : la mère d'Alex (26), dont on ne voit pas le visage, est juste bonne à préparer le petit déjeuner ; elle ne s'inquiète pas de savoir où est son fils, s'il va à l'école, elle se contente d'un « *Ferme la porte derrière toi.* » La démission des adultes en général : le proviseur n'a rien à échanger avec John (1) ; le professeur de physique laisse les élèves se moquer d'Alex (15) ; le livreur ne s'étonne pas que les armes soient réceptionnées par des mineurs (26 : « *Vous n'avez pas école ? Vous avez de la chance.* »). La méchanceté des camarades : Alex est moqué par Nathan, le garçon populaire qui termine dans la chambre froide. Enfin, la fascination des Américains pour les armes et leur libre accès (cf. *Bowling for Columbine*, de Michael Moore).

Autant de causes sociales. Ajoutons la cause pathologique : Alex se prend la tête entre les mains, dans la cafétéria, comme un fou (15). Et les causes fantasmatiques, réactionnaires, données au moment du massacre de Columbine : le jeu vidéo (le joueur s'identifie à un tueur), Internet (le libre accès aux mineurs) et la télévision (le documentaire sur Hitler). En revanche le heavy metal est absent et on doit remarquer le profil calme des deux tueurs, Alex préférant jouer du Beethoven. Les trenchcoats noirs de la mafia gothique de Columbine sont donc remplacés par des treillis. Gus Van Sant ajoute deux causes métaphysiques. L'une, morale, soulève par les références à la chasse et à la Seconde Guerre mondiale : l'homme est un loup pour l'homme⁴, la violence est en lui. L'autre, météorologique, dont il



Bowling for Columbine de Michale Moore. Ph : Diaphana

est fait part dans l'entretien du DVD : peut-être le temps est-il responsable ? L'attention à la météo (du soleil à la pluie, du jour à la nuit) révèle qu'il y a ici plus qu'une boutade.

Vide ?

On peut penser que le cinéaste convoque ces causes pour les annuler, comme une série de signes sans signification. C'est la thèse du philosophe Jacques

Rancière : « (...) il n'y a pas de raison au crime, sinon le vide même de ses raisons. La mise en scène est la longue manifestation de ce vide. »⁵ Comment se fait-il alors que Gus Van Sant cite cette parabole bouddhiste ? « (...) plusieurs aveugles examinant différentes parties d'un éléphant croient chacun en comprendre la vraie nature. Celui qui touche une patte pense être devant un arbre, pour un autre l'oreille est un éventail, pour un troisième la trompe est un serpent, mais aucun d'entre eux ne peut percevoir ce qu'est un éléphant dans sa globalité. »⁶ Citation désarçonnante qui, au lieu d'un « vide », met en valeur une « globalité ». Chacun des fragments seul est insuffisant, et donc faux (par exemple accuser les jeux vidéo). En revanche, il faut le replacer



autant que faire se peut dans une totalité, à savoir l'éléphant, l'événement. Au lieu de les émettre, la figure de l'éléphant rassemble donc les causes dans une totalité. Comme si, sur le modèle « 1+1+1+1 », selon la théorie anglo-saxonne des « petites décisions »⁷, on pouvait finalement rendre compte rationnellement d'une aberration. Cause pathologique (un dérèglement ou une trop grande susceptibilité) + causes sociales + cause matérielle (l'accès aux armes, donc aux moyens du massacre) = conséquence monstrueuse. Les souris accouchent d'un éléphant. Les toutes petites causes ont autant d'importance que les grandes ; autant de gouttes font déborder le vase (un élève qui bouscule Alex dans la



Gerry de Gus Van Sant



cafétéria [15], *La Lettre à Elise* qu'il n'arrive pas à jouer correctement [26]). Surprise. Une fois le dessin achevé, l'ensemble des causes prend le profil du « système ». « L'interprétation que j'aime, c'est d'y voir l'éléphant du système, l'ensemble des causes qui ont entraîné le massacre (...) comme un gigantesque système grisâtre très oppressif. »⁸ Retour à la case départ ? Pas si sûr. Le cinéaste confie ainsi qu'il ne saurait se contenter d'une saturation de signes digne de l'art conceptuel. Son film est un dispositif critique. Il avoue, en grand romantique, que son esthétisation n'est pas muette ni vide, mais qu'elle innocente les adolescents.

Au fond, les adolescents de Gus Van Sant sont des anges. Ils tournent dans les couloirs comme une harmonie de sphères aux sentiments variables. Le scandale du mal a beau venir d'eux, on voit bien dans le regard du cinéaste qu'ils n'en sont pas responsables. Le système grisâtre repeint aux jolies couleurs d'un lycée, oui. L'analogie entre les deux tueurs et les deux amis de *Gerry* (repris dans le jeu vidéo) montre l'affection sans fard du cinéaste. Eric dit au proviseur qu'il ne fallait pas embêter « *me and my Gerry* » (37). Le baiser sous la douche lie les deux *Gerry* et atteste de leur affectivité. Mais un « *gerry* » dans le dialecte des

scénaristes Matt Damon et Casey Affleck, représentait d'abord une erreur, un bug. Le « *gerry* », c'est littéralement le bug de l'éléphant, quand un adolescent se trouve au point focal exact de l'effondrement d'un système en son entier. D'un monde.

4) Émile Breton, « Regarder en face le loup dans l'homme », *L'Humanité*, 22 octobre 2003.
 5) Jacques Rancière, « Les nouvelles fictions du mal », *Cahiers du cinéma* n° 590, mai 2004.
 6) Entretien réalisé par Julien Welter, *Repérages*, sept-oct 2003.
 7) Thomas Schelling, *La Tyrannie des petites décisions*. Cf. Sélection bibliographique.
 8) « Un gigantesque système oppressif », entretien par Michel Cieutat, *Positif* n° 513, novembre 2003.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Pari pour l'intelligence

À l'issue de la projection, certains élèves risquent de réagir à l'unisson du grand public : perplexité, voire agacement. *Quel est donc ce film qui traite un sujet si douloureux avec une telle nonchalance ? Michael Moore, lui au moins, a le courage de « se mouiller », de dénoncer, au risque de se faire beaucoup d'ennemis !* Le spectateur semble ainsi confronté à un double scandale. Le premier, celui des faits relatés eux-mêmes : le scandale de la violence aveugle. Le second : le silence d'un cinéaste sadique, coupable d'abandonner le spectateur à son désarroi. À bien y réfléchir, ce silence n'est-il pas au contraire la marque d'un profond respect pour le public ? Il faudra laisser les élèves arriver eux-mêmes à réviser leur possible premier sentiment. Accepter l'idée d'une complexité infinie du réel et de l'enchevêtrement des causes et des effets demande de renoncer au confort du préjugé. Van Sant l'a clairement dit à l'occasion d'un entretien : « *Je voulais faire quelque chose qui essaierait de rendre l'état d'esprit des jeunes lycéens à cette époque (...) j'ai surtout cherché à présenter une impression poétique plutôt que de dicter aux spectateurs ce qui s'est passé et ce qu'il faut en penser.* »

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

L'ŒIL DE LA CAMÉRA ET LA PLACE DU MORT

S'il fallait définir d'un mot la mise en scène d'*Elephant*, ce serait : « observation ». Non pas au sens où le cinéaste se mettrait en retrait pour s'abolir dans le sujet filmé. Au contraire, l'observation se double d'une monstration. La caméra ne se laisse jamais oublier : elle observe et nous signifie qu'elle observe. L'hypervisibilité de la caméra marque ainsi la reconstitution de la fiction et l'affirmation d'un point de vue, loin de toute prétention à la transparence.

Dès les premiers plans saute aux yeux le format choisi par le cinéaste. Format carré (1,33), rare dans le cinéma contemporain, qui s'explique de plusieurs manières. C'est le format télé auquel le film est destiné puisque produit par HBO (mais le film, sortant en salles, n'était tenu en rien à s'en accommoder) ; c'est un format scolaire (celui des films en 16mm) qui plaît au cinéaste. Mais c'est un choix déjà de mise en scène. D'abord parce que le 1,33 épouse parfaitement la géométrie des couloirs du lycée. Ensuite parce que la subjectivité y est plus marquée : on songe à la caméra vidéo familiale ou à l'écran d'ordinateur (avant qu'il ne devienne panoramique) sur lequel le joueur s'identifie à son avatar dans le jeu vidéo. Enfin, au même titre que la durée, brève, le format participe d'une exigence économique de concentration et de sécheresse.

L'automate

Observer prend du temps. La cellule fondamentale de la mise en scène d'*Elephant* est le plan-séquence. Mais à peine a-t-on cerné la continuité du point de vue comme qualité principale qu'une autre s'impose à ses côtés : le mouvement. Le plan type, l'emblème d'*Elephant*, est un plan suivant ou précédant un lycéen qui déambule longuement dans les couloirs. Ce mouvement d'avancée « colle aux basques » des adolescents. L'étrange dispositif d'un opérateur Steadicam monté sur un chariot (cf. Figure) provoque un mouvement régulier, comme une mécanique implacable. D'où une impression de fluidité, la caméra semblant couler dans les couloirs comme du sang dans les veines, mais aussi de puissance, comme si une force indépendante suivait le personnage sans faire corps avec lui. Nous ne nous identifions pas au personnage, nous ne sommes pas portés à être



en lui. Au contraire, nous en sommes détachés et nous l'observons. Il est tellement observé que comme par réflexe, le personnage se gratte la nuque (6) ou baisse les yeux (16).

Le mouvement régulier, rectiligne, impose l'idée d'un accompagnateur bienveillant, comme un autre personnage, qui se joint et observe. Un phénomène purement fictionnel qui éloigne la démarche du cinéaste du regard documentaire, même s'il en reconnaît l'influence (*High School* de Frederick Wiseman, 1968). Le mouvement rectiligne peut d'ailleurs s'arrêter et laisser aller le marcheur : la caméra s'arrête aux abords du lycée et laisse filer Nathan (5), comme pour montrer que l'observateur a son autonomie.

Cette caméra presque subjective est d'autant plus curieuse qu'elle s'approche du jeu vidéo ou du thriller. Lorsque les trois filles entrent aux toilettes, la caméra s'arrête, se poste devant le sigle « dames », comme si un personnage s'arrêtait à cet endroit (26). On pense à la caméra subjective d'*Halloween* de John Carpenter (1977) ou de *Blow Out* de Brian De Palma (1981), où un serial killer s'arrête devant les toilettes avant de s'y engouffrer. Lorsqu'il est de dos, le lycéen peut aussi apparaître comme une victime dans la ligne de mire d'un joueur : le cadrage est explicite dans le jeu vidéo auquel joue Eric et dans les flash-forwards qui annoncent la tuerie (30). Mais il est remarquable qu'un tel cadrage n'appartienne qu'à l'imagination des tueurs fignant leur plan, sous forme d'image mentale, et non à la mise en scène de Gus Van Sant, beaucoup plus subtile. Chez lui, la caméra subjective ne désigne pas un tueur masqué, mais un automate omniscient avançant en mettant la main sur l'épaule de ces adolescents hagards. Il faut donc noter l'hétérogénéité de la mise en scène sous son apparence homogène. Il y a d'un côté ces longues coulées qui font la singularité extrême d'*Elephant*, cet automate qui glisse dans les couloirs comme la Bête suit la Belle dans le film de Cocteau. Et d'un autre côté les emprunts, souvent ironiques, dont le cinéaste a toujours été friand. Ainsi on voit toute la différence entre le mouvement circulaire à l'alliance homos-hétéros (11), qui renvoie au filmage documentaire d'une discussion de groupe, et le mouvement circulaire dans la



Blow Out de Brian de Palma

chambre d'Alex (26) : la chambre y est observée attentivement, et lorsque la caméra se fixe sur le crâne d'Alex au piano, c'est comme pour regarder à l'intérieur de sa tête.

De la même manière, le plan-séquence qui suit les trois filles dans le réfectoire tourne au pastiche. L'objectif n'est pas de les accompagner solennellement comme les adolescents dans les couloirs, mais plutôt de rendre compte vulgairement de leur vie quotidienne. La continuité tient davantage d'un plan-séquence à la Brian De Palma, la dramaturgie virtuose menant à une pointe finale bien sentie. Il faut filmer d'un seul mouvement la nourriture choisie sur l'étalage, le repas picoré, la parlote, pour que tout se termine dans la cuvette des toilettes. Ce tour de force est un moment de détente. Rien à voir avec l'accompagnement sans but ni drame, la traversée (y compris sonore) que l'automate autorise.

L'œil

Les plans fixes sont rares. Tremblants sous l'équilibre vacillant du Steadicam, faiblement fixes, ils donnent encore le sentiment d'une présence. En regardant Elias prendre ses photos (2), en regardant des garçons jouer au football (5), la caméra bouge sur elle-même, disponible, prête à coller n'importe quel mouvement. À de rares instants, la caméra se fige en se désolidarisant des comédiens. C'est le plan parfaitement fixe sur le reportage TV (26), qui fabrique une image à part, purement réflexive, qui donne moins à observer qu'à penser, avec Hitler au premier plan et la livraison d'armes au second (cf. 1,2,3). Ce sont surtout les fortes plongées, qui révèlent un œil surplombant. Le plan sur la voiture titubante (1) est filmé en plongée depuis une plate-forme, comme regardé par un œil dominant. Le baiser d'Acadia (10) est filmé sans raison comme depuis une caméra de surveillance. Même si dans les plans en mouvement on reste à hauteur d'homme, quand il le peut, le cinéaste reprend de la hauteur. Un œil omniscient se penche sur les malheurs d'ici-bas.

Ces vues en plongée s'allient systématiquement à la profondeur de champ. Le film devait d'abord être intégralement tourné en courte focale. Il en reste des

traces spectaculaires dans les plans d'ensemble : le gymnase déformé par le grand angle (18) ou, juste après, le salon d'Alex (19). On pense à Stanley Kubrick, qui creuse l'espace et écrase les personnages (*Orange mécanique*). Le panoptique rend tout net.

Or, à cette netteté abusive et décorative s'oppose le massacre final qui dilue l'espace dans le flou. La scène de la bibliothèque, tant retardée, ne donne presque rien à voir. Nous restons collés à Alex, et des corps anonymes s'effondrent, flous, dans le fond du champ. Au moment où, sous l'influence de Clarke et Kubrick, Gus Van Sant aurait pu jouir d'un maximum de stylisation, il décide de retirer toute visibilité. Même la vision de la mort du proviseur au tout premier plan, grimaçant (37), est empêchée par une trop grande proximité. Et le très long plan final maintient longtemps Alex dans le flou, comme absorbé dans la dilution générale, y compris celle du regard.

La mise en scène fabrique donc un œil singulier : accompagnateur mais surplombant, avec mais à côté, en empathie mais extérieur. Quelqu'un, une instance, qui regarderait cela depuis un point situé après la mort de tous les personnages, et qui (re)ferait avec eux le chemin. Un ange gardien peut-être, qui serait inefficace. Le destin, mais complice et consolateur. Le temps d'un clignement de paupières, il semble s'être révélé à Alex lorsque Elias le prend en photo avant de disparaître (33). Au tout dernier plan, si long, qui débute sur Nathan et Carrie cherchant une cachette, et enchaîne sur Alex flou, la pause-café, le meurtre du compagnon et la chambre froide, la caméra ostensiblement finit par reculer devant un meurtre qu'elle ne saurait filmer. L'automate se retire parce que la boucle est bouclée : on est arrivé au bout du chemin.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Qui regarde ?

La caméra placée derrière un personnage, en amorce ou de dos au premier plan, est une figure de style bien connue du langage cinématographique.

Faisons le point sur les définitions :

– Un plan en *caméra subjective* donne à voir ce qu'un personnage est censé voir, comme si la caméra était son œil. Exemple dans *Elephant* : le gros plan sur l'écran du jeu vidéo, la vision d'Eric lorsqu'il joue. Cas célèbre : la vision vertigineuse qui déforme l'espace en accentuant la profondeur, dans *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock.

– On parle de *caméra semi-subjective* lorsque nous sommes très proches du personnage, et donc de ses propres yeux. On parle aussi de « vision avec ». En terme de focalisation, on peut alors parler de focalisation interne : le narrateur-caméra n'est pas neutre, il épouse le point de vue de celui qu'il filme. Quand, attablé à la maison, Alex occupe le centre du cadre et que la caméra n'élargit pas pour capter entièrement la mère qui cuisine derrière lui, le spectateur voit à la fois Alex et le monde à travers les yeux d'Alex : la tête maternelle est coupée, c'est-à-dire insignifiante, ou à abattre.

ADULTES INDIQUES, ADOS TÉMOINS

Du chapitre 1 après le générique (00:01:11) jusqu'au chapitre 4 compris (00:07:44).

1. Le générique a marqué la tombée progressive de la nuit. Le récit commence sur un plan de plein jour. Le ciel est bleu, le soleil perce les feuilles jaunies par l'automne. Nature splendide, belle journée, été indien qui s'avèrera illusoire. Le travelling sur les arbres est filmé depuis une plate-forme, la caméra semble haute, très près des branchages.

2. Effectivement la caméra, placée très haut, surplombe la scène. C'est la première des vues en plongée qui parcourent le film, comme appartenant à un observateur lointain. La voiture zigzague, arrache un rétroviseur. Le temps a changé, le ciel est gris. La route est déformée par la profondeur de champ qui produit une grande ligne de fuite au milieu du cadre. Le plan est savamment orchestré, un vélo déboule, la voiture pile de justesse ; et reprend sa route chaotique.

3. Carton « John ».

4a. John sort de la voiture ; le soleil est revenu. Il est blond avec un tee-shirt jaune et les joues rouges, camaïeu harmonieux avec les feuilles jaunies au-dessus de lui. Il contourne la voiture, prend les clés et demande à son père de sortir. Le père, ivre, obtempère. Il est joué par Timothy Bottoms, acteur des années 1970 influencé par l'Actors Studio (*Johnny s'en va-t-en guerre, La Dernière Séance*). Son jeu, plein de « trucs » « tics », jure avec celui des comédiens amateurs trouvés par le cinéaste. Il renifle plusieurs fois, se gratte le visage, le menton, multiplie les gestes inutiles. Il joue l'ivresse. Le fossé entre parents et enfants est ainsi accentué par la différence de jeu entre professionnels et amateurs. Le père est le seul « parent » du film, il est là pour tous, et il est défaillant. Le passage de relais est symbolique : le père laisse la place à son fils qui prend le volant. C'est la première explication possible au massacre : la démission des adultes.

4b. La conversation commence. Le père propose d'aller à la chasse, ce qu'on peut lire à deux niveaux : la volonté de se rapprocher de son fils à un moment où il est défaillant ; la volonté d'annoncer la chasse à l'homme qui se prépare. La proposition prend une tournure étrange : le fusil dont ils vont se servir a été ramené des îles Truk pendant la Seconde Guerre mondiale et le père cite « l'amiral Halsey », « la guerre du Pacifique ». Étrange connotation historique : le même fusil traverse le temps, tue à la guerre et à la chasse. Comme pour faire l'archéologie d'une même violence à l'œuvre : la Deuxième Guerre mondiale reviendra d'ailleurs plus tard avec le documentaire sur le nazisme diffusé dans le salon d'Alex.

La mise en perspective soudaine entre la situation présente (le massacre de Columbine), la chasse et la guerre trouve un point culminant avec la parole insensée de John : « *J'y étais.* » Où ? Sur les îles Truk ? Pendant la Seconde Guerre mondiale ? Il est affirmatif et le père ne bronche pas. À cet instant, Gus Van Sant signale qu'il n'a aucune visée réaliste dans sa mise en fiction de Columbine. Les personnages n'auront aucun contenu psychologique, ils seront des figures : des figures plastiques, au sens de silhouettes de cartoons ou de gravures de mode (ici, le garçon aux cheveux décolorés en tee-shirt jaune) ; des figures symboliques surtout, incarnant une ou plusieurs idées. John était en 1945 sur les îles Truk, il est aussi aujourd'hui à Columbine. C'est la figure du Témoin avec une majuscule.

Le fils enfonce le clou, il demande à son père : « *Et toi, t'y étais ?* » Le père répond : « *Non.* » Deuxième signe de l'abandon des pères, de leur indignité. Il n'y était pas, de même que plus tard il disparaîtra devant le lycée en plein massacre, jusqu'à ce que son fils lui demande : « *Tu étais où ?* » 5. Carton « Elias ».

6a. Un garçon s'avance au milieu des arbres jusqu'à un couple de punks en balade. Il leur propose de les prendre en photo, ils acceptent et défilent pour lui. Elias semble aussi sûr de lui que John. Il prend les choses en main, tout cela semble naturel. Ce plan détendu, léger (les punks s'inquiètent de savoir s'ils doivent poser nus en plein air), contraste avec le plan très dense qui a précédé. La scène est réalisée en un plan, à base de panoramiques, la caméra pivotant à partir d'un point près de l'arbre (6b.). Ce plan apparemment anodin est comme vu par quelqu'un qui se tiendrait près de l'arbre, se tournerait à droite puis à gauche, quelqu'un de légèrement surélevé et en retrait. Placée sur une bute, la caméra est surélevée comme en 1 et 2. Elle laisse monter ou s'enfoncer les personnages dans le plan (6c.). Le tremblement du cadre qui semble affecter un certain amateurisme renforce l'effet. Cet œil singulier annonce que la caméra aura un rôle (voyant) d'observateur.

7a. John gare la voiture devant l'école. Il repousse son père. Commence un long plan, l'un des plus beaux plastiquement : le soleil frappe l'objectif, provoquant de petites auréoles ; la caméra accompagne pour la première fois un lycéen dans sa marche. Photogénie : le soleil dans les cheveux, la peinture jaune (7b.) puis rouge (7c.) du bâtiment, le reflet du sapin dans la glace, puis le courant d'air qui soulève la mèche de John.

7d. John s'arrête pour téléphoner. Il remue sa tête pour remettre ses cheveux. Lorsqu'il se relève, son visage flou devient net. De son appel

à son frère Paul, on apprend que leur père est « encore ivre », qu'ils ont l'habitude de se prendre en main seuls. John a confisqué les clés de la voiture que Paul doit venir chercher ; il se comporte en responsable. Une autre figure paternelle prend le relais : M. Luce, le proviseur. Apparaissant dans le fond du plan, appelant John « M. McFarland », il est une pure figure d'autorité, opposée au père, mais qui semble tout autant sans conscience. Sourd à l'excuse de John, il lui demande de passer dans son bureau.

7e. John va dans le bureau, s'assoit, et le mouvement provoque un nouveau basculement magnifique du flou au net. John s'arrête en regardant droit devant lui, sans qu'on sache quoi.

8. John regardait en fait le proviseur, qui apparaît dans un contre-champ inattendu. C'est l'un des deux champs-contrechamps du film. Le proviseur, de biais, absolument immobile, rend son regard à John. Il le rend au sens où il est face à lui comme un miroir, incapable d'échanger un regard avec lui. C'est pourquoi le regard de John semblait sans objet, comme s'il n'avait personne en face de lui. Par delà le mur qui sépare le champ du contrechamp, l'adolescent de l'adulte, il n'y a pas de dialogue possible. Les deux restent silencieux longuement, et Gus Van Sant coupe.

En quelques minutes les adultes sont disqualifiés : le père, ivre, nerveux, agité, est incapable de prendre soin de son fils ; le proviseur, à l'inverse impassible, muet, mécanique, est incapable de prendre soin de son élève. Les figures parentales jetées aux orties, le récit va pouvoir commencer. Deux adolescents restent en lice, qui postulent pour la figure du Témoin : le témoin absolu que semble être John, et le témoin objectif qu'est Elias, armé de son appareil photo. John, après avoir croisé les tueurs armés entrant dans le lycée, restera à l'extérieur, priant les autres de ne pas entrer et sauvant peut-être des vies. Elias photographiera le tueur juste avant la tuerie. Ce sera le second champ-contrechamp du film, la photo renvoyant en miroir à Alex ce qu'il est, comme une prise de conscience vive mais aussitôt étouffée. Alex se détourne ; Elias, écarté du massacre, disparaît de l'image comme le photographe de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).



1



2



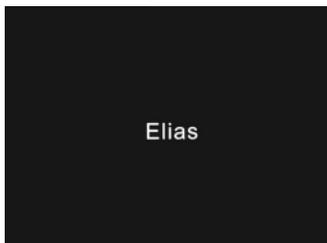
3



4a



4b



5



6a



6b



6c



7a



7b



7c



7d



7e



8

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Cinéphilie poétique

Cette séquence inaugurale en deux parties (John ; Elias) cite explicitement deux films, *Shining* (1980) de Stanley Kubrick et *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. Quels rapports avec *Elephant* ?

Le travelling à la grue, en plongée sur les zigzags de la voiture du père de John, évoque la voiture de Jack Torrance serpentant sur des lacets montagneux, dans une lumière d'été indien signalant la fin d'une période ensoleillée. Les choses tourneront mal la neige venant, dans *Shining*, comme le drame arrive ici avec l'orage. De plus, le mal vient du dérèglement paternel et s'acharne sur le fils innocent. Dès le départ, John semble subir le déséquilibre du père, qui le met en danger, puis en faute vis-à-vis du lycée. Les deux films font peser un même soupçon sur la cellule familiale américaine prétendument « normale », creuset potentiel de tous les dangers.

La promenade d'Elias dans le parc, à la recherche de couples à photographier, rejoue celle du dandy de *Blow Up* (avec une variation : le couple accepte de poser) ; les arbres bruissent doucement, comme à Londres, dans une atmosphère mystérieuse. Les deux films déroulent également une méditation autour du visible et de l'invisible, de la vérité insaisissable à l'œil nu.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

« Lock the door »

Avant cette séquence qui s'achève par la manipulation des armes, dans une maison désertée par les parents, on vient juste d'entendre une recommandation lancée rapidement par la mère avant de sortir : « *Lock the door !* » Traduction : « *Ferme la porte à clef* ». En quoi cette demande résonne-t-elle avec nos trois plans, en une sorte d'ironie tragique ? Cette dernière phrase lâchée en guise d'au revoir est cruelle à plusieurs égards. Elle l'est d'abord, d'une manière évidente, comme point d'orgue d'un dialogue glacial qui trahit une haine sournoise, ordinaire. Les seuls signaux qu'envoie la mère relèvent, comme les « bêtes », d'une sphère extra-linguistique : elle « sent » (sous-entendu mauvais) ! De plus, elle répond à la remarque insolente d'Eric, non par un rappel des règles de courtoisie dues à l'adulte, mais par une surenchère dans l'indifférence : « *Il y a d'autres restaurants dehors...* » Enfin, sa préoccupation sécuritaire peut sembler à la fois contestée et ironiquement confirmée par l'ouverture de la porte au livreur d'armes.



1



2



3

NATURE MORTE

Chapitre 26. La mère d'Alex vient de partir au travail en demandant à son fils de bien fermer la porte. Au lieu d'aller au lycée, Eric et Alex regardent la télé. Ils attendent en fait le colis qu'ils ont commandé la veille sur le site Internet Guns in America. Les trois images sont tirées d'un même plan-séquence insinuant des effets de montage dans le plan.

1. Le plan commence sur Alex, affalé dans le fauteuil. Il regarde fixement, le visage appuyé contre sa main. La caméra tourne harmonieusement autour de lui, s'éloigne et cadre la télévision de face, au centre.

2. Le plan s'immobilise, contrairement aux nombreux plans faussement fixes affectés par les légers mouvements du Steadicam. Un cadre fixe face à un cadre fixe, une caméra face à un écran de télévision, redoublé par le meuble imposant dans lequel il est encastré.

À l'écran, un documentaire sur Hitler. On sait que les tueurs de Columbine ont été accusés de fascination pour le nazisme. Or, ici, ils ne semblent pas connaître. Eric : « *Qu'est-ce que c'est ?* » Alex : « *Je ne sais pas.* » La compréhension vient peu à peu : « *C'est en Allemagne, non ?* » Puis : « *C'est Hitler, non ?* » La série d'interrogatives démontre qu'ils ne connaissent que vaguement le nazisme. Eric : « *On peut acheter des drapeaux nazis ?* – *Oui, si t'es dingue.* » Il n'y a

aucune connaissance idéologique, c'est juste le swastika qui intéresse (vaguement) le garçon. La réponse du taciturne Alex montre clairement que cela n'a rien à voir avec leurs affaires et qu'eux ne le sont pas, fous.

3. Dans le fond du plan le camion de livraison vient se garer devant la maison. La conflagration entre l'intérieur et l'extérieur, le premier plan – le nazisme –, et le deuxième – la vente d'armes –, est vertigineuse. De même que le début du film jette un pont entre la guerre du Pacifique et aujourd'hui (cf. Analyse de séquence), ici une continuité historique est assurée via la continuité même du plan-séquence. Le passé dedans, le présent dehors. Une même violence à l'œuvre. Et, de manière extraordinaire, le swastika entre en écho avec le sigle dessiné sur le camion qui commence par deux traits droits, eux-mêmes perpendiculaires au montant de la porte-fenêtre. Hasard ou pas, l'avancée du camion dans le plan se double à la TV d'un mouvement de panoramique descendant sur le symbole nazi, un double mouvement qui achève de rendre équivalent l'intérieur et l'extérieur.

Mais cette interprétation ne satisfait pas. Alors même que les deux garçons ont vidé de tout contenu idéologique le nazisme pour le réduire à des signes et des drapeaux apparaît de l'autre côté de la vitre un camion, inoffensif, dans une banlieue inof-

fensive, qui vient livrer des armes. On a, d'un côté, l'étendard du mal, une imagerie nazie insignifiante pour les deux adolescents qui servira aux médias à expliquer le mal. Et de l'autre, la vérité du mal (pas la seule) : des armes acquises en toute liberté par des mineurs sur Internet. Les garçons se désintéressent d'ailleurs du documentaire et se jettent sur le fusil. Cet exemple montre que les signes disséminés par Gus Van Sant pour expliquer le massacre ne se valent pas tous. L'arrivée apparemment anecdotique du camion – il reste dans le flou – la dramatise d'autant plus. C'est ce qu'il faut voir dans le plan. Est-ce tout ce qu'il faut voir ? Entre les deux, entre le documentaire historique et la réalité d'aujourd'hui, l'actualité, une nature morte fait la jonction. Citrouilles, Calebasses et coloquintes sont disposées savamment sur le meuble TV. Que font-elles là, à part préciser le camaïeu marron du plan ? Elles sont là comme des vanités commentant muettement l'agitation du monde. La violence du monde ne change pas. Vanité des vanités. Mais par contrecoup, et l'arrêt sur image aidant, Alex avachi, la tête contre la main, ressemble soudain à un mélancolique.

LA MARCHÉ

Comment filmer la marche ? Gus Van Sant s'était déjà posé la question dans son film précédent, *Gerry*, errance funeste de deux jeunes hommes perdus dans le désert. Pour la première fois le cinéaste utilisait le Steadicam, caméra stabilisée portée par un technicien muni d'un harnais. Le désert caillouteux ne permettant pas toujours de placer la caméra sur des rails, ce procédé inventé dans les années 1970 permettait de suivre sans heurts le pas, mal assuré, des marcheurs.

Pour *Elephant*, le cinéaste se sert de son expérience du Steadicam, mais comme les distances sont longues et le sol du lycée plat, il y ajoute l'usage d'un chariot (Dolly) sur lequel le porteur de Steadicam peut se tenir. Ce cumul rare Dolly + Steadicam, en permettant plusieurs mouvements simultanés (latéraux, verticaux, horizontaux), provoque l'état particulier de flottement qui accompagne les marcheurs. La fluidité de ce ballet donne l'impression que la marche glisse.

Contrairement à *Gerry*, même si les lycéens « errent » dans les couloirs, le lieu est quadrillé, connu et arpenté avec l'assurance de celui qui ne regarde même pas où il marche. Et pourtant, l'overdose de marche donne le sentiment que ces adolescents tournent en rond. Il faudrait détailler les marcheurs : John marche d'un pas lourd, sans but, et entravé par son pantalon tombant ; Elias avance décidé, la tête dans sa rêverie (le saxo sur la bande son l'isole du



Keane de *Lodge Kerrigan*. PH : ARP Canal+Cinéma

monde), poussé par sa passion pour la photographie (le labo, la bibliothèque) ; Michelle rase les murs, les yeux au sol, et lorsqu'elle court, elle le fait bizarrement ; Benny, le faux espoir, avance très lentement d'un pas chaloupé. Enfin, Alex court plus qu'il ne marche, poussé par sa fébrilité.

Dos, face

Deux figures se détachent. La marche de dos, quand la caméra suit l'acteur (cf. Mise en scène) et le marcheur de face, figure tout aussi remarquable, parce qu'Elias (16) comme Michelle (17) baissent les yeux au sol, pris d'une certaine gêne. Pour Michelle, cela résonne avec sa timidité ; pour Elias en revanche, on atteint un point limite, celui où le comédien amateur se sent observé de si près et pendant si longtemps qu'on lit sur son visage le reflet de la caméra. Point limite, car le rôle d'observateur de la caméra devient si voyant (voyeur ?) qu'il révèle le dispositif et abolit le personnage au profit de l'acteur mal à l'aise. Cet accompagnement fluide des lycéens est d'autant plus saisissant que le cinéma contemporain est riche en séquences de marche filmées caméra à l'épaule (35mm) ou à la main (vidéo). Ce sont surtout les frères Dardenne, avec *Rosetta*, autre Palme d'or à Cannes (1999), qui ont lancé la mode de la caméra dite « portée ». Ils suivaient les péripéties d'une jeune fille dans un style très volontaire, la caméra collée à sa nuque, épousant chaque mouvement (désordonné)



L'Arche russe de Alexandre Sokourov

de l'héroïne. Le film a eu une influence considérable en Europe et aux Etats-Unis (l'exemple le plus extrême étant *Keane*, de Lodge Kerrigan [2004], recherche infatigable d'un père qui a perdu son enfant). Dans ces films fiévreux, vifs, chaotiques, l'effet est exactement inverse à la distance glacée d'*Elephant*. On fait corps avec des personnages nerveux et agités davantage qu'on ne les observe ; le montage, ajoutant encore de la vitesse et du chaos, obéit à une syntaxe bien différente (faux raccords, sautes, ellipses).

Le seul exemple proche d'*Elephant* serait *L'Arche russe* d'Alexandre Sokourov (2002), film en un seul plan qui suit, au Steadicam, les déambulations d'un homme dans le Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Mais l'enjeu y est historique : il s'agit de marcher dans l'Histoire, de traverser les époques, pour in fine construire l'Arche de la Russie éternelle.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Traverser le vide

Quels sont les choix de filmage les plus marquants ? Ce sont ces travellings fluides qui nous entraînent dans le sillage monotone des lycéens. Quelques plans se distinguent cependant, bien qu'ils dévoilent toujours des corps en mouvement. Les élèves se les rappellent-ils ? Sommes-nous alors en focalisation interne ?

Deux plans fixes. Au début, le plan d'ensemble du terrain de sport. Entrées et sorties de champ alternent, aléatoires. Bien souvent, c'est le vide qui domine, les élèves étant perdus dans l'arrière-plan ou bord cadre. Michelle traverse cette immensité, s'arrête devant la caméra, regarde le ciel et repart en courant. Nathan vient récupérer son *sweat-shirt* posé au pied de l'appareil. A ce moment, la présence matérielle de la caméra est évidente, mais comme simple dispositif « désubjectivé ».

De même, un autre plan fixe cadré très large, en légère plongée, saisit l'immensité d'un lieu vide : Michelle, minuscule, traverse un gymnase désert. Comme si une caméra de vidéo-surveillance enregistrerait froidement la solitude d'une lycéenne. Solitude absolue d'un être filmé par un œil sans regard.



LA COULÉE SONORE

Le travail sonore sur *Elephant* est très particulier. On pense d'abord que le cinéaste joue la carte de l'hyper-réalisme en prêtant attention aux différents sons captés dans la traversée des espaces. La marche de Nathan en plan-séquence (5-6-7) saisit au vol des sons qui disparaissent dans son dos : une guitare, une chorale, des bruits de couloir, le cours d'un professeur. Or on s'aperçoit vite que le son se décolle de l'image : le grincement de la porte ne raccorde pas ; il évoque davantage le crissement de rails, et donc les couloirs d'un métro. Soudain, les pleurs d'un enfant nous réveillent de notre torpeur. Ces sons sont bel et bien extérieurs au lycée, mais le cinéaste les a choisis assez proches de l'image pour donner l'illusion qu'ils appartiennent au lieu traversé.

Pour produire cet effet, Gus Van Sant a combiné plusieurs sons. Un son stéréo avec deux micros placés dans deux directions opposées privilégie les sons d'ambiance. Le son est d'abord environnemental et non centré sur la voix. Le bain sensitif peut aller jusqu'à la désorientation. Ainsi, lorsque Michelle passe dans le dos d'Elias et John (28), les voix des garçons sonnent à l'envers, celui de gauche dans le haut-parleur de droite, celui de droite à gauche. Les conventions réalistes sont flouées.

D'autre part, une grande partie des sons d'ambiance appartient à des morceaux de « musique concrète »⁹ qui existent préalablement au film. *The Doors of Perception* d'Hildegard Westerkamp est ainsi utilisé



sur les plans de marche¹⁰ ; deux morceaux plus sombres, aux titres évocateurs, sont utilisés pendant le massacre : *Beneath the Forest Floor* de Westerkamp et *Walk through Resonant Landscape #2* de Frances White. Alex, perdu dans les couloirs, semble en effet « marcher à travers un paysage qui résonne » : les cris d'oiseaux et les divers écoulements d'eau transforment l'intérieur en extérieur.

La troisième couche sonore est la musique. Ce peut être une stratification, mélange de musique électronique et de saxo lorsque Elias avance, entièrement pris dans sa rêverie comme s'il avait un walkman (16). Mais on retient surtout le pianotage continu de Beethoven. Là encore, l'art du collage est très culotté. Comment oser reprendre le « tube » usé de la *Sonate au clair de lune* ? Pour la tonalité lugubre du morceau, certes, pour sa popularité aussi (et son côté « scolaire »), mais aussi pour sa durée d'accompagnement : les notes de piano dégringolent sur les pas des marcheurs et se mêlent à l'espace qu'ils traversent. En 5-6-7, ce n'est presque plus de la musique, davantage un bruissement qui se mêle aux autres bruits.

On pourrait dire enfin qu'il y a une quatrième couche, originelle au sens où le critique et théoricien Michel Chion parle de « bruit fondamental »¹¹. Ce bruit feuilleté que l'on entend sur les deux génériques et qui semble faire fond aux autres sons : quelque chose comme la rumeur du monde. Dans

la cafétéria, Alex se prend la tête à deux mains parce que la rumeur du monde devient intolérable.

Il faut néanmoins remarquer que le mille-feuille est coupé par des sons brusques d'une netteté impalpable. Le *sound designer* Leslie Shatz amène brutalement les bruits d'armes, comme des secousses qui nous font sursauter. Le bruit du chargeur dans la bibliothèque avant le massacre sur lequel Gus Van Sant coupe (29), et le bruit, très fort, des détonations. L'entraînement dans le garage sert à nous montrer que ce sont de vraies armes : le son, lourd, porte la lourdeur même du fusil. Dans le garage comme dans les couloirs déserts, le son résonne. Le mixage le plus stupéfiant a lieu lorsque Alex tue Eric : la détonation puissante résonne juste après le gazouillis aigu d'un oiseau (37) ; la coulée sonore est faite d'une hétérogénéité miroitante.

9) Musique composée à partir de bruits, dont le Français Pierre Schaeffer fut l'inventeur dans les années 1950.

10) La compositrice hollandaise est connue pour son concept de « *soundwalking* » : marcher dans le son, belle définition de la traversée sonore dans *Elephant*.

11) Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, 2003.

UN ÉLÉPHANT DANS LE SALON

Lorsque Gus Van Sant vient voir Colin Callender, le patron de HBO, pour qu'il produise son projet sur Columbine, celui-ci lui propose de s'inspirer d'*Elephant* (1989). Ce film méconnu a été réalisé par un cinéaste méconnu, Alan Clarke, qui a passé la majeure partie de sa carrière à travailler pour la BBC en Angleterre. En toute liberté, et avec une complicité qui laisse rêveur, il a bâti une œuvre prenant pour cible le système social : le chômage (*Road*, 1987), les maisons de redressement (*Scum* en 1997, *Made in Britain* en 1982), les hôpitaux (*Funny Farm*, 1975), le hooliganisme (*The Firm*, 1988), etc. Un travail de dissection proche de celui du documentariste Fred Wiseman, mais à chaque fois, la déconstruction des institutions s'accompagne d'une rage peu commune, qui nécessitait la fiction pour s'épanouir. *Elephant*, son film le plus abstrait, est le dernier. Le cinéaste meurt à 54 ans en 1990.

L'édition en DVD permet enfin de comprendre son importance. Ce film de trente-cinq minutes enchaîne les crimes les uns après les autres, sans explication. Les personnages sont des silhouettes anonymes qui apparaissent le temps d'un meurtre. Le cérémonial est le même : on suit un homme marchant à vive allure, il traverse un espace désert, tue et un plan s'attarde sur le cadavre. Ce rituel déréalise la violence hyperréaliste qui éclate à chaque coup de feu : le cadavre à terre se tord dans des positions discrètement invraisemblables qui redoublent l'artifice chorégraphique des marcheurs au pas de charge.

À l'origine, *Elephant* est une commande de la BBC sur les attentats en Irlande du Nord. Le degré d'abstraction empêche toute compréhension aujourd'hui, mais dans l'Angleterre de l'époque, nul besoin d'indication supplémentaire. La succession des crimes n'est que le miroir des attentats annoncés chaque soir à la TV. Le titre d'ailleurs suffit. Il renvoie à l'expression « avoir un éléphant dans le salon » selon la parabole suivante : si un éléphant entre dans votre salon, peu à peu vous

vous habituerez, vous apprendrez à le contourner et à vivre avec lui. L'éléphant, c'est bien sûr le problème de l'Irlande du Nord, que l'Angleterre des années 1980 veut occulter.

Il ne faut pas surestimer l'influence formelle du premier *Elephant* sur le second. Filmer la marche en long plans-séquences mutiques, voilà un parti pris que l'expérience de *Gerry* a permis. Les marches sont d'ailleurs opposées : gracieuse, lente et flottante chez Gus Van Sant, rapide, enragée, effrénée chez Alan Clarke. Idem pour l'usage extraordinaire du Steadicam chez Clarke, que Van Sant ne connaissait pas à l'époque de *Gerry*. En revanche, Clarke joint la profondeur de champ au Steadicam, ce qui creuse l'espace de manière démesurée et déforme les personnages réduits à leurs enjambées. Van Sant a d'abord pensé user de ce procédé ; est-ce sous l'influence de Clarke ? Ou sous celle de Kubrick (qui vivait en Angleterre et a forcément vu les films de la BBC) ? Mais il s'est vite ravisé devant un tel expressionnisme, préférant consacrer la profondeur de champ aux plans fixes et ne pas rendre cauchemardesques les couloirs du lycée.

Il n'en reste pas moins que les deux films ont un air de famille. Le format carré, commandé par la télé, la stylisation, la sérialité qui prend le pas sur le récit, et bien sûr la violence irraisonnée frappant au hasard. Le titre éclaire le film de Gus Van Sant, même si le cinéaste américain dit avoir pris connaissance de cette interprétation après-coup. L'éléphant que personne ne veut voir est la violence à l'école, et plus largement le malaise de la jeunesse. Les fusillades dans les écoles se succèdent au JT comme les attentats de l'IRA. On se plaint, on s'indigne, mais finalement on laisse faire. La comptine finale prend un sens macabre. Lorsque Alex récite : « *Eenie meenie minie mo ! / Catch the tiger by the toe / If he hollars let him go* », cela signifie qu'il faut « prendre le tigre par la queue ». Ou bien jeter l'éléphant hors du living-room. Au bout du compte ces deux films s'en prennent à la lâcheté.



Elephant de Alan Clarke

LE COMPLEXE DU HOMARD

Abstrait, poétique, ouvert à une multiplicité d'interprétations, le film de Gus Van Sant n'en est pas moins extrêmement précis, dans son acuité à saisir et à dévoiler l'essence de l'Adolescence. En cela, il offre une aide précieuse à l'adulte démuni face à l'incompréhensible « scandale » des tueries gratuites. Portraitiste amoureux de son sujet, Van Sant rappelle une donnée fondamentale : l'adolescence est le pire âge de la vie, celui des tourments les plus violents, des drames intimes les plus intenses et les plus secrets. La société des adultes, si elle l'oublie et néglige d'encadrer ou soutenir l'adolescent « romantique » dans sa mue vers l'âge « réaliste », se rend complice des drames qui provoquent son effroi. Si on fait bien attention, on découvrira que tous les adolescents du film sont confrontés de près ou de loin à un risque de mort, pour les garçons ; et à la difficulté de vivre avec un corps encombrant et mal connu, pour les filles.

Détaillons avec les élèves :

- John risque l'accident de voiture tant que son père est au volant ; Nathan porte un sweat « Lifeguard » ; Benny marche vers l'origine des coups de feu, comme attiré par la mort qui l'attend ; Alex et Eric deviennent meurtriers. Seul Elias se distingue, sans doute sauvé par une passion artistique qui lui confère le statut privilégié de spectateur distant, donc préservé.

- Michelle est le personnage féminin principal, si l'on considère la scène clé de la photo dans le couloir : elle est vue selon Elias, John puis elle. Le grand nombre de lieux où elle apparaît, et sa triste première place dans la liste des tués le confirment. Or Michelle a tout de la jeune fille honteuse de son corps : elle refuse de montrer ses jambes nues, et se met à courir quand elle croise des garçons (John et Elias). Pour ne pas risquer d'être vue ? La jolie Carrie est peut-être tombée enceinte après une nuit sous la tente, indice qu'elle n'est pas maîtresse de son



propre corps. Enfin, les trois copines partagent un secret honteux (l'une réclame la discrétion) : vomir pour ne pas grossir, confession qui fait rentrer dans le terrible cercle boulimie / anorexie, pathologie grave. Les problèmes s'additionnent : l'une des trois anorexiques semble conduire dangereusement, si l'on en croit ses amies ; elles ont des mères paranoïaques (alors que la mère du tueur est absente)... So-disant sauveur, Nathan est en fait irresponsable, incapable de proposer à son amie inquiète autre chose qu'une virée en 4/4. Même Elias pâtit de la bêtise des adultes : sans raison apparente, ses parents lui interdisent de se rendre à un concert. Aucun personnage ne semble donc épargné par les embûches qui parsèment la route de l'apprenti adulte. Tous peuvent avoir des raisons de pleurer le soir, en secret.

On pourrait discuter ensuite avec les élèves en s'appuyant sur le texte de la psychanalyste Françoise Dolto, *Paroles pour adolescents* (Gallimard Jeunesse), dans lequel elle définit parfaitement ce moment

douloureux de l'existence : « Un adolescent, c'est un homard pendant la mue : sans carapace, obligé d'en fabriquer une autre, et en attendant confronté à tous les dangers. » Dans le même volume, on lira également des textes écrits par des jeunes gens de 14 à 17 ans, cris de révolte avec ou sans objet, appels à l'aide fougueux, réflexions belles et graves sur le désir et le désespoir. Ainsi Karine, 17 ans : « L'adolescence ressemble au vide. Avec qui parler, où trouver le livre qui définirait les notions de puberté, de liberté, de violence, d'expression, de raisons ou pas de vivre et d'exister ? Comment nous faire entendre par tous les murs qui nous entourent ? (...) J'ai 17 ans, j'étouffe. »

Un des mérites d'*Elephant* est d'avoir esquissé délicatement le cœur de la tragédie : la mue de l'adolescence est une terrible épreuve, qui peut se renverser en tempête destructrice si la société des adultes néglige de se le rappeler, c'est-à-dire de penser les moyens de l'accompagner judicieusement.

GÉNÉALOGIE ET NUAGES

« Première puissance d'Elephant : sa nationalité n'est pas un nationalisme. Il fait plutôt l'effet d'une plate-forme de forage au milieu d'un désert océanique, hors de toutes eaux territoriales. Sous le blindage d'une société singulière (les États-Unis), par-delà le microcosme d'une journée vaseuse dans un lycée quelconque, Gus Van Sant creuse jusqu'à atteindre des strates immémoriales. De ce magma matriciel, c'est de l'énergie fossile qui jaillit. Il ne s'agit pas d'arracher les racines du mal mais d'en faire la généalogie. (...) »

Elephant est un film qui, sans cesse, se rapporte à lui-même dans sa manière archéologique de procéder : se faufiler dans les couloirs, visiter tous les recoins, même les plus organiques. Découvrir sur le sol d'autres empreintes que les siennes et, sur les parois du film, dans le faisceau de la caméra, des fresques abstraites, des hiéroglyphes. (...) Revenir sur ses pas, tourner en rond. Réaliser, infatigable, qu'au fond de chaque impasse le mur sonne creux. On perce. De l'autre côté, une nouvelle pièce, déserte. Et ainsi de suite jusqu'au massacre terminal, le cimetière, un tombeau, vide aussi. (...) »

Ce qui est sidérant dans ces exercices de contemplation, c'est que les mouvements de l'image sont ceux de la pensée : sur ces histoires emmêlées, les géométries s'entrecroisent (un cercle en dents de scie) et toutes sortes de géographies se superposent. (...) Cette multiplication des points de vue indique non seulement que, sur une pareille " affaire ", il n'y a pas de point de vue dominant, mais que chaque point de vue ouvre sur son contraire contra-



riant : la folie sur la raison, le crime sur la loi. Mais le sens ? Accident de circulation sur la terre, carambolages de nuages dans le ciel. Coup de feu dans le réfectoire, coup de tonnerre dans l'azur. C'est le même univers. Un univers en écho dont le criminel comme la victime, suspendant un instant leur déambulation fantomatique, semblent parfois humer la rumeur. »

Gérard Lefort, *Libération*, 22 octobre 2003

Elephant a reçu un accueil excellent. Les critiques ont insisté sur l'absence de réponse donnée au massacre et sur l'invention formelle de la mise en scène. Le texte de Gérard Lefort, peut-être le plus inspiré, part du même constat que toute tentative d'explication mène à une impasse, que « chaque point de vue ouvre sur un contraire contrariant ». L'originalité est ici de ne pas s'en tenir à un discours sociologique.

Dès la première phrase, il nie la « nationalité » d'Elephant et son ancrage historique pour le mettre en relation avec un « immémorial ». Gus Van Sant ne fait pas de critique sociale (« arracher les racines du mal »), il fait la *généalogie* du mal. Avec ce terme nietzschéen, Lefort suggère que le film est une remontée aux sources illusoire du mal : on perce, on tourne en rond, comme s'il s'agissait de trouver un trésor perdu.

La démarche du cinéaste est donc analogue à la marche des lycéens. La démonstration se double d'un style imagé très généreux qui fait de l'espace du film une métaphore du film lui-même. « Plate-forme de forage », puis « magma matriciel », le lycée est judicieusement comparé à une pyramide : les hiéroglyphes font référence aux fresques qui peignent les couloirs du lycée : le tombeau à la chambre froide où Nathan et Carrie se cachent en vain. Or, au cœur du labyrinthe, il n'y a rien. La question du sens s'égare dans ce forage archéologique ; à l'inverse, en remontant vers des images célestes, Lefort montre que le sens n'a rien d'humain. Inutile de faire une généalogie, puisque les accidents de voiture sont aussi arbitraires que des « carambolages de nuages ». L'homme n'est qu'une partie de l'univers, Michelle regarde le ciel, « hume la rumeur », parce que tout cela nous dépasse. La météorologie se substitue finalement à la généalogie.

SHINING, OREGON

La relation entre *Elephant* et *Shining* tient d'abord à une ressemblance manifeste. Les deux films sont des déambulations fatales dans un grand lieu clos et désert. Le lycée de Portland est autant coupé du reste du monde que l'hôtel Overlook où Jack Torrance (Jack Nicholson) et sa famille s'enferment pour l'hiver. Les marches des lycéens dans les couloirs évoquent les déambulations de Jack ou les pédalages du petit Danny sur son vélo. L'espace se transforme en un labyrinthe énigmatique qui laisse derrière lui une traînée de mystère.

Gus Van Sant a toujours dit son admiration pour Stanley Kubrick, et volontiers cité *Orange mécanique* (1971) pour la préparation d'*Elephant*¹². *Shining* (1980) s'impose plus précisément parce que c'est, en un sens, l'acte créateur du Steadicam. Kubrick et son opérateur, Garrett Brown, l'inventeur du procédé, expérimentent ensemble : escalier, labyrinthe enneigé, détours de couloir, il n'y a plus nulle part où la caméra ne peut aller.

À y regarder de près, le lien est encore plus fort. L'indice principal est le personnage de Benny, le lycéen noir qui, à rebours de la panique générale, remonte le courant jusqu'aux tueurs et se fait tuer. Ce personnage est un décalque du cuisinier noir Hallorann (Scatman Crothers) dans le film de Kubrick. Hallorann est doué du don de voyance (« *the shining* »), comme Danny, et, alerté par une vision, il retourne à l'hôtel Overlook pour porter secours. Il fonctionne comme un espoir, de même que Benny, et cet espoir est cruellement déçu. Jack surgit de derrière une colonne pour asséner un coup de hache fatal à Hallorann ; Eric se retourne brusquement et abat Benny.

La fin d'*Elephant* propose un autre écho très net. Alex rejoint Nathan et Carrie dans la chambre froide, au milieu des quartiers de viande, et, avant de les abattre, récite une comptine. Cette récitation sadique détonne avec le reste du film et renvoie clairement à un suspense de film de genre ; à mesure que le massacre avance, Gus Van Sant, certes,

refuse une certaine dramatisation et une trop grande violence, mais il ne rejette pas les effets de film d'horreur (autre exemple, l'apparition floue d'Alex [37]). Ici, *Shining* est visé : Jack récite avec ironie la fable des trois petits cochons avant de défoncer la porte qui protège sa femme, Wendy. Par ailleurs, la chambre froide rappelle le cellier dans lequel Wendy enferme Jack. La chambre froide, le seul espace sans sortie de ce grand lycée troué comme un gruyère, est bel et bien le cœur du labyrinthe. C'est un cœur glacial, résultat logique du refroidissement progressif de l'été indien initial, de même que la fin de *Shining* fige Jack dans un rictus de mort, congelé au milieu du dédale. Si on revient au début du film, il faut noter que le plan ensoleillé en forte plongée sur la voiture titubante résonne avec les plans d'hélicoptère qui, sur fond de ciel bleu, épousent les routes sinueuses de montagne au générique de *Shining*. Hasard, peut-être. Et lorsque Michelle débouche d'un couloir baignée de rouge, après que les tueurs ont essayé leur arme dans le garage, comment ne pas penser aux flots de sang déversés dans le couloir de *Shining* par la « red room » évoquée par Danny (« *redrum* », « *murder* ») ? Hasard encore, peut être. On peut aussi dire qu'il n'y a pas de hasard, et qu'un lien entre deux films, à partir du moment où il est tissé, continue à se serrer comme par magie. Ainsi, au sujet du barman fantôme, Jack dit qu'il est « *le meilleur barman de Tombouctou à Portland, Maine* », puis se reprend : « *Portland, Oregon* ». Voir *Shining* aujourd'hui, après *Elephant*, creuse la scène d'un vertige inattendu, irrationnel, mais pourtant bien présent. Comment Jack Torrance peut-il bien, dans ce carambolage temporel, avoir la prescience de cet autre massacre ?

12) Pour la relation entre *Shining* et *Last Days* de Gus Van Sant, voir Cyril Neyrat, *Shining*, Lycéens au cinéma, Cahiers du cinéma / CNC, 2005.



Shining de Stanley Kubrick

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection Bibliographique

Articles sur *Elephant* :

Jean-Michel Frodon, « Méditation sur un cauchemar américain », *Le Monde*, 19 mai 2003.
Olivier Joyard et Jean-Marc Lalanne, « Trompe le monde », *Cahiers du cinéma* n° 580, juin 2003.
Patrice Blouin, « Plume d'éléphant », *Cahiers du cinéma* n° 583, octobre 2003.
Gérard Lefort, « L'effet Elephant », *Libération*, 22 octobre 2003.
Émile Breton, « Regarder en face le loup dans l'homme », *L'Humanité*, 22 octobre 2003.
Philippe Rouyer, « Marche funèbre », *Positif* n° 513, novembre 2003.
Cyril Béghin, « Cut-up en plein ciel », *Vertigo* n° 27, mars 2005.

Autres articles :

Jean-Marc Lalanne, « Gus Van Sant : localisation zéro », *Cahiers du cinéma* n° 577, mars 2003. Parcours de l'œuvre. Comment le cinéaste touche-à-tout redéfinit la notion d'auteur.
Stéphane Delorme, « Compagnie », *Cahiers du cinéma* n° 588, mars 2004. Critique de *Gerry* et comparaison avec *Elephant*.
Jacques Rancière, « Les nouvelles fictions du mal », *Cahiers du cinéma* n° 590, mai 2004. Comparaison entre *Mystic River* (Clint Eastwood), *Dogville* (Lars Von Trier) et *Elephant*, sur le thème de l'Amérique et le mal.
Stéphane Delorme, « Back to Clarke », *Cahiers du cinéma* n° 594, octobre 2004. Analyse de l'œuvre d'Alan Clarke selon trois entrées : « système », « rage », « affect ».
Emmanuel Burdeau, « Étoile maison », *Cahiers du cinéma* n° 601, mai 2005. Critique de *Last Days* qui revient sur *Elephant*.

Entretiens avec Gus Van Sant :

Olivier Joyard et Jean-Marc Lalanne, « Je suis comme Colombo, je fais semblant de ne pas savoir », *Cahiers du cinéma* n° 579, mai 2003. Long entretien sur l'œuvre.

Julien Welter, « Rencontre avec Gus Van Sant », *Repérages* sept-oct 2003.
Alexis Bernier et Didier Péron, « Je veux tout déconstruire », *Libération*, 22 octobre 2003.
Michel Cieutat, « Un gigantesque système oppresseur », *Positif* n° 513, novembre 2003.
Sandra Benedetti, « Entretien avec Gus Van Sant », *Cinélive*, novembre 2003.
Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme, « Au fil du temps », *Cahiers du cinéma* n° 616, octobre 2006.

Perspectives théoriques :

- Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, 2003.
Histoire, esthétique, poétique : somme indispensable sur le son, par le spécialiste de la question. Les analyses sur le Dolby Stéréo, la polyrythmie et le « bruit fondamental » peuvent être utiles.
- Thomas Schelling, *La Tyrannie des petites décisions* (1978), PUF, 1980.
Étude de sociologie par un économiste américain spécialiste de la théorie des jeux. Critique du postulat selon lequel l'addition de bonnes décisions individuelles peut produire un résultat optimal : théorie intéressante pour *Elephant*, où l'agrégat d'éléments autonomes crée un effet pervers éloquent.
- « Le steadicam a-t-il une âme ? », *Vertigo*, n° 24, 2003. Numéro spécial sur l'histoire et l'esthétique de la caméra Steadicam.

Romans inspirés du massacre de Columbine :

Dennis Cooper, *Défais* (2001), P.O.L., 2003.
Laura Kasischke, *La Vie devant ses yeux* (2002), Christian Bourgois, 2002.
Douglas Coupland, *Hey Nostradamus !* (2003), Au diable vauvert, 2006.
Jim Shepard, *Projet X* (2003), Liana Levi, 2004. Quatre romans anglo-saxons écrits avant ou en même temps que la production d'*Elephant*, par des écrivains de renom. *La Vie devant ses yeux* et *Hey Nostradamus !* commencent par un chapitre sur le massacre et décrivent la vie après. Dans le premier, une adolescente qui a laissé mourir devant ses

yeux son amie vit avec ce poids sur la conscience. Dans le deuxième, le jeune époux d'une victime tente de réapprendre à vivre, mais disparaît dans la nature plusieurs années plus tard ; le récit suit plusieurs points de vue, dont celui de la lycéenne décédée qui parle d'outre-tombe.
Défais décrit la vie chaotique d'un adolescent en mal d'identité ; à la dernière page, un de ses amis, membre d'un groupuscule nazi, fasciné par Harris et Klebold, les tueurs de Columbine, finit par tirer sur la foule à coups de revolver dans son lycée. Seul *Projet X* prend pour sujet le massacre. On y suit la vie quotidienne des deux tueurs, leurs préparatifs et la tuerie, l'un des deux garçons reculant avant de passer à l'acte. Aux dernières pages, on y croise l'affiche d'un éléphant sur un ballon de plage : « *Au-dessus de l'éléphant, ça dit* : Dans la vie, tout est question d'équilibre. »

DVD

Films de Gus Van Sant :

- *Elephant* (MK2). Le film d'Alan Clarke est proposé en bonus.
- Coffret Gus Van Sant : *Gerry*, *Elephant*, *Last Days* (MK2).
- *Mala Noche* (MK2)
Tous les films de Gus Van Sant par ailleurs disponibles en DVD zone 2.

INTERNET / CD-ROM

http://en.wikipedia.org/wiki/Columbine_High_School_massacre_in_modern_culture
Pour tout savoir sur l'influence du massacre de Columbine sur la culture américaine.
CD-ROM « À propos d'*Elephant* », édité par l'Éducation nationale avec le CRDP de l'académie de Nice en 2003. Analyses, entretiens, fiches pédagogiques.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Stéphane Delorme est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*, où il a publié plusieurs articles consacrés à Gus Van Sant. Il a rédigé le dossier *Vertigo* pour Lycéens au cinéma en 2005 et est l'auteur d'un ouvrage sur Francis Ford Coppola à paraître dans « L'Encyclopédie du cinéma » éditée par Les Cahiers du cinéma/Le Monde. Il est par ailleurs membre du comité de sélection de la Quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes depuis 2004.

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE
Ariane Allemandi est professeur de philosophie. Elle enseigne aussi le Cinéma-audiovisuel en série Littéraire au lycée Bellevue du Mans. Elle est titulaire d'une maîtrise de Lettres et Cinéma à la Sorbonne nouvelle sur le Fantastique.

ICONOGRAPHIE
Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

