



HAL
open science

Représentation de l'adolescent dans trois films américains indépendants : Lords of Dogtown, Donnie Darko et Elephant

Charlotte Roseau

► **To cite this version:**

Charlotte Roseau. Représentation de l'adolescent dans trois films américains indépendants : Lords of Dogtown, Donnie Darko et Elephant. Littératures. 2013. dumas-00927618

HAL Id: dumas-00927618

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00927618>

Submitted on 13 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Représentation de l'adolescent dans trois films américains indépendants : *Lords of Dogtown, Donnie Darko* et *Elephant*

Nom : **ROSEAU**
Prénom : **Charlotte**

UFR **DES LANGUES ETRANGERES**

Mémoire de master **2 recherche** - 30 crédits - **Mention**

Spécialité ou Parcours : **Cinéma**

Sous la direction de **MME CLAIRE MANIEZ**

Année universitaire 2012-2013



Représentation de l'adolescent dans trois films américains indépendants : *Lords of Dogtown, Donnie Darko* et *Elephant*

Nom : **ROSEAU**
Prénom : **Charlotte**

UFR **DES LANGUES ETRANGERES**

Mémoire de master **2 recherche** - 30 crédits - **Mention**

Spécialité ou Parcours : **Cinéma**

Sous la direction de **MME CLAIRE MANIEZ**

Année universitaire 2012-2013

Remerciements

Je remercie Mme Claire Maniez pour sa disponibilité, son suivi ainsi que tous les conseils dont j'ai pu bénéficier.

Je remercie également mon frère pour ses relectures attentives ainsi que pour son soutien technique.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Roseau PRENOM : Charlotte

DATE : 10/01/13 SIGNATURE :

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	4
Introduction	6
I- Un modèle d'autorité à bout de souffle	12
1- L'école, un navire à la dérive	12
a- La mauvaise influence	12
b- Dans l'ombre de l'édifice	21
2- Une adolescence en proie à l'égarement	29
a- La démission des modèles	29
b- Leur violence	38
c- Une question de point de vue	43
II- Un dédale culturel	47
1- La figure de l'adolescent	47
a- Un mythe vivant	47
b- Insolence esthétique	56
2- Mise en perspective	65
a- L'intertextualité	65
b- Expression artistique	76
III- La représentation d'une époque	84
1- Le temps à l'épreuve de l'image	84
a- Une reconstitution ?	84
b- Le temps et son vécu	95
2- Films indépendants ?	102
Conclusion	120
Bibliographie	123

Introduction

La jeunesse, et ce stade éphémère de l'existence qu'est l'adolescence, est un sujet qui fascine le monde du cinéma, et ce pour deux raisons. La première est bien entendu économique, et depuis les années 1950, l'adolescent est un consommateur comme les autres. Les produits qui lui sont spécialement destinés sont légions, et l'industrie du cinéma n'a pas manqué cette opportunité d'étendre le marché du film. Les « teen movies »¹ se sont particulièrement développés dans les années 90, même si on peut éventuellement considérer que des films comme *American Graffiti* (George Lucas, 1973), ou *Carrie* (Brian DePalma, 1976) sont des pionniers du genre, sans en avoir toutefois la forme contemporaine. Ces films sont régis par des conventions strictes les rendant reconnaissables par leur public de prédilection, le traitement des sujets étant presque identique d'un long métrage à l'autre. Mais les « teen movies » ne seront cependant pas directement abordés ici. La seconde raison pour laquelle le cinéma s'intéresse de près à cette période est esthétique, et tient sans doute au côté fugace, trouble, mais aussi exceptionnellement énergique, et donc cinégénique de celle-ci. Des artistes se sont fait les fers de lance de la représentation d'une adolescence moins stéréotypée que celle que l'on peut rencontrer dans ces « teen movies » hollywoodiens. C'est le cas de Larry Clarke ou Gus Van Sant, qui ont développé une nouvelle approche de la jeunesse sur grand écran, dans une démarche sans doute plus réaliste, sans concession. Mais j'ai choisi de ne pas m'intéresser uniquement à ce cinéma, largement reconnu pour ses partis pris scénaristiques et esthétiques radicaux, afin d'étudier le spectre indépendant de manière plus large. Cette étude porte donc sur un film de Gus Van Sant, *Elephant*, le film d'un jeune réalisateur, *Donnie Darko* de Richard Kelly, et enfin celui d'une réalisatrice, *Lords of Dogtown*, de Catherine Hardwicke. Ces trois œuvres se caractérisent par des conditions de création et de production très différentes, ce qui a permis de varier l'approche du sujet. Nous allons donc revenir brièvement sur le parcours des trois réalisateurs, et de leur film respectif afin de mettre en contexte leur représentation de l'adolescence.

Gus Van Sant est né en 1952 dans une famille de classe moyenne. Il a étudié l'art à la Rhode Island School of Design, avant de se tourner vers le cinéma, ce qui explique les qualités plastiques de ses films. Il signe des court-métrages tout en travaillant pour une agence

¹ Littéralement « film pour adolescent » les « Teen movies », dont la grande majorité est américaine, ont été rendu largement populaires par la série des *American Pie*, dont le premier volet est sorti en 1999. Ces films, qui se déroulent pour la plupart au lycée, mettent en scène des personnages stéréotypés à la fonction aisément reconnaissable. Les « Teen Movies » peuvent également être subdivisés en catégories, telles que « Teen drama », « Teen horror » ou encore « Teen musicals ».

de publicité avant de connaître sa première reconnaissance critique avec *Mala Noche* en 1985. Adapté d'une *novella* de Walt Curtis, le film bénéficiant d'un budget de seulement 25000\$ dépeint, dans un noir et blanc très sombre, la relation d'un Américain et d'un immigré clandestin Mexicain. Il établit dès ce premier film les thèmes de prédilection qui vont jalonner sa carrière : relations complexes, marginalité, remise en cause de l'Amérique traditionnelle, homosexualité. Grâce au succès de son premier long-métrage, il reçoit des offres de studios, mais aucun de ses projets ne sera concrétisé, faute d'accord. Il continue d'œuvrer dans le milieu indépendant et s'installe à Portland, ville qui aura une influence significative sur le reste de son œuvre. Dans les deux films qui suivent *Mala Noche*, *Drugstore Cowboy* (1989) et *My Own Private Idaho* (1991) – toujours à petit budget – il continue d'explorer les mêmes thèmes, et y ajoute celui de la jeunesse. C'est un sujet qu'il développe dans plusieurs de ses films, et en particulier *Paranoid Park* (2007) et *Elephant* (2003), ainsi que *Gerry* (2002) et *Last Days* (2005), communément considérés comme constituant une « tétralogie de la jeunesse ». A l'exception de *Paranoid Park*, ils ont tous bénéficié des talents d'Harry Savides comme directeur de la photographie, dont le travail sur la lumière de *Gerry* et *Elephant* a été récompensé par un « Best Cinematographer Award » du New York Film Critics Circle. Gus Van Sant est dorénavant un réalisateur dont la renommée n'est plus à faire.² Il bénéficie donc d'une certaine autonomie artistique, du fait de sa réputation dans le milieu indépendant, mais aussi de son choix de ne réaliser que des films au budget limité. *Elephant* en fait partie. Il s'inspire de la tuerie du lycée de Columbine, à Littleton dans le Colorado où, le 21 avril 1999, deux élèves ont ouvert le feu sur leurs camarades, ainsi que sur des enseignants, tuant 12 personnes avant de se donner la mort. Le film, dont l'action diégétique est contemporaine à la période de production, se déroule sur les deux journées qui précèdent le drame, et suit le parcours de plusieurs lycéens, jusqu'au point où se cristallise la violence.

Richard Kelly est né et a grandi en Virginie, où son père travaillait pour la NASA. Après le lycée, il est parti étudier en Californie, à l'USC School of Cinema-Television. Il réalise deux court-métrages, et commence à tisser les liens professionnels qui l'aideront dans sa future carrière. C'est pendant ses études qu'il développe le projet de son premier film, l'histoire d'un adolescent qui voit un réacteur d'avion sorti de nulle part s'écraser sur sa chambre. *Donnie Darko* sort finalement au cinéma en 2001, après de nombreux rebondissements dans sa production et son exploitation (Kelly, XXII). Malgré une discrète sortie sur les écrans, il se construit peu à peu une réputation de film culte et remporte de

² <http://movies.nytimes.com/person/1548269/Gus-van-Sant/biography>

nombreux prix, permettant à son jeune auteur d'envisager un début de carrière prometteur. Richard Kelly réalise donc *Southland Tales* en 2006, mettant en scène plusieurs personnages dans un Los Angeles apocalyptique. Mais le film, au genre difficilement identifiable, et ses personnages atypiques ne convainquent pas, et il ne remporte presque que des critiques négatives malgré une présentation à Cannes. Le réalisateur parvient toutefois à financer son prochain film, adapté d'une nouvelle de Richard Matheson « Button, Button ». Le film met en scène un jeune couple, qui se voit offrir la possibilité de gagner 1 million de dollars en appuyant sur un seul bouton, ce qui aura pour effet de tuer un inconnu. *The Box* sort en 2009 et rencontre un accueil plutôt positif, mais un succès au box-office limité (Karpel). Ces trois films ont pour thème commun la satire, les choix individuels, le voyage dans le temps et une certaine spiritualité, mais seul *Donnie Darko* s'intéresse de près à la jeunesse. Son action se déroule en octobre 1988, à la veille des élections présidentielles américaines qui voient s'opposer George Bush à Michael Dukakis. Un réacteur d'avion s'écrase sur la chambre de Donnie, mais le garçon est épargné car un étrange lapin géant lui a ordonné de sortir de son lit. Un univers tangent se crée cette nuit-là, et Donnie a 28 jours pour agir et mettre fin à cette alternative.

Catherine Hardwicke a grandi dans une ferme au Texas. Après un diplôme en architecture, elle commence à travailler dans ce domaine, mais réalise qu'il ne lui convient pas et part étudier à l'UCLA Film School. Ses connaissances en architecture lui permettent d'être embauchée en tant que directeur artistique sur de nombreux films dont *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) et *Three Kings* (David O. Russel, 1999). Mais c'est avec *Thirteen* qu'elle fait ses armes sur grand écran. Inspirée du récit que lui fait Nikki Reed de ses expériences adolescentes, le film est écrit en six jours et Nikki y interprète l'un des deux personnages centraux. Bénéficiant d'un budget de 2 millions de dollars, il est entièrement tourné en 2002 à Los Angeles en extérieurs réels sur une période d'un mois et seulement quelques heures par jour, en raison de l'âge de ses interprètes. Malgré une interdiction aux mineurs non accompagnés, le film remporte un large succès critique et installe Catherine Hardwicke au rang des réalisatrices à suivre.³ Trois de ses films suivants s'intéressent eux-aussi à la jeunesse : un long-métrage inspiré des Z-Boys, jeunes skateurs ayant transformé leur sport dans les années 1970, le premier volet de la saga *Twilight* (2008), adapté des romans de Stephenie Meyer et une relecture moderne du Petit Chaperon Rouge (2011). *Lords of Dogtown* (2005) se penche donc sur l'avènement du skateboard moderne au travers d'une

³ <http://movies.nytimes.com/person/93419/Catherine-Hardwicke/biography>

bande de jeunes de Venice en Californie qui, dans les années 1970, révolutionnent ce qui était jusqu'alors un sport « horizontal » pour lui donner une nouvelle dimension. Les Z-Boys, en référence à la Zephyr Team de Skip Engblom, sorte de mentor excentrique, deviennent très vite célèbres, mais la gestion de cette popularité transforme leurs relations. Le film consacre une grande part de son scénario aux relations entre les principaux membres de l'équipe, mais aussi au skateboard, dont la pratique est filmée de façon novatrice.

Le point commun des trois films qui font l'objet de cette étude est donc la mise en scène de la jeunesse américaine. Afin de donner un cadre à cette notion, qui peut paraître vague selon que l'on s'appuie sur une définition biologique, sociologique ou politique, nous nous en tiendrons au « sens commun » défini par Thierry Blöss et Isabelle Feroni dans leur étude :

À l'intérieur de chaque système de représentations, des critères spécifiques de description contribuent à structurer la perception de la jeunesse. Les discours de sens commun définissent la jeunesse principalement à partir de son âge. Indicateur de mesure temporelle de la jeunesse le plus couramment utilisé, l'âge est plus généralement institué en principe explicatif des comportements juvéniles. (2)

Nous allons donc ici considérer que les jeunes sont sortis de l'enfance, mais pas encore entrés dans l'âge adulte, et ce au vu de leur âge. En ce sens, la jeunesse est un état transitoire, de passage, mais aussi et surtout de construction. Il est admis que l'on se construit avec, mais surtout en réaction au monde extérieur. Or, « loin de s'opérer dans un vide social à l'abri de tout contact inter-âge, ou à l'intérieur d'un groupe de pairs mythiquement replié sur lui-même et séparé du monde, la construction de la jeunesse s'opère constamment dans un réseau actif de rapports sociaux. » (Blöss et al, 16) Il semble que, dans ces films, les rapports sociaux prennent la forme de conflits, et en particulier de conflits entre la jeunesse et l'autorité mise en scène dans ces longs métrages. L'angle choisi va permettre de voir en quoi ces trois films américains, réalisés à la même période mais représentant trois époques différentes, dépeignent le défi de la jeunesse américaine à l'égard d'une autorité dont l'attitude est contestable.

La représentation de cette jeunesse, telle qu'elle vient d'être définie, va donc être un élément important de l'étude. Nous allons donc nous pencher sur la façon dont est construite l'image de cette jeunesse au travers des longs métrages. Une représentation, du latin *repraesentare*, littéralement « rendre présent » est bel et bien une construction mais aussi une interprétation. Elle est communément décrite comme étant un agrégat de plusieurs facteurs : la perception du réel et la transformation que nos schémas mémoriels apportent à cette perception. Dans le cas d'un film, la représentation découle donc des choix faits par le

réalisateur et de l'interprétation de ces choix par le spectateur. En ce qui concerne les choix à la portée du réalisateur, Danny Powell explique :

When looking at a film our understanding is shaped by the way in which events are represented. There are limitless choices to be made when showing how events happen in a story and these can be made at numerous stages of a film's production. [...] To shape our perception and decide upon a specific representation, a director will consider the way in which he is going to show events on the screen; through the careful use of such factor as lightning, focus, camera angle and set, he can shape not only the way we see events, but the way we understand them. (11)

Chacun de ces trois réalisateurs a donc construit sa représentation de la jeunesse. Le « texte filmique » est façonné par des choix délibérés ayant pour but de mener à une compréhension de celui-ci. C'est ce qu'on appelle « preferred reading » (Powell, 11). La représentation est par ailleurs constituée d'une deuxième approche, l'interprétation de ces choix délibérés de façon plus ou moins consciente par le spectateur. Le résultat final est donc une sorte d'aller-retour entre le film et la vision qu'en a le spectateur. Dans le cas où celui-ci interprète le film différemment de ce qui était initialement prévu par l'auteur, cette lecture personnelle est appelée « oppositional reading ». Toutefois, comme le souligne Danny Powell, « the process of film communication is [...] a two way process between the audience and the text itself but the text is shaped by the conscious choices of how to represent events on the screen » (8-9). C'est pourquoi on s'intéressera principalement au « preferred reading », même si le terme évoque un jugement de valeur que l'on peut ne pas partager, et les contributions des spectateurs ne seront que superficiellement évoquées. En effet les outils esthétiques et scénaristiques mis en œuvre pour représenter la jeunesse, ainsi que le travail du réalisateur et de l'équipe technique demeurent la base de cette étude. Par ailleurs, étant donné que les films sont contemporains mais s'intéressent à des périodes différentes, il est intéressant de mettre en relation les textes filmiques avec leur contexte de production, mais aussi avec l'époque diégétique représentée. Ainsi il sera possible de voir dans quelle mesure le contexte de création – l'époque, comme les conditions matérielles – d'une part, et la période dépeinte d'autre part ont une influence sur la manière de représenter les adolescents et leur rapport à l'autorité.

Pour ce faire nous nous appuyeront sur l'intégralité du texte filmique : images, mais aussi bande-son, dialogues et éventuellement scénarii, commentaires des réalisateurs et de l'équipe, et making off, dans la mesure où ils ont été officiellement publiés. Cette étude porte sur les éditions DVD mentionnées dans la bibliographie, il a été ainsi délibérément choisi de ne pas s'intéresser aux éventuels director's cut ou scènes coupées au montage pour rester au plus près

de la sortie en salles. Etant donné l'importance des images dans un film, des photogrammes sont inclus au sein du texte lorsqu'une description aurait été trop longue ou peu efficace. Ceux-ci sont référencés de manière à indiquer à quel moment ils se situent dans les éditions DVD étudiées.

Nous allons donc débiter par une étude de l'autorité. Pour ce faire, on verra que l'attitude des enseignants est à remettre en question, mais aussi que l'incarnation du système scolaire n'apporte qu'aliénation et immobilisme. De plus, on verra que les adultes en général sont irresponsables et incapables de guider les jeunes, ce qui influe sur les relations des adolescents dans la société. On pourra ensuite voir que la représentation de la jeunesse dans ces films est en grande partie basée sur la culture populaire et mythologique, et que cela lui redonne une importance parfois perdue dans la société. Puis il sera possible de voir comment mettre en relation l'image de ces jeunes avec des textes filmiques ou littéraires existants, et en quoi la pratique artistique est un terrain d'expression pour ces adolescents. Par ailleurs, nous verrons dans quelle mesure l'époque diégétique influe sur la façon de représenter le conflit, mais aussi quel commentaire cette représentation peut apporter sur la période de production de films. Enfin, il sera possible d'étudier l'influence de la touche indépendante sur l'image des jeunes et de leur environnement.

I- Un modèle d'autorité à bout de souffle

1- L'école, un navire à la dérive

a- La mauvaise influence

Avant de se positionner en ce qui concerne l'attitude de l'autorité, il est bien évidemment nécessaire de voir qui se pose en autorité dans ces films, et comment celle-ci interagit avec les jeunes. Tout d'abord, les principaux protagonistes de ces trois œuvres ont en commun le fait d'être des adolescents en âge d'aller à l'école. Ils n'ont pas terminé leurs études et, mêmes si certains sont en train de se former à l'école de la vie, tous devraient, parallèlement à leur activité sportive ou artistique, suivre une formation scolaire. La première remarque que l'on peut faire à ce sujet est que, contrairement à ce qui vient d'être dit, les personnages de ces films ne suivent pas tous une scolarité régulière. Si dans *Donnie Darko* et *Elephant* l'école est présente, voire omniprésente, on ne voit jamais aucun des jeunes skateurs de *Lords of Dogtown* dans une salle de classe. On a, tout au plus, une évocation par le père de Tony Alva de l'importance de s'y rendre : « You're going to school today, right, Tony? [...] I don't want my son to be a ditchdigger. » (Hardwicke, 00:02:41). Il est donc acquis dès le début du film que les jeunes personnages doivent aller à l'école. Pourquoi alors n'y a-t-il aucune allusion « visuelle » à cette école ? On peut penser que cette omission – volontaire – viendrait du caractère aliénant de l'école et de son personnel, et serait donc incompatible avec le sentiment grisant de liberté que découvrent les protagonistes tout au long du film. Je vais donc commencer par les deux films qui s'intéressent à l'école et son fonctionnement, et plus précisément au personnel – corps enseignant et intervenants extérieurs – de *Donnie Darko* et *Elephant*.

Le film dans lequel l'école prend le plus de place est *Elephant*. Je reviendrai plus tard sur le rôle joué par les bâtiments en eux-mêmes, mais avant cela voyons tout d'abord comment y sont représentés l'autorité et ses garants. La première personne détenant une autorité au sein du lycée que le spectateur rencontre est le proviseur, M. Luce (Van Sant, 00:06:43). John, le jeune garçon au t-shirt jaune, est en retard pour le début des cours car il a dû, une fois de plus, prendre en charge son père alcoolique. Il est apparemment coutumier du fait et le proviseur lui en fait la remarque en l'invitant dans son bureau pour en discuter. On peut alors s'attendre à voir l'adulte réprimander l'adolescent, ou vouloir connaître la raison de ces retards répétés,

mais ce n'est pas le cas. La scène est constituée d'un seul échange de regards en plan américain ; mais alors que ce type de plan privilégie traditionnellement l'interaction entre deux personnages, la scène est muette. Les deux protagonistes se regardent d'une façon presque détournée, incrédule, sans se comprendre. Par ailleurs, ils ne sont jamais réunis de façon visible dans le même plan. Lorsque M. Luce surgit derrière John, alors au téléphone avec son frère (00:06:43), l'homme apparaît flou, assez indistinct dans l'arrière plan, de la même manière qu'il apparaît ensuite dans son bureau (00:07:24). John occupe le premier plan



et la mise au point est faite sur lui et non sur l'adulte. Lorsque la mise au point est faite sur l'homme, il est seul dans le cadre, il ne vole jamais la vedette au garçon. Cela illustre la communication impossible entre les deux générations, John étant déjà en train de discuter avec son frère lorsque le proviseur l'interrompt, puis lorsque M. Luce a enfin l'occasion d'exprimer sa pensée il reste muet. On reprend quelques minutes plus tard le regard du proviseur là où il avait été interrompu, (00:13:43) mais on sent bien qu'aucune parole n'a été prononcée pendant notre absence. L'adulte n'a professé nul conseil, pas plus qu'il n'a donné à l'adolescent l'opportunité de s'exprimer. L'homme soupire, impuissant, contourne le bureau et vient s'appuyer sur le dossier de son fauteuil, comme pour chercher de l'énergie ou du réconfort auprès de sa fonction. Il occupe alors une position plus élevée que l'élève puisqu'il est debout, et ouvre enfin la bouche pour demander à John de rejoindre sa classe et d'être à l'heure en retenue. On peut également voir que l'adulte, qui semble pourtant responsable, n'apporte aucune solution au problème de l'adolescent – simplement une sanction – qui doit prendre en charge seul son père ainsi que sa propre scolarité. La bienveillance de John à l'égard de son père ne lui rapporte rien si ce n'est mettre en péril ses résultats scolaires. Selon Clotilde Badal-Leguil le début du film dénonce, avec les images du père et du proviseur, « deux figures de l'autorité [...] : une première qui montre cette autorité en déroute ; une seconde qui en montre la pure forme vide, la sanction. » (759) John quitte ensuite le secrétariat en déposant les clés de voiture destinées à son frère, et va se réfugier dans une grande salle vide pour pleurer, suivi dans le couloir par un agent d'entretien qui ne peut percevoir son désarroi.

La seconde rencontre avec un personnage représentant l'autorité au sein de l'établissement est celle avec le professeur de physique (00:21:12). Il se tient à côté du tableau sur lequel sont

dessinés à la craie des schémas figurant les atomes et leurs électrons. C'est une façon très conventionnelle d'aborder la représentation du professeur de physique, un code facilement reconnaissable pour le spectateur. Un pano-travelling nous dévoile ensuite le reste de la classe et des élèves aux attitudes variées. La caméra s'attarde plus particulièrement sur deux élèves dont l'un est déjà connu du spectateur puisque c'est Nathan, le garçon au sweat-shirt « Life Guard ». Le second, qui semble être son ami, pose une question en rapport avec le cours que le professeur s'empresse de trouver très intéressante : « Good question. » (00:21:47). Pendant que celui-ci donne ses explications, et se retourne sans doute vers le tableau, les deux élèves en profitent pour lancer des boulettes de papier mâché sur Alex que la caméra nous dévoile par un rapide panoramique suivant la trajectoire des projectiles. De ce fait, on découvre qu'il a déjà été copieusement bombardé par les soins des deux autres, et que ses cheveux, ses vêtements mais aussi le mur derrière lui sont recouverts de papier mâché. Cette séquence montre comment les deux adolescents, sans doute bons élèves, peuvent facilement berner l'enseignant par un intérêt feint pour son cours. L'adulte ne se rend compte de rien, ou ne veut pas punir des élèves qu'il considère comme de bons éléments, et ne réagit pas aux maltraitances que subit Alex. Ce dernier n'a personne vers qui se tourner pour sa défense, et on voit dans le reflet de la vitre qui se trouve derrière lui que personne parmi les autres élèves ne prête attention à sa situation ; pire une jeune fille se décale même sur son siège afin que Nathan puisse viser avec plus de précision. De l'impuissance et de l'aveuglement de l'adulte résultent là-aussi la tristesse et la détresse de l'adolescent.

Par ailleurs, le rapport entre le temps passé en classe et celui passé à déambuler dans les couloirs est fortement en faveur de l'errance : la scène de la salle de classe dure quarante-neuf secondes à l'échelle d'un film d'une heure dix huit minutes et dix secondes. Si on ajoute à cela les deux parties de la même scène dans le bureau du proviseur et le court entretien entre Michelle et la professeur de sport, le total se monte à une minute et cinquante quatre secondes d'attention de la part d'une autorité responsable. On peut d'ailleurs noter qu'en ce qui concerne Michelle, la seule remarque qui lui est faite est que sa tenue n'est pas conforme au règlement. L'enseignante lui demande seulement de se changer avant d'avoir à la sanctionner, sans chercher d'explication (00:26:55). Pendant ce court échange, filmé caméra à l'épaule, si l'adolescente et l'adulte marchent côte à côte, cette dernière est constamment devant, pressant le pas comme pour en finir avec cette conversation. Elle finit même par sortir du cadre et il ne reste plus d'elle que sa voix sommant Michelle de mettre un short. Les enseignants ne remplissent plus leur rôle, et les élèves semblent se retrouvent seuls à errer dans les couloirs, sans bénéficier d'aucune aide.

Un autre élément montre le manque d'intérêt du personnel pour les élèves : au secrétariat Nathan et Carrie demandent une autorisation de sortie qu'on leur accorde sans demander la moindre explication (00:14:34). Enfin, les élèves ne sont jamais le sujet de discussion au sein du secrétariat, dont les membres sont occupés à des dialogues futiles : le dernier plan de cette séquence montre un membre du personnel, reconnaissable au badge qu'il arbore, dissertant sur l'organisation d'un prochain repas avec les secrétaires : « And don't forget to bring your own steaks, right ? I'm saving for my car. I'm paying it off this month. » (00:14:40) Cette remarque est suivie par un plan de l'homme quittant la pièce accueilli par les cris d'autres membres du personnel qui l'attendaient derrière la porte : « Surprise ! » (00:14:42). Cela discrédite encore un peu plus sa fonction et la supposée autorité qu'il a. L'ambiance bon enfant, pour ne pas dire puérile, de l'administration tranche vivement avec les situations auxquelles les élèves sont confrontés. On comprend mieux, au vu de son comportement, pourquoi le personnel de l'école est incapable d'aider les adolescents. Les adultes sont présentés comme inaptes à déceler la détresse de leurs élèves, jetant même le discrédit sur leur fonction, qu'ils habitent sans vraiment en saisir les implications et responsabilités.

Donnie Darko illustre lui aussi la vive critique de l'autorité scolaire que l'on peut rencontrer au cinéma. L'exemple le plus évident donné par cette œuvre est celui de l'influence de Jim Cunningham, charlatan proposant sa soi-disant méthode pour vaincre ses peurs, sur une partie du corps enseignant. Le personnage de Cunningham nous est d'ailleurs présenté lors de la première séquence au lycée entouré de Kitty Farmer, une enseignante et de M. Cole, le proviseur. Ce long plan-séquence rythmé par la chanson « Head over Heels » de Tears for Fears, qui suit le déplacement des différents protagonistes, permet de mettre tous les rôles en place et de définir la fonction de chaque personnage au lycée. Lorsque Kitty est présentée pour la première fois, elle tient dans ses bras l'ouvrage de Cunningham « Attitudinal Beliefs » et lance un regard inquisiteur à un élève grimaçant. Le proviseur, lui, passe devant deux élèves en train de sniffer de la drogue au vu de tous sans même s'en rendre compte. On retrouve ensuite ces deux personnages clés du lycée à l'extérieur, lorsque Kitty présente le proviseur à Jim Cunningham. La musique qui accompagne la séquence couvre le son in, mais on comprend grâce aux gestes et sourires appuyés à quel point le proviseur est ravi de le rencontrer, avant de les entraîner avec lui vers les bâtiments. Sur le chemin ils rencontrent M. Monitoff et Miss Pomeroy, professeurs de physique et de littérature respectivement, et le contraste d'attitude est saisissant par rapport à la scène précédente : les sourires sonnent faux, il n'y a aucun enthousiasme et Kitty s'empresse de prendre congé des deux jeunes enseignants

afin de s'entretenir avec Cunningham. On comprend rapidement quels personnages vont se laisser influencer par les travaux de ce dernier, dont la teneur nous est révélée quelques scènes plus loin. (Kelly, 00:39:59) Mrs Farmer fait en effet travailler ses élèves sur les principes de la « philosophie » de Cunningham. Ils visionnent donc tout d'abord un spot publicitaire caricatural vantant les bienfaits de sa thérapie avant de passer à « l'exercice de la ligne de vie ». Alors que les premiers élèves se livrent à l'exercice sans enthousiasme, Donnie rejette la vision du monde exposée par la théorie : « I just don't get this. You can't lump things into two categories. Things aren't that simple » ; ce à quoi l'enseignante répond, sans tenir compte de la moindre logique ni réflexion : « The lifeline is divided that way ». (00:42:10) La scène est montée de manière à montrer alternativement le sourire enthousiaste de Mrs Farmer, le dépit de Donnie et les rires de ses camarades qui semblent très bien comprendre ce qu'il veut dire mais se réjouissent du quiproquo. Lorsque Donnie et l'adulte se retrouvent finalement dans le même plan, l'adolescent commence à s'énerver et l'enseignante le prévient que s'il ne se résout pas à exécuter l'exercice, il obtiendra la note de zéro. On voit alors Donnie prendre sa respiration pour parler mais la scène est coupée avant qu'on puisse entendre ce qu'il a à dire. L'effet est alors des plus comiques lorsqu'on retrouve Donnie, ses parents, et le proviseur dans le bureau de ce dernier. Mrs Farmer que l'on découvre dans un travelling énergique seulement vingt secondes après le début de la scène était debout à côté du bureau du proviseur depuis le début. Elle explique dans un langage extrêmement policé ce que Donnie lui a rétorqué, mais que le spectateur, lui, avait déjà deviné. Cette complicité avec le spectateur permet bien sûr de s'identifier à Donnie et d'adopter son point de vue sur la controverse. L'attitude révoltée de Kitty, puis ses remarques à l'adresse de la mère de Donnie – « After witnessing your son's behaviour this afternoon, I have significant doubts about your... [...] I urge you to go home and look in the mirror and pray that your son doesn't succumb to the path of fear. » (00:43:45) – tournent le personnage en dérision tout en amenant le spectateur à adopter une perspective critique quant à son engagement. Son attitude alarmiste et disproportionnée l'encourage à douter de ses capacités de discernement. Son raisonnement semble faussé par les théories de Cunningham, dont le discours tient plus de celui d'un gourou que d'un programme de coaching.

Cette impression se renforce lors de la scène de la conférence à l'auditorium, qui débute tel un show de télévangéliste. Cunningham parcourt la scène de long en large et ses mouvements sont suivis par une caméra très dynamique donnant parfois une légère impression de déséquilibre. Suivent ensuite des interventions d'élèves qui exposent leur problème, auquel Jim Cunningham n'apporte aucune autre réponse qu'une compassion feinte. Donnie prend

enfin la parole pour dire tout le mal qu'il pense de cette conférence, ce à quoi le gourou rétorque que le comportement de Donnie est dû à sa peur. Il livre alors sa théorie – « Son, it breaks my heart to say this but I think that you are a very troubled... confused young man. I think you're searching for answers in all the wrong places. » (00:59:54) – constituée de paroles creuses et vides de sens, dans l'approbation générale du personnel enseignant présent à cette conférence, que l'on voit dodeliner en signe de compréhension. Le spectateur est donc invité à se placer du côté de l'élève qui semble être le seul à voir que les intentions du prêcheur ne sont pas très honnêtes. La mise en scène donne également un indice concernant sa vraie nature : alors qu'il informe Donnie sur sa prétendue peur, (00:59:57) il se tient debout sur la scène et on peut voir derrière lui le rideau rouge sombre qui sert à la clôturer et l'isoler de la salle. Or celui-ci est à demi tiré, et lorsque Cunningham est filmé en plan rapproché l'arrière plan est comme coupé en deux, blanc à la droite de l'écran et rouge sombre à la gauche. La dualité de son personnage est mise en évidence de manière graphique un long moment avant que celle-ci ne soit révélée dans la narration.



Effectivement, alors que Jim prend part à la vie du lycée depuis des jours, suivant notamment le parcours des jeunes danseuses du groupe de l'école, Sparkle Motion, Frank⁴ ordonne à Donnie de brûler la maison de ce dernier. Dans les décombres de celle-ci, les pompiers découvrent les traces d'agissements pédopornographiques et le journal local titre « Jim Cunningham Charge. Local author's child porn ring exposed. » (01:17:43) Tout son investissement auprès de l'école est alors dévoilé sous un jour nouveau, et son intérêt pour les jeunes danseuses devient discutable. Mais, alors que les preuves semblent accablantes, Kitty Farmer ne veut rien savoir et s'entête dans une défense acharnée. Elle vient même supplier Rose Darko, dans une scène assez comique, d'emmener les jeunes danseuses au concours de danse à Los Angeles à sa place, car elle doit être là pour défendre Jim : « It's obviously some kind of conspiracy to destroy an innocent man. And I have taken it upon myself to spearhead the Jim Cunningham defense campaign. » (01:18:15) Sa culpabilité est pour elle insupportable car elle remet en cause tout son investissement auprès de cet homme, mais aussi les valeurs qui lui étaient chères. Elle vient donc sonner chez les Darko, un mouchoir en papier à la main,

⁴ Frank est le personnage du lapin géant qui ordonne à Donnie de sortir de chez lui le soir où le réacteur de l'avion s'écrase sur sa chambre. Sa nature reste mystérieuse pour une bonne partie du film, jusqu'à ce qu'on découvre que c'est en fait un adolescent portant un costume d'Halloween qui vient d'un futur proche dans lequel il a été tué.

échevelée et affublée d'un t-shirt sur lequel est imprimé « God Is Awesome ». Elle est reçue par Rose qui ironise légèrement sur le fait que Kitty soit incapable de les conduire elle-même : « But now, you can't go. » Celle-ci ne cache pas son manque d'affinité avec la mère de Donnie, lui avouant même « Believe me, of all the other mothers I would never dream of asking you. But none of the other mothers are available to go. » (01:18:43). Et l'enseignante prend tellement à cœur ce concours qu'elle arrive finalement à faire changer d'avis Rose. On peut d'ailleurs se demander pour qui, des filles ou du professeur, cette compétition est la plus importante lorsqu'on la voit supplier en pleurs Rose Darko d'accompagner les danseuses : « I don't know if you realize what an opportunity this is for our daughters. [...] Sometimes I doubt your commitment to Sparkle Motion. » Malgré son attitude contestable, on se rend toutefois compte que, comme le fait remarquer Richard Kelly dans son commentaire audio du film, Kitty n'est pas complètement fautive : les choix de mise en scène de ce champ – contre-champ tournent progressivement à l'avantage de l'enseignante qui devient touchante dans ses convictions. Son visage est cadré en gros plan, ce qui permet de faire passer ses émotions, et on sent que même Rose, qui avait su installer dès le départ une distance ironique, se laisse toucher par la détresse de Kitty. Les plans de coupe successifs montrent l'évolution dans l'attitude de la mère de Donnie, ce qui la conduira à accepter ce voyage, comme nous le découvrirons plus tard dans le film. Finalement, on en vient à se demander si Kitty Farmer, l'enseignante intransigeante, n'est pas plus victime que coupable. Le réalisateur commente également son attitude ainsi : « This woman is misguided but she is a good person. » (Commentaire audio du réalisateur, 01:15:57) Il semble qu'elle se soit simplement méprise dans des convictions intenable et ne fait que se battre pour conserver la stabilité de sa vision des choses. Cela montre bien que si dans les films certains personnages peuvent remettre en question l'ordre établi, ce ne sont évidemment pas les adultes, dont les convictions et préjugés les empêchent d'opérer toute remise en cause. Toutefois, il semble que dans son acharnement à défendre ses valeurs, elle ait outrepassé son rôle d'enseignant, ce pour quoi le spectateur peut lui tenir rigueur.

On comprend sans mal que les adolescents n'acceptent pas de suivre les préceptes d'un corps enseignant si conformiste et que le moindre contenu prétendument subversif effraie. Nous avons vu que le couple d'enseignants Pomeroy-Monitoff représente des valeurs progressistes. Mais c'est sans toutefois se douter de la force provocatrice que peut porter un ouvrage, « The Destroyers » de Graham Greene, que Miss Pomeroy fait étudier en classe d'anglais. On voit que les élèves sont plus ou moins inspirés par le texte, mais aucun d'eux ne

semble choqué ou même étonné outre mesure par le fait que dans l'ouvrage des enfants saccagent une maison dont le propriétaire absent ne leur avait fait aucun tort. Mrs Farmer, qui est la mère de l'une des élèves de la classe, profite au contraire d'une rencontre avec les parents d'élèves pour dire tout le mal qu'elle pense de cette œuvre. Cette scène se déroule dans l'auditorium, au même endroit que la conférence de Jim Cunningham, mais elle est placée avant dans l'ordre chronologique du récit. Alors que le proviseur a commencé son exposé, elle l'apostrophe, un livre à la main, en s'écriant depuis le public : « I want to know



why this filth is being taught to our children ! » (00:37:15) Elle est filmée en légère plongée, d'un point de vue se situant sur l'estrade comme pour signifier que sa position est minoritaire. Le proviseur tente de

l'empêcher de continuer mais elle ne l'écoute pas, et lorsqu'elle reprend son argumentation elle apparaît en plan rapproché, cette fois-ci en contre plongée, donnant plus de poids à son opinion. Elle obtient des encouragements de certains parents, alors que des inserts de plans rapprochés montrent Miss Pomeroy inquiète et les parents de Donnie secouant la tête de dépit. Kitty a complètement éclipsé le proviseur qui apparaît toujours sur son estrade en arrière plan mais flou. Elle demande que le livre soit retiré du programme sous les applaudissements, et seule Rose Darko l'interrompt pour lui dire que l'endroit est mal choisi. Le visage de Kitty apparaît alors en gros plan, furieuse d'avoir été remise en cause. On comprend mieux l'animosité qui règne entre les deux femmes dans la scène précédemment étudiée. Jusqu'à cet instant, on peut juger l'attitude de Kitty excessive mais simplement se dire qu'elle ne fait une fois de plus que défendre ses convictions, que d'autres parents partagent d'ailleurs dans l'assemblée, et qu'elle veut que l'éducation de ses enfants se fasse selon ses principes. Cependant le dernier échange fait littéralement s'écrouler toute son argumentation lorsqu'on se rend enfin compte de ce que croit Kitty. Rose lui demande : « Do you even know who Graham Greene is ? », ce à quoi elle répond de manière pédante: « I think we have all seen *Bonanza* ! »⁵. Cette dernière réplique met à mal l'argumentation de Kitty puisqu'on réalise que d'une part elle ne sait pas qui est Graham Greene, et qu'elle ne sait donc apparemment rien d'un engagement religieux qui devrait pourtant la satisfaire. Et d'autre part elle confond

⁵ *Bonanza* était une série télévisée populaire aux Etats Unis dans les années 60-70. Inspirée du western, elle mettait en scène les aventures d'une famille propriétaire d'un ranch pendant la période de la guerre civile. (Source : IMDb <http://www.imdb.com/title/tt0052451/>)

le célèbre auteur avec Lorne Greene, l'acteur qui campait le rôle principal de la série télévisée *Bonanza*. Après cet épisode il est difficile de la prendre au sérieux, et cette constatation semble finalement s'appliquer pour tous les enseignants du lycée.

Les positions morales intenable de Kitty l'ont définitivement discréditée, et il en est de même pour le principal Cole, qui a soutenu Jim Cunningham. On pourrait toutefois penser que les deux enseignants progressistes, Pomeroy et Monitoff seraient en position de rétablir le dialogue avec les jeunes, grâce à des méthodes dynamiques et motivantes. On réalise cependant assez vite qu'il n'en sera rien. Effectivement, Miss Pomeroy est renvoyée par le proviseur à la suite de l'esclandre de Kitty. Lors de son entretien avec le proviseur, elle livre néanmoins une belle analyse des problèmes concernant les relations entre les enseignants et les élèves, ce qui nous amène à penser qu'on ne lui a simplement pas donné les moyens de mettre en place ses idées : « I don't think that you have a clue what it's like to communicate with these kids. And we are losing them to apathy, to this prescribed nonsense. They are slipping away. » (01:16:08) Son discernement nous permet de mieux comprendre pourquoi des méthodes comme celles de Kitty sont inappropriées pour des élèves de lycée. Le dialogue est très important pour se faire écouter et respecter, mais paradoxalement c'est ce que la hiérarchie interdit à ses professeurs : lorsque Donnie cherche des informations concernant le voyage dans le temps, il se tourne vers son professeur de physique-chimie, M. Monitoff. Mais il n'est pas possible, selon les autorités dites compétentes, d'évoquer tous les sujets avec les élèves, et comme le souligne Geoff King « it is made clear that Monitoff's freedom to discuss scientific issues that touches at the boundaries of religious questions is [...] constrained. » (King, 87) Effectivement, l'enseignant avoue à Donnie que s'il continue la discussion, (01:02:47) il pourrait perdre sa place, ce que l'on sait ne pas être une menace en l'air au vu du traitement réservé à Karen Pomeroy.

Pour résumer ce que l'on vient de voir au travers des deux films présentant le personnel enseignant, celui-ci ne joue plus son rôle efficacement. Ces individus sont dépeints au travers de clichés et stéréotypes, ce qui met l'accent sur le vide caractérisant leur fonction. D'une part ils ne sont plus utiles aux adolescents, mais ils peuvent aussi d'autre part devenir un danger pour eux. L'école ne joue plus son rôle de guide. Toutefois, avant de conclure qu'elle conduit à la dérive de la jeunesse je vais me pencher sur ce qui la matérialise physiquement : l'édifice lui-même.

b- Dans l'ombre de l'édifice

La représentation visuelle de l'école prend une place plus ou moins grande dans ces films, mais cette représentation définit dans chaque long-métrage l'image du système scolaire tout entier. Pour commencer, il est évident que le temps passé dans les bâtiments même du lycée varie grandement d'un film à l'autre. Comme nous l'avons dit précédemment, les jeunes de *Lords of Dogtown* ne suivent pas de cours. Ce qui ne veut toutefois pas dire qu'on ne les voit pas à l'école : ils se rendent effectivement dans un établissement scolaire mais se contentent de visiter la cour pour s'y entraîner au skateboard. En termes de durée, cela ne représente que quatre minutes et dix-huit secondes à l'échelle d'un film d'une heure quarante-trois minutes et quarante cinq secondes. *Donnie Darko* voit une plus grande partie de ses scènes se dérouler à l'école, y compris des scènes clés pour le déroulement de l'intrigue. Ces scènes représentent approximativement vingt-six minutes sur une heure cinquante-trois minutes et quatorze secondes. Mais c'est *Elephant* qui remporte le prix de l'assiduité au lycée, puisque presque toute l'intrigue s'y déroule, excepté la scène d'ouverture qui conduit John au lycée et les scènes se déroulant chez Alex. Seules vingt minutes et cinquante-cinq secondes ne se déroulent pas au lycée sur un film qui totalise une heure dix-huit minutes et neuf secondes. Il semble donc, en ce qui concerne notre corpus, que plus la période représentée est récente, plus le temps passé dans l'enceinte de l'établissement est long, et de ce fait l'école serait de plus en plus aliénante pour la jeunesse. Cependant, avant d'en tirer une telle conclusion, nous allons tout d'abord voir grâce à quels procédés visuels la présence du système est incarnée.

Dans *Lords of Dogtown* les jeunes sportifs profitent d'une cour d'école vide pour essayer leurs nouvelles roulettes en uréthane, qui remplacent avantageusement les anciennes roulettes en argile. (00:11:02) Leur présence dans l'enceinte de l'établissement marque donc un renouveau et le début d'une nouvelle dynamique. L'image donnée de cette école est tout à fait en accord avec leur philosophie : pour y entrer il faut escalader les hautes grilles qui l'entourent. Les adolescents prennent d'assaut cette forteresse qui ne leur résiste pas longtemps. Ils se livrent ensuite à une compétition ayant pour principe d'avoir « le plus mauvais karma » afin de gagner le droit d'essayer la nouvelle planche. Les essais se déroulent dans la cour, dont la forme rappelle opportunément celle d'un half-pipe de fortune. Il semble donc que l'école se plie aux désirs des adolescents, leur offrant ce qu'ils demandent pour leur loisir sans les contraindre d'aucune manière. L'ambiance y est par ailleurs très ensoleillée et le béton qui recouvre la cour est lumineux. Les plans serrés au plus près des courbes décrites par les skateurs donnent une impression de fluidité et de dynamisme tout en les rattachant par

un lien fort à ce sol de béton. Ils habitent littéralement ce lieu en lui donnant une importance palpable : les chutes et glissades ne font que renforcer leur attachement à cet environnement. C'est un lieu d'émulation sportive et artistique puisqu'on y voit les enfants du quartier accourir afin d'admirer les prouesses des champions. Personne n'est exclu dans cette école



puisque le skateboard nouvellement chaussé circule entre tous les adolescents. On peut certes déplorer que certains enfants restent derrière les grilles à les observer mais il semble qu'ils ne soient pas exclus par la mise en scène : certains plans sont pris de leur

point de vue, à travers les mailles du grillage, et on peut se rendre compte que leur vision des choses est tout aussi privilégiée puisque la mise au point est faite sur les skateurs qu'ils regardent et non sur la grille. Par ailleurs on peut voir que chacun des skateurs essaie d'impressionner les autres mais aussi d'apprendre, ce qui renforce la vision de cette école comme lieu d'expression artistique. Bien sûr les élèves n'entrent jamais dans une salle de classe, ni d'ailleurs dans aucun des bâtiments de l'école, que l'on ne fait qu'apercevoir rapidement. Aucun cours ne se tient pour eux dans cette enceinte, si ce n'est celui qu'ils construisent les uns pour les autres. Le principe même de la leçon donnée à un élève par un maître est tourné en dérision par Tony quelques scènes plus loin, lorsque Skip fait remarquer à Stacy qu'il ne va à l'évidence pas assez vite pour effectuer sa figure. Tony tourne le conseil en dérision et crie à son ami en riant : « Grab your pad and take notes, Peralta ! » (00:13:48). Il souligne ainsi le côté improbable d'une leçon en matière de skate, le film célébrant en effet l'improvisation et la créativité personnelle.

Dans *Donnie Darko*, l'inventivité est toujours quelque peu valorisée mais la représentation du lycée est bien plus conventionnelle. La séquence introductive du lycée – rythmée par « Head Over Heels » – dans laquelle nous avons découvert le rôle des personnages, nous en apprend beaucoup également sur le lieu lui-même. De l'extérieur on peut voir une bâtisse en briques, d'aspect assez ancien, à laquelle on accède par un escalier, qui peut symboliser l'élévation nécessaire pour pouvoir y entrer ; élévation spirituelle voire également financière puisque c'est un établissement privé d'un coût sans doute assez important. Plusieurs plans montrent par ailleurs, tout au long du film, la croix de pierre juchée sur le toit de l'école qui ne bouge pas, alors que les nuages filent à l'arrière plan sous l'effet d'une accélération de l'image. Cela semble dire au spectateur que le temps qui passe n'affecte en rien les traditions

de cet établissement. Pour revenir à la séquence d'introduction, on peut y voir de lourdes portes en bois qui séparent le monde extérieur du microcosme scolaire. Ses couloirs sont peints dans des teintes claires et les encadrements des portes sont en bois, donnant un savant mélange de modernité et de tradition.

Beaucoup d'éléments renvoient à l'image traditionnelle du lycée américain : les rangées de casiers notamment, mais aussi les blasons de l'école. Le plan le plus surprenant de



cette introduction est sans doute celui de l'emblème de l'école, cette imposante statue d'homme à tête de bulldog. Une fois de plus, il matérialise une liaison dans l'image, celle-ci étant constituée d'un bâtiment de l'école à gauche et d'arbres à droite. Cette dualité assez conventionnelle entre industrie humaine et nature, habitude et instinct, peut inciter à réfléchir sur le côté artificiel de cette éducation qu'on tente d'inculquer aux élèves. Reste à savoir ce que symbolise cette créature. Peut-être renvoie-t-elle à ces animaux mythologiques que l'on a chargés de veiller sur notre civilisation, ou à une sorte de minotaure comme nous le verrons plus loin. L'extérieur des bâtiments montre quand à lui une nature maîtrisée, avec des massifs et bosquets savamment taillés. En ce qui concerne l'intérieur des salles de classes, plusieurs scènes permettent de nous faire une idée. La salle de Miss Pomeroy que l'on découvre dans le prolongement de la scène d'introduction est assez sombre. Les élèves sont assis à de petits pupitres individuels, et les murs de la salle semblent usés par le temps. L'ensemble paraît assez « vieillot », même si l'on considère le fait que le film se déroule en 1988. Une impression de traditionalisme émane de cette représentation, pleine de clichés, tel le drapeau américain ou les diverses affiches placardées contre les murs. Il n'y a pas vraiment de place pour la personnalité de l'élève. Rien ne semble pouvoir évoluer, les murs sont épais, les portes lourdes. Tout ceci est garant de stabilité, mais parfois aussi d'immobilisme, et contraste avec les paroles de Donnie prononcées pendant le cours. Il évoque les raisons possibles pour lesquelles les enfants de « The Destroyers » détruisent la maison du vieil homme : « They just want to see what happens when they tear the world apart. They want to change things. » (00:20:17) Le contraste est saisissant entre le désir des jeunes de changer le monde et celui des institutions, ici incarnées par cette école vieillissante, de le conserver intact. Seuls les mots écrits contre les murs au feutre peuvent faire entrevoir une certaine créativité, mais impossible de savoir qui les a inscrits là et pourquoi. On ne peut donc pas se prononcer définitivement en faveur d'un acte d'émancipation.

L'autre salle que l'on découvre rapidement est la salle vidéo de Mrs Farmer dans laquelle elle mettra en place l'exercice de la ligne de vie. Ici aussi, il y a peu de lumière, mais cela pourrait convenir à une salle télé. Le matériel vidéo semble à jour, mais c'est la salle elle-même qui paraît étrange. Elle n'a pas l'air d'être faite pour des projections : les élèves sont assis sur des chaises et n'ont pas une bonne visibilité. Le panoramique qui



permet de découvrir la salle montre certains d'entre eux se penchant pour pouvoir regarder l'écran, ce qui donne l'impression que le mouvement n'est pas dans cette vidéo de publicité mettant en scène la méthode Cunningham mais bien dans la salle. De plus l'arrière plan est composé de chaises inutilisées tournant le dos aux élèves, mais aussi de chaises retournées ce qui donne un sentiment de déséquilibre. Il en est de même pour l'enseignante qui se trouve forcée de se pencher vers l'écran pour pouvoir suivre le film. En fin de compte, la fonction de cette pièce semble plus être celle d'un débarras que d'une salle de classe. De surcroît on peut voir inscrit sur le papier peint figurant des galets « Young Politicians Club », ce qui nous fait dire qu'elle n'a pas de fonction précise. Il est en fait impossible de caractériser cette salle et son utilité, tout comme d'ailleurs le but de la projection de ce documentaire par Kitty. Nous nous dirigeons un moment plus tard vers le bureau du proviseur, lui-aussi conforme à cette idée de tradition. Les murs sont recouverts de boiseries, il y a quelques meubles d'aspect ancien et de vieux livres reliés. Mais l'une des choses étonnantes est que c'est l'une des seules pièces à avoir une source d'éclairage artificiel visible. La plupart des autres salles ont l'air sombre, comme si seule la lumière du jour les éclairait. Ici on ne compte pas moins de trois lampes allumées, qui n'ont pourtant pas l'air de beaucoup servir. Cela peut être lu comme une référence ironique au fait que le principal Cole n'est pas très « éclairé », puisqu'il se laisse manipuler par un charlatan, et reste donc irrémédiablement prisonnier de son obscurantisme, peu importe ses initiatives en matière d'éclairage. Il fait beaucoup d'efforts pour rendre son bureau le plus respectable possible, le plus conforme à sa fonction de proviseur, mais cela ne le rend plus efficace pour autant. Les apparences sont importantes mais n'ajoutent rien au fait qu'il est relativement impuissant dans son propre lycée. Il n'a aucune autorité et tout son bureau n'est qu'un décor destiné à cacher la vacuité de sa tâche.

Le dernier lieu symbolique du lycée est la classe de science dans laquelle Donnie demande des renseignements à M. Monitoff. (00:45:05) Elle doit elle-aussi être très vite identifiable.

Voilà pourquoi elle apparaît assez surchargée, pleine d'instruments et d'objets qu'on ne voit jamais les élèves utiliser. L'échange entre Donnie et son professeur débute par un champ – contre-champ très conventionnel qui nous laisse entrevoir derrière Donnie les sièges qu'occupent les élèves pendant le cours et derrière l'enseignant le tableau blanc et les instruments de mesures représentant sa fonction. Mais lorsque l'entretien s'avance sur un terrain plus difficile, les deux personnages sont tous les deux dans le cadre, de côté et surtout à contre-jour. Cet effet ajoute du mystère à la scène et rend les objets plus emblématiques. La paillasse qui les sépare symbolise toutefois l'échange possible mais la compréhension difficile. Tous deux ne sont pas dans la même perspective et l'enseignant est incapable d'aller aussi loin que le souhaite l'élève. Leur position dans la salle est très symbolique également, Donnie étant à droite de l'image, du côté de l'avenir et de la nouveauté, contrairement au professeur Monitoff qui, malgré ses positions progressistes reste du côté de l'autorité et de la tradition, en ce qui concerne une interprétation purement « spatiale ». Toutefois l'espace propice à la confiance qu'est cette salle de classe sombre encourage l'adulte à outrepasser ses compétences purement scientifiques et à « passer le relais » à Donnie puisqu'il lui transmet le livre de Roberta Sparrow, *The Philosophy of Time Travel*, qui lui permettra de trouver par lui-même les réponses dont il a besoin. En définitive le lycée de *Donnie Darko* est hautement symbolique : il porte les valeurs traditionnelles de l'Amérique, le drapeau etc... C'est un lieu où il est difficile de s'exprimer de manière artistique, et on voit bien ce qui arrive à Cherita lors du spectacle de danse : en voulant sortir de l'ordinaire elle est la risée de tous. De plus cet espace est sombre et permet peu d'ouverture sur l'extérieur. Mais c'est là aussi que Donnie rencontre Gretchen et découvre le livre de Roberta Sparrow, ce qui est indispensable à sa quête. Le film ne remet donc pas totalement en question l'école puisque certaines valeurs de transmission y perdurent. Cependant il montre qu'une évolution serait souhaitable, tant dans les mœurs que dans la symbolique. Enfin on peut ajouter que la plupart des scènes se déroulant au lycée ont été tournées en studio, ce qui ajoute au caractère artificiel de celles-ci.

Au contraire, les plans du lycée d'*Elephant* ont été filmés dans un décor réel. Toutefois, Gus Van Sant a choisi pour cadre un lycée désaffecté depuis peu, ce qui ajoute au sentiment d'étrangeté dégagé peu à peu par cet établissement. Comme le souligne Michel Serceau, les lieux de tournages peuvent être sélectionnés pour leur « coefficient d'étrangeté », leur ancrage dans la mythologie urbaine (182). Pourtant le premier contact avec celui-ci n'est pas choquant ou étonnant outre mesure. On découvre l'entrée du bâtiment lorsque John arrive en retard à cause de son père. (00:06:10) L'adolescent est cadré de côté, et contrairement à *Donnie Darko*

on ne voit pas l'édifice de face, ce qui peut laisser penser que sa découverte ne va pas aller de



soi comme dans le film précédent. On a une vue perspective de sa façade, qui dévoile des murs de béton clairs, en bon état et un morceau de charpente qui a tout l'air de remplir son rôle de façon satisfaisante. L'architecture est moderne, et n'a rien de comparable à la traditionnelle école privée de Donnie. Le temps est clair et semble annoncer le début d'une belle journée

d'automne. Toutefois, à partir du moment où le garçon pénètre dans le bâtiment, tout change radicalement : les tonalités deviennent extrêmement sombres par contraste, une rangée de lampes placée près du plafond suit la courbe d'un mur, évoquant des lumières de secours qui annoncent presque la catastrophe à venir. Dans ces deux plans semblent s'affronter l'innocence et



l'inéluctabilité de la catastrophe. John avance d'un pas décidé, sans se douter de rien, vers le désastre. C'est d'ailleurs ce que font tous les personnages qui, sans le savoir, convergent de concert vers leur triste sort. De plus, l'intérieur des bâtiments semblent peu à peu se transformer en labyrinthe inextricable. Les couloirs ont l'air de bifurquer à l'infini sans la moindre logique, dès qu'on semble s'approcher d'une issue, c'est pour mieux s'en éloigner. La « marque de fabrique » du film est cette abondance de plans où l'on suit un personnage déambulant à travers les couloirs immenses, la mise au point faite sur lui, laissant le reste du décor plus ou moins dans le flou. La découverte du lieu se fait donc à la manière d'un puzzle, au gré des pérégrinations de ces personnages qui nous baladent de la cafétéria au labo photo en passant par le groupe de parole sans que nous ne soyons jamais capables de nous repérer. On a très souvent une faible profondeur de champ qui nous invite à nous concentrer sur les personnages et non sur le décor, comme s'ils en faisaient partie. De ce fait lorsqu'on suit ces personnages on évolue dans un monde assez onirique, presque fantomatique, fait d'ombres et de taches de lumière. Par ailleurs l'utilisation de la Steadicam⁶ renforce cette sensation de

⁶ Afin de pouvoir arpenter les couloirs de son hôtel Overlook (*The Shining*, 1982) sans les contraintes habituelles d'un matériel encombrant, Kubrick demande à Garrett Brown de lui mettre au point un système de harnais et de bras articulés soutenant la caméra afin de pouvoir filmer avec une plus grande fluidité. La steadicam offre au

facilité et de fluidité, amenant par là même la question du point de vue. Qui peut voir ainsi, de ce point de vue inhumain, désincarné, si ce n'est ce lycée lui-même qui, faute de guider les élèves, leur impose ce parcours d'errance ?

Et on ne peut pas dire que tout soit si évident pour les personnages dans ce décor qui leur paraît à la fois si familier et trompeur. Ces couloirs qui se ressemblent tous ne conduisent toutefois pas au même endroit. Tels les corridors d'un immense labyrinthe ils mènent parfois à des impasses. Le film est habité par des « sentiers narratifs bifurquant à l'infini », comme l'avait fait remarquer Gaïd Girard à propos du *Shining* de Kubrick (Girard, 184). Cette structure renvoie à celle des anneaux de Moebius dont on peut suivre le dessin sans jamais en sortir, en repassant indéfiniment aux mêmes endroits. Les longs couloirs renvoient à l'impasse qui constitue la structure du film : les personnages sont prisonniers de ce labyrinthe de béton et peu importe l'endroit vers lequel ils se dirigent, ils restent enfermés. Patrice Blouin analyse la pseudo liberté de mouvement des personnages ainsi : « Dans le lycée d'*Elephant*, personne n'est confiné dans une cellule mais tous semblent prisonniers de leur propre liberté de mouvement, condamnés à errer éternellement dans cette enfer relatif. » (14) On a l'impression que le bâtiment se joue de leur errance en leur faisant entrevoir ici une fenêtre, là une porte, qui ne ramène en fait nulle part ailleurs que dans le labyrinthe. Ce phénomène est particulièrement visible dans le parcours de Nathan que l'on suit dans un des travellings emblématiques du film alors qu'il va rejoindre Carrie. Il aborde dans son parcours une porte qui a tout l'air de donner sur l'extérieur (00:11:36). Il la franchit et se retrouve en effet à l'air libre, mais ce n'est finalement qu'un leurre puisqu'il se trouve sur une sorte de terrasse, semblables aux antichambres qui abondaient dans les anciens labyrinthes, et n'a d'autre choix pour poursuivre son parcours que de retourner à l'intérieur du bâtiment. (00:12:14) C'est un



bon exemple des espoirs déçus qu'offre le lycée d'*Elephant* à des élèves qui semblent faire des choix mais sont en fait captifs. A chaque bifurcation du labyrinthe une autre perspective encore plus longue s'ouvre dans le parcours des élèves, ils semblent ne jamais en venir à bout. Paolo Santarcangeli met en évidence la fonction presque « sociale » d'un tel édifice en écrivant que « le labyrinthe est aussi une prison où l'on veut que reste celui qui y est entré. » (193) la forme des bâtiments n'est pas fortuite et on cherche bien à écarter les

cameraman la possibilité de réaliser des travellings sur n'importe quel terrain, sans avoir recours aux rails ou grues habituellement utilisées.

jeunes du reste de la société. De surcroît le format de l'image, un étonnant 1:33:1⁷, épouse parfaitement les contours des couloirs, et en fait ressortir la hauteur. Ceux-ci se trouvent enserrés par le cadre de l'image, mettant en abyme l'enfermement des adolescents. On peut ici rejoindre le point de vue de Hodge and Tripp évoqué par John Fiske, qui mettent en avant l'analogie entre l'école et la prison : « Both are total institutions, there to turn people into the sort of people society think they ought to be. » (Fiske, 131). L'étouffement est ici psychologique – comme dans *Donnie Darko* dans lequel les élèves doivent se conformer à un modèle unique – mais aussi physique. L'impression d'étouffement est renforcée par le fait qu'on voit le plafond et les murs du couloir enserrant les jeunes victimes dans une succession infinie de dallage, portes et autres encadrements. Comment alors pour ces adolescents penser s'échapper autrement qu'en créant une brèche par la violence ?

Les quelques moments paisibles de ce triste ballet se tiennent en dehors des couloirs. Dans la salle vide à la moquette verte tout d'abord, où John vient s'isoler pour pleurer. (00:15:06) Il y est rejoint par Acadia qui ne comprend pas sa détresse mais la ressent. Contrairement à la plupart des plans du film, lorsque le garçon entre, la profondeur de champ est grande et tout est net ; c'est un bol d'air pur pour le regard qui peut enfin se reposer. Mais après quelques instants, le garçon attire à nouveau tout l'intérêt et le décor repasse dans le flou, comme contaminé. L'arrière plan redevient net à l'entrée d'Acadia puis flou lorsqu'elle se rapproche de John. On a une sorte d'aller-retour, d'hésitation entre la solitude du personnage et son lien avec l'environnement. On assiste à un second moment de quiétude lorsque Michelle traverse



le gymnase vide. (00:27:40) Le plan est très long et la camera reste fixe pendant que Michelle se dirige vers elle, à la manière d'un système de vidéosurveillance. Ce plan est assez particulier car il a été filmé en courte focale, et le très grand angle a déformé les lignes droites. Plus rien ne guide le personnage qui traverse la salle en diagonale, sans tenir compte des marquages au

sol, comme si elle coupait au travers du labyrinthe. Malgré tout elle se dirige vers la caméra, et passe à côté d'elle. Comme dans un simulacre de libre-arbitre, Michelle a pris un autre

⁷ Le format 1:33:1, ou 4/3 est le format traditionnellement utilisé par la télévision depuis les années 40. Du fait qu'il a été progressivement remplacé par le 16/9, les films qui sortent au cinéma dans ce format sont devenus extrêmement rares. Dans le cas d'*Elephant*, il se justifie totalement, comme l'explique James Hoberman : « Expertly shot by [Harris Savides](#) in the boxy 1.33:1 standard TV aspect ratio, the spectacle is designed for maximum glide—a film of long traveling shots over complex sound bridges. »

chemin, mais se retrouvera finalement au même endroit et dans la même situation que les autres. Il semblerait que tout soit fait pour que les élèves reviennent inlassablement dans le lycée, comme attirés par lui.

La vision de l'établissement scolaire varie énormément de *Lords of Dogtown* à *Elephant*. Celui-ci passe d'entité négligeable que l'on soumet à ses loisirs à une « grosse masse grise » à laquelle il semble difficile d'échapper. L'école devient de plus en plus aliénante et n'offre plus l'ouverture sur le monde nécessaire. La lumière n'y pénètre plus que par des artifices et les élèves qui s'y trouvent piégés ne peuvent plus en sortir. En conséquence, la réaction face à cette force s'en trouve décuplée. L'autorité de ses enseignants est remise en cause et son intégrité bafouée par des actes de violence. L'école n'est plus un lieu de développement serein pour les adolescents. Ils n'y sont pas à l'abri, ni des autres ni d'eux-mêmes. Nous allons maintenant voir ce qu'il en est de leur environnement familial.

2- Une adolescence en proie à l'égarement

a- La démission des modèles

Nous avons vu que les jeunes n'ont pas vraiment confiance en l'autorité scolaire, ce dont on ne peut pas les blâmer au vu de sa représentation dans les trois films. On peut alors se demander ce qu'il en est de leur environnement familial et des valeurs communément portées par celui-ci : transmission, éducation... Nous avons évoqué à propos de *Donnie Darko* la présence de sa mère, Rose, dans différentes scènes ayant trait à l'éducation de son fils. A première vue c'est donc une réelle présence maternelle concernée par l'avenir et le bien-être de ses enfants. Effectivement, on peut voir dès la première scène familiale, la scène du dîner, qu'elle permet à ses enfants de s'exprimer malgré leurs différences de point de vue. (00:04:23) Lorsque l'aînée Elizabeth annonce qu'elle va voter pour Dukakis et non pour Bush comme son père, sa mère regarde amusée la réaction de celui-ci. Elle semble même l'appuyer lorsqu'Elizabeth réfute l'idée selon laquelle seul son mari travaillera. Malgré tout, la scène se finit en dispute entre Elizabeth et Donnie et la mère a le plus grand mal à faire cesser leurs injures. Il semble que malgré leurs liens forts, il n'y ait pas vraiment de partage dans cette famille : ils ont des difficultés à se comprendre et ceci est illustré par le fait que chaque personnage est seul dans son cadre. Seules Elizabeth et Samantha partagent le leur mais la petite sœur ne participe pas vraiment à la discussion. Tous les personnages ne sont cadrés

ensemble qu'une seule fois au début de la scène. Ensuite ils restent campés sur leurs positions sans partager le cadre. Lorsque sa mère vient essayer de discuter avec lui après le dîner Donnie refuse toute discussion et la somme de sortir de sa chambre avant de l'insulter à travers la porte. Cette confrontation verbale non visuelle montre que l'adolescent et sa mère ont des relations conflictuelles, mais que Donnie ne veut pas aller trop loin avec celle-ci. Il respecte une certaine limite ce qui prouve que leurs relations sont assez saines. De plus ses parents se sentent concernés par sa thérapie, ils prennent rendez-vous avec le Dr Thurman pour parler de leur fils. On voit tout au long du film que les parents de Donnie le soutiennent, même dans les moments assez difficiles. Lorsqu'il insulte Kitty, ses parents sont convoqués chez le proviseur, et en entendant ce que son fils a dit à Mrs Farmer, Eddie ne peut s'empêcher de rire. Le scénario précise d'ailleurs : « Eddie lets out a snort laugh which he tries to conceal with a cough. It doesn't work. » (Kelly, 44) Le père va encore plus loin lors de l'entretien avec la thérapeute de Donnie. Rose précise au Dr Thurman que son fils a insulté sa professeur de gym, Kitty Farmer. Eddie prend aussitôt la défense de Donnie et précise : « I'm not really sure that's a good example. I think he had just cause to insult her. » (00:54:49) Le scénario original prévoyait même qu'il dise « She deserved it. » (Kelly, 57) Les parents de Donnie seraient donc des modèles de parents compréhensifs, laissant leurs enfants assez libres tout en les soutenant. Comme le remarque également Geoff King : « If Donnie is alienated and/or undergoing some kind of teenage rebellion, no specific sources of such an attitude are indicated in the world of his parents. » (King, 93-94) On peut donc en conclure que ce n'est pas l'attitude de ses parents qui révolte Donnie. Serait-ce alors l'absence régulière de son père comme on peut le comprendre lorsque Rose hésite à emmener les filles au concours de danse, son mari étant en déplacement à New York ? Il est difficile de l'affirmer car les relations père-fils ne s'en trouvent pas dégradées outre mesure. Les deux personnages discutent de temps en temps, et même si leur tête-à-tête se déroule en voiture, uniquement composé d'un champ/contre-champ imposé par les contraintes de tournage, on ne sent pas d'animosité.

Malgré ces remarques élogieuses concernant les relations parents-enfants dans *Donnie Darko*, force est de constater que ni Rose ni Eddie ne parvient toutefois à aider Donnie. Sans doute cela vient-il de la nature du problème de Donnie, dont on n'est d'ailleurs jamais vraiment sûr. Si certains éléments nous amènent à pencher du côté d'un problème psychologique, d'autres nous ramènent inéluctablement vers une cause surnaturelle ; il est donc impossible de savoir vraiment ce dont souffre Donnie, si toutefois il souffre bien d'autre chose que d'être tout simplement un adolescent. Dans tous les cas, ses parents ont été incapables de le soutenir malgré leur bonne volonté. Ce ne sont pas eux qui vont l'aider à

trouver les réponses dont il a besoin, ni le guider sur le bon chemin. En réalité, le secours qu'il va recevoir dans sa mission ne vient pas d'un modèle respectable comme un de ses parents, mais de Grandma Death. C'est elle qui a écrit le livre qui guide Donnie tout au long du film, c'est chez elle que se termine l'intrigue et c'est elle qui va précipiter la fin des événements. Si on peut dire que les rôles de tous les personnages s'emboîtent pour former le puzzle qui conduit à l'accomplissement de la mission de Donnie, c'est bien Grandma Death qui tient le rôle de guide. Elle lui transmet le savoir nécessaire concernant les voyages dans le temps, c'est elle qui détient le « mode d'emploi » de ce qui lui arrive, et ni ses parents ni sa psychologue ne sont capables de le guider efficacement. Grandma Death n'est pourtant pas le modèle le plus recommandable du film, c'est une très vieille dame qui vit en recluse depuis des années. La seule chose qui occupe sa journée est d'aller vérifier inlassablement le contenu de sa boîte à lettres, invariablement vide. Les enfants du quartier passent leur temps à voler ses affaires et se moquer d'elle mais elle semble y prêter peu d'attention. On découvrira plus tard dans le film que c'est en fait la lettre de Donnie qu'elle attend depuis si longtemps, preuve qu'elle détient le savoir nécessaire à sa quête. Le Dr Monitoff livre également quelques informations lorsqu'il remet son livre à Donnie : « The woman who wrote it used to teach here. She was a nun many years before that but then overnight she just... She became this entirely different person. She up and left the church, she wrote this book. She started teaching science. » (00:46:08) Cette femme a eu de toute évidence une existence mouvementée avant d'attendre Donnie, et il semble que cela ait affecté quelque peu son psychisme. Elle paraît en effet assez peu attentive à ce qui se déroule autour d'elle et pendant le film elle manque de se faire renverser par une voiture à deux reprises, ce qui ajoute un comique de répétition à sa représentation déjà assez peu sérieuse. Son apparence paraît négligée, sa démarche peu assurée, tout cela concourt à lui donner l'allure d'une vieille dame ayant perdu la raison. C'est pourtant elle que choisit de croire Donnie. Il sait qu'il n'est pas victime d'hallucinations comme on pourrait le croire et suit les théories de Roberta Sparrow alors que ce sont les moins vraisemblables. C'est comme si l'adolescent devenait le personnage responsable, pas forcément en apparence mais dans les faits. Dans le cas de *Donnie Darko*, la responsabilité des événements n'est plus assurée par les adultes mais par le garçon. C'est lui qui prend en main les choses et fait les choix nécessaires à la survie de ses proches. De surcroît, il est le seul à prononcer des paroles rassurantes à l'égard des autres élèves : tout d'abord Cherita, à qui il promet des jours meilleurs : « I promise that one day everything's gonna be better for you. » (01:22:07). Puis à la fin du film, après avoir tiré sur Frank, il tente de rassurer le jeune homme au costume de clown et lui dit comme pour se

justifier : « Go home and tell your parents everything will be ok. » (01:36:23) Ses paroles résonnent comme s'il était le seul à savoir quoi faire, comme s'il était mieux placé que ces figures parentales qu'il évoque pour dénouer la situation. C'est également ce qu'on peut dire des jeunes de *Lords of Dogtown* dont le talent dépasse les ambitions de leurs parents.

Si *Donnie Darko* présente des parents intéressés et aptes à subvenir aux besoins de leurs enfants, ce n'est pas le cas de tous les parents de Dogtown. La mère de Jay, pour commencer, se comporte plus comme une amie que comme une figure maternelle. Elle nous est présentée pour la première fois au restaurant où travaille Stacy. (00:15:19) Elle vient de finir le repas qu'elle a pris avec son fils et Sid, un ami de celui-ci. La scène est cadrée tout d'abord en plan de demi-ensemble dans lequel les trois personnages attablés semblent à égalité, disposés de façon symétrique de part et d'autre de la table tout en nous faisant face. Stacy est lui aussi dans le cadre en arrière-plan ; un tablier noué autour de sa taille nous apprend qu'il travaille bien ici. Comme on peut s'y attendre c'est la mère de Jay qui se saisit de l'addition pour payer. Mais elle laisse alors s'échapper une remarque peu judicieuse qui met Stacy mal à l'aise : il a pris l'initiative de faire une réduction sur le montant de la note, et de toute évidence, son patron ne le sait pas. Celui-ci se retourne rapidement vers lui comme pour demander des explications, et le jeune garçon tente de faire comme si de rien était. La mère de Jay ne s'est même pas rendu compte qu'elle avait fait une bourde et se met à fouiller dans son sac à la recherche de monnaie pour régler. Des plans de coupe montrent la réaction des deux garçons attablés, comprenant tout deux qu'elle n'a pas assez pour payer. Elle demande alors à son fils un peu de monnaie, mais celui-ci fait signe à Sid de lui faire passer quelque chose. Il lui tend une carte bancaire que sa mère refuse : « I can't do that » (00:15:42), pensant que celle-ci est volée. Cependant cela ne l'étonne pas outre mesure et elle n'en tient pas rigueur à son fils. Lorsque Jay explique que c'est celle de Sid, elle s'empresse d'accepter en s'exclamant : « I love you boys ! ». Elle ne remercie pas vraiment Sid, ni ne se montre désolée de ne pas avoir pu payer elle-même. Elle ne semble pas avoir de scrupule à laisser un ami de son fils payer l'addition. C'est une mère assez excentrique, son petit ami Donnie dit même d'elle en la quittant « She's... She's crazy, Jay » (00:20:20), lorsque le fils rentre chez lui avec des amis et trouve la maison sens dessus dessous. Malgré tout, elle s'enthousiasme des exploits sportifs de son fils et le soutient. Après leur première compétition à Del Mar, Jay vient apporter son trophée à l'usine où sa mère travaille et elle l'accueille avec bonheur. Elle travaille dans un petit atelier où quelques ouvriers montent des lampes. Lorsque Jay arrive il fait nuit et pourtant ils travaillent encore. Sa mère lui annonce qu'elle doit faire encore trois heures avant

de rentrer, et qu'il trouvera de quoi manger au congélateur. On comprend alors que sa mère, qu'on avait vue jusque là plus comme une hippie en vacances perpétuelles, affublée d'un maillot de bain la plus grande partie du temps, travaille en fait beaucoup pour subvenir à leurs besoins sans pouvoir leur assurer un quotidien aisé. Elle n'est donc pas toujours disponible pour Jay qui doit se débrouiller seul. On voit également que c'est pour elle qu'il participe aux compétitions quand il lui dit : « You know, I'm gonna make some cash and get you out of this place. » (00:36:10) L'amélioration de leur situation ne pourra venir que de l'intervention du garçon. Sa mère en est consciente lorsqu'elle lui présente lors d'une soirée un publicitaire qui tient à lui faire chanter un jingle abêtissant pour la marque « Slinky ».

Dans cette scène, on voit Jay rentrer chez lui et retrouver sa mère sous l'emprise d'une drogue ou de l'alcool au milieu de nombreux invités. Il était sorti afin d'acheter des bières pour un de ces invités – qui est d'ailleurs l'authentique Jay Adams, ayant accepté de faire une apparition dans le film. (01:10:08) La maison des Adams est donc peuplée d'inconnus, et l'ambiance est sombre à cause des persiennes à demi fermées. Tout le monde semble boire et fumer de l'herbe et on peut penser que la renommée de Jay n'est pas étrangère à cet attroupement soudain. On se souvient en effet de la maison vide laissée par l'ancien petit-ami de sa mère, et cette scène est en quelque sorte le miroir opposé de cette dernière : le seul homme qui vivait avec sa mère paraissait honnête avec Jay et habité d'intentions louables alors qu'ici le grand nombre d'invités nous laisse penser que tous ne sont pas des amis proches et que certains profitent de la situation. Jay demande donc à sa mère qui est l'homme, debout à côté de la porte, qui ne s'accorde pas avec l'ambiance de la fête car il se méfie de lui instinctivement et croit que c'est un policier. L'homme s'avère être un publicitaire qui se trouve là pour « surfer » sur la mode skate et embaucher l'un des représentants des Z-boys pour la compagnie qui l'emploie. Sous les encouragements de sa mère et la perspective d'empocher dix mille dollars, Jay se livre sans enthousiasme à un numéro de chant absolument pas convaincant alors que l'employé lui signifie son embauche. Sa mère ne comprend toutefois pas pourquoi il décline l'offre et préfère aller traîner avec ses amis plutôt que d'encaisser ce chèque si facilement gagné. A cause des difficultés financières que l'on a évoquées auparavant, on peut comprendre la mère de Jay, qui espère les mettre à l'abri du besoin. Ses ambitions sont cependant incompatibles avec celles de son fils, qui veut simplement pouvoir continuer à exercer son talent librement. Finalement il est contraint d'accepter un contrat de sponsoring qu'il évoque avec Stacy à la dernière compétition du film. Stacy : « So, how's your sponsor? » Jay: « Well, they help me pay the rent for my mom ». (01:18:59). Enfin il explique les raisons de son départ de l'équipe à Skip : « Hey, sorry I left

man. I just had to pay the rent. » (01:27:16) C'est donc bien pour aider sa mère qu'il accepte de vendre son talent, mais cela ne crée toutefois pas de conflit entre eux et leur entente est bonne tout au long du film, ce qui n'est pas le cas de Tony Alva et de son père. La séquence qui présente les personnages au début du film fixe les rapports entre les parents et les enfants. Ceux de Stacy Peralta sont invisibles ou presque, on voit son père une seule fois un verre à la main, tentant de justifier sa conduite apparemment habituelle par le fait qu'il faille économiser l'eau en cette période de sécheresse. (00:24:15) De son côté, la mère de Jay est donc très conciliante, ce qui n'est pas le cas du père de Tony qui apparaît très sévère.

On voit ce dernier rentrer au petit matin, de toute évidence de son travail, ce qui implique qu'il ne soit pas souvent chez lui disponible pour ses enfants. On voit cependant dès le début qu'il leur impose son autorité de manière continue. Il voit d'un mauvais œil que Tony aille surfer dès l'aube et reprend sa fille violemment lorsqu'elle sort rattraper le chien en petite tenue. C'est un père très à cheval sur les valeurs, qui essaie de faire de son mieux pour élever ses enfants mais il semble être seul – on ne voit jamais la mère des enfants – tout comme la mère de Jay. M. Alva est d'origine hispanique, il s'exprime en espagnol à plusieurs reprises, notamment pour blâmer ses enfants. On peut dire qu'il incarne une sorte de rêve américain, il a réussi à trouver un emploi dans ce pays qui l'a accueilli, possède une maison et une voiture, et veut donc qu'il en soit de même pour Tony et Kathy. Sa vision des choses est en fait très conservatrice et il ne tolère aucun écart de la part de ses enfants. Son attitude est source de conflit avec Tony, qui semble le craindre, mais qu'il traite avec dureté. Sa deuxième apparition se fait au milieu du film dans la chambre que partagent ses enfants, alors qu'il rentre encore une fois dans la nuit. Tony est obligé de cacher sa petite-amie dans le placard alors que Jay, qui était avec Kathy, doit passer par la fenêtre de peur que M. Alva ne les trouve. Mais celui-ci sent de la fumée dans la pièce et interroge Tony. C'est d'ailleurs assez

frappant car il ne s'adresse pas une seule fois à sa fille que l'on voit assez inquiète lors de plans rapprochés. Il se tient debout entre les deux lits qui occupent une petite pièce que l'on découvre en plan de demi-ensemble. Il matérialise une séparation entre le garçon et la fille plus



efficace que le rideau qui n'est pas tiré entre les deux lits. Ainsi il les empêche de s'allier contre lui et moleste d'abord le garçon comme si sa fille n'était pas là. Alors que Tony fournit une explication convaincante pour l'odeur de fumée, on peut s'attendre à ce qu'il se calme.

Mais le fils ajoute « Told you ! » pour montrer qu'il avait raison et le père, ne supportant pas cette remarque, frappe Tony en ajoutant, « You think I'm stupid, boy ? You're gonna raise your voice to me now ?! » (00:51:25), puis le menace en espagnol de lui faire avaler son cigare la prochaine fois qu'il le prendra à en fumer un. En sortant il se retourne finalement vers sa fille et crie « And pick up this pigsty ! », comme s'il fallait absolument qu'il trouve quelque chose à lui reprocher afin de montrer qui détient l'autorité. C'est une vision extrêmement régressive des choses qui se retourne finalement contre lui puisque les enfants se félicitent après son départ d'avoir pu le berner. Cet excès d'autorité ne lui rapporte aucune sympathie de la part de ses enfants qui ne partagent rien avec lui. Ceci illustre bien la responsabilité des pères dans l'échec de la transmission que l'on peut également constater dans *Elephant*.

A propos du rapport père-fils dans le film de Gus Van Sant, Jean-Marc Lalanne évoque, à l'occasion d'une table ronde autour des trois films, une « relation inversée entre John et son père, où c'est l'adolescent qui doit prendre en charge l'adulte défaillant. » (Blouin et al. 17) Le film commence en effet sur un constat : le père de John a tellement bu qu'il est incapable de conduire en ligne droite afin d'amener son fils sain et sauf au lycée. La première scène est constituée d'un travelling en plongée suivant une voiture qui zigzague sur une route absolument droite. Le conducteur fait tout d'abord une embardée et emporte le rétroviseur d'une voiture stationnée sur le bas-côté, puis manque de peu d'écraser un cycliste. Le véhicule s'immobilise enfin sur le côté, le carton « John » apparaît et on comprend que c'est son père qui est incapable de conduire. S'ensuivent des négociations entre le père qui ne veut pas laisser sa place et le fils qui souhaite conduire afin d'éviter un accident. Le père est filmé depuis le capot à travers le pare-brise et son fils vient lui parler par la vitre du conducteur. (00:02:14) Lorsqu'il se décide enfin à sortir de la voiture, toujours dans le même plan, c'est John qui s'assoit à sa place, filmé de la même manière que son père au début du plan. Les rôles sont donc inversés, John a pris la place de son père dans un plan miroir. Les attitudes elles-mêmes sont inversées : M. McFarland ne comprend pas ce qui ne va pas, il refuse d'obéir à son fils alors que John, malgré une attitude très responsable, commence à s'agacer des caprices de celui-ci. Ils essaient ensuite de changer de sujet et le père propose d'aller chasser le week-end suivant. La conversation se met à tourner autour de l'arme du grand-père qu'il aurait rapportée d'une île du Pacifique pendant la guerre. Il donne alors des précisions historiques – « Admiral Halsey, World War II. » (00:03:29) – que le fils tourne en dérision en répondant : « Yeah, right. I was there. ». Cette remarque absurde illustre la perte de confiance

en la transmission. Les informations données par ce père qui s'est tant décrédibilisé n'ont plus aucune valeur aux yeux du fils. Il s'en moque et se rit également de son père en lui demandant si lui aussi y était. Ce dernier répond avec le plus grand sérieux que non. L'homme n'a pas relevé la boutade et l'ironie de la remarque, et la scène s'achève sur cette finale incompréhension entre les générations. John arrive enfin au lycée excédé et, comme nous l'avons vu, se fait sanctionner pour son retard, pour lequel il est obligé d'inventer un mensonge. Son père est responsable de la mauvaise image que donne son fils au lycée alors que celui-ci fait en sorte de le prendre en charge. Le père de John n'est cependant pas le seul parent dont l'attitude est contestable dans le film. On apprend plus tard que les parents d'Elias refusent de le laisser aller à un concert le soir du drame, sans raison apparente. Enfin, comme on peut le lire dans la plaquette destinée aux lycéens étudiant le film, « la mère d'Alex, 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 [« All right, lock the door. »] »



(Livret « Lycéens au cinéma », 10). Alex semble avoir aussi un père mais il se résume à une ombre floue passant à l'arrière-plan. Il adresse juste un « See you tonight dear » (00:51:35) à son épouse et informe son fils qu'un dénommé Jared a fait un bon résultat à la course du week-end. Il est à ce moment là totalement hors champ et on voit uniquement la

réaction du fils. Alex doit savoir de quoi il s'agit et il se contente d'opiner sans enthousiasme. Il a l'air de ne pas être intéressé du tout par ce que son père a à lui raconter et son ami Eric en rajoute avec un sourire moqueur et une moue dédaigneuse. Ici encore il n'y a aucune compréhension entre les parents et les enfants. Les adolescents sont ensuite livrés à eux-mêmes, libres de réceptionner leurs armes et d'échafauder les plans pour le massacre. La distance entre les jeunes et leurs parents est aussi visible dans le fait que les jeunes sont tous des acteurs amateurs, dont *Elephant* est le premier film, alors que le père de John par exemple, joué par Timothy Bottoms, est un acteur professionnel. La fraîcheur de ces jeunes interprètes tranche avec le répertoire d'attitudes que s'est constitué un acteur. La spontanéité de la jeunesse rivalise avec l'habitude des adultes, agrandissant encore l'écart déjà si visible à l'écran. Dans ces trois films, il semble que la fonction de transmission d'adulte à enfant soit remise en cause. Les enfants ne font plus confiance à leurs parents, ils ne les écoutent plus et ne s'intéressent plus à eux. Les parents, de leur côté, sont incapables de communiquer avec la

nouvelle génération, et comme le souligne Jacques Arènes, ils semblent ne plus avoir la confiance en eux nécessaire à cette transmission:

Il s'y joue de véritables impasses identificatoires, dans lesquelles les adultes se révèlent incapables d'être simplement des supports d'identification. Le manque de consistance se nourrit ici d'une inacceptation du fait d'être d'avant, séparé et vieillissant, mais aussi d'une réelle angoisse parentale : nombre d'adultes pensent ne pas être compétents en termes de transmission ; ils sont dépossédés non seulement de la légitimité de ce qu'ils imposent, mais aussi de celle de leur pouvoir d'interprétation. Comment peuvent-ils être certains de ne pas se tromper ? (Arènes, 506)

Cela se traduit sur le plan formel par des phrases laissées en suspend, des questions sans réponses, des interlocuteurs qui ne se parlent plus, à l'image du moment où John arrive au lycée avec son père dans *Elephant*. Le fils donne ses consignes : « All right dad, you stay here, Paul will come pick you up, » et « Dad, just stay in the car, I gotta go. Just stay in the car, please. » (00:06:06) Mais le père ne dit rien, il n'a rien à répondre, rien à opposer à son fils. Il semble vide de toute sa substance parentale. Plus tard dans le film, Alex n'a rien à dire à ce père qui ne lui parle que d'un certain Jared, et à cette mère qui lui conseille d'aller déjeuner ailleurs si sa cuisine n'est pas à son goût. Les parents ne semblent plus en mesure de prodiguer des conseils utiles ou de guider leurs enfants, comme on a pu le voir dans *Donnie Darko*. Enfin, à la fin d'*Elephant*, John retrouve son père qui ne s'inquiète pas de savoir si son fils va bien mais simplement de ce qui se passe. C'est le père qui demande des informations et non le contraire. Et lorsque le garçon lui demande, « Where did you go ? », l'homme n'est pas en mesure de répondre. Il commence une phrase qu'il ne termine pas, incapable d'apporter la moindre réponse aux interrogations de son fils. Il se contente d'articuler « I'm sorry » sans que l'on sache vraiment de quoi il est désolé : sans doute de la situation présente mais aussi de l'impuissance parentale générale. Le seul réconfort est non-verbal mais assez dérisoire, le père posant sa main sur l'épaule de son fils, espoir s'il en est que la communication peut être reconstruite. Selon Clotilde Badal-Leguil :

Gus Van Sant montre en tout cas, lui aussi, l'absence de transmission et ses ravages. Absence de transmission aussi bien du savoir que de l'amour. Les parents ne semblent pas savoir aimer, les professeurs ne semblent pas savoir parler, les adolescents ne semblent donc pas savoir comment exister. (761)

Et s'ils ne savent pas comment exister, ils ont du mal à préserver leur identité dans une société qui d'une part ne remplit plus son rôle de modèle et d'autre part les marginalise de peur qu'ils

menacent son fonctionnement. Les adolescents sont mis au ban de la société et leur comportement se radicalise peu à peu.

b- Leur violence

Dans les trois films, les jeunes se soulèvent face à une société qui ne leur correspond pas. Celle-ci semble ne pas leur faire de place et ne leur donner aucun crédit. Ils doivent donc « hausser le ton » pour se faire entendre, et être remarqués pour qu'on prenne conscience de leur existence. Ils sont forcés d'avoir recours à la violence. Mais leur brutalité est présentée de façon inéluctable et justifiable pour le spectateur de par le point de vue utilisé, comme nous le verrons un peu plus loin. Ceci est particulièrement applicable à *Lords of Dogtown*, dans lequel les jeunes n'existent qu'à travers leurs coups d'éclat bruyants et violents : à la compétition de Del Mar tout d'abord, où Tony frappe un juge qui avait proféré des injures à caractère racial ; au restaurant où ils fêtent leur victoire, lorsqu'ils recouvrent les murs et le personnel de nourriture ; enfin dans leurs carrières respectives, où ils doivent jouer de provocations pour rester visibles dans les médias et exister. Il semble que ces jeunes se définissent en réaction à une société qui ne leur convient pas, mais ne peuvent s'empêcher d'être influencés, voire infectés par elle. Ils souffrent des mêmes maux que celle-ci : la violence, les armes, la drogue... Concernant la violence, on peut dire que sa conception évolue au fil des films : elle semble devenir de moins en moins visible mais plus dangereuse. Dans *Lords of Dogtown* elle est palpable : c'est tout d'abord la violence qu'on fait à ces adolescents, qui ne semblent pas avoir de place ni d'avenir dans la société du président Carter qui traverse une crise des valeurs. Cette période coïncide avec un déclin progressif des Etats-Unis, sa désindustrialisation, la menace de la drogue et de la violence, ainsi qu'une augmentation de la criminalité. (Bourgignat, 238) L'envie de ces jeunes d'améliorer leur situation est tout de même visible, malgré des moyens d'y parvenir parfois discutables. Il faut cependant dire que cette envie de se faire reconnaître est collective. Les garçons forment dès le début une équipe. Si on les voit quitter le domicile familial chacun de son côté au début du film, c'est pour converger vers le même point. Jay s'inquiète de ne pas voir Stacy dans la première équipe de Skip et lui demande à propos des nouveaux skateboards : « Hey Skip, you got one for Stacy, right ? » (00:17:55) De cette complicité dérivent l'émulation nécessaire à l'amélioration des techniques, mais aussi certaines tensions. Avant d'être reconnus dans leur discipline, ils mettent une belle énergie au service de la recherche des piscines vides et de leur nettoyage. Mais à partir du moment où les médias s'emparent de leur histoire et qu'ils deviennent

connus, les différences deviennent plus fortes entre eux et ils se retrouvent en concurrence. Ces différences sont exacerbées par la façon dont sont filmés les trois personnages principaux. On peut voir que Stacy est la plupart du temps filmé de façon fixe, stable, pour illustrer le sérieux et la constance de son attitude. Jay au contraire est le plus souvent cadré en gros plan, dans des images mouvantes accentuant son image de pionnier, mais aussi son caractère imprévisible. Tony, enfin, est filmé en légère contre-plongée, comme une « rock-star montante » qui met en valeur son panache mais aussi son arrogance. Ces divergences vont être exploitées par leurs sponsors respectifs qui les poussent à devenir leader au détriment de leurs anciens amis. Chacun des skateurs se retrouve courtisé par une marque et cela exacerbe les attitudes divergentes ; notamment celle de Tony, qui devient extrêmement arrogant, comme le souligne Jay aux championnats du monde de 1977 : « The dude's competing with the sun for the center of the universe. » (01:19:55) Les avances que leur a faites la société de consommation semblent avoir eu raison de leur belle amitié à ce point du film. L'attitude de Tony en particulier est dictée par le besoin de dominer ses adversaires. On voit même son sponsor essayer de le calmer afin qu'il ne se batte pas avec Jay. Mais un peu plus tard dans la compétition il percute un autre skateur alors qu'il s'était élancé au mauvais moment. Il le frappe avec son casque et ses poings, le tenant pour responsable de la collision, mais le deuxième jeune réplique d'un violent coup de poing dans l'œil qui lui vaudra une fracture. L'incident reste toutefois sans conséquence réelle puisqu'on peut voir que Tony a retrouvé toutes ses capacités à la fin du film. On peut donc dire que la violence, bien que palpable reste assez maîtrisée, chacun cherchant les autres sans toutefois mettre fin à leur complicité puisqu'au terme du film tous se retrouvent autour de Sid.

Dans *Donnie Darko*, la violence est moins évidente mais fait plus de dégâts. Les attitudes sont pernicieuses mais plus dissimulées, les attaques ne se font pas au grand jour mais la menace est bien présente. Lorsque les autorités enquêtent afin de savoir qui a inondé le lycée et comparent les écritures des élèves, Seth pense que Donnie l'a dénoncé – « Did you tell them that I flooded the school ? » (00:33:46) – et l'attend aux toilettes pour le menacer. Donnie ne prend tout d'abord pas ses allégations au sérieux, puisqu'il sait que c'est lui qui a inondé le lycée et que ça ne peut donc pas être Seth. Mais le jeune homme sort un couteau et menace de l'égorger, preuve que la violence n'est pas à prendre à la légère entre ces adolescents. Cette brutalité peut d'ailleurs dans *Donnie Darko* être abordée en rapport avec la prise de drogue. En effet, dans la séquence introductive du lycée on voit clairement Seth et Ricky sniffer une substance illicite. Cela coïncide avec l'arrivée dans les années 80 de nouvelles drogues telle que la cocaïne. Ce sont les deux seuls personnages à en faire usage

dans le film, et ce sans se cacher. Il semble que ce soit pour eux anodin, voire que cela leur apporte un certain prestige. Cette consommation est très différente de celle que l'on peut voir dans *Lords of Dogtown*, où l'on voit le cannabis prescrit à Sid à des fins thérapeutiques. La drogue est également



présente de façon très furtive dans *Elephant* lorsque l'on voit deux membres du personnel des cuisines fumer en cachette lors du plan-séquence de la cafétéria. (00:39:52). Ils le font cependant de manière cachée et la caméra passant discrètement à leurs côtés rend le spectateur plus complice que juge de leur écart au règlement. De plus, cela est sans conséquence pour le reste de l'histoire, contrairement ce qui se passe dans *Donnie Darko*. La consommation de Seth et Ricky influe sur leur comportement et peut sans doute expliquer la violence dont ils usent à l'égard de leurs semblables. Personne ne remarque qu'ils font usage de drogue au beau milieu d'un établissement scolaire, les encourageant à continuer. On peut donc penser que chez ces deux jeunes, la source de violence est à trouver dans les maux dont souffre la société.

On voit également apparaître des armes entre les mains des jeunes : armes blanches comme le couteau de Seth, mais aussi armes à feu dans la scène qui suit pendant laquelle Donnie tire sur des bouteilles vides avec un fusil. Il a l'air particulièrement à l'aise avec celui-ci, preuve que ce n'est pas la première fois qu'il en a un dans les mains. Ce genre d'objet étant totalement absent de *Lords of Dogtown*, on constate une évolution, un nouveau stade dans la représentation de la violence. Car si Donnie tire ici sur des bouteilles, il n'en est pas de même dans le reste du film. Il est ensuite comme guidé vers un pistolet dans la chambre de ses parents. Le fait qu'ils possèdent une arme n'a rien d'étonnant aux États-Unis mais on peut tout de même remettre en question ce recours systématique aux armes à feu. C'est ainsi de nouveau la violence qui précipite la fin du film. Donnie, Gretchen et ses amis se rendent chez Grandma Death, où Donnie a enfin trouvé sa « cellar door ». Là, ils sont attaqués par Ricky et Seth qui étaient occupés à voler la vieille dame, affublés de bas sur la tête, sans doute destinés à cacher vainement leur identité. Seth menace de nouveau Donnie avec un couteau alors que Ricky pousse Gretchen sur la route. Cette scène se déroule de nuit et il semble n'y avoir personne aux alentours. La violence est vainement « masquée » mais sa réalisation elle, est bien effective. La voiture de Frank surgit à vive allure et ne peut éviter Gretchen étendue au milieu de la route. Lorsque Seth réalise ce qui vient de se passer, il fuit, de même que Ricky et les deux amis de Donnie l'avaient fait. L'intervention involontaire de Frank a sans doute

sauvé Donnie mais Gretchen a été tuée. Alors que Frank, bouleversé, demande des explications, Donnie sort son arme et abat le jeune homme en costume d'Halloween d'une balle dans l'œil. La scène est filmée en focale longue qui laisse l'arrière-plan flou et exacerbe la violence de la scène. Il n'y a aucune sommation avant le tir, contrairement aux menaces en l'air si fréquentes de *Lords of Dogtown*, et deux personnes ont été tuées. Par ailleurs, le film est en quelque sorte « construit » sur la violence du personnage principal puisqu'on sait que Donnie a déjà été condamné : il explique à Gretchen qu'il a brûlé une maison lorsqu'il était plus jeune, ce qui explique sûrement son suivi psychologique : « I was in jail once... I mean, I accidentally burned down this house. It was abandoned but still, I got held back at school and I can't drive until I'm 21. » (00:28:48). On apprend sur le site officiel du film⁸, qui permet de découvrir des indices sur le passé de Donnie, qu'il a été placé en maison de correction pour mineur mais qu'il a essayé de s'en échapper. Si l'incendie était vraiment accidentel et qu'il n'y a pas eu de victime, on peut penser que la sanction était quelque peu démesurée mais en fait assez symptomatique de la réponse à la violence de l'ère Reagan. Donnie a en effet été condamné sous sa présidence, qui a vu la population carcérale doubler. (Bourgignat, 256) Ces solutions proposées pour lutter contre la criminalité ont contribué à stigmatiser des jeunes, dont Donnie est l'exemple, qui ont été catalogués comme délinquants alors qu'ils avaient commis une erreur de jeunesse. Cela n'a pas réglé le problème de la véritable criminalité, mais ces jeunes ont traversé une crise identitaire qui les a parfois poussés à se retrancher dans une violence plus grande alors qu'ils auraient pu en sortir. Le sentiment d'incompréhension qui découle d'une condamnation abusive pousse ces adolescents, comme Donnie, à s'isoler et ne plus faire confiance à la société pour les aider.

On peut penser que c'est également une situation d'isolement qui finit par pousser les jeunes tireurs d'*Elephant* au massacre. Ils sont mis à l'écart visuellement car la chambre d'Alex dans laquelle ils passent une partie du film est au sous-sol et ne communique pas directement avec le reste de la maison : elle a sa propre entrée. Ainsi personne ne peut se rendre compte de leur malaise ; ils sont comme occultés du reste de la société, invisibles aux yeux de ceux qui devraient les aider. Le seul moyen pour eux de se rendre visibles est le carnage qu'ils préparent. Dans ce film, il n'y a plus de signe avant-coureur du désastre, la violence n'est pas annoncée et il n'y a pas de répétition. Et même le spectateur averti qui saurait de quoi traite le film aurait du mal à identifier au premier coup d'œil les tireurs. La

⁸ Le site officiel du film www.donniedarko.com offrait jusqu'en octobre 2012 des informations complémentaires au film, concernant le passé, ou même le futur, de certains personnages. C'était un site interactif qui nécessitait de débloquer des niveaux après avoir visionné le film afin de pouvoir atteindre certaines informations. S'il n'avait pas été créé par Richard Kelly, son contenu correspondait à sa vision du film.

plupart des personnages auraient une raison de se transformer en tueur : John, dont l'environnement familial est difficile, Michelle dont les camarades se moquent ouvertement... Mais si aucun personnage en particulier n'est prédisposé à cet acte de violence, comment alors l'expliquer, sinon le justifier ? Les pistes ont toutes été étudiées avec attention sans toutefois en trouver de tangible. Il semble selon Clothilde Badal-Leguil que « Ces deux adolescents sont présentés avant tout comme s'ennuyant chez eux, de cet ennui qui se nourrit à la fois de non-sens, d'ignorance et d'abandon. Ils sont livrés à eux-mêmes sans comprendre à quel monde ils appartiennent, sans savoir comment s'inscrire dans ce monde. » (760) Ils ont en effet l'air de se sentir rejetés par cette société qui ne les comprend pas. Ils font profil bas jusqu'au déchaînement de violence qui inonde le lycée, balayant toutes les certitudes. Sans qu'on ait pu la voir venir, cette violence est bien plus dévastatrice que à quoi on peut assister dans les deux autres films, d'autant plus que rien n'a été laissé au hasard. Alex et Eric ont établi un plan qu'ils respectent, comme le plan de bataille d'une guerre qu'ils sont certains de perdre. L'issue leur est en effet déjà connue et ils n'imaginent pas ce qui pourrait se passer après puisque pour eux c'est la fin. Eric annonce même à l'attention d'Alex : « I guess this is it. We're gonna die today. » (00:58:54) C'est le seul des trois films à afficher un tel désintérêt pour l'avenir. Tout semble se dérouler comme si aucune autre issue n'était possible, comme si tout cela était naturel. D'ailleurs, les plans de nuages dans le ciel nous incitent à penser que tout était annoncé, prévu: à eux seuls ils peuvent servir de justification à cet acte de violence inouïe, mettant précisément en valeur le fait qu'aucune justification ne peut être recevable. Gus Van Sant a choisi de ne pas donner plus de poids à une explication qu'à une autre. Dans un entretien, le réalisateur interrogé sur les motivations possibles des tueurs, répond « It's almost like it could be the weather, so we show the clouds. » (Rencontre avec Gus Van Sant, 11:30) Le film débute en effet par le plan d'un ciel qui s'assombrit, annonçant un événement négatif, comme si une ombre planait sur l'œuvre entière, et enchaîne sur la scène de John et son père ivre. Plus tard dans le film, la dernière nuit des tireurs est orageuse, on entend le tonnerre gronder alors que des nuages noirs s'amoncellent sur l'écran. (00:49:39) Enfin le début de la dernière journée que dépeint le film est ensoleillé, lorsque John arrive, comme une belle journée d'automne tout à fait normale. Mais lorsque les tueurs croisent John un peu plus tard il fait gris et le sol est mouillé par la pluie. La banale journée a pris un tour dramatique et les éléments naturels sont au rendez-vous. C'est comme une sorte de va-et-vient entre l'écran et l'état d'esprit des jeunes : d'une part la météorologie reflète le psychisme des adolescents, à l'image d'une *pathetic fallacy* et le ciel se voile à mesure que le drame se rapproche. Mais on peut aussi dire d'autre part que la météo influe sur leurs actes et les accompagne dans la

réalisation de leur projet. Cependant, s'ils sont influencés par les éléments extérieurs, ils semblent l'être tout autant par leur humeur et leur état psychologique. Dans le même entretien, Van Sant ajoute, toujours à propos des raisons possibles: « It could be madness, so we show him [Alex] holding his head. »

(Rencontre avec Gus Van Sant, 11:34) *Elephant*

pose effectivement la question de la folie à travers le personnage d'Alex que l'on voit se tenir la tête alors qu'il fait un repérage de la cafeteria. On peut toutefois aussi penser qu'il est simplement gêné par le bruit qui y règne puisque ce plan coïncide avec une élévation du volume sonore de la scène. Il semble dérangé par son



environnement qui l'empêche de se concentrer à sa guise. Le problème de la folie est également abordé dans *Donnie Darko* par le fait que le personnage principal suive une thérapie. Son comportement amène le Dr Thurman à dire : « Donnie is experiencing what is commonly called a daylight hallucination. This is a common occurrence among paranoid schizophrenics. » (00:55:50) Pour elle son attitude est donc liée à un trouble psychiatrique. Cependant le spectateur est amené à penser différemment par plusieurs éléments. Il sait que Donnie a inondé l'école et planté la hache dans la statue en bronze de l'école, ce qui requiert des aptitudes autres que psychiques, comme nous le verrons plus tard. De plus, le spectateur a vu Frank, comme Donnie, et est donc invité à penser que celui-ci n'est pas une hallucination. Nous sommes donc plus enclins à faire confiance à Donnie qu'à son médecin, qui apporte par ailleurs dans le « director's cut » des informations qui vont dans le sens de ce que nous percevons. Geoff King est de cet avis lorsqu'il écrit : « What we see with our own eyes of Donnie's experience is likely to override Thurman's diagnosis. » (King, 50) Ce que l'on peut conclure à propos de la bonne foi des personnages est effectivement que c'est une question de point de vue. Nous avons la conviction que Donnie n'est pas fou car c'est à travers son point de vue que l'histoire nous est livrée.

c- Une question de point de vue

L'adolescent est effectivement le sujet de l'action dans chacun des trois films, et c'est au travers de ses sentiments et impressions que le cours de l'histoire nous est livré, ce qui ne manque pas d'influer sur le jugement du spectateur à son égard. Le personnage joué par Jake

Gyllenhaal est ainsi de presque toutes les scènes, et lorsqu'il n'est pas dans une scène (la réunion parents-professeurs, le spectacle de danse...) le montage fait en sorte de montrer ce qu'il fait en parallèle. Tout ce que nous savons en tant que spectateurs, nous le devons à Donnie, nous menons l'enquête à la même vitesse que lui, mais il a souvent un coup d'avance sur le spectateur. On comprend par exemple ce qu'il fait la nuit seulement lorsqu'on en voit le résultat (inondation de l'école...). En combinant ce que l'on sait par Donnie avec le savoir partiel mais complémentaire des autres personnages, on est en mesure de reconstituer toute l'histoire. Nous n'en savons jamais plus que lui et c'est le point de vue du personnage principal qui prévaut sur le reste. Cependant, même si l'on peut dire que la focalisation est parfois interne, il n'en est rien de l'ocularisation et on ne trouve aucun plan en caméra subjective par exemple. Ce n'est pas le cas de *Lords of Dogtown*, dans lequel il est fait usage plusieurs fois de cette technique. Dès la séquence d'ouverture, lorsque Tony s'élanche sur son skateboard (00:03:16), on voit quelques plans tremblotants clairement destinés à nous montrer ce qu'il voit du feu tricolore en train de passer au vert. Plus tard, lorsque Tony, Stacy et Jay se rendent à la boutique de Skip en s'insinuant entre les files de voitures, il nous est à nouveau montré ce qu'ils voient depuis leur planche. En somme, à chaque fois que la caméra subjective est utilisée, c'est pour donner au spectateur un aperçu de la pratique du skate. Ainsi dans ce domaine, la seule expérience que le spectateur a est celle des Z-Boys, et il est donc plus enclin à adopter leur vision des choses dans ce domaine. Cela facilite de plus l'identification avec les personnages. En ce qui concerne le savoir du spectateur, il est strictement limité à celui des personnages, et les surprises que leur réservent les événements le sont aussi pour lui. La différence principale avec *Donnie Darko* concerne le savoir des personnages entre eux. Dans *Lords of Dogtown*, les personnages forment un groupe, et à ce titre peu de choses sont ignorées. Il apparaît en quelque sorte que tout se sait, et la cohésion leur permet de faire front ensemble, du moins au début et à la fin du film. Ce n'est pas le cas de Donnie – qui a seul la responsabilité des événements et ne peut obtenir d'aide, y compris de la part de ses camarades – et encore moins le cas d'*Elephant* dans lequel on assiste à une communication inexistante entre les adolescents. Nous suivons tour à tour les différentes personnalités de l'histoire mais celles-ci n'interagissent presque jamais, chacun des personnages ou entités semblant totalement isolés. Les dialogues échangés sont vides de sens, à l'image de l'échange entre Acadia et John :

Acadia : What's wrong ?

John : Nothing. [...]

Acadia : Is it something bad ?
John : I don't know. (00:15:41)

Les jeunes ne parviennent plus à communiquer, à échanger. Cette difficulté est encore illustrée dans la scène du « club de parole homo-hétéro », dans laquelle les participants donnent leur point de vue de façon désordonnée. La scène est constituée d'un long panoramique à 360° grâce auquel on peut voir les participants assis autour d'une table ronde. Cependant, la caméra pivote de façon régulière et ne montre pas forcément l'interlocuteur au moment où il parle. Il est donc impossible de l'identifier la plupart du temps, comme si cela importait peu. Les jeunes ne s'écoutent pas vraiment, échangent des clichés et ne débouchent sur aucun vrai débat ni consensus. Ce long dialogue est en fait ce qui nous en apprend le moins dans le film, preuve que ce qui est important est principalement non-verbal. Les attitudes comptent plus pour ces jeunes que ce qu'ils ont à se dire, sachant qu'ils ne savent pas comment l'exprimer. Cette communication difficile a pour résultat une massive incompréhension des personnages entre eux. Ils ne comprennent que trop tard ce qui va leur arriver et sont incapables d'y faire face. La focalisation interne adoptée nous permet de voir que les adolescents se côtoient mais n'ont pas les moyens de savoir ce que font les autres. Chaque personnage – ou entité – est déconnecté des autres et ne peut se douter de ce qui se prépare, voilà pourquoi la catastrophe finale leur est si surprenante. Concernant celle-ci, le spectateur n'est pas vraiment mieux préparé : il a beau avoir la plupart des éléments concernant les tueurs et l'incident, il peine à les remettre en ordre du fait justement de la structure adoptée par le film et de son morcellement au profit de tranches de vies en focalisation interne. On peut donc en conclure qu'entre *Lords of Dogtown* et *Elephant*, la communication s'est effilochée entre les jeunes, et ils sont de plus en plus dépourvus face aux réactions de leurs semblables. En ce qui concerne l'ocularisation dans *Elephant*, elle est forcément externe puisqu'on suit ces jeunes de façon très distanciée, à quelques pas d'eux. Toutefois un plan est en caméra subjective, mais il n'a nullement l'ambition de nous montrer ce que ressent le personnage : il est encore plus froid et distancié que les autres. Lorsqu'Eric rejoint Alex chez lui, il joue à un jeu vidéo ayant pour but de tirer sur des personnages, et un plan semblable a été réalisé lorsqu'Alex commence à tirer sur les élèves. (01:00:15) C'est la réplique exacte du point de vue adopté dans le jeu vidéo, avec le canon de l'arme sortant du bas de l'écran, de « notre » côté. Ce plan illustre « le mésusage de jeux vidéos particulièrement violents. [II] constitue une imitation formelle très claire d'un type de « vue » qui définit le genre dit du FPS “First Person Shooter” dans lequel le jeu consiste à tuer le plus

grand nombre possible de victimes. » (Le Bihan, 29) Cette vue paraît extrêmement artificielle, et illustre en quelque sorte le fait qu'Alex n'est déjà plus lui-même, il n'existe plus en tant qu'adolescent. Il a perdu tout ce qui faisait de lui un lycéen normal et a été comme infecté par la violence de la société dans laquelle il vit. Cela peut être lu comme une référence à la culture de l'époque, qui influence les adolescents et les incite à se livrer à des actes de barbarie. Il est toutefois intéressant de noter que le recours à ce jeu vidéo illustre le seul apport culturel « négatif » en ce qui concerne la représentation des jeunes. Leur image est en effet façonnée par de nombreux objets culturels qui l'enrichissent et permettent de mieux mettre en relation les jeunes avec leur environnement.



II- Un dédale culturel

1- La figure de l'adolescent

a- Un mythe vivant

Dans les trois films, la culture préexistante à l'univers diégétique prend une place prépondérante en tant que citation explicite ou référence implicite, et permet de complexifier la figure de l'adolescent de façon physique ou psychologique. Ainsi, la représentation des jeunes prend ses racines d'un côté dans une culture d'origine populaire, issue des comic books, du cinéma ou même de la musique, et de l'autre mythologique, issue des légendes et traditions de l'antiquité. En ce qui concerne *Lords of Dogtown*, le scénario étant inspiré d'une histoire vraie devenue culte, rien d'étonnant à ce que les personnages principaux soient filmés comme des super-héros populaires. La séquence d'ouverture, qui voit les trois jeunes quitter leur maison pour aller surfer au petit matin, en offre un exemple frappant. Nous avons déjà parlé de la façon de filmer Jay, Stacy et Tony de trois manières différentes, et avons à ce sujet dégagé l'idée selon laquelle Tony était filmé avec beaucoup de panache. C'est effectivement ce que l'on retrouve ici, lorsqu'il dévale une rue en pente sur son skateboard. Dans les commentaires audio de l'équipe, Emile Hirsch, qui interprète Jay, remarque : « This is almost like a shot out of Batman. When you see him just flying down. With the fog. » (Commentaire



audio du film, 00:03:36). On voit en effet Tony debout sur sa planche, l'air sûr de lui, lancé à toute allure au milieu de la route. Il est filmé depuis le bas de la rue en légère contre-plongée, ce qui accentue la pente ainsi que l'effet de vitesse. La composition du plan guide

le regard grâce aux pointillés de la rue mais aussi à la brume qui enrobe le personnage. Une impression de dynamisme s'en dégage, comme dans une vignette de comics. Les teintes principales sont le bleu et le noir, traditionnellement attribuées à Batman. Le super-héros DC Comics crée par Bob Kane évolue dans un univers urbain, ce qui est le cas des Z-Boys, comme on peut le voir sur ce plan, avec la présence des voitures, du trottoir et du bitume. De plus, les ailes taguées sur l'écran, qui mettent en valeur le nom de Stacy Peralta, rappellent les

pans de la cape du super-héros, rendant l'analogie plus visible encore. On peut rapprocher ce plan du film d'une vignette comme celle-ci, tirée de *Batman : Year One* (Mazzuchelli, Miller, 30) qui relate les débuts du chevalier noir. L'équilibre de la composition n'est pas identique



mais on retrouve tous les éléments propres à la représentation du super-héros : l'univers urbain, les teintes de bleu et de noir, la nuit et enfin les ailes. Tout comme Batman, on voit Tony s'élancer, non pas dans les airs mais sur le bitume, sans percevoir la moindre appréhension ni hésitation. C'est ce qui caractérise également le personnage de Tony Alva, et il est donc pertinent qu'il soit représenté tel un être extraordinaire dans sa discipline. Ce plan permet en une seconde de cadrer et caractériser facilement le type de personnage qui va apparaître dans le film. De façon moins évidente, on peut reconnaître un second super-héros, estampillé Marvel cette fois-ci, sous les traits de Jay Adams. Le parallèle est une nouvelle fois



très visuel, comme on peut le constater sur ce plan (00:22:35). L'attitude du jeune garçon, accroupi sur sa planche, un bras en avant, rappelle celle du Surfeur d'Argent, personnage de comics crée en 1966, qui a la particularité d'être couvert d'une matière argentée le rendant invulnérable. Il parcourt la galaxie sur sa planche de surf protégée par la même substance, à la recherche de nouvelles planètes. Le héros imaginé par Stan Lee et Jack Kirby partage, en plus de la ressemblance dans l'attitude, quelques similarités avec le skateur en ce qui concerne le caractère. Le Surfeur d'Argent est en effet incapable de faire la différence entre le bien et le mal, c'est une créature animée de bonnes intentions, mais peu préparée à une quelconque vie en société. Jay Adams, de son côté, n'est pas si ignorant, mais a parfois un côté quelque peu sauvage qui l'empêche de prendre conscience de la portée de ses actes. Il

ne se rend par exemple pas vraiment compte du fait qu'il blesse Stacy en lui volant sa petite amie, Kathy.

L'analogie entre les personnages principaux et ces super-héros parle efficacement à l'imaginaire américain, peuplé par les créatures issues des comic books. C'est une valeur sûre qui rend évidents les rapports de force qui vont s'installer dans le film. Effectivement, comme le souligne John Fiske, « All popular culture is a process of struggle, of struggle over the meaning of social experience, of one's personhood and its relations to the social order and of the texts and commodities of that order. » (28) D'une part, le fait de représenter les adolescents au travers des codes alloués aux super-héros donne des informations visuelles sur leur rôle, avant même d'entrer dans la narration. Ils sont évidemment présentés comme les « bons » de l'histoire, les personnages pour qui le public, habitué à ces codes, va prendre fait et cause. D'autre part, Fiske évoque le principe de lutte intrinsèque à toute œuvre issue de la culture populaire. On peut donc en déduire que *Lords of Dogtown*, qui se réclame visuellement des codes de cette culture populaire, va développer le thème de la lutte des personnages dans un milieu ou une situation qui leur sont peu favorables. Ce processus de remise en cause de l'ordre établi, se caractérise ici par l'invention d'une nouvelle discipline, le skateboard, et de ses règles, qui vont parfois aller à l'encontre de celles érigées par la société. Les jeunes pénètrent par exemple par effraction dans des propriétés dont les propriétaires absents avaient laissé leur piscine vide. Cette recherche des meilleurs *spots*⁹ s'inscrit dans la logique du skateboard, les sportifs étant perpétuellement en quête de nouvelles sensations, mais ne fait pas bon ménage avec les règles d'une société défendant la propriété privée. Toutefois le processus de métamorphose de l'adolescent en super héros n'est ici qu'esquissé. En effet la représentation des jeunes s'appuie sur une analogie avec celle de super héros existants. Ils bousculent l'ordre établi mais finissent par se faire rattraper par cette société qu'ils tentaient de fuir. Ce n'est pas tout-à-fait le cas de *Donnie Darko*, qui met en scène un adolescent doté d'aptitudes hors du commun.

Lorsque Gretchen Ross discute pour la première fois avec Donnie, alors que leur école a été inondée et qu'ils doivent rentrer chez eux, elle lui demande : « Donnie Darko ? What the hell kind of name is that? Sounds like some sort of superhero or something. » Ce à quoi le garçon répond malicieusement « What makes you think I'm not? » (00:29:16) Comme le note

⁹ Un « spot » désigne un lieu privilégié pour la pratique des sports de glisse. Il peut être spécialement aménagé à cet effet, mais est la plupart du temps un endroit dédié à une toute autre activité, investi par les amateurs de ces sports, sans cesse à la recherche de nouveauté.

Dany Powell, le choix du nom a été très important pour la catégorisation du personnage : « *Donnie Darko* draws on the idea of the superhero whose identity is concealed and gives us all hope that good will triumph over evil. Donnie Darko, like Peter Parker, has an alliterative name that smacks of the cartoon world. » (41) Cette discussion entre Donnie et Gretchen intervient après une scène dont l'interprétation est difficile si nous ne tenons pas compte de l'indice donné par Gretchen. On y voit en effet Donnie, qui dort sur le canapé depuis que sa chambre a été détruite, réveillé par Frank au milieu de la nuit. Le garçon, l'air encore endormi, se saisit d'une hache dans un bâtiment qui semble ne pas être son domicile. Frank est derrière lui, à l'arrière plan, mais on ne distingue que sa silhouette. (00:25:47) Cela peut symboliser le fait qu'il tire les ficelles dans l'ombre. Il n'agit pas lui-même mais guide Donnie vers ce qu'il doit accomplir. Ce photogramme se trouve au centre d'un ensemble de trois plans reliés par des fondus-enchaînés. Le premier est un plan de Frank seul, debout devant une fenêtre, chez les Darko, le second montre Donnie avec la hache, et le dernier l'adolescent, se dirigeant vers un enchevêtrement de tuyaux pour y planter cette hache dans un bruit métallique. Les plans sont tous les trois très sombres et leur unité, déjà marquée par le fondu-enchaîné, est renforcée par la bande-son. Tout se déroule avec souplesse, au ralenti, comme si la tâche était trop aisée. De plus, à la fin de ces plans, on voit Donnie ouvrir les yeux, assis sur le canapé, comme réveillé par le claquement métallique. Tout nous porte donc à croire, à ce moment-là, que le jeune homme a rêvé, si ce n'est la discrète bande-son qui diffuse un bruit de cascade. Ce n'est que dans la scène suivante que l'on peut faire le rapprochement entre les événements que l'on vient d'entrevoir et ce qui s'est réellement passé. Donnie a sectionné des conduites d'eau et le lycée est inondé. On peut à ce moment-là se poser des questions sur la réalisation de l'entreprise : comment est-il entré, les tuyaux étaient-ils si fragiles ? Mais nos soupçons ne se trouvent renforcés qu'au plan suivant, lorsque le gardien montre au proviseur Cole que la hache est plantée dans la tête de la mascotte en bronze de l'établissement. Comment un garçon peut-il enfoncer un outil dans une statue en métal à la seule force de ses bras ? La question de Gretchen prend donc tout son sens après cette scène. Il est évident que Donnie est doté de capacités surhumaines. Cela explique également pourquoi, alors qu'il passe devant la maison de Jim Cunningham, l'arrosage automatique s'éteint.

Il faut cependant rappeler qu'à chaque fois que Donnie use de ses « pouvoirs », Frank est à ses côtés, ou l'y a guidé. Donnie est-il alors un super-héros ? A première vue, on serait tenté de dire non, Donnie ne serait alors qu'un adolescent quelque peu dérangé. Mais lorsqu'on se penche avec attention sur la représentation qui est faite de lui, on ne peut s'empêcher de

penser que tous les indices se rejoignent pour qu'il se dégage de son personnage l'impression d'être le héros d'un comic book. Tout d'abord, le réalisateur admet sans ambiguïté dans son interview que Donnie est l'image même du super-héro de bande-dessinée : « Donnie is a comic-book anti-hero that externalises all the frustration and alienation and anger that any bright or intelligent young man probably feels at that age. » (01:52) Certains plans semblent même, toujours selon Richard Kelly, sortir d'une bande dessinée. C'est le cas de celui dans lequel Donnie regarde à travers l'un des « tunnels de nuages » qui lui montrent l'avenir (01:28:04), ou de l'IMG, l'invention de Donnie et Gretchen pour le cours de physique. Le

jeune homme exécute également des dessins qui semblent tout droit sortis d'un comic book, comme un discret clin d'œil à sa véritable nature. De plus, si on se penche sur la représentation du garçon lui-même, on se



rend compte que des indices nous guident vers la lente réalisation que Donnie est un super-héros. Tout d'abord, sa tenue vestimentaire le rend facilement identifiable au milieu des nombreux personnages : il porte presque systématiquement des teintes de noir, bleu ou gris. On ne peut manquer l'analogie entre sa tenue et le costume de Frank, à qui il semble mystérieusement relié, qui est noir bleuté. Il est par ailleurs le seul au lycée à porter visiblement un t-shirt sous la chemise de son uniforme, sans doute un clin d'œil au costume d'un super-héros glissé sous sa tenue habituelle, à la manière d'un Peter Parker revêtant sa tenue de Spiderman sous ses habits de reporter. Enfin son costume d'Halloween est visuellement frappant et digne de celui d'un super-héros. Il porte un déguisement de squelette, qui n'est peut-être qu'une référence à sa mort imminente, mais peut aussi être une tenue destinée à cacher sa véritable identité et effrayer ses ennemis. Se revêtir d'un tel costume peut être, comme dans les cultures populaires antillaises ou mexicaines où, lors de la fête des morts, qui coïncide avec Halloween, les habitants se maquillent et se parent d'ossements, une manière d'invoquer la présence et la puissance des esprits. On peut ainsi penser que c'est son costume qui donne à Donnie le courage d'aller au bout de sa quête et de tuer Frank tout en sachant qu'il va devoir lui-même se sacrifier. Le thème du sacrifice est prépondérant dans le film de Richard Kelly. Effectivement, dès que le garçon comprend qu'il doit refermer l'univers tangent qui s'est créé dans la nuit du 1er au 2 octobre, il sait qu'il ne pourra pas échapper à la mort, personne ne devant venir le tirer du lit avant que le réacteur s'écrase dans sa chambre. Cependant, la question du choix de Donnie n'est jamais clairement résolue. On peut continuer à se demander pourquoi c'est lui, particulièrement, qui a été choisi, et par qui.

Frank semble jouer un rôle très important, mais il apparaît plus comme un messager ou un guide que comme une entité surnaturelle. Sa présence, en revanche est bien surnaturelle. Il est déjà mort lorsqu'il apparaît à Donnie – il a reçu la balle qui l'a tué – malgré le fait que cet événement se situe après dans l'ordre chronologique du film, et dit venir du futur. Les morts qui reviennent parler aux vivants est un thème classique dans la culture populaire. Rien n'indique qui ou quoi l'en a fait revenir et choisir Donnie. Geoff King écrit : « Donnie Darko himself appears to be an agnostic, tending to edge toward and then back away from the potential religious implications of the underlying plot. The result is that the viewer can choose whether or not to understand the film in an explicitly religious context. » (91) Au final, le film ne résout en effet jamais cette énigme, et il semble que le plus important soit simplement de mettre en avant le rôle prépondérant de Donnie comme sauveur, messie ou même super-héros. De nombreux éléments ancrent en fait le film dans le mythe de façon générale, si l'on considère par exemple la prédestination ou la réalisation d'une sorte de prophétie annoncée par Frank au début du film : « 28 days, 6 hours, 42 minutes, 12 seconds. That is when the world will end. » (00:10:08). On y retrouve également les thèmes de la fin du monde et des voyages dans le temps. Donnie est le héros qui se sacrifie pour sauver le monde, il est une sorte de champion et en possède d'ailleurs certains attributs. Il a d'une part des aptitudes exceptionnelles, détaillées dans le livre de Roberta Sparrow *The Philosophy of Time Travel* – qui met en place la mythologie créée pour le film – et plus particulièrement dans la section « The Living Receiver » :

The Living Receiver is chosen to guide the Artifact into position for it's journey back to the Primary Universe.

No one knows how or why a Receiver will be chosen.

The Living Receiver is often blessed with a Fourth Dimensional Powers. These include increased strength, telekinesis, mind control, and the ability to conjure fire and water.

The Living Receiver is often tormented by terrifying dreams, visions and auditory hallucinations during his time within the Tangent Universe.

Those surrounding the Living Receiver, known as the Manipulated, will fear him and try to destroy him. (Kelly, 113)

On trouve, dans cette description, de nombreux éléments issus des mythes traditionnels et qui sont passés dans la culture populaire. Cela explique les pouvoirs de Donnie sur les éléments et les réactions de ceux qui l'entourent. En plus de ses pouvoirs, Donnie possède d'autre part les attributs du champion, comme les armes, et en particulier la hache avec laquelle il sectionne les conduites d'eau. Cette hache est traditionnellement un objet sacré qui conjure les influences démoniques tout en étant un symbole de puissance. Ici, Donnie s'en sert afin d'inonder le lycée, comme pour le purifier des mauvaises influences qui en ont pris le pouvoir. Dans *Donnie Darko*, l'adolescent incarne bel et bien un mythe vivant puisqu'il est paré des attributs réservés au héros. Donnie terrasse d'ailleurs, à l'aide de cet objet, une créature mi-homme mi-chien – la statue en bronze symbole du lycée – qui s'apparente au minotaure. L'arme n'est certes pas le « labrys », la double hache dont le labyrinthe tire sans doute son nom, mais il est vrai que Richard Kelly ne se penche pas sur ce thème comme le fait Gus Van Sant.

Nous avons évoqué précédemment le fait que l'intérieur des bâtiments du lycée d'*Elephant* fait inmanquablement penser aux couloirs sans fin d'un labyrinthe. Si on se penche sur les personnages qui peuplent ce labyrinthe, on se rend compte que Gus Van Sant exploite – et détourne – le mythe du minotaure. Effectivement, le premier personnage que nous rencontrons au début du film est John, le jeune garçon portant un t-shirt jaune sur lequel est imprimée la silhouette d'un taureau. Le minotaure est une créature mythique, mi-homme mi-taureau, née des amours de Pasiphaé, la femme de Minos, roi de Crète, et d'un taureau blanc envoyé par Zeus. A sa naissance, le « monstre », homme à la tête de taureau, fut enfermé par le roi dans une construction inextricable conçue par l'architecte Dédale. Afin de gagner la guerre contre Athènes, Minos passa un accord avec Zeus, et promit de livrer, en échange de sa victoire, sept jeunes filles et sept jeunes hommes, tous les neuf ans, au minotaure. Du fait de l'impression sur son t-shirt, on est bien sûr tenté de déduire immédiatement que John est le minotaure de ce labyrinthe, mais Alexandre Tylski note :

John est ainsi une sorte d'ange taureau (dont l'écho se fera à la fin avec Benny, son double, jeune noir au T-shirt jaune). Une créature hybride, voire androgyne, que nous soupçonnons un moment d'être le tueur (Gus Van Sant insiste sur lui dans le premier mouvement du film comme s'il s'agissait de son héros principal). Les apparences sont trompeuses [...]. (3)

Il est vrai que le minotaure est une créature au départ innocente, victime d'une union monstrueuse, et qui doit expier une faute dont il n'est pas responsable. De même, John, qui

doit porter le fardeau d'un père alcoolique, est condamné à errer dans ce lycée sans y trouver la moindre finalité : il y est puni. Mais il semble que l'analogie s'arrête là, car le garçon n'est en rien un être monstrueux, et la façon dont il est filmé le met systématiquement en valeur. Il n'est pas une créature des ténèbres, il est constamment nimbé de lumière, et sa chevelure blonde lui donne un air angélique qui ne peut être trompeur. S'il fallait lui donner un rôle dans cette légende, ce serait plutôt celui d'Ariane, censée avoir aidé Thésée à terrasser la bête, en lui donnant soit le fameux fil, soit, justement, la lumière, ce qui pourrait être appuyé par le côté androgyne du garçon décrit par Alexandre Tylski, ainsi que la luminosité qui se dégage de son apparence. Et cependant, on peut se demander si les jeunes personnages du film jouent un autre rôle que celui de victimes sacrificielles. Le roi Minos livrait quatorze jeunes en sacrifice au monstre dans l'antiquité. Dans *Elephant*, les jeunes « nommés », ceux qui ont un carton à leur nom, ne sont certes que douze, mais la symétrie est respectée : six filles – Acadia, Michelle, Carrie, Jordan, Nicole et Brittany – et six garçons – John, Eric, Alex, Elias, Nathan, et Benny. Il semble en être ainsi car aucun jeune n'a un rôle prédéfini, tous sont interchangeables. Victimes ou bourreaux, à nous de choisir. D'autant plus que le labyrinthe est, selon Paolo Santarcangeli :

Un passage long et tortueux, plein de périls et d'embûches, au fond duquel gît quelque chose. Un trésor ? Un monstre ? Peut-être les deux. Mais également l'animalité, sa tristesse, son innocence sur lesquelles pèse néanmoins un destin atroce, une animalité à laquelle est liée l'humanité. (14)

C'est sans doute pour cela que le mythe du minotaure est si intéressant, qu'il nous attire et nous repousse. Il est proche de l'homme car il en fait ressortir toute la bestialité que celui-ci cherche tant à canaliser. C'est la même chose dans le labyrinthe d'*Elephant*, les élèves tentant d'échapper à leur condition sans y parvenir. Ce mythe est celui de l'être prédestiné à être cruel, à porter le poids de la faute du monde entier, comme ces jeunes à qui on a livré un monde fait d'une violence qu'ils sont condamnés à reproduire. En cet être se réalise « le destin de la bête : être sacrifié, mais aussi l'irruption de la bestialité dans l'homme, bestialité qui doit être punie d'une mort nécessaire et injuste. » (Santarcangeli, 15) A la question : « était-il possible d'éviter le carnage ? », il est inutile de répondre. Cela était impossible car les adolescents d'*Elephant* ont été sacrifiés. A la violence de la communauté, à l'ordre établi, à l'impuissance des adultes. On a enfermé ces jeunes dans le labyrinthe, les laissant en proie à eux-mêmes, à ce que les hommes peuvent produire de pire. « Gus Van Sant détourne le mythe du Minotaure et questionne une époque, ou plutôt : la représentation d'une époque. Dans le

monde décrit dans *Elephant*, les enfants ne sont plus uniquement les chassés, ils sont aussi les bourreaux. » (Tylski, 3). Voilà encore pourquoi il est inutile de vouloir affubler John ou un autre de ses camarades d'un rôle mythologique. Le mythe est ici utilisé comme une parabole de la jeunesse abandonnée. Elle est sans cesse portée aux nues dans sa représentation idyllique, modèle, mais abandonnée par ceux qui devraient la guider et l'empêcher de retomber dans des travers pourtant millénaires. La représentation mythologique de cette jeunesse ne fait que renforcer une impression de déjà vu. Et pourtant, selon Santarcangeli, « le labyrinthe est double : si ses couloirs sinueux évoquent les tortures de l'Enfer, ils conduisent toutefois vers le lieu où s'accomplira l'illumination. » (184) Dans le film de Gus Van Sant, ce sont certainement ces petits moments en suspens, au dehors du labyrinthe : le chien sautant vers John (00:20:40), la « Lettre à Elise » exécutée par Alex (00:43:56). Mais surtout les retrouvailles de John et de son père, qui redécouvre que son fils a besoin de lui. L'illumination vient peut-être ici de la réaffirmation de l'importance des rapports humains. Toutefois, comme tout ce qui se passe dans *Elephant*, cela a un prix. Il semble que, pour que John puisse retrouver son père, Benny, le double du garçon – vêtu du même t-shirt jaune, le taureau en moins – ait dû se sacrifier. Alors que l'on voit Benny se diriger calmement vers la lumière, vers la sortie du labyrinthe (01:09:14) il bifurque pour se rapprocher d'Eric, qui tient en joue le proviseur. Alors que l'on croit qu'il va parler au tireur pour tenter de le raisonner, Eric se retourne soudainement et abat le garçon. Benny a voulu remonter à la source de la violence, affronter seul le minotaure, mais la seule chose qu'il ait trouvée est la mort car il n'y avait pas de minotaure à affronter. Simplement un autre jeune, comme lui. Benny a voulu combattre le monstre, mais Gus Van Sant semble nous dire que le monstre est en chacun de nous. Seule notre interprétation différencie les victimes des bourreaux, ceux qui s'en sont sortis de ceux qui ont perdu la vie. Au fond, qu'est-ce qui différencie John et Benny ? Rien, si ce n'est ce fameux t-shirt. Peut-être John a-t-il été sauvé par son instinct animal, évoqué par le taureau. Il a fui quand on lui en a envoyé le signal. Benny a fait preuve de trop d'humanité, a essayé de sauver tous ceux qu'il croisait, jusqu'au bout. Il représente notre espoir brisé d'une humanité dans cette décevante, et de ces jeunes dont on a sans doute trop attendu. Gus Van Sant détourne ici le mythe pour nous montrer que finalement, il est d'une part impossible d'échapper à celui-ci, et que d'autre part, la réalité est parfois bien pire. Personne n'a vaincu le minotaure, mais restent



ces jeunes, dont la société a fait ses cobayes, prisonniers de ce labyrinthe de verre, condamnés à briser par la violence un ordre établi, sans savoir que rien d'autre n'est possible. Comme le souligne Paolo Santarcangeli, « dans la solitude de l'homme, le labyrinthe se reforme toujours et il nous faudra toujours le vaincre. » (398)

b- Insolence esthétique

Comme dans le mythe du labyrinthe, on touche avec ces jeunes à l'origine de la représentation, dans le sens où ces images servent de canon à la représentation des jeunes dans la communauté dépeinte. Comme l'explique Nikos Kalampalikis, « représentations et mythes correspondent à des programmes de vérité proportionnellement analogues aux sociétés qui leur donnent naissance. » (64) Etudier la représentation des jeunes dans le contexte de notre corpus reviendrait donc à isoler le « cœur » de l'image des jeunes au sein de la société de production et ainsi nous renseigner sur le regard qu'elle porte sur eux. Il est tout d'abord intéressant de noter que la plupart des personnages sont filmés de façon très « physique » et l'esthétique des corps adolescents est exploitée de manière à systématiquement les différencier des autres personnages, et en particulier des adultes. Les trois films ont tout d'abord en commun le fait qu'ils mettent en scène les pratiques sportives de ces jeunes. Dans *Lords of Dogtown*, c'est évidemment en skate qu'ils se démarquent de leurs contemporains. Ils sont les seuls à pouvoir tenir sur une planche et exécuter les figures si particulières qui caractérisent leur style. Le seul adulte que l'on voit s'essayer à cette discipline est l'astronaute qui emprunte la planche de Stacy. Il chute lourdement sans réussir à faire avancer la planche et se ridiculise devant les journalistes en ajoutant « That's a little harder than it looks » (01:17:18). Cette scène est bien évidemment ironique, l'astronaute étant interprété par Tony Hawk¹⁰, l'un de skateurs les plus talentueux au monde. Mais il en ressort dans le film que le skate est une affaire de jeunes, avec tout le prestige qui l'accompagne. On peut voir différentes scènes pendant lesquelles des groupies sont entassées dans l'espoir d'apercevoir les champions, voire de récolter un autographe. Les Z-boys sont, il est vrai, perpétuellement magnifiés dans leurs attitudes et postures. Nous avons vu que les trois skateurs principaux sont mis en valeur par leur propre cadrage, mais aussi par des techniques communes tels que les travellings dynamiques. Lors de leurs exploits sportifs, ils sont serrés

¹⁰ Né en 1968 à San Diego, Tony Hawk commence le skateboard à l'âge de 9 ans. Passé professionnel à 14, c'est Stacy Peralta qui lui offre son premier contrat dans son écurie « Powell Peralta ». Il est maintenant à la tête d'un véritable empire à son nom, offrant de nombreux produits dérivés tels que vêtements, jeux vidéo... Il a par ailleurs toujours continué à pratiqué ce sport qui l'a rendu célèbre. (<http://tonyhawk.com/bio/>)

de près par le cameraman Lance Mountain dans des travellings qui épousent au mieux les courbes et rendent toute la fluidité de leur attitude. Ces plans dégagent un sentiment d'aisance et de facilité propre aux personnages. Des gros plans permettent de mettre en lumière des détails techniques tels que la position du corps ou les mouvements de la planche qui donnent une idée de toute la maîtrise nécessaire à une telle discipline. Ces attitudes contrastent de façon importante avec les postures relâchées de la plupart des adultes, tel le père de Stacy, avachi dans son fauteuil pour la seule scène qui lui est dédiée, ou même Skip qui, malgré son statut de modèle, passe le film à manger et ne monte sur une planche qu'une seule fois, pour des exploits limités. L'aspect très « physique » des skateurs est également valorisé, et ils portent sur le corps les stigmates de leur activité. On peut tout d'abord voir Tony se fracturer l'arcade sourcilière pendant une bagarre et devoir porter un bandeau sur son œil tuméfié. On voit Jay se raser la tête et se débarrasser de son emblématique chevelure blonde. Puis apparaissent ses premiers tatouages, dont la fameuse fermeture éclair sur le crâne, qu'il arbore fièrement pour rendre visite à Sid. Ce dernier a en effet été opéré d'un cancer du cerveau qui lui a laissé une impressionnante cicatrice sur le côté de la tête que Jay qualifie de « Punk Rock » (01:45:43). Il apparaît, de plus, diminué et dans un fauteuil roulant, mais c'est finalement dans celui-ci qu'il effectuera ses plus beaux mouvements dans le « Dogbowl » avec l'aide de Jay, Tony et Stacy, s'étant toujours révélé plutôt mauvais sur une planche. Ces nombreuses marques permettent de rendre plus palpables les exploits sportifs que ces jeunes ont réalisés. Cela les rend plus vivants aux yeux des spectateurs, ils ne sont pas seulement des icônes sur papier glacé, mais aussi des êtres de chair et de sang. On a en effet tendance à les voir de manière très distanciée à cause de leur exposition dans les médias. Le film met l'accent sur la présence du personnage de Craig



Stecyk lors des premières sessions dans les piscines vides. C'est lui qui prendra les clichés mythiques des membres de l'équipe et la plupart des photos publiées à l'époque. On le voit se tenir au bord des piscines, son appareil à la main, pour immortaliser les nouveaux mouvements

sans toutefois interférer avec leur réalisation. Il prend uniquement les skateurs sur le vif, sans

les faire poser, ce qui fait de ses clichés des témoignages fidèles de l'esprit de l'équipe. Le film reproduit d'ailleurs des images de l'époque qui ont été remises en scène pour la pellicule, tel que cet article (00:58:09) comportant une photo de Emile Hirsch interprétant Jay Adams, qui fait la part belle aux exploits sportifs des skateurs originaux, aussi bien que des acteurs, qui ont dû s'entraîner afin de pouvoir en reproduire certains. On peut toutefois regretter le fait que les personnages adolescents de l'époque se soient transformés en acteurs qui sont, pour la plupart, de jeunes adultes. L'écart d'âge entre Victor Rasuk et son personnage Tony Alva, à l'époque, reste raisonnable, l'acteur n'ayant que trois ans de plus que ce qu'il devrait avoir. Par contre Emile Hirsch avait presque vingt ans à l'époque du tournage, mais a joué un personnage en ayant quinze. Cet écart peu sembler dérisoire, mais l'adolescence est un stade éphémère, caractérisé par des changements rapide et chaque moment passé s'en éloigne un peu plus. On perd quelque peu de vue l'esthétique extrêmement juvénile de Jay Adams, et il me semble que cela ne sert pas la mise en scène de l'adolescence dans le film.

On peut regretter le même écart d'âge entre le personnage principal de *Donnie Darko* et son interprète, car Jake Gyllenhaal avait vingt ans au moment du tournage et son personnage seize. Cela a cependant une incidence moins grande sur la représentation des jeunes, puisque l'accent n'est pas tant mis sur le corps de Donnie mais sur son visage très expressif et juvénile. Ce n'est de plus pas lui qui est concerné par la pratique sportive dans le film de Richard Kelly, mais les jeunes danseuses du spectacle. La petite sœur de Donnie, Samantha, participe en effet au concours de danse de l'école avec sa troupe « Sparkle Motion ». Lors de la séquence introductive du lycée, on les voit répéter leur chorégraphie sous le regard interloqué de Miss Pomeroy. C'est lors de la représentation que l'on découvre qu'elles sont entraînées par Kitty Farmer. En effet, elle est qualifiée par Elizabeth Darko, la grande sœur de Donnie, de « weird gym teacher » (00:44:32). Ce n'est qu'à ce moment-là que l'on réalise qu'elle est professeur de sport. Jusqu'ici, il est vrai que sa fonction était pour le moins floue. On constate cependant que lors de la première projection des vidéos de Jim Cunningham, elle porte un survêtement et un sifflet autour du cou. On peut donc en déduire qu'elle utilise peut-être le temps alloué au sport afin de montrer ses vidéos aux élèves. Il faut en tout cas noter qu'on ne la voit jamais pratiquer de sport, ni même faire un cours. Elle se tient droite, mais sa posture n'a jamais vraiment de dynamisme. Elle paraît figée, comme coincée dans son carcan de bonne morale. Elle est la plupart du temps cadrée en plan rapproché, dans lequel on ne voit que son buste, ce qui renforce cette impression d'immobilité. Seuls bougent ses bras et ses mains, comme ceux d'une marionnette s'agitant dans le vide. Par ailleurs, dans ces conseils

aux filles avant la représentation, elle n'aborde jamais la technique sportive à proprement parler : « Okay, now girls I want you to concentrate. Failure is not an option. And Bethany, if you feel the need to vomit up there... just swallow it. » (01:10:47) On se demande en fait quel peut bien être son rôle car elle n'évoque en rien une présence sportive et énergique, et ne leur apporte pas vraiment l'appui d'un coach. Les filles, par contre, dans leur interprétation très



dynamique de la chorégraphie incarnent réellement l'énergie de la jeunesse. Elles ne sont pas vraiment synchronisées, mais cela illustre la fougue dont ces jeunes danseuses font preuve. Leurs costumes brillants, près

du corps, mettent en valeur leurs mouvements, révélés de manière plus précise par les ralentis. Cependant, on peut se demander si ces costumes sont vraiment adaptés à des jeunes filles d'une dizaine d'années. Elles sont, de plus, très maquillées et leur attitude renvoie plus à celle d'adolescentes qu'à des fillettes de leur âge. La fraîcheur de la jeunesse semble ici quelque peu gâchée par l'intervention d'adultes, dont vraisemblablement leur coach, Mrs Farmer, pour les rendre plus matures. Il est ici possible de lire une critique de la société américaine puritaine, qui d'une part diabolise la sexualité, tout en dotant d'autre part ses petites filles de caractéristiques sexuelles qui rend cette représentation extrêmement ambiguë. Leur attitude ne semble plus très naturelle, et elles en deviennent presque vulgaires sous cet éclairage violent. Le fait qu'elles soient les favorites de Jim Cunningham, dont on apprend qu'il est soupçonné de pédophilie quelques scènes plus loin, donne une impression de malaise à leur prestation. Ne sont-elles pas exposées trop tôt à des compétitions dont elles ne saisissent pas toutes les implications ? Leur interprétation innocente est contrebalancée par la « bienveillance » de Jim à leur égard, que l'on a du mal à croire complètement désintéressée. Leur prestation est toutefois très bien accueillie par le public ainsi que par le jury, et on voit même Miss Pomeroy se prendre au jeu malgré elle. Rien ne peut remettre en cause leur popularité, qui contraste

tant avec celle de la précédente danseuse, Cherita. Leur performance est en fait à l'opposée de celle de la jeune fille, qui a même dû sortir sous les huées. Pourtant, sa prestation est ainsi décrite dans le



scénario : « On the stage, among blowing autumn leaves, Cherita Chen performs a strangely

beautiful mime act to Symphony N°3 by Henry Gorecky. » (Kelly, 70) Celle-ci est donc sensée être gracieuse et agréable. Mais si l'on en croit les réactions du public, excepté Miss Pomeroy, cela est loin d'être le cas. Cependant, à y regarder de plus près, elle n'a pas à rougir de sa performance. Cherita porte une tunique ample, de bon goût, décorée de sequins, qui va très bien avec son thème d'« ange automnal ». Ses cheveux sont, pour la seule occasion du film, détachés et elle arbore de belles boucles brunes. Elle est maquillée avec simplicité et cela lui va bien. Le décor représentant un paysage d'automne et des oies sauvages qui s'envolent est très beau et subtil. Quand à sa prestation, elle est gracieuse et toute en retenue. Elle exécute des mouvements amples et sa chorégraphie est recherchée. Tous les éléments étaient donc réunis pour que sa performance soit réussie. Pourtant, à la fin, tous arborent des sourires condescendants, et Seth lui hurle des injures. Il est évident que Cherita pâtit de son image, tous la voient uniquement comme une fille en surpoids d'origine étrangère et personne ne peut ne serait-ce qu'imaginer qu'elle remporte le concours. Le public est aveuglé par ses préjugés sur le physique des danseuses, et favorise celles qui sont dans la norme. On assiste à la stigmatisation des écarts par une société qui devient obnubilée par l'image. Et l'image du corps en particulier devient un enjeu de premier plan. Comme le note John Fiske : « The body is where the social power is exerted. [...] Clothing, cosmetics, slimming... are means of incarnating rules and intertexting the body. » (90-91) Etre en surpoids est, selon lui, une manière de défier cette société normative et de s'affranchir de l'autorité patriarcale. Il ajoute : « The body that refuses to be aestheticized [...] works culturally as both the language of the subordinate [...] and the means of participation in subordinate cultural forms. » (97) De ce fait, le corps de Cherita devient presque une menace à l'ordre social, sans que celle-ci en soit toutefois consciente. Cela peut expliquer pourquoi elle est rejetée par ses semblables qui, justement, se sentent très différents d'elle. La jeune fille va ensuite se réfugier sur le socle de la statue-minotaure, avec laquelle on la sent en communion. Elle doit avoir le sentiment de ne pas être jugée par cette créature avec qui elle partage, dans cette société normative du moins, un aspect sinon grotesque, en tout cas anormal. Elle s'éloigne de la méchanceté des hommes pour retrouver le royaume du carnaval, peuplé de créatures plus étranges les unes que les autres, qui ne la stigmatisent pas.

On peut dire que dans *Donnie Darko* il y a deux sortes de physiques, celui de la norme, invisible, et celui qui s'en écarte. Mais si c'est Cherita qui est maltraitée dans le film, ce sont néanmoins ses détracteurs que l'on ne peut s'empêcher de juger pour leur futilité. La jeune fille ne fait de mal à personne et pourtant, elle ne cesse de se faire molester, mais ne devient jamais agressive. Cherita représente une sorte de Buddha mutique. Son physique rappelle

celui du Buddha chinois et sa nature généreuse. De plus, elle ne parle quasiment pas, et jamais si ce n'est pas requis. Il semble en fait qu'elle soit plus sage que les autres, et ce que l'ami de Donnie prend pour une réaction de colère lorsqu'il lui propose avec ironie une cigarette et qu'elle lui lance « Shut up ! » n'est pour moi qu'un conseil. Elle demande le silence si ce qu'il a à dire n'est pas plus important que cela et c'est la seule chose qu'elle dit pendant toute la durée du film – mis à part la lecture de son carton pour l'exercice de la ligne de vie, mais c'est une simple lecture, et on ne peut pas attribuer ce qu'elle lit à la jeune fille. Elle a l'air de se méfier de la parole, qui peut être trompeuse, et préfère s'exprimer par les gestes ou l'écriture. Elle porte aussi un cache oreilles pendant une partie du film, comme pour se prémunir de la voix humaine, alors que la température ne l'exige pas. De surcroît, même sa prestation artistique est une sorte de mime joué sur une musique sans paroles. Tous ces éléments permettent de qualifier Cherita de personnage muet. Dans *La voix au cinéma*, Michel Chion définit le muet comme le gardien du secret, le témoin omniscient (82-3). En effet, Cherita se trouve toujours là à des moments clés : lorsque Miss Pomeroy hurle sa colère, lorsque Donnie apprend qu'il faut chercher une « porte de cellier »... Mais, « qu'on en appelle à lui et le muet se transforme en une personne inquiétante, illimitée. » (83) Cette interprétation rejoint celle que nous avons déjà évoquée avec le corps de Cherita, qui pourrait être vu comme une menace silencieuse et discrète de l'autorité patriarcale. Par ailleurs, toujours selon Michel Chion, « le muet est rarement au centre, presque toujours “à côté”, et c'est un autre qui lui donne sa fonction en appelant à lui. Autrement dit, pour être muet, il faut être deux. » (86) Dans le film de Richard Kelly, c'est Donnie qui lui donne son importance. Il la défend tout d'abord à l'arrêt de bus – « Just leave her alone » (00:16:26) –, il est assis juste devant elle en classe, et semble la soutenir en souriant pendant l'exercice de la ligne de vie. Enfin, il lui fait une promesse à la fin du film – « I promise that one day, everything's gonna be better for you. » (01:22:12) – qu'elle semble ne pas vouloir entendre. Elle en lâche ses affaires et s'enfuit en courant. On découvre un cahier sur la couverture duquel est écrit « Donnie Darko ». Cherita semble très attachée au garçon, mais, si elle ne veut pas entendre ce qu'il a à dire, c'est sans doute parce qu'elle sait ce que cela implique. Si le muet est le témoin omniscient de l'histoire, Cherita sait que tout va rentrer dans l'ordre lorsque Donnie aura refermé l'univers tangent. Elle sait aussi que cela signifie la mort du garçon, qu'elle admire. Cela peut expliquer son attitude en retrait, triste, pendant tout le film. A la fin du mois, Donnie aura disparu et elle restera seule avec la mascotte en bronze de l'école, la seule créature qui ne la rejette pas à cause de son apparence.

L'apparence est aussi un sujet de moquerie dans *Elephant*. Michelle, l'adolescente mal dans sa peau a du mal à assumer son physique. Elle refuse par exemple de se mettre en short pour le sport, et des filles se moquent d'elle dans les vestiaires. Michelle les entend pendant qu'elle se change : « That's the nerd girl who sits behind you in math class. That one right here. » (00:31:38) La mise au point est faite sur son visage en gros plan, on voit qu'elle essaie de ne rien laisser paraître de ses émotions. Les autres adolescentes sont floues dans l'arrière plan. On n'en voit que les jambes, symbole d'un physique qu'elles assument, contrairement à Michelle. Lorsqu'elle se lève enfin pour sortir, l'une des filles lui crie « Loser ! » ce qui résume bien le sort réservé à ceux qui n'entrent pas dans les critères physiques imposés au lycée. Cette cruauté, basée sur le rejet d'un physique hors-norme, s'applique particulièrement bien aux corps adolescents, par définition instables. Ce qui frappe dans le film de Gus Van Sant, ce sont les acteurs eux-mêmes, qui jouent d'une part des personnages inspirés de leur propre expérience, mais surtout des personnages ayant leur âge, ce qui est assez rare à Hollywood pour être remarqué. On peut réellement dire que cette esthétique adolescente définit visuellement la représentation des jeunes dans le film. Ainsi, lors de la table ronde des Cahiers du Cinéma dédiée à *Elephant*, *Mystic River* et *Ken Park*, Jean-Marc Lalanne note à ce sujet :

Chez Gus Van Sant et Larry Clark, on perçoit l'idée qu'à partir du moment où ils filment les « bons corps », les corps de véritables adolescents, ils sont libérés de tout un appareillage romanesque et psychologisant qui devait justifier les personnages lorsque les rôles étaient tenus par des acteurs plus âgés. Ce choix modifie le regard du cinéaste aussi bien que l'écriture. (18)

Il semble qu'à partir du moment où les adolescents en sont bien, il n'y ait plus besoin d'artifices, les corps apparaissent bruts, avec toute leur force et leur simplicité. Cela est



particulièrement visible dans la représentation des jeunes pendant le sport. Au début du film, on assiste à l'entraînement des joueurs de football américain, dont Nathan et Benny. La caméra reste fixe et se contente de saisir l'énergie dégagee par leurs mouvements. Ils s'en éloignent, puis convergent à nouveau vers elle, avant de se jeter à ses pieds. (00:07:50) Puis Michelle

passé dans le cadre et s'y arrête, et Gus Van Sant fait appel à un ralenti, comme pour donner

plus de poids à cette image. Michelle repart et la vitesse redevient normale. Il suffit au réalisateur d'user d'effets minimaux afin d'obtenir un résultat fort, tout en prenant garde de ne pas se laisser dépasser par la charge émotionnelle dont les adolescents sont inconsciemment porteurs. Dans la même table ronde, Mia Hansen-Love précise :

Cela suppose d'accepter le risque, ou la charge, dont ces corps sont porteurs : à partir du moment où ils sont là, il n'y a plus qu'eux, on a ouvert une brèche par où cette présence s'engouffre. [...] L'état d'adolescence a partie liée avec le présent, avec l'instant, les adolescents sont comme ça à un moment, ni avant ni après. (18)

Cela peut expliquer pourquoi ces corps sont si difficiles à saisir, pourquoi on les voit si rarement de pied, mais plutôt par fragments, en plan américain ou rapproché. On sent bien qu'il est impossible de les appréhender totalement mais on espère pouvoir en être assez proche pour, sinon les comprendre, au moins partager un peu de leur état d'esprit, aussi subversif soit-il. Ces corps adolescents, et leur caractère éphémère, semblent être un danger pour l'ordre. Tout ce qu'ils représentent d'insolence, de facilité, et de désinvolture est contraire à tout ce que voudrait inculquer la société à ses jeunes. Le naturel affiché dont ils se parent tranche avec les artifices voyants d'adultes qui ne les comprennent pas. Jean-Michel Frodon ajoute à ce sujet : « Ce que l'appareil industriel et narratif refuse, c'est cette incertitude introduite par le corps adolescent, perçu comme une menace, une prise de risque. » (20) Il semble même qu'*Elephant* aille à l'encontre des critères de représentation que l'on tente d'imposer à l'adolescence. Yan Ciret s'inquiète de la mise en image de la jeunesse dans le monde de la mode, et écrit :

De plus en plus adolescent, le mannequin se doit d'être impassible, androgyne, ascétique, et s'appliquer à un défilement dont l'esthétique est celle du casting, de la sélection, du tri humain. Si le kamikaze n'arrive pas à se faire entendre du monde, le mannequin, véritable monnaie vivante, ne peut ni ne doit parler. (28)

Chez Gus Van Sant, la représentation de ces corps en mutation, filmés comme tels, est un acte militant en faveur d'une jeunesse abandonnée. Elle lui redonne véritablement la parole en la montrant telle qu'elle est, avec ses angoisses, ses imperfections mais aussi ses moments de grâce. On est loin de l'image sur papier glacé d'une jeunesse lisse, sans troubles mais sans éclat. Le réalisateur redonne une dimension, jusqu'ici perdue, à l'image des jeunes. Ils retrouvent toute leur complexité, sans toutefois en perdre leur esthétisme. Car Gus Van Sant a su trouver les procédés nécessaires – y compris les plus inhabituels – à la mise en valeur de ce moment fugace qu'est l'adolescence. Il utilise notamment la métaphore animale afin de

commenter l'attitude de ces jeunes. L'animalité est en effet très présente dans le film, à commencer par le titre énigmatique et tant discuté, renvoyant à la parabole indienne des trois aveugles qui, touchant chacun une partie différente de l'animal, pensent avoir affaire à des objets divers. Il ne faut donc pas se fier aux apparences et voir plus loin que ce que l'on perçoit au premier abord. Le film en lui-même est traversé de figures animales : le sweat-shirt à tête de tigre de Michelle, l'éléphant griffonné au mur de la chambre d'Alex, le chien sautant au devant de John, les quartiers de viande dans la chambre froide et le piaillage des oiseaux (Tylski, 2). Cela ne renvoie pas au caractère de chacun, Michelle n'ayant pas vraiment les attributs du tigre, mais bien à la représentation elle-même. Le recours à la métaphore animale nous amène à nous interroger sur les origines de la représentation, et le taureau sur le t-shirt de John évoque le minotaure aussi bien que l'art pariétal. Les plus anciennes images connues, celles d'animaux sauvages – comme le taureau – peintes sur les murs des cavernes, ont traversées les époques pour arriver jusqu'à nous, sans que nous en saisissons toutefois entièrement le sens. Gus Van Sant nous donne les images premières avec lesquelles interpréter son travail, mais nous prévient également qu'il ne sert à rien de chercher la vérité fondamentale énoncée dans son film. Gérard Lefort conclut à propos de la structure du film:

Voilà ce que le film découvre en se débarrassant de ses amulettes : qu'il n'y a ni au-delà (vérité ultime), ni en deçà (trésor sémantique enfoui), rien que du plein, de l'intimité. *Elephant* est un film qui, sans cesse, se rapporte à lui-même dans sa manière archéologique de procéder : se faufiler dans des 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. Autant de signes qui, d'ordinaire, nous arrêtent et nous plantent, et qui mettent le film en mouvement. 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 lui aussi.

Ce qui est véritablement important dans le film, ce sont ces moments où les jeunes s'extirpent du vide imposé par le lycée, quand ils sortent visuellement du labyrinthe glacé et que leur présence physique devient évidente. C'est le cas lors de ce plan fixe en focale longue, dans lequel la mise au point semble faite sur le vide jusqu'à ce qu'Alex en émerge, net, pour emplir ce vide et donner une raison d'être à cette image. (01:11:39) Les corps de ces jeunes remplissent l'espace et remettent en cause la vacuité du système – symbolisée par le



lycée désaffecté – dans lequel on voudrait les voir enfermés. Leur simple présence devient chez Gus Van Sant un acte de résistance.

2- Mise en perspective

a- L'intertextualité

L'art et la culture permettent d'influencer la lecture de ces films, mais surtout d'enrichir l'univers dans lequel ils s'inscrivent. Même si les événements dépeints sont imaginaires, le monde dans lequel ils s'inscrivent est inspiré de la société correspondante à l'époque représentée. Il est ainsi possible d'isoler de nombreuses références culturelles et de lire les textes filmiques en rapport avec d'autres objets culturels qui guident le spectateur vers des interprétations qui peuvent parfois paraître assez éloignées du texte de base. En plus de ce circuit de lecture basé sur l'intertextualité, chacun des films crée sa propre esthétique basée sur les pratiques artistiques et culturelles des jeunes. Cela apporte une autre dimension à l'univers diégétique et crée une mythologie propre à chacun des films, les jeunes se réappropriant ainsi l'environnement préexistant. Les trois films sont effectivement parsemés de références à la culture de l'époque représentée, références qui viennent, d'une part, les ancrer dans cette période, mais aussi en influencer la lecture, comme nous allons le voir. Plusieurs œuvres cinématographiques sont en effet citées ou réutilisées dans l'histoire. On voit par exemple Donnie et Gretchen se rendre au cinéma pour une séance en soirée, communément appelée « midnight movie » aux Etats-Unis. Geoff King décrit ces séances ainsi : « The midnight movie connotes a sense of special occasion, when most filmgoers are safely tucked up in their beds, that marks out both film and viewer from normal routine of exhibition/consumption even if it retains its own commercial logic for the exhibitors concerned. » (22) On assiste alors à une mise en abyme de la séance de cinéma puisqu'il y a un film dans le film. King voit la programmation de cette soirée – *Evil Dead* de Sam Raimi, film d'horreur emblématique du genre – comme une référence au statut de film culte qu'ambitionnait Kelly pour son propre long-métrage (54). Le fait que la séance se déroule en soirée peut également être un clin d'œil au genre sous lequel sera présenté *Donnie Darko*, qui sera distribué de façon privilégiée lors de ce type de séance. La programmation de cette soirée, à laquelle assiste Donnie, est aussi composée de *The Last Temptation of Christ* de

Martin Scorsese (1988). Ce film, qui avait déclenché une vive polémique à sa sortie, peut avoir quant à lui un rapport avec l'histoire du film de Richard Kelly. Donnie doit sauver ceux qu'il aime en faisant un choix et se sacrifier pour eux, ce qui peut éventuellement le rapprocher d'une figure christique. La référence est, cela dit, loin d'être évidente car on ne fait qu'apercevoir le titre du film à l'entrée du cinéma, mais Donnie et Gretchen n'y assistent pas. *Donnie Darko* vise cependant d'autres œuvres de façon bien plus subtile, ce qui peut laisser penser qu'elles ont une influence sur la façon dont nous devons recevoir le film. C'est par



exemple le cas d'*E.T.* de Spielberg (1982), dont Richard Kelly réutilise la fameuse scène à vélo. Lorsque Donnie a la conviction, à la fin du film, que c'est dans le cellier de Grandma Death qu'il trouvera les réponses aux questions qu'il

se pose, il emmène avec lui Gretchen, Ronald et Sean. (1:28:36) Geoff King explicite cette référence : « Donnie and his friend cycling off on a mission towards the end, homage to both the role of Drew Barrymore in the production and Kelly's fondness for the film. » (62) L'éclairage utilisé rappelle les films des années 80, époque représentée dans *Donnie Darko*, et notamment les raies de lumière formant des « parasites » sur l'écran. Les reproduire, alors que la technique est désormais capable de les éviter, est maintenant une façon d'ancrer son film dans les décennies précédentes. La référence à *E.T.* donne d'une part un aspect plus léger à ce film, mais remet également le spectateur dans l'ambiance de l'époque. Richard Kelly se réclame également de l'influence d'un autre grand réalisateur : Stanley Kubrick et en particulier de son *Lolita* (1962), qu'il a toujours dit admirer pour son humour si particulier (King, 45). Ainsi, dans la scène du spectacle de danse, (01:12:50) l'éclairage



– est inspiré de celui de la pièce de théâtre dans laquelle joue Lolita. La référence à la célèbre adaptation du roman de Nabokov n'est pas seulement esthétique, mais peut aussi être lisible en rapport avec les agissements pédophiles de Jim Cunningham, qui assiste à la scène et encourage les fillettes. De même, le costume d'Elizabeth à la fête d'Halloween est inspiré de celui de Vivian Darkbloom, la mystérieuse jeune femme qui accompagne Clare Quilty dans le film de Kubrick. Elizabeth observe de façon discrète Donnie et Gretchen, sans que ceux-ci s'en aperçoivent, tout comme la jeune

femme de *Lolita*, dont l'attitude discrète tranche avec une apparence plutôt voyante. Richard Kelly n'est cependant pas le seul réalisateur à rendre un hommage à Stanley Kubrick, car Gus Van Sant réutilise lui aussi des éléments d'un de ses films dans *Elephant*.

On peut effectivement rapprocher le film de Gus Van Sant de *The Shining* (1980), le film d'horreur de Kubrick, notamment dans ses procédés filmiques. Dès le début d'*Elephant*,



l'analogie est présente, avec une caméra en hauteur qui suit la voiture du père de John zigzagant sur la route du lycée. Cette scène rappelle la séquence d'ouverture de *The Shining*, lors de laquelle on voit la voiture des Torrance slalomer sur une petite route de montagne pour se rendre à l'hôtel Overlook. (00:01:23) L'hôtel lui-même entretient des similitudes

avec Watt High School, du fait de sa structure labyrinthique, qui a déjà été évoquée, mais aussi de son isolement. De plus certains personnages de *The Shining* retrouvent leur double dans *Elephant*, comme le note Stéphane Delorme dans le livret « Lycéens au cinéma » consacré au film de Gus Van Sant :

Les deux films sont des déambulations fatales dans un grand lieu clos et désert. [...] 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 dans le film de Kubrick. [...] 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. (20)

Le comportement de Benny est en effet à rapprocher de celui d'Halloran, qui revient à l'hôtel malgré le danger pour essayer de sauver Danny et sa mère. Mais, tout comme Benny abattu froidement et sans sommation par Eric, il échoue aux portes de l'hôtel où l'attend Jack. Pourtant, ce n'est pas tant en Eric que l'on retrouve le Jack de *The Shining*, interprété par Jack Nicholson, mais plutôt en Alex. Troublante coïncidence d'ailleurs, si l'on considère que les tueurs d'*Elephant* – ils sont interprétés par Alex Frost et Eric Deulen – ont gardé leurs vrais prénoms, tout comme Jack Nicholson. C'est donc plus en Alex que l'on reconnaît le caractère de Jack. Dans sa propension à la folie tout d'abord, comme nous l'avons vu dans la scène de la cafétéria où il se tient la tête. Mais aussi dans son goût pour les comptines, qu'il partage avec le personnage du film de Kubrick. Celle qu'il récite avant d'abattre Nathan et Carrie dans la chambre froide – « Eeny, meeny, miny, moe. Catch a tiger by his toe. If he hollers, let

him go. »¹¹ (01:14:32) – tout comme le fait Jack avant d'enfoncer la porte de la salle de bain dans laquelle est réfugiée sa femme – « Little pigs, little pigs, let me come in. Not by the hair of your chinny-chin-chin. Then I'll huff, and I'll puff and I'll blow your house in! » (01:35:42). Par ailleurs, il semble que les personnages de *The Shining* soient influencés par la météo, comme le sont ceux d'*Elephant*. La folie commence par exemple à gagner Jack à l'arrivée de la neige. Ceci est particulièrement visible lors d'un gros plan assez long sur son visage, alors qu'il regarde sa femme et son fils jouant dans la poudreuse depuis une fenêtre du salon. Son regard semble vide et son visage blafard, esquissant un rictus menaçant, alors qu'il est éclairé par la lumière grisâtre de la neige. Ce plan peut évoquer les nuages utilisés par Van Sant pour mettre en lumière l'influence du temps, et en particulier de l'orage, sur les tueurs. Par ailleurs, dans *Elephant* tout comme dans *The Shining* il faut constamment « rectifier ses attentes » car le film « fourmille de pistes dramatiques abandonnées, d'impasses herméneutiques. » (Girard, 183-184) Si l'on a cru que John pouvait être le tueur, il faut se rendre à l'évidence et accepter que ce soit Alex. De même que dans le film de Kubrick, ce n'est pas du don de l'enfant que l'on va parler, mais de la folie du père. Selon Gaïd Girard, il est possible de comparer *The Shining* à l'Amérique, auquel cas elle serait « un espace paradoxal, aléatoire, une prison illimitée, un labyrinthe dont on ne serait pas sûr qu'il recèle un centre ou même un minotaure. » (192) Dans ce cas, à l'époque d'*Elephant*, la critique serait toujours valable, et le film une façon de rappeler aux Etats-Unis qu'il ne faut pas simplement se débarrasser des jeunes dans cette « prison illimitée » en espérant qu'ils se débrouillent seuls, car de nombreux dangers les attendent à chaque bifurcation des couloirs. Les deux films partagent en effet un goût pour les pistes abandonnées : ils jouent avec le spectateur, quitte à le perdre en chemin. Chemin lui-même façonné esthétiquement par l'utilisation de la fameuse Steadicam, point commun évident des deux œuvres. Les couloirs de l'hôtel Overlook font partie intégrante du film, tout comme ceux du lycée d'*Elephant*. Le système de harnais mis au point par Garrett Brown donne un résultat saisissant : la Steadicam « permet de longs travellings souples en serrant de près les acteurs. » (Girard, 187) Personne ne peut oublier les pérégrinations du petit Danny sur son tricycle, pas plus que ces adolescents

¹¹ On peut constater ici l'évolution de cette comptine : « Aux Etats-Unis il existe une comptine, la plus répandue parmi les enfants américains d'ailleurs, servant à former les équipes en jeu. Jusqu'aux alentours de années 70, elle se présentait de la manière suivant : « Eena, meena, mina, eena, mo / Catch a nigger by his toe / If he squels, let him go / Eena, meena, mina, mo. » Le mot *nigger* dut être abandonné en raison de ses nombreuses connotations racistes : il offensait trop la communauté noire américaine. Force fut de passer en revue les candidats possibles : animal ou être humain étant donné qu'il fallait l'attraper par le petit doigt de pied. Or ce ne fut ni *elephant*, ni *crocodile* [...] mais bien *tiger* qui reçut les honneurs de succéder à *nigger*. » (Braun, Alain et Germaine Forges, 162-163)

dans leur parcours errant. Le format, enfin, caractéristique la plus évidente mais qui a paradoxalement tendance à se faire oublier, relie les deux films. Tous deux partagent ce fameux 1:33:1 qui épouse si bien les couloirs de leur labyrinthe respectif. On peut également trouver des « indices » du passage d'un autre film de Kubrick dans *Elephant*, *A Clockwork Orange*, avec le prénom Alex, porté par le personnage principal de cette adaptation d'Anthony Burgess. L'Alex de Van Sant partage avec son homonyme un goût prononcé pour Beethoven, ainsi que pour une violence, à première vue, gratuite. La ressemblance s'arrête toutefois au personnage d'Alex, puisqu'aucune rédemption n'est ici proposée par la société aux personnages, qui s'en échappent volontairement.

Le film de Gus Van Sant fait par ailleurs écho à un premier *Elephant*, réalisé par Alan Clarke en 1990. Ce moyen métrage met en scène des meurtres froids, tous commis sur le même modèle : on suit à la Steadicam l'arrivée d'un ou plusieurs tueurs dans un lieu désert, qui tirent à bout portant sur une victime tout aussi anonyme. On assiste au départ du ou des tireurs puis à un plan de la victime. La forme est proche de celle utilisée par Van Sant, mais le moyen métrage d'Alan Clarke réagit aux attentats terroristes de l'IRA et ne s'intéresse à rien en dehors de l'acte lui-même. Jean-Philippe Tessé observe, à propos de la différence de ton entre les deux œuvres :

En fait, là où Alan Clarke cherche à vider les meurtres de toute coloration personnelle (des inconnus abattent des inconnus), Gus Van Sant suit le chemin inverse. Il lui faut remplir ces trajectoires avec des identités (les noms des personnages, annoncés par des cartons), gorger les tunnels d'affectueuses pauses élégiaques (les ralentis d'une infinie délicatesse) – comme s'il fallait habiter à tout prix les lieux de transit : les couloirs d'*Elephant*, les routes de *My Own Private Idaho* [...]. (15)

Il n'y a en effet aucune indication sur les tireurs ni sur les victimes, et là où le film d'Alan Clarke demeure froid et distancié, celui de Van Sant crée une réelle empathie envers tous ses personnages, tireurs comme victimes. Enfin, le réalisateur a inclus une référence très spéciale dans *Elephant*, puisqu'on peut y voir les personnages de son film précédent : *Gerry*. Les personnages du jeu vidéo d'Eric sont en effet les deux hommes du film – relecture de la pièce absurde *En attendant Godot* – perdus au milieu du désert. Loig Le Bihan explique : « Gus Van Sant construit là une sorte d'anti-modèle à ses propres personnages, ce qui lui sert à la fois à tenir le film en quelque sorte à distance du corpus auteurial tout en désamorçant la tentation d'une interprétation trop simpliste et manichéenne du film. » (14) Cette « autoréférence » peut paraître quelque peu narcissique, mais il semble qu'elle soit plutôt là

pour rappeler une sorte d'éternel recommencement. Il faut à chaque fois repartir de zéro, de ce grand désert, et tenter – vainement – de ne pas refaire les mêmes erreurs.

Catherine Hardwicke a pour sa part recours à des références culturelles plus populaires, qui servent principalement à ancrer le propos dans l'époque représentée sans en faire forcément un commentaire. On voit par exemple Stacy Peralta jouer dans un épisode de *Charlie's Angels* (1976-81), série télévisée très connue de l'époque. Dans cette scène, on assiste au tournage d'un épisode, ce qui permet une mise en abyme des techniques de tournage avec la présence de caméras, perches... Cette scène permet également de réunir à l'écran Stacy Peralta – sous les traits du réalisateur de l'épisode – et son interprète dans le film, John Robinson. Mais c'est principalement dans la musique que *Lords of Dogtown* puise ses références. Sa bande-originale est composée uniquement de morceaux de l'époque – même si certains prennent quelques libertés – choisis pour la plupart pour leur pertinence concernant l'esprit et la culture représentée. On retrouve de nombreux morceaux d'artistes emblématiques des années 70 tels que Neil Young, Jimmy Hendrix avec « Voodoo Chile » qui ouvre le film, The Stooges, Cream, David Bowie ou encore Deep Purple. Certains titres ont un rapport direct avec le monde de la glisse, comme « Sidewalk Surfin' » de Jan and Dan, datant de 1964, dont les textes accompagnent les balbutiements du skateboard, qui fut très influencé par le surf : « Grab your board and go sidewalk surfin' with me... Don't be afraid to try the newest sport around [...] It's catchin' on in every city and town. You can do the tricks the surfers do. » On entend ce titre pendant que les champions de l'« ancienne école », très marqués par le style des années 60, tels que Ty Page¹², participent à la compétition de Del Mar, ce qui ajoute au côté désuet de leur interprétation de la discipline. D'autres titres apportent un commentaire sur ce que vivent les adolescents, à l'image de « Success » d'Iggy Pop (1977), qui décrit l'ascension d'une célébrité, et que l'on peut entendre juste après que le patron de G&S a proposé aux garçons de quitter Skip et de rejoindre son équipe. Certains morceaux reflètent enfin l'état d'esprit des jeunes skateurs, comme lorsque Tony s'élance pour la première fois dans la compétition à Del Mar sur le son de « Motor City Madhouse » de Ted Nugent. (00:28:50) Le chanteur scande: « Woh, welcome to my town. High energy is all around tonight. Woh, you best beware. There's violence in the air tonight. » Cela correspond bien à l'attitude de Tony, qui part toujours vainqueur et avertit ses concurrents qu'ils n'ont qu'à bien se tenir. Dans une démarche de réécriture de la culture représentée, certains titres de l'époque ont fait l'objet d'une reprise plus récente. C'est le cas de « Death or Glory », le célèbre titre à

¹² Surnommé « Mr Incredible », Ty Page fut un des leaders de l'âge d'or du skateboard freestyle, au début des années 1970. (www.ty-page.com)

l'esprit punk des Clash dont le titre peut être lu en rapport avec les ambitions des Z-boys, ici interprété par Social Distorsion dans une reprise assez proche de l'original. Le titre de Pink Floyd « Wish You Were Here », qui conclut le film, fait lui-aussi l'objet d'un réenregistrement par Sparklehorse. Le tempo a été fortement ralenti, afin de donner au morceau une atmosphère très mélancolique, en accord avec l'annonce de la disparition de Sid, peu de temps après les sessions du Dogbowl.

Les titres de la bande originale ont été choisis de façon toute aussi soignée pour *Donnie Darko*, dans lequel l'action colle parfaitement avec les paroles de plusieurs morceaux. Ceux-ci sont tous des titres phares de la scène rock des années 80 qui donnent son ton si particulier au film. On peut toutefois mettre en évidence le fait que le choix des morceaux privilégie la culture « jeune » de l'époque, et non une culture plus classique. Le film est ancré dans une époque, mais aussi dans un état d'esprit : c'est à la jeunesse de cette époque-là que le film va s'intéresser. C'est le cas dès l'ouverture avec la chanson d'Echo and the Bunnymen, « The Killing Moon », sortie en 1984. Les paroles de celles-ci débutent par « Under blue moon » alors que Donnie dévale la pente de Carpathian Ridge en vélo au petit matin, avant d'évoquer « The killing time, Unwillingly mine », puis « The killing moon will come too soon » de façon très éloquente, puisque l'on sait que la fin du monde fera l'objet d'un compte à rebours dans lequel Donnie est impliqué. Enfin, la phrase « Fate, up against your will » fait bien évidemment écho au thème de la prédestination, central dans le film. En écoutant les paroles de la bande originale, il est donc possible de déduire, et ce dès les premières minutes, les questions qui vont y être abordées. L'utilisation de la musique comme complément aux images se répète à plusieurs reprises dans le film. Lors de la séquence d'introduction du lycée, les paroles de « Head Over Heels », du groupe Tears For Fears, sortie en 1985, commentent de façon humoristique ce qui est à l'image. Les mots « Won't escape my attention » sont prononcés alors que le proviseur passe devant les élèves qui sniffent de la drogue, sans les voir (00:17:25). « With one foot in the past » est un commentaire à l'allure traditionnelle du bâtiment, tandis que « Have you no ambition ? » est la légende à l'image de Cherita assise seule sur le socle de la statue. De même, la poignée de main du proviseur et de Cunningham est accompagnée par « I'm lost in admiration ». Enfin alors que l'on voit les élèves s'installer à leur table en accéléré pour le cours de Miss Pomeroy, les paroles sont « It's funny how time flies ». Les morceaux de la bande originale ne se contentent pas de rythmer le long-métrage, mais sont aussi utilisés à titre de commentaires sur le comportement des personnages – particulièrement celui des adultes, d'ailleurs – et d'indices supplémentaires aidant à la compréhension. Les paroles sont souvent lisibles comme des critiques envers les personnages

dont l'attitude peut être remise en question. Ainsi, la prestation des jeunes danseuses de Sparkle Motion est accompagnée par « Notorious » de Duran Duran, titre de 1986, qui couvre le son de toute la séquence. Lorsque Donnie – que l'on nous montre en train de s'introduire chez Cunningham en montage alterné, afin de mettre l'accent sur la simultanéité de l'action – se trouve devant son portrait, les paroles de la chanson sont « You pay the prophets to justify your reasons. I heard your promise, but I don't believe it » (01:13:00) On pourrait croire que c'est Donnie qui s'adresse au personnel du lycée et les défie en brûlant la maison du « prophète ». Enfin, la scène de la fête d'Halloween est rythmée, dans sa seconde partie, par « Under The Milky Way » de The Church, datant de 1988, l'année à laquelle se déroule le film. Là encore, les paroles sont éloquentes : alors que Donnie et Gretchen redescendent l'escalier au ralenti, main dans la main on peut entendre « Wish I knew what you were looking for, might have known what you would find. », qui pourrait être le commentaire d'un observateur, peut être de Gretchen, se remémorant la scène : si elle avait su comment aider Donnie, cela aurait pu finir différemment. Les paroles évoquent ensuite « something shimmering and white » puis « it leads you here, despite your destination », juste avant que le garçon aperçoive les « lances » qui le guident. Le film se referme sur une reprise de « Mad World » de Tears For Fears, créée spécialement pour celui-ci par Michael Andrews et Gary Jules. La chanson remplace le son « in », et on voit défiler les personnages principaux se réveillant d'un mauvais rêve, avec des réactions différentes. Les paroles sont encore une fois extrêmement pertinentes, et il suffit d'écouter la première phrase, « All around me are familiar faces », alors que toutes les personnes ayant connu Donnie vont être passées en revue, pour comprendre que le morceau n'a pas été choisi au hasard.

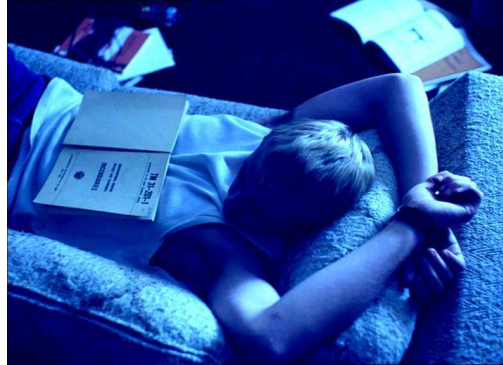
Les morceaux utilisés dans *Elephant* ont été également sélectionnés avec beaucoup d'attention, mais exclusivement pour leur caractéristiques sonores et non pour leurs textes. Il n'y a en effet pas la moindre « chanson » dans le film. Seuls des morceaux de musique l'accompagnent. Ici, contrairement à *Donnie Darko*, la musique ne prend jamais le pas sur le son « in », elle l'accompagne seulement, et sait s'effacer. Le thème de référence du film, la « Sonate au clair de lune » de Beethoven, est par exemple presque recouvert par les cris des jeunes sportifs dès le début du film (00:08:00). Il semble que la bande son soit clairement faite de plusieurs « couches », mais que le son produit par les jeunes doit rester au dessus, coûte que coûte. Ils ne peuvent pas être noyés par le tumulte du monde. Le second morceau emblématique du film, la « Lettre à Elise », est le fruit d'une improvisation : l'interprète d'Alex, jouant le morceau sur le plateau, aurait donné l'idée à Gus Van Sant de l'inclure dans son film. Le morceau, qualifié de scolaire, est interprété en direct pour la prise de son. Sans

être réinventé, il est tout de même joué de façon personnelle, avec les imprécisions qui caractérisent cette version. L'adolescent s'approprie ce morceau bien connu dans une scène qui permet de découvrir son univers. Sa chambre est dévoilée au rythme des notes en un panoramique à 360° très fluide. L'univers du garçon se déploie comme les notes de musique et, au retour de la caméra à son point de départ, Eric est apparu. La musique semble appeler les jeunes chez Gus Van Sant, à mesure que les adolescents lui donnent vie. Les deux semblent très interdépendants et la « Sonate au clair de lune » n'est pas la seule à les accompagner dans leur déambulation. Cela est particulièrement évident avec le personnage d'Elias, escorté par un morceau de saxophone alors qu'il se rend au labo photo. (00:24:13) Il semble que ce morceau reflète sa personnalité, que la musique joue « dans sa tête ». Ainsi, son univers sonore se modifie et d'autres sons viennent s'y mêler lorsqu'il croise des amis, ou au contact du vacarme régnant dans le couloir. Les personnages façonnent les sons, et ces mêmes sons influencent l'environnement. L'utilisation de la musique concrète d'Hildegard Westerkamp, compositrice allemande, brouille les frontières :

Une grande partie des sons d'ambiance appartient à des morceaux de musique concrète qui existent préalablement au film. « The Doors of Perception » d'Hildegard Westerkamp est ainsi utilisé sur les plans de marche ; 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. (Delorme, 18)

Le paysage n'est donc plus seulement visuel mais également sonore, et c'est véritablement l'état d'esprit des jeunes qui le modifie : en entrant dans le lycée, Alex en fait une forêt luxuriante. Il semble que ces jeunes veuillent imposer leur « vision sonore » de l'environnement en l'opposant à l'insupportable « rumeur du monde » (Delorme, 18) dont Alex veut se prémunir en se bouchant les oreilles, à la cafétéria. Comme si, en laissant ce vacarme pénétrer dans l'école, on mettait en péril l'univers personnel des adolescents, d'une façon sournoise et insurmontable. Alors que *Lords of Dogtown* et *Donnie Darko* se servent de morceaux issus de la culture populaire, Van Sant utilise des morceaux de musique concrète, bien plus complexes et moins immédiats que les titres pop, mais plus à même de décrire la variété émotionnelle de ces jeunes. La musique d'Hildegard Westerkamp peut être également vue comme celle d'une jeunesse qui se cherche, et tente d'échapper aux codes prédéfinis pour elle, de la même manière qu'Alex lit distraitement la partition de la « Lettre à Elise », sans craindre de la renouveler. Ce n'est pas la seule chose qui est lue dans *Elephant*, puisqu'on y

trouve quelques références littéraires, Alex et Eric faisant usage d'un grand nombre de livres, avec plus ou moins de soin. Pendant qu'Alex cherche des armes, Eric lit un ouvrage dont on ne voit pas la couverture. Mais dans la scène suivant, on les retrouve endormis, (00:51:37) Alex, un tas de livres sous les pieds, et Eric un livre sur la poitrine. Il semble que ce soit celui qu'il lisait dans l'après-midi, et on peut maintenant voir qu'il est intitulé *Unconventional Warfare Devices and Techniques : Incendiaries*. C'est un ouvrage de technique militaire, édité par le Pentagone, qui correspond à leur projet, mais n'apporte pas d'information supplémentaire sur leur personnalité, si ce n'est éventuellement sur leur professionnalisme. Les références littéraires placées dans *Donnie Darko* sont au contraire, de la même manière que les textes des chansons, lisibles en rapport avec le film.



Le premier ouvrage apparaissant dans le film de Richard Kelly est *It* de Stephen King, que Rose lit en attendant le retour de Donnie. Le roman, sorti en 1986, raconte l'histoire d'une bande d'enfants confrontés à une entité maléfique baptisée « It » qui revient tous les vingt-sept ans se nourrir d'êtres humains. L'histoire se déroule, pour sa première partie, pendant l'enfance des protagonistes, puis quand ils sont devenus adultes, et doivent de nouveau combattre « It ». On peut rapprocher l'histoire de *Donnie Darko* du roman du fait de la présence de jeunes héros, mais aussi du jeu sur la mémoire : devenus adultes, les enfants de *It* n'ont plus le moindre souvenir de ce qui s'est passé avec la créature. De plus, l'entité maléfique prend le plus souvent la forme d'un clown menaçant, figure que l'on retrouve dans le film avec le passager de Frank le soir de la fête d'Halloween, qui porte un costume de clown. Richard Kelly a toujours dit être un admirateur de l'auteur, et l'a souvent cité comme une source d'inspiration : « King taught me suspense and how to create a fantasy world. Also, how to terrify an audience, how to move them, how to do all the great things that King can do. » (Kelly, XIV) Sans que Kelly l'évoque, on ne peut toutefois pas passer à côté de la référence à *Alice's Adventures in Wonderland*. La présence de Frank, le lapin, que Donnie doit suivre est un clin d'œil sans ambiguïté, pas plus que ne l'est le fait qu'il se réveille dans un parcours de golf, entouré de trous, après l'avoir suivi hors de sa chambre. On peut également trouver dans le film une référence à la suite du livre de Lewis Carroll : « The sequence in which Donnie seeks to break into through the watery barrier between his and Frank's dimension also carries echoes of Carroll's sequel *Through the Looking Glass* (1882),

another trope that has entered into the culture. » (King, 58) De façon plus générale, l'incertitude concernant l'existence réelle de l'univers du film, et le fait que Donnie ait rêvé cet univers ou non, fait également penser au thème de ces romans. Un autre auteur anglais est cité de façon claire dans *Donnie Darko* : Graham Greene et sa nouvelle « The Destructors », étudiée en classe d'anglais, avec Miss Pomeroy. Outre une curieuse similitude dans la construction du nom de l'auteur avec son allitération en « G » et le nom de Donnie Darko, et son allitération en « D », la nouvelle, publiée en 1954, partage avec le film de Richard Kelly bien des aspects, dont des héros adolescents. L'accent est toutefois ici plus mis sur le « Wormsley Common Gang » que sur un seul leader, malgré la place prépondérante de Trevor. Geoff King commente les similitudes de la nouvelle et du film ainsi :

A degree of parallel is implied between Donnie and the central character of the story, who leads a group of youth in the systematic destruction of the home of a character known as 'Old Misery'. "The Destructors" shares with *Donnie Darko* the ability to generate uncertainty at the level of tone. It can be read ironically, as Donnie suggests in class, a dimension entirely missed by the self-appointed moral guardian of the school, Kitty Farmer, who succeeds in getting it removed from the curriculum. (54)

Le texte est en effet accusé par Kitty d'avoir influencé les élèves dans l'inondation de l'école. Ces accusations n'ont bien évidemment aucun fondement mais, dans l'institution dirigée par des adultes conformistes, la nouvelle est interprétée uniquement au premier degré et est supprimée des cours. Concernant la modalité, comme dans le film, le ton de la nouvelle oscille entre le tragique et le comique. Si on peut ressentir de l'empathie pour le pauvre Old Misery, le texte se conclut par un épisode comique :

"I'm sorry", the driver said, making heroic efforts, but when he remembered the sudden check to his lorry, the crash of bricks falling, he became convulsed again. One moment the house had stood there with dignity between the bomb-sites like a man in a top hat, and then, bang, crash, there wasn't anything. He said: "I'm sorry, I can't help it, Mr Thomas. There's nothing personal, but you got to admit it's funny." (Greene, 96)

Il semblerait que le chauffeur, s'il n'a pas relevé tout l'aspect artistique dans l'œuvre du gang, a au moins su lire au second degré l'écroulement du bâtiment, comme le lecteur est invité à le faire. En plus d'un indice concernant le ton du film, la nouvelle éclaire également certains aspects du scénario : l'inondation de l'école, mais aussi l'incendie par Donnie de la maison abandonnée, lorsqu'il était plus jeune. Si on comprend pourquoi le garçon a inondé l'école – la rencontre avec Gretchen et les événements qui en découlent – rien n'explique l'incendie de cette première maison. Il semblerait que la raison soit à trouver dans la lecture de « The

Destructors » par Donnie. Interrogé par Miss Pomeroy au vu de son expérience en matière de destruction – le réacteur d’avion qui s’est écrasé sur sa chambre – il explique : « Destruction is a form of creation. So the fact that they burn the money is ironic. They just want to see what happens when they tear the world apart. They want to change things. » (00:20:22) Les adolescents voudraient donc, selon Donnie, changer les choses par l’art, et la destruction serait une forme de création artistique qu’ils privilégient. On peut effectivement trouver dans *Donnie Darko*, mais aussi dans *Lords of Dogtown* et *Elephant* des formes d’expression artistique diverses chez les jeunes, dont la destruction.

b- Expression artistique

L’expression artistique des jeunes est en effet bien souvent représentée comme une forme de dégradation de leur environnement, destinée à le rendre plus proche de leurs attentes. Ils s’approprient ainsi les lieux traversés et exercent leurs talents, même si ceux-ci sont bien souvent vus comme du vandalisme ou du détournement. Geoff King commente ainsi la destruction comme forme de création dans *Donnie Darko* : « Some of Donnie’s actions might be interpreted as arbitrary, ironic and perhaps even existentialist, as expressing a rebellious desire to ‘tear the world apart’, to ‘change things’ – for its own sake, as a marker of his own ability to act upon the world, rather than as part of any metaphysical scheme. » (56) Le héros adolescent voudrait donc imprimer sa marque sur le monde, laisser sa trace en le détruisant petit à petit. C’est une entreprise que l’on peut rapprocher de celle des jeunes de Dogtown, qui dégradent et façonnent leur environnement de façon plus ou moins artistique. Cette ambition est visible dès le générique, lors duquel on voit le nom de la maison de production, des acteurs, ou le titre du film s’imprimer sur l’écran en style graffiti, accompagnés de bruitages



rappelant le son d’un aérosol. L’utilisation d’un pochoir servant à marquer la pellicule impose dès le début l’autorité des jeunes sur le film. Ces graffitis appellent ceux que l’on va voir, quelques scènes plus loin, sur les murs du *spot* de surf des jeunes de Dogtown.

Leur endroit favori pour surfer quelques vagues est le parc d’attraction en ruine de Pacific Ocean Parc, à Santa Monica, que leurs aînés ont façonné à grand renfort de tags. C’est en effet la bande de Skip, le mentor des Z-Boys, qui règne en maître sur les décombres de ce qui fut le plus grand parc d’attraction de la côte ouest, ouvert en 1958 avant d’être laissé à

l'abandon faute de rentabilité à la fin des années 60. Leur terrain de jeu se compose des ruines du parc, dont les quelques murs restant portent les fameuses inscriptions « Go Home » et « Locals Only », destinées à tout étranger à la zone désirant s'y introduire sans y être convié, d'une grande roue gisant sur le côté, et des restes de la jetée qui supportait une partie des attractions. Les installations se résument, à l'époque représentée dans le film, à quelques piquets se dressant hors de l'eau, sur lesquels les surfeurs risquaient de s'embrocher à chaque chute. On peut voir dans ces décombres un exemple des deux types de ruines décrits par Chateaubriand : celles qui sont l'ouvrage du temps et celles qui sont celui des hommes (Habib, 46). Les années d'inactivité ont abîmé les installations, mais les jeunes y ont aussi mis du leur en cassant et peignant ce qui en restait. La destruction est ici élevée au rang d'art, accompagnée d'une certaine poésie de la ruine : pour ces jeunes, le parc n'en est plus un, mais ces ruines leur sont bien plus utiles que les installations d'origines. Ils ont su transformer les décombres, que la société leur a abandonnés, en un nouvel art. Ce n'est plus ici l'esthétique des monuments antiques et sa poésie du temps qui passe, mais la revendication d'une modernité à s'approprier. Selon André Habib : « la ruine moderne, fruit de la guerre, des catastrophes naturelles, plus tard de la modernité, [...] graduellement, et particulièrement à la suite des deux guerres mondiales imposera son propre imaginaire, tour à tour antinomique ou incorporé avec des variations à la thématique ruiniste. » (47) La ruine moderne reste, certes, le « memento mori » d'une modernité bien éphémère, mais, contrairement aux ruines de l'antiquité, on ne doit pas les laisser intactes en guise d'avertissement : il faut se les approprier et les transformer, comme le font les jeunes de Dogtown. Les adolescents font vivre ces ruines selon leurs règles, mais les protègent également à leur façon. Ils seront les seuls à s'attrister de leur disparition dans un incendie d'origine douteuse, ici métaphore de leur innocence perdue au profit de la monétisation de leur discipline. On les dépossède même de ces murs, sans aucune valeur, qu'ils avaient pourtant façonnés à leur goût, mais en les dégradant aux yeux des autorités. Alors qu'ils gardaient la mémoire de cette période faste de



la baie, les pouvoirs publics préfèrent faire table rase du passé, sans laisser aucune trace de ces dentelles de bois et de métal. On retrouve plus tard dans le film des exemples de ce qu'on pourrait nommer la « dégradation artistique » de l'environnement, avec d'autres tags dans

le half-pipe improvisé, (00:13:27) puis dans les piscines qu'ils se sont adjugées. Ces efforts

relèvent d'une velléité d'appropriation par ces jeunes d'un lieu que la municipalité se refuserait à leur céder. Comme l'a souligné Craig Stecyck dans *Dogtown and Z-Boys*, les jeunes skateurs ont su détourner l'utilisation première de ces bâtiments et leur redonner une âme : « The skaters took those environments and they re-worked them and made them into something different, something more human than what the architects usually had planned. » (00:27:38) Ils marquent également leur territoire de leurs tags, comme de leur passage, et il semble que les deux disciplines – destruction et skateboard – soient très liées, le skateboard étant une façon de déconstruire les codes de la vie urbaine afin d'en créer de nouveaux.

On peut également parler dans *Elephant* d'une forme de création artistique dans la destruction du lycée. Mais, alors que dans *Lords of Dogtown* les skateurs laissent leur empreinte sur les murs, et que Donnie réussit à inonder son lycée avant de brûler une maison, les adolescents d'*Elephant* n'ont pas autant de succès. Les dégâts matériels restent limités car, s'il faut se rappeler qu'ils ont posé des bombes dans leur lycée, celles-ci n'explorent pas toutes. Sans doute n'ont-ils pas assez étudié leurs manuels, et ils sont de ce fait forcés de commencer à tirer avant les explosions. On voit toutefois, lorsque John retrouve son père, un panache de fumée s'échappant du lycée. Ceci change discrètement la configuration des lieux : le lycée prend des allures inquiétantes de manoir brumeux. De même, le feu à l'intérieur des bâtiments change drastiquement l'environnement. Soudain, le lycée n'en est plus un, c'est une zone de guerre, un brasier qui donne un tout autre aspect au lieu. Surtout, le lycée, si rébarbatif dans ses couloirs de verre, s'anime. La catastrophe lui redonne des couleurs, et paradoxalement, de la vie, le sortant de son apathie. On passe d'un couloir froid et sombre,



peuplé d'élèves paniqués, à



un boyau en feu, puis une salle

de classe baignée de lumière où Acadia semble attendre Benny. (01:06:56) La destruction du lycée par Eric et Alex le transforme en un happening macabre, un laboratoire des comportements humains, mais aussi de celui des matériaux, soumis à des tests grandeur nature. Poussés à bout, tous les éléments constitutifs du lycée sont capables de donner de belles choses, à l'image de Benny remontant le courant pour sauver sa camarade, ou de ces casiers en flamme, éclairant de leur lueur chaude les murs du bâtiment. On devine que ce

n'était sans doute pas le but des tireurs, même si l'aspect ludique est important à leurs yeux, comme on peut l'entendre dans le conseil d'Alex à Eric, juste avant le dernier acte : « Most important: have fun, man. » (01:01:07). La destruction semble en effet être la seule activité créatrice – dont il y a d'autres exemples dans le film – dans laquelle ils puissent prendre du plaisir ; mais on peut se demander si, dans *Elephant*, il en est autrement pour un seul personnage.

Ainsi, Alex est interrompu pendant qu'il dessine en classe, par les élèves qui le bombardent de papier mâché. De plus, son interprétation de la « Lettre à Elise » n'est pas complète : il s'arrête avant la fin car il ne parvient pas à jouer les dernières notes. On peut deviner une certaine frustration dans cet accomplissement qui lui est refusé. C'est tout le contraire d'Elias, qui semble, à première vue, s'épanouir dans son activité de photographe. A notre première rencontre avec le garçon, il se promène dans le parc, à la recherche de sujets pour ses photos. (00:05:20) Il y rencontre le jeune couple de punks, qui se méprennent sur son travail et pense tout d'abord qu'il veut les photographier nus. Le malentendu dissipé, ils acceptent de poser pour Elias, qui dit être en train de confectionner son book. La séance ne dure que quelques instants, puis le garçon repart avec sa pellicule à développer. Il y a imprimé le visage de ces deux personnages, que l'on ne reverra plus pendant le film. Echappent-ils aux tireurs, ou font-ils partie des victimes, il est impossible de le dire. Elias s'éloigne à grand pas du lieu de la séance – du crime également ? – pour aller tirer ses photos. La caméra l'observe quitter la scène, abritée derrière un arbre, comme consciente du danger qu'il représente. Il est d'ailleurs intéressant de noter l'homonymie anglaise « to shoot », qui peut se rapporter à l'acte de prendre en photo et à celui de tuer. Elias capture les images, mais ne fait-il pas plus ? Contrairement à la ruine, la photographie fige le temps, mais elle n'empêche pas le sujet de mourir. Elle rappelle toujours le caractère fini de l'homme imprimé sur la pellicule, qui n'est pareil à cette photographie qu'un instant. Ensuite, il ne fera que vieillir et se rapprocher de la mort, angoisse centrale au *Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde. C'est ce que semble dire Gus Van Sant avec les photos d'Elias : nous ne verrons jamais le résultat de ses portraits : ses sujets sont déjà morts à l'écran, comme les victimes de la chasse à l'image à laquelle il se livre. La représentation artistique semble être dangereuse, pour le sujet comme pour le photographe. Pour le sujet d'une part, car le processus photographique désincarne et fait peu à peu disparaître l'être humain derrière l'image. Le photographe s'enferme en effet dans la chambre noire, mais la caméra n'y a pas accès, comme si ce qu'il y faisait comportait un danger. Il choisit ensuite, sur la pellicule, les clichés valables. S'il donne vie avec ses photos, il donne aussi la mort à certaines. Il coupe le fil de leur vie, telle la Parque, avec ses ciseaux.

(00:30:00) Les clichés n'ont plus aucune continuité. La seule question qui revient au labo photo entre les jeunes photographes est d'ailleurs « where did you take that at? », interrogation concernant le lieu où on pourrait trouver de si beaux spécimens. Le gibier est ensuite simplement épinglé au mur, comme un trophée, et le mérite revient uniquement au photographe. Le sujet a disparu derrière son image. Mais cette représentation comporte, d'autre part, un danger pour le photographe. Alors qu'il regarde ses prises du jour, son visage est remplacé par ce qu'on entrevoit, en transparence, comme étant celui du couple. (00:34:45) Elias est supplanté par son travail, et comme nous venons de le voir, aucune question personnelle n'a sa place au labo: tout tourne uniquement autour de la photographie, les jeunes n'existent qu'à travers elle. De surcroît, prendre Alex en photo est la dernière chose que l'on voit Elias faire dans le film. On suit le garçon jusqu'à la bibliothèque, sur le chemin de laquelle il croise John, qui semble avoir la présence d'esprit de marcher dans le sens contraire. Arrivé à destination, il attrape une revue mais Alex et Eric font irruption dans la pièce. Le premier réflexe d'Elias est d'immortaliser cet instant, ce qui semble figer Alex dans sa position. Mais rapidement il reprend vie, abat Michelle, et une silhouette que l'on pourrait prendre pour celle d'Elias, sans certitude. L'art n'a ici rien changé au plan des garçons.

De la même manière qu'ils n'avaient pas prévu de rendre ce lycée si beau, il ne se laissent pas influencer par la représentation artistique, incapable de les ramener à la raison. Plus rien ne peut les distraire de leur plan macabre, et l'art ne joue ici plus son rôle d'échappatoire au triste quotidien. Pourtant, l'existence des deux tireurs n'est pas dépourvue de représentation



artistique. Les murs de la chambre d'Alex sont couverts de dessins et de toiles. Dans le salon, on se trouve face à une nature morte grandeur nature, mais peut être est-ce plutôt une vanité ?

(00:52:48) Sur la télévision ont été posées quelques citrouilles, qui rappellent l'époque de l'année, mais aussi la tradition de la nature morte en peinture, alors que défile un

documentaire sur le nazisme à la télévision. Comme le souligne Stéphane Delorme :

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. [...] Elles sont là comme des vanités commentant muettement l'agitation du monde. (16)

En effet, l'arrière plan s'anime soudain. Un livreur trouble la léthargie de la banlieue pavillonnaire pour livrer les armes. Le danger n'était pas là où on l'attendait, et cette vanité, rappelant le caractère mortel de tout être vivant, enjoint le spectateur à rester sur ses gardes. La nature morte fait toujours office de *memento mori* dans ce petit coin paisible d'Amérique. L'environnement calme et équilibré que représente la banlieue américaine cacherait bien plus de péril qu'on ne peut – ou veut – le voir au premier abord. Cette quiétude feinte est, dans *Elephant*, symbolisée par le pare-brise fendu de la voiture du jeune tireur. L'équilibre est si fragile qu'il peut rapidement basculer. La volonté qu'ont ces deux jeunes de faire voler en éclats la tranquillité de leur petite ville est comme une remise en cause de cette perfection affichée. Il semble que Donnie soit de la même manière aliéné par son environnement mais, contrairement à Eric et Alex, il trouve du réconfort dans la pratique artistique.

Donnie Darko se déroule dans une banlieue favorisée de la ville imaginaire de Middlesex en Virginie, que l'on visite lors de la séquence d'ouverture. Tous les éléments de la banlieue sont réunis dans cette séquence : les allées bien entretenues, les joggeuses en survêtement fluo, les voitures de sport et les pavillons chics. Ce monde à première vue idyllique est en réalité étouffant pour un jeune homme aux aspirations aussi vastes que celles de Donnie. Il révèle à Gretchen, lors de leur première conversation, ses projets d'avenir : « I want to be a writer. Or maybe a painter, or maybe both. I'll write a book and draw the pictures. Then maybe people will understand me. I don't know, change things. » (00:29:06) Chez Donnie, l'art est toujours capable de changer les choses. Il est un moyen d'expression mais aussi d'action. C'est pour lui la manière la plus efficace d'être compris et de faire comprendre des choses aux gens. On peut voir au cours du film plusieurs de ses créations, qui tranchent avec son environnement familial. Il y a tout d'abord ce gigantesque œil qu'il a accroché au mur de sa chambre, avant que le réacteur de l'avion ne s'y écrase. Ce dessin peut être rapproché de *Blade Runner*, sur lequel Steven Poster, directeur de la photographie pour *Donnie Darko*, a justement travaillé. Dans le film de Ridley Scott, l'image de l'œil revient à plusieurs reprises, et c'est celui-ci que les Blade Runners scrutent afin de lire la vraie nature des suspects. Cependant, si le dessin de Donnie est techniquement très bien exécuté, il n'est pas vraiment inquiétant. Il est antérieur à la chute du réacteur de l'avion, et à ce titre, le monde du garçon n'a pas encore basculé. Au contraire, les dessins qu'il exécute après sa rencontre avec Frank sont très intimidant, et source d'inquiétude pour sa mère, notamment en ce qui concerne le lapin à tête de mort qu'il a accroché au mur de sa chambre. (01:19:50) Le dessin accompagne un calendrier, sur lequel il a rayé les jours s'étant écoulés depuis l'accident. Il est une référence claire à Frank, puisque la figure porte des oreilles de lapin mais possède un corps

humain. Toutefois, le masque effrayant a été remplacé par un crâne, comme si Donnie avait deviné la vraie nature de Frank : un être humain déjà mort. Cette création s'inscrit difficilement dans la décoration de la maison bourgeoise des Darko.

L'imagination débordante de l'adolescent peine à trouver sa place dans cet environnement duquel il se sent exclu, à l'image de cette



scène, à la fin du film, dans laquelle il revoit tous les membres de sa famille sauter dans les bras les uns des autres alors que lui reste à l'écart. Il n'arrive pas à s'intégrer à cet univers conformiste, comme le souligne Geoff King : « Donnie's problems of adjustment [...] might be ascribed to the difficulties faced by an unusually bright, artistic youth brought up in a world of 'soulless' material affluence » (94) L'adolescent dessine donc pour s'échapper, et la venue de Frank va, semble-t-il, lui en donner les moyens. Le film peut être vu comme une satire de ce monde simpliste, puritain, sans aucune profondeur. Donnie s'y sent étranger, d'où sa propension à être gagné par des pensées surnaturelles. Cela peut expliquer pourquoi il est choisi pour être le « Living Receiver » dans la prophétie de Roberta Sparrow : il est enclin à se laisser convaincre de l'existence d'un autre univers, car il ne se sent pas adapté à celui dans lequel il vit. Danny Powell pense que l'univers tangent met plus clairement l'accent sur tout ce qui doit être remis en cause dans la paisible banlieue, et sur lequel ses habitants ne veulent pas ouvrir les yeux :

The presentation of the bleached white world of Middlesex is necessarily simplistic, a white world of innocence, against which the world that Donnie entered becomes juxtaposed. The manicured hedges of Donnie's garden and the sculpted golf course make the ideal settings of a surrealistic world that is at once Donnie's home and an alternate reality. [...] Donnie's alternate reality is, however, only the actual reality that others are afraid to confront. The darkness that Donnie faces implies that he is opening his eyes, waking to a real and necessary world of darkness. (56)

Il semble que ce changement d'univers perçu par le garçon soit figuré de façon visuelle par l'esthétique d'Halloween, fête pendant laquelle on exhibe tout ce qui est habituellement effrayant ou tabou, et qui doit donc être caché. Dès le début du film, la fête d'Halloween est annoncée par une pancarte qui couvre presque tout l'écran. Mais la fête lors de laquelle tout bascule est celle que donnent Donnie et Elizabeth pour fêter la réussite de cette dernière aux tests d'entrée à Harvard. Les talents artistiques de Donnie sont mis à profit lors de la sculpture des citrouilles, le garçon réalisant une lanterne effrayante, dont l'aspect est curieusement

proche de celui du masque de Frank. (01:25:59) L'intérieur de la maison est pour l'occasion décoré aux goûts de Donnie, avec des guirlandes en papier représentant squelettes et chauves-souris, des couronnes et des lanternes. Le garçon se réapproprie ainsi cet espace dans lequel il se sentait jusqu'alors étranger. Il arrive ainsi dans ce contexte à communiquer avec Gretchen, et à trouver la clef de l'énigme « Cellar Door ». Il semble que le contexte visuel d'Halloween, et de cet univers dans lequel il ne se sent pas étranger, soit le seul dans lequel il ait véritablement réussi à s'épanouir. L'environnement représenté ne semble pas lui correspondre, et on peut se demander si ce décalage est dû à l'époque choisie, ou simplement à une façon de traiter les adolescents dans cette société.



III- La représentation d'une époque

1- Le temps à l'épreuve de l'image

a- Une reconstitution ?

L'univers des trois films prend sa source dans des époques différentes. Malgré tout, chacun d'eux est basé sur la représentation – ou reconstitution ? – d'une époque passée ou contemporaine à l'époque de production. On peut donc voir de quelle façon cette représentation influe sur les relations entre les jeunes et leur environnement, et si l'image de ces sociétés est influencée par le fait que les trois films sont issus de ce que l'on appelle le « cinéma indépendant ». Chaque film est d'une part le produit de l'époque dans laquelle il a été créé, tout en essayant d'être d'autre part la reconstitution la plus fidèle possible de l'époque représentée. Il est donc pertinent d'étudier les choix qui ont été faits afin de restituer l'ambiance de l'époque dans laquelle se déroule le film, tout en isolant les indices du contexte de production. En fonction du but recherché – reconstitution documentaire de la période, ou simple cadre à l'action – les moyens utilisés ne sont pas les mêmes, et l'impact qu'ils ont sur le spectateur non plus. Nous verrons ensuite comment la représentation du temps diégétique influe sur la façon de voir les événements dans un contexte donné. Alors que *Donnie Darko* prend pour source d'inspiration les souvenirs d'enfance de son réalisateur, *Elephant* et *Lords of Dogtown* s'inspirent de faits réels. Toutefois, malgré le slogan « D'après l'histoire vraie des légendaires Z-Boys » apposé sur le boîtier du DVD, *Lords of Dogtown* a été écrit par l'un des membres fondateurs des Z-Boys, Stacy Peralta, à partir de ses souvenirs de l'époque et d'images d'archives. On peut donc se demander dans quelle mesure la reconstitution reste objective. Le film s'appuie en grande partie sur un documentaire sorti quelques années auparavant intitulé *Dogtown and Z-Boys*, réalisé par le même Stacy Peralta, qui avait alors relancé l'intérêt pour le skateboard. Le documentaire s'était attelé à retrouver les membres d'origine de l'équipe Zéphyr afin qu'ils évoquent leurs souvenirs. On retrouve en fait assez peu de ces personnages dans le film de Catherine Hardwicke. Mis à part Stacy Peralta, Tony Alva, Jay Adams et Skip Engblom, qui sont reconnaissables, le reste des Z-Boys est à l'arrière plan. Ils ne sont, pour la plupart, pas nommés, et il y a quelques oublis majeurs. Comme on peut le voir sur cette photo prise à la compétition de Del Mar, en 1975 (Peralta, 00:03:16), ils formaient réellement une équipe, là où, dans le long métrage, on ne voit que des individus.

Aucune trace par exemple du fondateur de la boutique de Skip, Jeff Ho, qui créait et réalisait



des planches de surf pour toute l'équipe, et est en grande partie responsable du style visuel et esthétique des « Seigneurs de Dogtown ». Les grandes lignes restent toutefois très visibles, et certains épisodes racontés dans le documentaire apparaissent dans le film, à l'image de la façon dont les étrangers étaient traités s'ils voulaient surfer au POP (Pacific

Ocean Park) sans y être invités. Jim Muir, membre original des Z-Boys, raconte : « I saw someone paddle out in the water with someone's carburetor on the top of his surfboard. He said "Hey does this belong to you?" and drop it in the water. » (Peralta, 00:16:24). Cet épisode est présenté au début de *Lords of Dogtown* sous l'angle de la comédie, mais c'est Jay qui a pris l'initiative de démonter la pièce du moteur. Il semble que les faits marquants de l'époque ont été condensés de manière à ce que le mérite en revienne systématiquement aux trois personnages principaux sélectionnés pour le film. Le long-métrage a de plus essuyé des critiques négatives concernant la véracité des faits relatés. On peut lire dans l'histoire du skateboard de Ben Marcus : « Not only is there no need for this movie, but its weaknesses underline the strength of the doc. [...] Although Catherine Hardwicke [...] has a good sense for the period and does what she can with the actors, we've seen the originals, and those aren't the originals. » (241) L'intérêt du film ne serait donc pas strictement documentaire, au sens où on peut relever des incohérences avec les documents de l'époque. A la fameuse compétition de Del Mar, là où leur carrière décolla, on peut voir Stacy, dans le film de Catherine Hardwicke, se présenter comme skateur indépendant, hors du reste de l'équipe. Or, le principal intéressé ne pourrait avoir fait une erreur aussi grossière dans son scénario, sachant que les vidéos et photos de l'époque le montrent, auprès du reste de la Zéphyr Team, arborant fièrement son t-shirt bleu foncé pendant les épreuves. Par ailleurs, la longévité de l'équipe a été fortement rallongée pour le film : après leur première apparition à Del Mar, la Zéphyr Team fut dissoute en six mois, chacun des membres ayant été courtisé par un grand fabricant de planches. Or, dans le film, on peut les voir encore réunis au « Ocean Front Skate festival » daté d'août 1976, plus d'un an après la compétition qui les révéla. Quelques libertés ont donc été prises avec les faits historiques. Il en est de même avec le Dogbowl et le personnage de Sid, qui est en fait la réinterprétation de Dario, un jeune garçon ayant existé, qui était atteint

d'un cancer du cerveau et insista auprès de son père pour que les Z-Boys lui fassent le plaisir de faire du skateboard dans sa piscine. Il est évident que ce qui est donné à voir dans le film est le regard qu'un homme adulte porte sur son adolescence passée, et sur l'adolescent qu'il a été. Et s'il en est de même pour le documentaire du même auteur, cela est nuancé par l'utilisation d'images de l'époque et des témoignages d'intervenants, qui rendent la représentation de l'histoire moins hégémonique. On ne peut cependant pas vraiment dire que l'époque est représentée avec nostalgie, mais on sent y poindre quelques regrets. Il semble que Stacy Peralta ait voulu corriger et se faire pardonner certaines des erreurs qu'il a pu commettre dans sa jeunesse. Ainsi, on perçoit de profonds regrets dans le documentaire en ce qui concerne Jay Adams, et la façon dont les choses ont tourné pour lui après la séparation de l'équipe. Peralta a voulu lui rendre justice en mettant son personnage en avant dans *Lords of Dogtown*, le magnifiant en quelque sorte, comme pour laver les affronts que lui a ensuite fait la société. N'ayant pas su « se vendre » correctement, comme l'ont fait Tony et Stacy, Jay a ensuite été relégué au second plan et n'a plus suscité le moindre intérêt dans les médias. En 1979, alors âgé de 18 ans, Adams déclarait dans une interview à Craig Stecyk : « I just try to skate, and the rest of it, the financial stuff, I'd rather have somebody else take care of. Some other jerk tell me what to do and stuff. I'd rather just go out and do the skating part. » (Stecyk, 106) Ce qui illustre déjà son désintérêt pour le marketing. Comme si Peralta s'en voulait d'avoir si bien réussi alors que son ami semblait, il semble s'être quelque peu arrangé avec la réalité. Le film présente un Peralta assez en retrait, timide, se laissant parfois dominer, moqué par Jay et les autres, même si on a du mal à y croire lorsqu'on revoit les documents d'époque. Il est le « gentil garçon » du film, responsable, ayant un emploi, toujours calme. On pourrait presque dire qu'il s'est offert le beau rôle – et au fond, quoi de plus normal puisque c'est sa vision des choses qu'il expose – mais ce serait oublier qu'il gratifie Jay et Tony de tout le talent et l'inventivité, comme par modestie. Il semble par ailleurs régler ses comptes avec les adultes de sa jeunesse, et aucun ne trouve grâce à ses yeux. Qu'ils soient publicitaires, fabricants de skateboards ou juge d'un concours, ils ont tous une attitude détestable. En dehors de l'équipe, personne n'a droit à un portrait flatteur, et ce n'est guère mieux en ce qui concerne les adultes proche de la Zéphyr Team. Entre le violent Chino, ou la mère irresponsable de Jay, personne n'est épargné, pas même Skip qui, s'il est dépeint de façon assez agréable, est en fait incapable. Il ne peut garder ni l'équipe soudée, ni même son magasin : il semble qu'il soit incapable de faire fonctionner quoi que ce soit. Cela est symbolisé dans le film par la poignée de porte lors du plan-séquence de l'atelier qui refuse de s'ouvrir (00:46:56), puis des décombres d'Ocean Parc, avec lesquels il bataille, qui ne veulent

pas céder pour lui permettre de passer (01:27:45). Peralta pose donc un regard assez bienveillant sur son double adolescent et ses amis, mais n'épargne rien à ceux qui détenaient l'autorité et auraient dû, à ses yeux, être plus compétents à l'époque. Ce film se déroule, de plus, pendant une période de contestation culturelle, qui a pris la forme d'une crise de l'autorité et de la montée des revendications de la jeunesse. On peut penser que c'est pour rester fidèle à l'esprit de l'époque que l'écart entre les générations est si visible.

Malgré ces quelques polémiques sur l'interprétation des événements, le film offre une reconstitution assez fidèle des années 1970. Un certain nombre d'images, qui ne servent en rien la narration mais aident à établir l'esthétique du film, permettent de désigner l'époque



représentée sans erreur possible. Ce sont par exemple ces plans des voies de circulation remplies de voitures de la période représentée (00:24:26). Des indices permettant de dater l'époque diégétique sont présents : outre les voitures, on peut citer le

style vestimentaire, et même des références historiques. En effet, lorsque Jay s'introduit dans la chambre que partagent sa mère et son beau-père pour prendre sa planche de surf, celui-ci se réveille en sursaut et on assiste à un curieux échange, preuve des traumatismes qu'ont laissés les conflits de l'époque :

Donnie : I'm gonna rip your head off !

Jay : Donnie, you're not in Vietnam!

Donnie : Man, you scared the shit out of me... (00:01:55)

La restitution de l'ambiance de l'époque est en effet extrêmement réussie, ce qui fit dire à un critique :

Not having been there, I can hardly vouch for the movie's accuracy, but there is something about it that feels right – the looseness of its construction, the eclectic welter of its soundtrack, the faces of its cast. Mr. Peralta, having sustained his youthful obsession into middle age (and turned it into a varied and lucrative career), looks back without nostalgia, and Ms. Hardwicke makes you feel as if it's all happening now. (Scott, 2)

La dernière phrase est particulièrement significative du processus de reconstitution au cinéma. Pierre Sorlin définit les relations entre période de tournage et période représentée ainsi : « Les films portent les marques de la société dans laquelle ils sont produits sans pour

autant la refléter. Construits à partir d'éléments empruntés à l'environnement contemporain, ils redistribuent ces éléments, leur imposant un autre environnement, et par là, les modifient. » (283) Il est évident que, des vêtements aux planches en passant par les décors, tous les éléments à l'écran ont été trouvés dans la période de production du film. Il a fallu remplacer ce qui avait été perdu depuis par de nouveaux produits. La grande roue d'Ocean Parc avait par exemple disparu depuis longtemps, et la réalisatrice raconte dans les commentaires du DVD comment elle a réussi à trouver une roue d'occasion sur un célèbre site d'enchère sur internet. Comment faire alors pour que ces objets aient l'air authentique ? C'est en fait un tout qui permet de faire passer les petites approximations. Les cartons indiquant les lieux et dates de certaines compétitions participent à l'« effet de réel », définit par Pierre Sorlin comme la somme de détails permettant d'authentifier une époque (Sorlin, 84), tout comme la musique, que j'ai déjà évoquée, ou la texture de l'image, à laquelle participent les éclairages et le grain de la pellicule. Ici, c'est par exemple l'éclairage et ses tons chauds qui donnent une atmosphère de vacances perpétuelles propre à l'idée que l'on se fait des années 70. Enfin, dans *Lords of Dogtown*, un dernier élément permet de rendre le film plus authentique : la reconstitution d'images de l'époque à l'identique. Les Z-Boys ont en effet été connus grâce au travail de Craig Stecyk, un jeune photojournaliste qui s'occupa de prendre des clichés et d'écrire des articles pour le fameux Skateboard Magazine sur le « phénomène » Dogtown. Les skateurs lui doivent leur renommée, mais aussi leur entrée dans le monde des affaires, duquel ils étaient protégés jusqu'alors, ainsi que le lui reproche Skip alors qu'il voit, avec la dissolution de l'équipe, tous ses efforts réduits à néant. Certaines photos de Stecyk ont donc été remises en scènes pour les besoins du film, à l'image de cette remise de prix en 1977 – à



gauche l'image tirée du film (01:15:44), et à droite la photo originale (Stecyk, 201). Il y a même des reproductions d'articles de l'époque dans lesquels les photos ont été changées pour celles des jeunes

acteurs, comme nous l'avons déjà évoqué. Pour faire définitivement le parallèle entre

l'époque de production et l'époque diégétique, le générique de fin est accompagné d'images des acteurs qui interprètent les skateurs, tournées au Dogbowl en Super 8 pour le film. (01:42:15). Ces images sont remplacées, à la fin du générique, par d'authentiques images d'époque, également tournées en Super 8, sur lesquelles on peut voir les skateurs d'origine (01:45:05). Cette minutie permet donc de faire passer inaperçues les quelques fausses notes, tel que l'anachronisme qu'est la planche de skate utilisée par le chien pendant les championnats du monde de 1977, modèle qui ne sera pas développé avant le milieu des années 1980. Mais finalement, les traces les plus voyantes de la société productrice dans le film de Catherine Hardwicke sont bien les apparitions qu'ont réalisées les skateurs originaux. Peralta, Adams, Alva et même Skip Engblom ont tous quatre accepté de tenir un petit rôle discret dans l'histoire de leur jeunesse. La réalisatrice a voulu rendre un hommage à ces skateurs, et les inclure dans le long métrage pour donner d'une part de la crédibilité à son film, grâce à leur approbation tacite, mais aussi justifier en quelque sorte le choix de ses personnages principaux. On peut finalement dire que *Lords of Dogtown* est plus une réinterprétation qu'une reconstitution de l'histoire des Z-Boys, sans doute plus lisse mais aussi plus divertissante et surtout plus valorisante pour les jeunes skateurs que l'originale.

Richard Kelly ne s'est, de toute évidence, pas inspiré d'une histoire vraie pour écrire *Donnie Darko*. Il a choisi de situer son film dans les années 1980, période de sa jeunesse, ce qui en influence bien évidemment sa représentation. Peter Mathews note au sujet de l'époque diégétique : « Playing with time and history, furthermore, the film is firmly embedded in 1980s culture, a context it manipulates in order to blend the warm nostalgia of popular culture with biting reminders of the conservative ideology that existed alongside it. » (1) Cependant, contre toute attente, le film a pris une tout autre résonance au moment de sa sortie comme nous allons le voir. Dans l'interview du réalisateur que l'on peut trouver sur le DVD, celui-ci présente son film de façon très simple : « It's a fable about the end of the Reagan era in an American suburbs. » (Interview de Richard Kelly, 00:10). Il justifie ensuite son choix de l'année 1988 : « I picked up 1988 because I was 13 and I had not seen this kind of story set in that context: the end of the Reagan era, the Bush/Dukakis election was occurring and the decade was winding down. [...] We were just finishing up with this period of indulgence. » (00:49) Les éléments visuels permettant d'identifier l'époque diégétique sont moins évidents que dans *Lords of Dogtown* : on peut encore s'appuyer sur les voitures et le style vestimentaire, mais celui-ci peut prêter à confusion, une mode du vintage s'étant installée ces dernières années. Il a sans doute été d'ailleurs très facile de trouver des éléments tels que les baskets de Donnie dans le commerce, les mêmes modèles ressortant plus de 10 ans après leur

première commercialisation. Les seuls éléments qui soient réellement datés sont les objets high-tech, tels que la télévision ou la chaîne-hifi, la technologie se démodant bien plus rapidement que le reste. Mais la façon la plus simple de se faire une idée reste de lire les cartons qui agrémentent le film. Kelly a donc voulu fortement ancrer son long-métrage dans la fin de la période Reagan, dont on peut trouver plusieurs références tout au long du film. Élu en 1980 pour son premier mandat, Ronald Reagan a mis sur le devant de la scène un ultra-conservatisme qui aurait été vu, quelques années auparavant comme du fondamentalisme. Mais au début des années 80, ses promesses de lutte contre l'insécurité, une économie domestique au plus bas et ses grandes qualités de communication lui permirent d'être élu contre le candidat démocrate Jimmy Carter. Sa personnalité fut un des atouts majeurs de cette campagne et il relança le débat sur les valeurs morales en Amérique. Dans le film, on retrouve des traces de ces débats :

Much of the strength of the [...] Reagan administrations was based on the mobilisation of a fundamentalist right-wing constituency that pitched itself against the 'evils' of a liberalism supposed to have held sway since the cultural and political upheavals of the 1960s. A similar division is central to the political axes of *Donnie Darko*. The Christian fundamentalist right is embodied by Jim Cunningham and Kitty Farmer, with the allegiance of Principal Cole; the more progressive/liberal opposition by Karen Pomeroy and Kenneth Monnitoff. (King, 87)

Donnie Darko se passe à la fin du second mandat de Reagan, et même si la fin de son règne



approche, on retrouve des traces de sa présence dans le film. On peut voir le reflet discret de son visage dans la vitre de la bibliothèque qui se trouve dans le bureau du proviseur, puis un

masque à son effigie durant la fête d'Halloween de Donnie, portée par un jeune homme sautant sur le trampoline. S'il reste quelques fantômes de l'ère Reagan, comme ces apparitions, ou l'attitude de Kitty, qui va partir en fumée avec la maison de Cunningham et ce qu'on y découvre, le film se situe bien pendant la campagne Bush-Dukakis. On ne peut pas s'y tromper, la première phrase du film étant : « I'm voting for Dukakis. » (00:04:20) Cette simple phrase, prononcée par Elizabeth met en place les relations entre les personnages et permet de dater avec précision la période représentée, et ce avant même le premier carton. La campagne fut considérée comme étant de qualité médiocre, ponctuée de petites phrases et de mises en scènes destinées aux caméras (Bourguignat, 268). Sans grand enjeu idéologique, sa

thématique tourna une fois encore autour de l'ordre, la morale, le patriotisme, et George Bush emporta les élections avec 54% des voix. On peut voir dans le film des images de l'époque, notamment celles d'un débat télévisé devant lequel s'endort Eddie, preuve s'il en fallait de l'enjeu limité de la campagne, et du peu d'intérêt qu'elle déclencha à l'époque. C'est en réalité plus la famille de Donnie qui anime le débat que les discussions des hommes politiques. La scène du dîner, le premier soir, est très intéressante de ce point de vue là, puisqu'on assiste à un échange d'idées entre les parents, partisans de Bush et Elizabeth qui s'appête à voter Dukakis. C'est toutefois assez inhabituel de voir au cinéma des parents conservateurs ayant une attitude aussi libérale : ils ne s'opposent pas frontalement à leur fille mais essaient de la faire réfléchir. En ce sens, le film n'en finit pas de brouiller les frontières des représentations. Mais malgré le portrait plutôt flatteur de parents républicains, que l'on doit sûrement au milieu d'origine de Richard Kelly – il a dit avoir grandi dans une famille de tradition républicaine mais qui n'était pas conservatrice (Kelly, XXVIII) – on ne peut nier la prise de position du film envers des idées plutôt libérales. On assiste à une satire des personnages les plus conservateurs du film qui sont ridiculisés ou décrédibilisés. Même les parents de Donnie n'adhèrent pas à ce fondamentalisme, malgré leur soutien à Bush. Cette prise de position est également visible dans le choix de l'extrait de la campagne que regarde Eddie : Dukakis y accuse les républicains d'avoir fait du commerce avec un dictateur panaméen impliqué dans le trafic de drogue, ce à quoi Bush ne peut opposer qu'une faible réponse embarrassée.

Kelly donne donc au personnage de l'adolescente qu'est Elizabeth une capacité de réflexion et d'adhésion envers des idées avec lesquelles il semble lui-même être d'accord. Elle est favorisée par rapport aux adultes, qui soutiennent Bush, et leurs attitudes sclérosées. On peut donc dire qu'il prend partie pour la jeunesse aux yeux du spectateur. Pour lui, cette jeunesse, en se mettant du côté des libéraux, s'opposerait à des républicains aux préoccupations caricaturales. Dans le placement politique qu'à choisi le réalisateur pour Elizabeth, tout en sachant que Bush gagnera les élections, il semble affirmer que cette jeunesse avait mieux cerné les enjeux que les adultes. La seule préoccupation d'Eddy à table est en effet les taxes qui vont engloutir tout le salaire du mari de sa fille, ce contre quoi elle s'insurge. Le contexte politique de l'époque est ainsi tourné en dérision dans le film, et on peut y voir des références au contexte de création du long métrage. Geoff King note : « *Donnie Darko* seems to pitch itself clearly against Reagan/Bush era fundamentalism and moral simplicities, a position that might also apply to the politics of its own time, especially given the presence of another Bush in the White House at the time of release. » (89) Le film

est en effet sorti aux Etats-Unis en 2001, au début du premier mandat de George Bush Jr. Le film se déroule donc plus de 10 ans avant sa date de sortie, mais on peut voir que le président n'a toujours pas changé de nom. Le fait d'avoir placé le film dans une période passée met en valeur l'absence d'évolution des mentalités. Les mêmes thèmes sont toujours d'actualité au moment où le film est tourné – en particulier les questions des valeurs, de la morale – et la distanciation temporelle d'avec la période représentée permet de remettre en question ces attitudes plus clairement. Sans viser ouvertement la société contemporaine, Kelly amène à réfléchir sur les choix qui ont été faits dans la décennie précédente et sur ce qu'ils ont amenés dans l'Amérique de ce début de millénaire. On peut penser que le réalisateur, qui a de bons souvenirs de son enfance et de la période représentée, regrette ces choix et leurs conséquences sur la société contemporaine. Son film est en fait légèrement en avance sur l'idéologie du début des années 2000, et la dénonciation de la politique Bush et de ses dérives. Sa « vision du monde » – qui est pour Pierre Sorlin « la manière dont un groupe comprend l'univers qui l'entoure, [...] en somme la réalité réfractée à travers les préjugés ou les attentes de ce groupe » (259) – a été façonnée par les erreurs de la période Reagan/Bush Sr et l'amène à porter un jugement négatif sur l'époque Bush Jr, au travers de son film. La frustration qu'il avoue avoir ressentie durant son adolescence au contact de la morale simpliste des fondamentalistes, tels que Kitty, se retrouve dans son film, et le parallèle est facile à faire avec l'époque de sortie du film, ces thèmes étant toujours les mêmes. Un évènement fut pourtant mis en relation avec *Donnie Darko* sans que cela puisse être envisagé par le réalisateur.

La date de sortie du film fut en effet arrêtée au 28 octobre 2001, l'automne étant une période propice aux films indépendants, et l'époque d'Halloween approchant fut considérée comme étant la bonne pour le distribuer. C'était sans compter les évènements du 11 septembre 2001. Une grande partie de la résonance que le film aurait pu avoir, concernant les dérives de l'administration Bush et du pouvoir en place, fut perdu au profit de la coïncidence étrange, concernant le morceau d'avion tombant sur une maison américaine, et l'actualité. Geoff King commente ce hasard malheureux:

The events of 9/11 appear to have impacted on the fate of the film on several levels. [...] Of more specific concern was the fact that a prominent part of the plot revolved around the destruction caused by a jet engine falling from the sky, in uncomfortable if only partial resonance with the recent events. If that was not enough, another jet crashed in the New York borough of Queens two weeks after the opening of the film. (13)

Il est intéressant de voir que l'actualité a, au moment de la sortie, complètement sapé le propos du film au profit de la panique générale. C'est assez significatif pour un film qui

évoque un « exercice de la ligne de vie » si simpliste qu'il divise l'existence humaine en deux pôles : « Fear » et « Love ». Le long-métrage aurait donc été victime de la peur qu'il pouvait susciter. Cette résonance inattendue n'a évidemment pas servi le film, et le fait que celui-ci se déroule dans une période passée n'y a rien changé. Effectivement, mis à part les souvenirs de Richard Kelly, le film n'est pas inspiré d'événements réels, et le réalisateur a choisi cette période car, comme il l'a expliqué, elle lui tenait à cœur. Le scénario a donc été placé « artificiellement » dans les années 80, et des éléments significatifs sont là pour le faire comprendre. C'est en fait le contraire d'*Elephant*, qui est inspiré de faits réels, mais ne donne jamais vraiment d'indices formels sur l'époque à laquelle il se déroule.

Le point de départ du film de Gus Van Sant est la tuerie de Columbine, qui a eu lieu à Littleton dans le Colorado, le 20 avril 1999. On peut lire cette description dans un article du New York Times :

On the morning of April 20, 1999, Eric Harris, 18, and Dylan Klebold, 17, walked into Columbine High School, outside Denver, and shot to death 12 fellow students and a teacher. They then killed themselves. Their actions were the result of a yearlong plot that included plans to blow up the school and kill as many as 500 people. (Lamb)

Ce court article pourrait presque, si l'on fait abstraction des noms de personnes et de lieux, être le résumé de ce qui se passe dans *Elephant*. Mais Gus Van Sant a choisi de ne pas faire une reconstitution de ce qui s'est passé à Columbine. Quelques éléments rappellent le drame, telle que la tenue des tireurs, que les médias ont abondamment commentée, mais ce ne sont que des détails. Si le réalisateur reconnaît que l'incident est le point de départ de son film, il a décidé de réécrire sa propre histoire, sans forcément coller aux événements de Littleton. Même si le film n'est pas daté, il semble se dérouler au début des années 2000, et serait donc contemporain à sa période de création, ainsi qu'au massacre de Columbine. Cependant, aucun indice ne permet vraiment de le dater avec précision. La saison est facilement identifiable comme étant l'automne, mais l'année n'a pas vraiment d'importance. Van Sant n'a pas pu évacuer tout ce qui caractérise l'époque de production, et au vu de l'ordinateur utilisé, on pense se trouver au début du XXI^{ème} siècle. Toutefois, les cartons que l'on voit comportent uniquement les noms des personnages, sans aucune date. Le réalisateur a voulu donner une portée plus universelle que le lycée du Colorado. Il fait de son film un commentaire sur la violence à l'école en générale. Si des éléments de réponse apportés aux raisons du massacre sont particulièrement pertinents, ce n'est pas grâce à des recherches minutieuses sur le contexte de Columbine, mais à des discussions avec les jeunes acteurs. L'influence de l'époque de production est pourtant omniprésente dans *Elephant*. Van Sant n'a en rien

cherché la reconstitution et n'a presque rien modifié du cadre dans lequel il a tourné. Le film a été filmé à Portland, sa ville de résidence qu'il connaît bien. Rien n'a été fait en studio, le lycée est un établissement authentique et le film n'a pas recours aux effets spéciaux. En cela, il prend des aspects presque documentaires, d'autant plus que Van Sant explique n'avoir pratiqué aucune coupe au montage : « [The film] could be finished pretty much when the shooting stopped. It was designed so that whatever we shot was going to end up in the film. » (Rencontre avec Gus Van Sant, 02:59) Il évoque ensuite la ressemblance de celui-ci avec un certain Cinéma-Vérité, dans le sens où l'image n'a pas été coupée, la caméra ayant tourné sans interruption pendant les prises. En ce sens, cela rejoint ce que dit Loig Le Bihan à propos de l'aspect formel du film :

Le film est articulé par de nombreux plans de transitions qui n'obéissent pas à des choix formels strictement prédéterminés mais participent plutôt d'un style de filmage sur le motif voire sur le vif hérité du documentaire ou du reportage : plans souvent filmés à l'épaule et animés de fréquents recadrages visant à conserver le sujet dans le cadre, à accompagner ses mouvements ou à passer d'un sujet à l'autre et toujours à hauteur d'homme. (15)

De plus, l'aspect documentaire est renforcé par le fait que rien n'était écrit pendant le tournage : le film s'est fait sans scénario, grâce aux contributions d'interprètes non professionnels. Ce sont les jeunes acteurs qui ont contribué à « remplir » cette histoire d'une journée ordinaire avec leurs expériences. Ils ont été choisis pour leur présence et leur capacité à incarner ces adolescents par rapport à leur vécu. Ce qui se passe dans le lycée avant le drame n'est pas ce qui est arrivé à Columbine ce 20 avril 1999, mais bien ce qui arrive dans les lycées tous les jours. Les anecdotes viennent des acteurs eux-mêmes, qui savent mieux que tout scénariste de quoi est composée leur journée. Si reconstitution il y a, c'est celle d'une journée ordinaire, sans date précise, le modèle d'une journée universelle. Il n'y a dans le film aucune référence à l'actualité, ou à des événements d'un passé proche. On n'y trouve pas d'article de journaux, pas de reportage sur l'actualité à la télévision. La seule chose que l'on y voit est ce documentaire sur le nazisme, comme si la banlieue tranquille dans laquelle les deux adolescents résidaient était hors du temps, déconnectée. Par ailleurs, les relations entre les jeunes acteurs étaient bien plus naturelles que dans les productions plus conventionnelles, comme l'explique Van Sant pendant l'entretien : « You have a bunch of kids together, so they have the relationship sort of like they do in highschool. » (09:57) Le fait qu'ils aient construit leurs personnages les implique dans le processus de création, contrairement à *Donnie Darko* ou *Lords of Dogtown* dont les scénarii ont été écrits par des adultes. On peut donc penser que

la représentation des jeunes en est plus authentique, car basée sur un vécu présent. Le film semble s'opposer aux long-métrages et sitcoms hollywoodiens dans lesquels des adolescents caricaturaux, interprétés par des adultes, ont des préoccupations bien différentes de celles de « véritables » jeunes. Gus Van Sant revendique une simplicité narrative qui reflète bien le quotidien des jeunes, et tous ces moments auxquels les grosses productions ne s'attachent pas. Mais là où la simplicité narrative est requise, la mise en scène recherchée enveloppe les actions banales d'un halo sensoriel. Le simple fait d'aller manger à la cafétéria devient une expérience à partager avec ces jeunes. En les montrant à l'écart dans leur cage de verre, Van Sant rapproche le spectateur de ces jeunes en l'y introduisant, et donne à leur journée une universalité jamais vue auparavant. Dans le film, il n'y a pas une histoire, il n'y a d'ailleurs pas d'Histoire, il y a juste des parcours qui se croisent et forment le dessin d'une jeunesse mal comprise, comme l'éléphant non identifiable du proverbe. Le fait que le film débute par une séance photo mettant en scène des punks, hommage à la contre-culture dont les jeunes se font les messagers au travers des époques, est significatif : être adolescent reste un passage difficile, quelle que soit la période. Le réalisateur ne cache rien et retranscrit l'atmosphère qui lui a été décrite : un mélange de fatalisme – la tuerie annoncée aura de toute façon lieu – et d'espoir – aller à l'université, passer son permis de conduire, devenir photographe. La représentation de la vie des jeunes semble plus réaliste dans *Elephant* que dans les deux autres films, et même les rêves des jeunes le sont : personne ici n'a de grandes espérances, il faut simplement traverser cette journée, comme toutes les autres. Si le point de départ reste Columbine, on en apprend finalement bien plus sur une jeunesse universelle que sur ce massacre. La parole a vraiment été donnée aux élèves pour qu'ils puissent raconter leur adolescence dans un cadre réaliste et une journée unique. Le fait que le temps diégétique soit restreint permet par ailleurs de plonger dans l'expérience des personnages, alors que des films qui s'intéressent à une plus longue période ne peuvent pas le faire, et le mode de représentation en est alors différent.

b- Le temps et son vécu

La façon de représenter le temps peut se faire de manière tout à fait invisible ou au contraire très évidente, en ayant recours à des ralentis, accélérations etc... Dans ce cas, on peut se demander ce que cherche à mettre en avant le réalisateur, du point de vue du rythme et de la façon de ressentir les événements. Le temps de l'action influe également sur la vision des rapports entre les personnages et le développement du récit. De *Lords of Dogtown* à *Elephant*,

les événements décrits se déroulent par exemple dans une temporalité progressivement réduite. Alors que l'action du film de Catherine Hardwicke s'étend sur une période de presque deux ans, *Donnie Darko* ne se déroule que sur un mois et le film de Gus Van Sant sur deux journées. La façon dont la temporalité est rendue à l'écran est différente en fonction de ce qu'il faut montrer dans un certain laps de temps. En effet, pour que l'histoire reste compréhensible, il faut intégrer au film des moments signifiants, permettant de comprendre à quel moment de l'intrigue on se trouve. Pour Pierre Sorlin, « des notations latérales, indifférentes si l'on s'en tient à l'anecdote, désignent sans équivoque le jour, l'heure, la saison. » (195) Ces détails permettent au spectateur de se repérer dans la chronologie du récit et plus généralement à situer le moment de l'action. La luminosité en est l'indice le plus flagrant, et chacun des trois films comprend ses périodes de nuit. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans le cas de *Donnie Darko* et *Lords of Dogtown*, le film commence par le lever du jour, alors que la nuit tombe au début d'*Elephant*, ce qui a certainement un impact sur le ton du film. La représentation du temps est donc à prendre en compte dans le propos général du film. Par ailleurs, des indications sont là pour signifier au premier coup d'œil les changements de jour : vêtements différents, détail du décor qui ne serait plus à la même place ou météo différente. Il faut parfois s'appuyer sur ce genre d'indices car comme on peut le lire dans *Esthétique du cinéma*, « il est rare que la durée du récit concorde exactement avec celle de l'histoire. » (Aumont et al, 83).

En effet les trois films ont une durée d'environ 1h20 à 1h50, mais relatent des périodes d'au moins 24h. Tout ne peut pas être montré et les cinéastes ont recours à des procédés variés pour faire entrer leur histoire dans le cadre temporel limité de la séance de cinéma. Le film de Catherine Hardwicke est celui qui s'intéresse à la plus longue période. Elle a donc dû condenser les événements et choisir dans un premier temps les actions les plus représentatives du moment qu'elle voulait figurer. Lorsque les skateurs vont essayer les nouvelles roues en uréthane, on ne les voit par exemple pas faire le trajet jusqu'à la cour de l'école. Dans un plan ils sont chez Skip et le plan d'après les voit arriver devant les grilles. On comprend implicitement que ce plan est dans la continuité du précédent, car les personnages sont encore habillés de la même façon, et que l'action en est la suite logique. La réalisatrice a pourtant eu recours à une ellipse pour supprimer ce qui n'était pas significatif, mais les codes narratifs du montage sont respectés. La séquence suivante montre les jeunes en train d'essayer leurs roulettes dans une autre cour d'école. Bien que l'activité soit exactement dans la continuité de la précédente, on comprend que la journée n'est plus la même car les vêtements ont changé et la luminosité est sensiblement différente. Sans avoir besoin de dater les événements, des

indications visuelles sont là pour guider le spectateur. En plus des nombreuses ellipses, *Lords of Dogtown* bénéficie d'un montage dynamique, presque saccadé par endroit, et assez proche de la technique utilisée dans les clips. Cette technique permet d'une part de montrer plusieurs points de vue dans une même action, et de faire d'autre part défiler rapidement des informations complémentaires sur lesquelles il n'y a pas besoin de s'attarder. Lors de la séquence qui décrit les exploits médiatiques de Tony et Stacy, tout est exposé très rapidement et on compte une soixantaine de plans en 1mn30 (1:15:33). Le rythme des plans renvoie un sentiment d'énergie et de dynamisme propre au sport que pratiquent les jeunes. Ils semblent vivre uniquement le moment présent, être constamment dans l'urgence. Le talent de ces adolescents réside également dans leur fulgurance : celle de leur ascension et de la dissolution de l'équipe. Les changements de plans sont aussi secs que les *kickturns*¹³ effectués sur l'asphalte. Les plans sont de surcroît assez instables, souvent filmés caméra à l'épaule, ce qui ajoute encore à la vitalité dégagée par le film. Il semble, grâce à cette technique, que tout soit représenté avec légèreté : rien ne dure. Les séquences qui s'allongent deviennent étonnantes, et leur poids en est accentué, à l'image du long plan séquence de l'atelier (00:45:59) qui dure 1mn53, ce qui est extrêmement long par rapport à la durée moyenne des plans du film. Cet allongement du plan permet de mettre l'accent sur son importance : c'est à partir de ce moment que se cristallise l'échec de Skip, qui n'arrive pas à tout gérer. La longueur inhabituelle met également en valeur, par contraste, l'extrême rapidité des événements dans le reste du film. On ne voit rien venir en quelque sorte, on rentre dans les scènes *in medias res*, toujours au beau milieu de l'action.

Donnie Darko ne renvoie pas ce même sentiment d'urgence alors que paradoxalement, le film met en scène un compte à rebours. Le tempo du film est bien plus conventionnel que celui de Catherine Hardwicke. Les séquences suivent un ordre interne nettement plus classique : elles commencent la majeure partie du temps par un plan d'ensemble, qui sert de cadre à l'action avant de se rapprocher progressivement des personnages. Cette construction est visible dès la scène du dîner où on peut voir d'abord tous les personnages attablés dans la pièce, et c'est seulement dans un deuxième temps que l'on a un plan rapproché sur Samantha et Elizabeth. Le premier plan permet d'introduire les



¹³ Figure de skateboard consistant en un rapide changement de cap.

personnages, les relations qu'ils entretiennent et le cadre de l'action. Ainsi, le rythme du film paraît plus posé, le spectateur est rarement surpris par ce qu'il voit. Le film ne nécessite pas de temps d'ajustement concernant la composition des plans comme peut le faire *Lords of Dogtown*. De plus, les plans sont nettement plus longs en moyenne et les plan-séquences plus nombreux. Kelly préfère utiliser travellings et panoramiques qui enveloppent les personnages pour changer son angle de vue, plutôt que d'avoir recours à une coupe et insérer un autre point de vue. On a le temps de voir les personnages, de les observer, et de prêter attention aux détails. L'usage des champ-contrechamps est moins saccadé et les scènes moins coupées en général. Ce rythme plus lent peut être justifié par le fait que la durée explorée dans le film est moins longue que dans le film de Catherine Hardwicke. En recentrant son action sur un mois seulement, Richard Kelly laisse les événements se construire et les pièces du puzzle s'assembler. Ici, la sensation de temps qui passe s'appuie encore sur des indices visuels tels que les vêtements, mais on a aussi l'avancement du chantier de la maison des Darko, qui participe à l'impression de processus en cours. De plus, le film est agrémenté de cartons qui rappellent la date des journées explorées, mais aussi le temps restant jusqu'à la fin du récit. Contrairement à *Lords of Dogtown*, *Donnie Darko* est balisé, et ce depuis le début du film, ce qui crée du suspense et une attente plus grande. Le temps est en effet l'un des thèmes majeurs du film : le temps qui passe, celui qu'il reste, les voyages dans le temps... Le réalisateur joue avec nos attentes en faisant passer les jours plus ou moins vite jusqu'à la fin du compte à rebours : les cartons indiquent les 2, 6, 10, 18, 24, 28, 29 et 30 octobre. Le temps s'accélère puis ralentit, et c'est exactement ce qui arrive pendant le film avec les séquences en accéléré et au ralenti. Kelly manipule le cours normal des événements plusieurs fois tout au long du film. On rencontre pour la première fois cette technique lors de la scène d'introduction au lycée. On suit les personnages dans les couloirs au ralenti, ce qui met l'accent sur leurs attitudes et mimiques caractéristiques puis lorsqu'il n'y a rien de pertinent à voir, l'image s'accélère. Geoff King commente ce procédé :



Fast- and slow-motion effects are used on a number of occasions during *Donnie Darko*, the former in a particularly eye-catching variety associated primarily with the motions of figures coming and going through the main entrance at Donnie's school. [...] The result is a rapid shuttering kind of movement and a clear break from what is conventionality taken to be normal 'realistic' cinematography. (81)

C'est une technique efficace pour figurer le temps qui passe graphiquement, chose par définition impalpable et invisible. Certains moments sont, au contraire, comme suspendus, c'est le cas lorsque Donnie et Gretchen sautent sur le trampoline par exemple. (00:48:02) Kelly cristallise de simples moments qui ne sont pas destinés à durer pour Donnie, le montrant comme un adolescent ordinaire. King poursuit sur les raisons de l'utilisation de telles techniques : « They can be understood to be motivated by dimensions specific to the material of *Donnie Darko*. The use of fast and slow motion [...] entails a manipulation of time that can be taken as a correlative of the time travel/alternative universe theme. » (82) De même, pour figurer le retour en arrière des événements et leur effacement, on voit défiler à la fin du film les événements de l'histoire en accéléré et à l'envers, à la manière d'une cassette que l'on rembobine. Donnie se remémore les paroles de Gretchen – « What if you could go back in time and take all those hours of pain and darkness and replace them with something better? » (01:53:08) – alors qu'il revoit défiler les événements récents, tout en décidant de changer le cours de ceux-ci. Tout au long du film, la notion du temps est faussée, et ce malgré une mise en scène assez conventionnelle. Le spectateur est en fin de compte manipulé du début à la fin, à la manière des personnages du film.

En ce qui concerne le rythme du film, *Elephant* est celui qui surprend le plus. Van Sant a choisi d'adopter un tempo très lent, presque léthargique, comparé à celui de Catherine Hardwicke. Loig Le Bihan évoque ainsi le rythme du film :

La radicalité formelle se traduit d'abord par un rejet quasi-systématique des procédés de découpage du cinéma classique et par un allongement significatif de la durée moyenne des plans. Le film comporte en tout et pour tout 5 raccords de plan à plan obéissant à la règle du champ/contre-champ. Le nombre de raccord mouvement entre deux plans se compte également sur les doigts d'une main. De plus, pour un film qui dure 78 minutes et 3 secondes, il compte exactement 100 plans (en comptant les plans des génériques), ce qui nous amène à une durée moyenne des plans singulièrement longue : de 1 minute et 18 secondes¹². (15)

Comme l'a expliqué le réalisateur, il n'y a presque pas de coupe dans les scènes, et le montage s'est fait au niveau de l'architecture générale du film uniquement. Les scènes s'étendent donc bien plus que dans les deux autres films, et il n'est pas rare de voir 3 minutes s'écouler sans la moindre coupe, comme pour la scène du terrain de football, (00:07:44) qui voit les filles courir, Michèle s'arrêter devant l'objectif, les garçons jouer ou Nathan ramasser son sweat-shirt dans la même continuité. Le réalisateur n'utilise presque que de plan-séquences, là où ils restent marginaux dans des films plus conventionnels. La caméra semble laisser vivre les acteurs librement, et le montage ne façonne pas leur représentation. Ce rythme sert

l'aspect documentaire dont j'ai déjà parlé. Les images semblent rendre justice aux adolescents, leur donnant la possibilité de rester eux-mêmes devant la caméra. La seule manipulation sur le cours des événements que s'autorise Van Sant est dans la structure du film, et c'est là que réside également son originalité. On peut lire dans *Esthétique du film* : « Le récit est généralement plus court que l'histoire, mais il se peut que certaines parties du récit durent plus longtemps que les parties de l'histoire qu'elles relatent. » (83) L'histoire d'*Elephant* se déroule sur deux journées, et il est évident que le film ne dure pas 48h. Toutefois, il est vrai que certaines parties de son récit durent à l'écran plus que ce qu'elles auraient dû si le temps de l'action diégétique équivalait au moment de l'action qui lui était consacré. Différentes techniques participent à cet écart. On peut tout d'abord citer les ralentis, comme dans *Donnie Darko*, qui donnent du poids à l'image, et mettent en valeur certaines actions. C'est le cas du plan dans lequel John fait sauter le chien au bout de son bras (00:20:43). Le mouvement se décompose et le temps paraît se relâcher l'espace d'un instant avant de reprendre son



cours normal. Gus Van Sant utilise également la répétition d'une même action selon des angles différents. Ce procédé de « rimes » entre les plans est significatif du degré d'aliénation reflété par le film. Effectivement, on ne trouve aucune trace de ce genre de technique dans *Lords of Dogtown*. Tout ce qu'on voit est en quelque sorte unique. Il n'y a pas de répétition de la même action, tout juste quelques échos entre les plans, tels que celui qui met en parallèle la victoire de Stacy sur Tony à une compétition puis la victoire de Tony sur Stacy à la compétition suivante (01:15:23). Ce genre d'écho met toutefois plus l'accent sur le fait que les deux skateurs tiennent le haut de l'affiche à tour de rôle que sur une quelconque aliénation liée à leur activité. Un sentiment de liberté se dégage du film, en partie due à l'inventivité sans cesse renouvelée dont font preuve les jeunes dans leur activité, et à des plans de plus en plus ambitieux pour les suivre dans la pratique de ce sport. Dans *Donnie Darko*, les choses changent graduellement. On a tout d'abord des plans presque identiques de personnes allant et venant en accéléré à la sortie du lycée, et ce plusieurs fois dans le long-métrage, comme si chaque journée prenait le même chemin. Par ailleurs, le film suit une progression linéaire – qui n'est pas forcément régulière, comme on a pu le voir avec les ralentis et passages en accéléré – mais uniquement jusqu'à une heure et quarante minutes. Ensuite, tout se délite et le

film repart en arrière. Tout ce qu'on a pu voir depuis la chute du réacteur de l'avion sur la chambre de Donnie est effacé, et on reprend la narration quelques instants avant sa chute. La scène qui décrit les réactions des membres de la famille du garçon est identique à celle que l'on a pu voir au début du film, mais cette fois-ci Donnie est dans son lit. Le spectateur est forcé de regarder à nouveau cette scène, mais sa teneur n'est plus la même. Ce n'est pas un double identique puisque l'élément le plus important en a été changé. On peut donc dire que la rime est évidente puisque le moment de la diégèse est identique : on est revenu au 2 octobre 1988. Mais le personnage principal a pu influencer sur le cours du temps, ce qui fait que l'aliénation n'est pas la même. Il est le seul à savoir que c'est déjà arrivé une première fois, et a pu empêcher que la même erreur soit reproduite. Il reste toutefois des résidus de l'univers tangent dans les rêves des personnages secondaires, et aucun ne sort réellement indemne de cette redite. L'adolescent a pu influencer dans une certaine mesure sur le cours des événements, mais contrairement aux jeunes de *Lords of Dogtown*, il n'est plus totalement maître de son destin.

Cette aliénation est visuellement encore plus pesante dans *Elephant*, pour lequel on assiste à la même scène plusieurs fois. La séquence-clé du film semble être le moment où Elias photographie John pendant que Michelle passe dans le couloir. Cette scène cristallise le moment qui précède immédiatement le massacre. Stéphane Delorme évoque le rythme que donne au film la persistance de cette scène :

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. (7)

Cette scène à laquelle on assiste selon trois approches différentes ne change toutefois jamais de contenu. Que ce soit selon le point de vue de Michelle, Elias ou John, elle précède toujours invariablement le massacre, même si dans le film, il n'y a qu'en suivant Michelle que l'on peut assister à la fin de la scène. Celle-ci ne présente aucune violence formelle, mais sa violence psychologique est encore plus forte, puisque l'on sait ce sur quoi elle débouche. Les jeunes sont donc condamnés à revivre sans cesse ce moment, sans savoir ce qui les attend. Ils sont incapables d'y changer quoi que ce soit et, comme dans un ballet savamment orchestré, tous suivent une chorégraphie dont ils ne sont pas responsables, mais qui les mène vers la

catastrophe. Cette catastrophe est d'autant plus inéluctable qu'elle est annoncée par un flash-forward. Alors que les tireurs répètent leur plan macabre, on voit les images de ce qui va suivre accompagner le récit d'Alex (00:59:40). Images que l'on revoit pour certaines pendant la séquence du massacre. Les choses ne cessent de se répéter dans *Elephant*, toujours à l'identique. De *Lords of Dogtown* au film de Van Sant, il semblerait donc que, dans notre corpus, le temps représenté soit de plus en plus court, mais que sa place à l'écran soit de plus en plus importante. Les ralentis, mais aussi les rimes entre les plans piègent les jeunes dans une chorégraphie mortelle. Dans l'évolution de la représentation, des années 70 à celle des années 2000, les échos entre les scènes se font de plus en plus oppressants, et les adolescents se retrouvent peu à peu emprisonnés dans une boucle temporelle à l'issue fatale. On peut alors se demander si ces choix de mise en scène forts viennent de la classification « indépendante » du film, et en quoi celle-ci influe dans la représentation des jeunes.

2- Films indépendants ?

Ces trois films peuvent être classés de façon plus ou moins évidente dans ce que l'on appelle communément le « cinéma indépendant ». Il est cependant assez difficile de le définir, car la classification est vaste et chacun possède sa propre idée du cinéma indépendant. Pour Chris Holmlund, cette notion d'indépendance suggérerait un engagement social ou une expérimentation esthétique (2). C'est une définition intéressante puisqu'elle ne met pas simplement dos à dos cinéma conventionnel et indépendant. Toutefois, cette définition reste à l'interprétation de chacun. En quoi peut-on reconnaître un engagement dans un film de divertissement ; et comment isoler une expérimentation esthétique alors que tous les cinéastes s'influencent et que la plus innovante des idées devient vite banale ? Dans le cas de *Donnie Darko*, on peut citer quelques plans qui s'éloignent de façon notable de la norme établie par Hollywood. Geoff King décrit l'un de ceux-ci (00:08:10) :

Donnie gets up, apparently in a trance, and walks toward the camera, into a mid-shot and then a closer shot before passing out of frame near to the camera at screen left. As he approaches, the camera tilts upward to keep him in shot, completing the movement as he leaves the frame, to leave an image tilted up toward the ceiling [...]. Such a shot is relatively unconventional although motivated at first by the tilt required to keep the protagonist in shot. (77)

Ce plan du plafond de la chambre de Donnie trouve son double quelques instants après, avec une image du lustre de l'entrée en contre-plongée alors que le garçon sort de la maison. Ces

deux plans discrets ne réinventent certes pas la mise en scène mais sont suffisamment originaux pour être remarqués. Il en est de même pour l'usage des images en accéléré et au ralenti dont j'ai déjà parlé. Ceci permet à King de catégoriser le film : « This clearly situates the film in the broad realm



that encompasses both Hollywood and most of the commercially-distributed independent sector. » (80) La recherche esthétique n'est, en effet pas une fin en soi dans le film, mais un moyen de raconter l'histoire. Le cinéma reste un médium, sans devenir l'objet du film. Dans *Elephant*, l'expérimentation est un peu plus poussée, notamment concernant la structure autour d'une boucle narrative, même si, là encore, ce n'est pas la première fois que la linéarité du récit est bouleversée dans un long-métrage. On peut par exemple citer *Memento* de Christopher Nolan, qui s'enroule littéralement sur lui-même : il débute par la fin de l'histoire et remonte progressivement le cours des événements. On peut également évoquer *Brick* de Rian Johnson (2005), qui débute par une scène que l'on revoit 25 minutes après le début du film, alors que l'on suit le cheminement du personnage principal pour arriver jusqu'à ce point, avant de continuer l'enquête à la suite de cette scène. Ces deux long-métrages sont eux-mêmes décrits comme « films indépendants ». Ces caractéristiques communes seraient donc un point de départ à la catégorisation indépendante. Ceci est d'autant plus pertinent que *Brick* traite également de la jeunesse. Un adolescent essaie en effet de faire la lumière sur ce qui est arrivé à son amie, alors qu'un trafic de drogue s'est installé dans son lycée. La promotion du film le décrivait d'ailleurs comme « This Year's *Donnie Darko* » (King, 6). En opposition au cinéma plus classique, la représentation de l'adolescence dans les films indépendants passerait donc par des caractéristiques visuelles et narratives inhabituelles, comme pour rendre au mieux le trouble de cette période. Il est vrai que le cinéma labellisé indépendant est plus enclin à traiter de l'adolescence difficile de ses protagonistes que le cinéma « mainstream ». Des réalisateurs comme Larry Clark ou Greg Araki se sont fait les fers de lance de cette représentation « réaliste » de la jeunesse, au risque de livrer des œuvres dérangeantes. Ce n'est pas vraiment le cas des trois films étudiés, qui se trouvent, dans leur réalisation respective, du côté le plus classique du spectre indépendant. De ce fait, le critère esthétique n'est pas discriminatoire pour tous les critiques. Patricia Zimmerman, pour sa part, définirait le cinéma indépendant ainsi : « The difference between a studio production and an independent production resides no longer in production values, narrative structure or casting,

but in distribution, exhibiting, marketing and product tie-ins. » (252) En se penchant sur les conditions de production de chacun des films, il serait donc possible de reconnaître leur caractère indépendant.

Il est intéressant de commencer par *Lords of Dogtown*, puisqu'il n'était pas, dans un premier temps, destiné à devenir un film indépendant. Le projet initial prévoyait qu'il soit réalisé par David Fincher (*Fight Club*, *The Social Network*) pour un budget avoisinant 70 millions de dollars. Il avait d'ailleurs pour intention de faire construire une réplique de la jetée d'Ocean Park pour 18 millions de dollars, ce que le studio lui refusa. Ce film est en effet un film de studio, puisqu'il est produit par Columbia, désormais filiale du puissant Sony Picture Entertainment. Reste-t-il pour autant un film indépendant ? Il semble que du fait de son sujet – un phénomène culturel peu connu du grand public au potentiel commercial assez restreint – et de son approche, on ne puisse considérer *Lords of Dogtown* uniquement comme un film de studio. Après la démission de Fincher, qui n'obtint jamais gain de cause concernant son budget et dut revoir ses priorités, le projet aurait pu être abandonné sans la persévérance de Catherine Hardwicke. Au moment du développement de ce projet, elle vivait près de Venice depuis des années, et connaissait le monde de la glisse. Son amitié de longue date avec Stacy Peralta ne fut sans doute pas étrangère au choix du studio de la laisser diriger le film. Peralta insista sans doute auprès de Sony pour que la réalisatrice soit embauchée, car il craignait que le film réalisé ne corresponde pas à ses attentes. Comme il le confia plus tard : « My fear of the whole movie from Day 1 was it would be juvenile. [...] Or it would be a macho Jerry Bruckheimer film, and wouldn't be the character film I thought it should be. In the wrong hands, it could've been sap. » (Waxman, 2) Hardwicke obtint alors sans mal 18 millions de dollars pour le mettre en scène, une fraction du budget demandé initialement par Fincher, qui lui transmit toutefois ses recherches sur le sujet. Le film entre donc sans problème, de ce point de vue là, dans la catégorie « tweenies », décrite par Chris Holmlund (3) comme étant les films indépendants bénéficiant d'un budget compris entre 10 et 30 millions de dollars, et souvent produits par des mini-majors, voire des majors. On peut penser que c'est grâce à son expérience en matière de film traitant de l'adolescence de ses protagonistes – elle avait été acclamée l'année précédente pour *Thirteen*, coécrit avec Nikki Reed, alors âgée de treize ans, qui apparaît d'ailleurs dans *Lords of Dogtown* dans le rôle de la sœur de Tony – et de ce budget assez restreint, au vu des habitudes de Sony, que la réalisatrice eut le « champ libre » durant le tournage.

Elle pu notamment se permettre de plonger les trois interprètes principaux dans la culture présentée dans le film. Plutôt que de faire systématiquement appel à des cascadeurs et doubleurs professionnels – comme cela se fait communément à Hollywood – elle décida de laisser les jeunes acteurs réaliser la majorité des figures de skateboard eux-mêmes. Pour ce faire, ils suivirent un entraînement de deux mois avant même le début des prises de vue, et s’immergèrent dans une culture qui leur était plus ou moins connue. C’était, pour Catherine Hardwicke, très important que les acteurs puissent réaliser leurs cascades, ce qui lui fit dire : « I think that’s one thing that adds to the believability of the film that all of them became good skaters. » (Making of the *Lords of Dogtown*, 13:38) On sent bien dans ce film que la réalisatrice et son scénariste ont bénéficié d’une liberté presque totale, autant en ce qui concerne le déroulement des événements que la façon dont ils sont mis en scène. Ainsi, contrairement au documentaire, le film recentre son action sur quelques individus, ce qui permet une meilleure identification pour le spectateur, et un travail de composition plus riche pour les interprètes. Stacy Peralta note, dans le “making of” du DVD : « I think it has become more of a film based on character. » (05:08) Les personnalités respectives de ces adolescents sont en effet au centre du film, et leur expérience prime en quelque sorte sur l’action. Le spectateur plonge dans leur quotidien et suit le parcours de ces jeunes, ce qui ressemble plus au déroulement d’un film dit « indépendant » qu’à celui d’une grosse production, dans laquelle les personnages illustrent l’action sans en être à l’origine.

Le budget limité du projet donne sans doute également l’orientation du film : sans pouvoir s’appuyer sur des décors gigantesques et extrêmement impressionnants, le jeu des acteurs et l’expérience des personnages doit être au centre du film. Afin de pouvoir tout de même donner du corps à cet univers, l’équipe technique du film a dû faire de gros efforts afin de recréer les lieux de l’époque, et notamment Pacific Ocean Parc, pour lequel une autre jetée Californienne, celle d’Imperial Beach, a été aménagée. L’équipe ne pouvant se permettre de recréer à l’identique les constructions de l’époque, elle a eu recours à des objets de récupération et des images de synthèse. Les débris de la jetée, qui rendent le surf si dangereux à cet endroit, sont par exemple entièrement numériques, mais les personnages donnent vie à ce décor. Ils font passer inaperçu ce détail, permettant de faire des économies, et ainsi reporter le budget sur un autre chantier, comme par exemple celui du magasin Zephyr Shop, qui bénéficie d’une reconstitution très soignée. L’accent a été mis sur les détails qui rendent le décor authentique, et malgré un budget restreint, la précision de la reconstitution donne au film son esthétique si réussie. La façon de filmer les scènes de skate est par ailleurs très innovante et se démarque de tout ce qui a pu être fait auparavant dans ce domaine par le

cinéma « mainstream ». Elliot Davis, le directeur de la photographie, évoque dans le “making-of” la façon habituelle de filmer ce genre de mouvements : « Traditionally when you see skateboarding footage, it’s always this wide angle digital footage, kind of distorted-looking. » (22:29) Les équipes de *Lords of Dogtown* ont expérimenté de nouvelles façon de filmer les mouvements pour les rendre les plus vraisemblables possibles, tout en essayant, dans leur réalisation, d’impliquer le spectateur. Les images sont donc très proches de celles qu’un skateur perçoit lorsqu’il est en train de réaliser une figure. Ces écarts par rapport à la norme apportent plus d’authenticité aux images et les rendent très personnelles. Ce sont de vrais professionnels de leur discipline qui les ont réalisées. Les travellings qui suivent le bus auquel sont accrochés les trois héros au début du film ont par exemple été réalisés par Philippe Dussol, qui a suivi les personnages en roller, apportant une grande fluidité à l’image. La plupart des travellings effectués dans les piscines vides ou dans les cours d’écoles ont pour leur part été réalisés par Lance Mountain, champion de skateboard des années 80-90, capable de suivre les skateurs au plus près dans tous leurs mouvements. On peut penser que cette recherche et ces innovations n’auraient pas eu lieu d’être dans un film à plus gros budget, qui n’aurait eu aucun mal à utiliser des techniques reconnues – et sans doute très onéreuses – sans avoir à chercher une autre solution pour contourner cet éventuel problème. Le planning était de plus si serré que la réalisatrice a dû avoir recours à certains subterfuges afin de finir le tournage à temps. La scène dans laquelle Jay se rase la tête devait être tournée à Pasadena, mais entre les lieux de tournage éloignés et les prises de vue qui prenaient du retard, Catherine Hardwicke décida de tourner la scène dans sa propre salle de bain alors que l’équipe passait à côté de son domicile. Comme le souligne Sharon Waxman : « The production had the hallmarks of an indie, homegrown affair. » (3) Un tel degré d’improvisation se retrouve en effet rarement dans une grosse production, mais apporte ici une flexibilité nécessaire à la réussite de l’entreprise. La réalisatrice a su se libérer du carcan imposé par un studio pour réaliser une œuvre personnelle ; comme ses personnages, elle s’est affranchie d’une autorité qui aurait pu briser sa créativité. On peut donc dire que malgré le label « film de studio » qui définit à première vue *Lords of Dogtown*, il s’en éloigne par bien des critères, et son aspect est finalement plus proche d’une production indépendante.

L’aspect indépendant est bien plus manifeste dans le cas de *Donnie Darko*, dont le réalisateur s’est heurté à de nombreux obstacles avant de pouvoir réaliser et distribuer son film. Richard Kelly l’a en effet écrit alors qu’il était encore à l’université. A la fin de ses études, il se mit à la recherche de financement pour le tournage, et pu constater que son scénario était acclamé par les professionnels, mais que la condition qu’il imposait – réaliser

lui-même son premier film – faisait fuir les producteurs à cause de son jeune âge. Personne ne voulait faire confiance à ce débutant jusqu'à ce que Jason Schwartzman, premier rôle du film *Rushmore* de Wes Anderson (1998), s'intéresse de près au projet, et que Pandora Film, petit label indépendant, offre 2,5 millions de dollars pour le réaliser. Le projet fut également présenté à Drew Barrymore, et son label Flower Film, par l'agent de Schwartzman, et il lui plut tant qu'elle offrit d'ajouter 2 millions de dollars au budget et de devenir producteur exécutif tout en acceptant le rôle de Karen Pomeroy. La somme dont disposait Richard Kelly était plus confortable mais reste toutefois très modeste en comparaison d'une production de studio. Comme le souligne Danny Powell : « In film-making terms, this budget is very small and Kelly then had to go about recruiting talents. [...] This allowed Kelly more originality and freedom than many mainstream film directors. » (65)

De ce fait, un grand nombre de choix de mise en scène vient de cette contrainte : comment signifier sans forcément tout montrer ? Cela demande une plus grande créativité dans le montage, ou le recours à des figures de styles comme les ellipses. C'est par exemple le cas des « pouvoirs » de Donnie dont on voit le résultat, mais jamais l'action elle-même. Kelly s'en explique dans l'interview du *Donnie Darko Book* : « We tried to retain the mystery of it with the old adage 'less is more'. We were just very careful about what we chose to show and what we chose to hide. A lot of times, it does come down to budget. » (XXVI) Mais, ce qui peut sembler de prime abord être un handicap, devient en réalité la force du film. Rien n'est évoqué de façon très claire, et le spectateur doit construire sa propre interprétation de l'histoire en faisant appel à son imagination. Le jeu sur l'implicite rend le visionnage plus ludique, car nécessitant un effort de déduction important de la part du spectateur. Une grande part du budget aurait dû être, dans un film comme celui-ci, allouée aux effets spéciaux. Or, leur utilisation a ici été réduite au strict nécessaire. De plus, le réalisateur a choisi avec grand soin les techniciens qui se sont attelés à « habiller » numériquement les images, et ceux-ci l'ont fait avec beaucoup de talent et très peu de moyens. Grâce à Drew Barrymore, Kelly a bénéficié des talents de Steven Poster¹⁴, directeur de la photographie expérimenté, qui a donné au film son aspect visuel. Ainsi que le réalisateur l'admet dans son interview : « We were granted luxuries because of Steven Poster: because of his reputation, his crew and his relationship with Panavision. He got us an unprecedented amount of equipment for very little

¹⁴ Né à Chicago, Steven Poster a tout d'abord commencé sa carrière en tant que photographe. Diplômé de L'Illinois Institute of Technology, il se lance dans le tournage de publicité et documentaires. C'est en travaillant avec des réalisateurs renommés, tels que Ridley Scott ou Steven Spielberg qu'il se fait connaître en tant que directeur de la photographie. Il est par ailleurs président de l'« International Cinematographers Guild » et reste de ce fait très impliqué dans le développement des nouvelles technologies de l'image. (www.stevenposter.com)

money and got Panavision to cut us an amazing deal. He's the reason the film looks the way it does. » (Kelly, XXXVII) Les considérations financières ont également joué de façon déterminante en ce qui concerne le choix des morceaux de la bande-originale : si la scène de danse des Sparkle Motion devait par exemple se dérouler sur un titre des Pet Shop Boy, on a finalement du mal à l'imaginer avec un autre morceau que « Notorious », dont le texte renvoie si bien aux images.

Les difficultés rencontrées lors du tournage se sont donc transformées en atouts pour le film, et une fois encore, le budget limité a permis au réalisateur de bénéficier d'une grande liberté d'expression. Le film peut faire polémique sur certains sujets, comme la religion ou la vision de l'école, mais le fait qu'il ait suscité si peu d'intérêt pendant sa période de production, en raison de son caractère indépendant, a permis à l'équipe de ne faire aucune concession sur ses choix scénaristiques. Tout ceci contribue à la représentation de l'adolescence que l'on peut voir dans le film. Il ne semble y avoir aucun tabou en ce qui concerne le langage des jeunes, la drogue ou encore leur comportement. Mais ce qui, pour Patricia Zimmerman, classerait d'office *Donnie Darko* dans le spectre indépendant est sa présentation au festival de Sundance. Créé en 1978, l'Utah Film Festival se voit transformé en festival du film indépendant après la nomination de Robert Redford à sa tête. La manifestation permet aux réalisateurs de présenter leur film à une audience assez large pour espérer décrocher un contrat de distribution – s'ils n'en possèdent pas encore – à l'issue de la semaine et de créer une attente sur leur œuvre. Malgré les difficultés rencontrées pendant le processus de réalisation, le film se présentait sous les meilleurs auspices à Sundance. A ce stade de son développement, une attente relativement importante avait été créée autour du film, sans qu'aucune publicité n'ait été faite. Malheureusement, une fois encore, les choses ne se déroulèrent pas comme prévu. Bien que bénéficiant d'un budget dérisoire, le film est réellement très réussi sur le plan visuel et narratif, ce qui a pu, de façon assez ironique, desservir le film, comme Richard Kelly l'explique:

I think if you show up at Sundance with a movie with visual effects, Drew Barrymore and a big cast, there will be a lot of people who will be sceptical and derisive of it because they don't think it's really an independent film. [...] Almost because of the fact that it looked like it cost a lot more than it did – and because of the visual effects – there were a lot of people who immediately thought it was disingenuous commercial enterprise invading the sacred independent scene. For some reason people thought of *Donnie Darko* as being something that didn't belong in competition at Sundance. (Kelly, XLVII)

Alors que le long-métrage est une œuvre personnelle, produite par une firme indépendante dans des conditions difficile, il se trouve ne pas être assez indépendant aux goûts des puristes.

De manière assez symbolique, ce combat d'un jeune réalisateur contre un système injuste illustre la manière dont Donnie se trouve totalement incompris par les adultes qui l'entourent. Ces caractéristiques particulières, auxquelles s'ajoute un genre mal défini, sur lequel je reviendrai, amènent Kelly à repartir de Sundance sans le moindre distributeur. Alors qu'il pensait avoir réussi le plus difficile en réalisant son film, un véritable parcours du combattant s'engage pour que *Donnie Darko* sorte sur grand écran. C'est finalement, quelques mois plus tard, le petit distributeur Newmarket qui, de la même manière qu'il vient de le faire pour le *Memento* de Christopher Nolan, sauve in-extremis le film d'une discrète sortie sur le câble. (King, 11-13) L'exploitation en salle ne fut nullement profitable – « Domestically, it only made half a million dollars » (Kelly, XLIV) – pour les raisons évoquées plus haut, dont les événements du 11 septembre 2001, mais le film put ainsi continuer lentement son chemin vers le statut de « film culte » qu'il a acquis aujourd'hui, au travers de sa sortie en DVD puis de sa distribution à l'étranger et enfin de l'exploitation de sa version "director's cut".

Le parcours du film de Gus Van Sant a été nettement moins chaotique, bien qu'il ait subi des transformations au cours du processus de mise en image. La réputation du réalisateur n'étant plus à faire dans le milieu indépendant, il y a peu de chance que quiconque remette en cause le statut d'*Elephant*. Mis à part la catégorisation « due » à ce réalisateur de talent, on peut voir ce qui, dans le processus de production, en fait un vrai film indépendant. Il était tout d'abord destiné à devenir un téléfilm sur le massacre de Columbine. Mais Van Sant fut frappé par la portée universelle que pouvait revêtir ce drame, et ce qu'il disait sur le mal être adolescent. Le scénario prévu fut donc mis de côté pour travailler uniquement avec l'expérience des protagonistes. Une telle liberté de travail pour un réalisateur se rencontre rarement ailleurs que dans le cinéma indépendant, mais ceci peut également s'expliquer par la pression financière quasi nulle qui pesait sur les épaules de l'équipe. Le film ayant été tourné en quelques jours, sans aucuns effets spéciaux, n'a nécessité qu'un budget de 3 millions de dollars, ce qui en fait le film le moins cher des trois. Il est cependant intéressant de noter que c'est le seul dont l'exploitation en salle ait été profitable, rapportant plus de 10 millions de dollars au box office, avec toutefois un bémol : plus de 85% des recettes ont été faites à l'étranger et non sur le sol américain. Ce résultat assez impressionnant pour un film indépendant ne s'explique pas uniquement par la renommée de son metteur en scène. La visibilité d'un film est en grande partie responsable de l'engouement qu'il suscite, or *Elephant* a bénéficié de la couverture médiatique d'un blockbuster grâce à la Palme d'or remportée lors du festival de Cannes 2003. Aucun des deux autres films n'a remporté une telle distinction, même s'ils se sont également fait remarquer dans certaines catégories : *Lords of Dogtown*

s'est distingué par trois prix aux Teen Choice Awards, visant un public adolescent, et un prix aux Golden Trailers récompensant les meilleures bandes annonces, en 2005. Quant à *Donnie Darko* il a été nommé dans trois catégories aux Independent Spirit Award, s'est vu gratifié d'une « Special Citation » par la « Toronto Film Critics Association », très influente dans le milieu indépendant. Il a enfin remporté le prix « Première » du festival du film fantastique de Gérardmer en 2002.

On peut noter qu'en termes de distribution, les trois films n'ont pas bénéficié de la même stratégie, ce qui peut expliquer leurs résultats si disparates. Alors que *Donnie Darko* est sorti dans la plus grande indifférence, sans bénéficier d'aucune publicité, et que ses qualités ont été reconnues bien après la fin de son exploitation, *Lords of Dogtown* a bénéficié d'une campagne de publicité assez efficace car très ciblée, et *Elephant* a surfé sur l'intérêt déclenché par ses récompenses et profité d'une sortie postérieure à celles-ci. Il est vrai que le public visé n'est pas non plus le même, ce qui a pu influencer sur la postérité du film. Alors que le film de Catherine Hardwicke est principalement destiné à un public jeune ou adepte de glisse, celui de Richard Kelly peut s'adresser à une audience adolescente, comme l'a pensé Newmarket qui l'a distribué comme un film d'horreur, mais il n'a pas été envisagé le fait que, malgré des personnages ayant l'âge d'aller au lycée, le film pourrait toucher un public bien plus large. Quant au film de Van Sant, son audience désignée était un public cultivé, habitué du cinéma indépendant et de ce réalisateur, mais la Palme d'or lui a donné la possibilité d'être connu du grand public, et le prix de l'éducation nationale lui a par exemple permis d'être visible par des jeunes de l'âge de ses protagonistes, malgré une restriction sur le sol américain. La médiatisation d'un film, même indépendant, permet donc de changer son image et de favoriser une distribution plus large, sans forcément tenir compte de ses caractéristiques intrinsèques. Rien ne destinait en effet *Elephant*, avant le festival de Cannes, à devenir un tel succès public. Depuis sa décision d'arrêter les films de studio et de revenir à de petites productions, les œuvres du réalisateur n'avaient pas rencontré un franc succès. Mais c'est avec un thème adolescent que Gus Van Sant renoue avec le public. Sa réussite tient également sans doute du fait de la représentation des jeunes, sans compromission aucune, qui change radicalement des films Hollywoodiens stéréotypés présentant sans nuance une jeunesse caricaturale. C'est également le cas des deux autres films, qui invitent le public à revoir l'image de la jeunesse au sein de la société. On pourrait presque dire que faire de tels films est un acte militant en réponse à la qualité discutable des films traitant habituellement des adolescents ou destinés à ce public.

David E. James écrit à propos des codes du cinéma indépendant : « [They] are mutation or mutilation of industrial codes. » (61) Il s'agit donc de modifier ou contourner les codes du cinéma traditionnel afin de donner à voir une facette moins évidente d'un événement, d'une action ou d'un personnage. C'est particulièrement visible avec *Donnie Darko*, qui récupère les codes de la banlieue américaine comme lieu de vie idéal, pour le transformer petit à petit en un étalage de déséquilibres et de névroses, à l'image d'un certain nombre de films indépendants, comme *American Beauty* (Sam Mendes). L'image du lycée américain idéalisé où chacun trouve sa place est également définitivement révolue, et ces années n'apparaissent clairement pas comme les plus agréables dans la vie de tous les personnages. Le film de Richard Kelly rejoint ici celui de Gus Van Sant dans l'idée que l'adolescence est une période plus complexe que n'a bien voulu le présenter le cinéma Hollywoodien jusqu'alors. Loig Le Bihan note d'ailleurs :

Une des grandes forces d'*Elephant* réside dans la conjonction a priori antinomique entre minimalisme et exploitation d'un système allusif qui travaille sans doute à la lisière de la reconnaissance pour beaucoup de spectateurs mais qui, une fois identifié, se révèle particulièrement opératoire en ce qu'il participe à créer, tout au long du film, cette angoisse atmosphérique en élargissant subtilement nos attentes. (19)

Elephant comme *Donnie Darko* jouent en effet avec les attentes des spectateurs, en réutilisant les codes des « teen-movies » : on retrouve dans ces films les groupes types du lycée américain, comme les cheerleaders, les sportifs, les artistes... Mais ici, ce ne sont plus les personnages traditionnellement populaires qui s'en sortent le mieux ; d'ailleurs qui s'en sort vraiment ? *Donnie Darko* et *Elephant* se terminent tous deux sur un épisode de crise dont on ne peut que deviner ou imaginer les conséquences. Comment les élèves du lycée de Watt High School vont-ils surmonter le traumatisme et revenir en cours ? Comment la famille de Donnie va-t-elle pouvoir reprendre le cours normal de son existence ? Aucun des deux films ne répond à ces questions que l'on ne peut pourtant s'empêcher de se poser.

Ces événements illustrent l'état de crise difficilement maîtrisée qui caractérise l'adolescence. Mais, de façon assez inattendue, ce sont finalement les jeunes à l'apparence la moins respectable, les Z-Boys, qui semblent le mieux arriver à surmonter cette crise et à canaliser leur énergie, grâce à la pratique sportive et artistique. Ce traitement des personnages est assez symptomatique des films indépendants des années 2000, dans lesquels le héros, ou du moins la figure la plus sympathique, n'est plus un symbole de réussite mais un marginal qui ne s'intègre pas à la société, vue comme responsable des maux dont souffrent les protagonistes. C'est souvent le « loser magnifique », attachant jusque dans ses faiblesses, qui

remporte l'adhésion du public. Nous avons cité le cas de *Brick*, dans lequel les jeunes en vue du lycée sont en fait sous l'influence d'une organisation ayant mis en place un trafic de drogue. Celle-ci va être démantelée par un adolescent solitaire et tenace, sorte d'antihéros aux méthodes contestables. Ces films indépendants basent une grande partie de leur représentation de l'adolescence sur l'ironie et le mélange des rôles.

Dans le cas d'*Elephant* par exemple, Stéphane Delorme écrit : « 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 "Triomphe" claironnant son sinistre coup d'éclat. » (8) L'utilisation de l'ironie participe à un mélange des genres propre au cinéma indépendant de ce début de XXI^{ème} siècle, qui correspond également à une mutation des codes du cinéma traditionnel. Les films ne sont plus cantonnés à une seule grande catégorie mais empruntent leurs éléments constitutifs à plusieurs genres. *Lords of Dogtown* tient d'une part du « teen movie », du fait de ses personnages adolescents et des relations qu'ils entretiennent, mais d'autre part également de la comédie ou du film sportif, au vu des performances qui y sont réalisées. Ce mélange est encore plus flagrant dans *Donnie Darko*, dont la catégorisation difficile n'a pas aidé la distribution. Selon Geoff King : « [It] combines elements associated with different film genres. [...] The list of genres cited in reference to the film usually includes science fiction, horror, teen or high-school drama and/or romance and psychological thriller. » (43) King poursuit en expliquant que ce mélange des genres peut être perçu dès le début du film, puisque la séquence d'ouverture combine à elle-seule des éléments apportant du mystère – le réveil d'un jeune homme en haut d'une colline – mais aussi du « teen drama », avec la traversée à vélo de la banlieue pavillonnaire. Le genre appelé « teen-drama » est donc représenté de façon évidente grâce aux relations entre les jeunes avec notamment l'affrontement de Donnie et Seth tout au long du film, mais aussi l'histoire d'amour naissante avec Gretchen. Ceci façonne les attentes du spectateur, qui peut penser être en présence d'un classique film pour adolescents. Les nombreux éléments humoristiques, comme la scène de l'exercice de la ligne de vie, appuient cette image de divertissant film pour adolescent. Mais, rapidement, d'autres éléments viennent remettre en cause cette catégorisation : le fait que Donnie soit censé souffrir de troubles psychiatriques rend l'identification avec le héros plus difficile et brouille les frontières, habituellement bien définies dans les « teen-dramas », entre le bien et le mal. Cependant, des doutes subsistent sur l'existence de ces troubles et dans ce cas, ce que perçoit Donnie tiendrait du fantastique, ce qui fait basculer le film dans la science

fiction avec les éléments du voyage dans le temps, des portails et des pouvoirs du héros. Par ailleurs, pour Dany Powell, le long métrage tient également du film noir :

The genre takes its roots from the detective or gangster movie. Although this element is not present in *Donnie Darko*, it has many of the characteristic features of noir. Donnie, like many protagonists of this genre, is trapped in a situation beyond his control and not of his choosing. This fatalistic approach is a feature of the genre and shows the protagonists as puppets to a greater power, normally a faceless authority. (42)

Le problème de l'autorité se pose en effet au travers de *Donnie Darko*, car elle n'est jamais bien définie. Entre les responsables du lycée, les autorités aériennes (FAA), ou encore une puissance supérieure, le garçon doit lutter, mais le spectateur ne sait jamais vraiment où placer la menace. Ceci tient également des caractéristiques du film d'horreur que possède le long métrage. On trouve de nombreux éléments qui tirent le film vers l'horreur, ce qui n'a pas échappé au distributeur, celui-ci ayant tenté de le vendre uniquement comme un film à sensation. Les éléments du film d'horreur sont bien là, mais celle-ci reste plus psychologique que visuelle. On peut citer l'apparence de Frank, assez saisissante que ce soit avec son masque ou sans, le contexte d'Halloween, ou encore la référence à *Evil Dead*. Il est toutefois extrêmement réducteur de vouloir présenter *Donnie Darko* uniquement comme un film à sensation, compte tenu des nombreux autres genres vers lesquels il tend. Devant un tel film, l'effort du spectateur est donc plus important que devant un film conventionnel. Le film indépendant demande une initiative de la part du public afin de pouvoir le catégoriser, et il faut qu'il change son horizon d'attente afin d'être en mesure de saisir les nombreuses nuances qui y sont développées. Pour cela, la publicité dont le long métrage fait l'objet peut aider le spectateur à se faire une idée du film qu'il va voir. Cependant, le marketing reste souvent assez simpliste, et rare sont les œuvres qui bénéficient d'une promotion sous plusieurs angles. Le premier contact avec un long métrage étant souvent son affiche, il est intéressant de se pencher sur ce qu'ont retenu les distributeurs¹⁵.

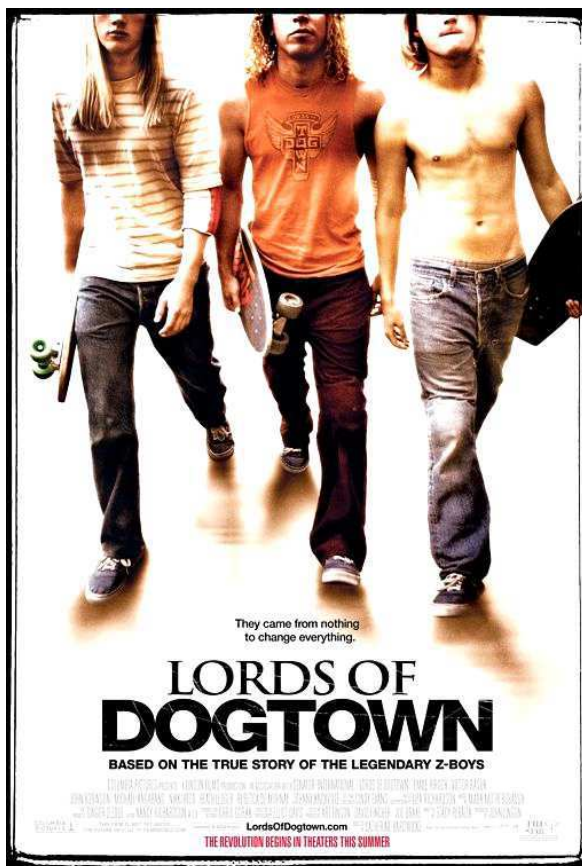
L'affiche de *Lords of Dogtown* est manifestement centrée sur les trois personnages principaux du film. Leurs silhouettes occupent les trois quarts de l'image et ils semblent avancer droit sur le spectateur. Un détail est toutefois inhabituel en ce qui concerne leur représentation : on ne voit pas l'intégralité de leur visage, celui-ci est « hors-cadre » – ou

¹⁵ On peut trouver un nombre parfois élevé d'affiches conçues pour la promotion d'un même film, mais j'ai choisi de me pencher uniquement sur celle qui a été utilisée le plus largement pour la sortie américaine de chaque long-métrage, pour des raisons de simplicité, mais également dans un souci de respect envers la politique promotionnelle initialement choisie.

hors-champ ? – ce qui est à première vue assez déroutant. Martine Joly précise, à propos des images dans lesquelles les visages des personnages ne sont pas cadrés : « L’aspect provocateur de cette décapitation [...] pourrait être insupportable, parce que précisément trop en rupture avec “l’horizon d’attente” du spectateur. » (88) Mais elle ajoute que ce n’est pas toujours le cas, car cela sous-entend en réalité une ellipse visuelle. Si le visage est entièrement manquant, le spectateur peut « combler » le vide avec son imagination, et notamment son propre visage, si l’on est en présence d’une publicité par exemple. Ici, seul le regard, qui est habituellement, dans le cas d’une image, un élément crucial de « dialogue » avec le public, est manquant. Martine Joly poursuit en définissant cette figure de style :

L’ellipse, bien qu’elle soit une figure plus répandue que l’oxymoron, a probablement plus de force encore parce qu’elle joue sur le non-dit, le sous-entendu. Son action est alors plus subtile : au lieu de développer un argument par son affirmation explicite, elle le développe en creux, en jouant sur le savoir du lecteur ou du spectateur, créant ainsi un sentiment de complicité entre initiés. (89)

Dans cette affiche, l’ellipse peut entrer en jeu dans deux cas : soit le spectateur connaît



l’histoire des Z-Boys et le visuel joue sur cette complicité, auquel cas il peut essayer de deviner quels personnages sont ici représentés. La complicité est de plus renforcée par le « They » anaphorique utilisé dans la légende de l’image – « They came from nothing to change everything », qui renvoie aux skateurs sans les citer. Soit le spectateur ne la connaît pas, et dans ce cas, il va essayer d’une part de deviner à quoi ressemblent ces protagonistes, mais aussi, d’autre part, d’y reconnaître des personnages-types auquel il est habitué au cinéma. Par ailleurs, le fait de cacher le regard permet une plus grande ressemblance avec les modèles représentée : sans les yeux, éléments particulièrement reconnaissable, seuls les

cheveux et le bas du visage permettent de les identifier ; ainsi les interprètes se fondent plus facilement dans la peau des fameux skateurs. Il est intéressant de noter que l’affiche ne joue en rien sur la célébrité des acteurs, ce qui est assez rare pour être noté – mais correspond bien

à l'éthique du cinéma indépendant, qui essaie d'éviter au maximum l'effet de « starification ». On ne voit pas entièrement leur visage, aucun nom n'apparaît visiblement, et l'accroche – « Based on the true story of the legendary Z-Boys » – insiste uniquement sur le fait que l'histoire des Z-Boys est authentique. Il semblerait donc que les interprètes importent peu, mais que le distributeur compte sur la renommée de l'histoire des skateurs. Cela confirme le fait que la cible privilégiée est bien un public d'initiés, par définition assez restreint, et renforce l'image indépendante du film. Rien n'indique un quelconque rapport de force, les trois skateurs étant dans la même position, à part peut être le fait que leurs coudes se chevauchent, ce qui peut laisser croire à une rivalité. Le cadre qui borde le poster est irrégulier, à la manière de ceux que l'on voit dans les westerns, sur les affiches promettant une récompense à qui arrêtera le bandit. Il en découle d'une part une impression de danger qui se dégage des jeunes, les rapprochant des hors-la-loi de naguère, mais réaffirme également d'autre part l'appartenance du film à la culture populaire américaine. Enfin, le titre du film et les crédits occupent le quart inférieur de l'image, le mot Dogtown écrit en gras en étant l'information à retenir. La police utilisée est assez classique, mais un soin particulier a été apporté afin de mettre en valeur le lettrage, donnant un effet légèrement « rayé » ou usé au titre, qui renvoie sans doute de façon évidente au glissement des skateurs sur le bitume, mais aussi de manière plus subtile aux difficultés de leur parcours semé d'embûches et de leur jeunesse « abîmée ». Le nom de la réalisatrice ne figure pas plus que celui des interprètes de façon évidente.

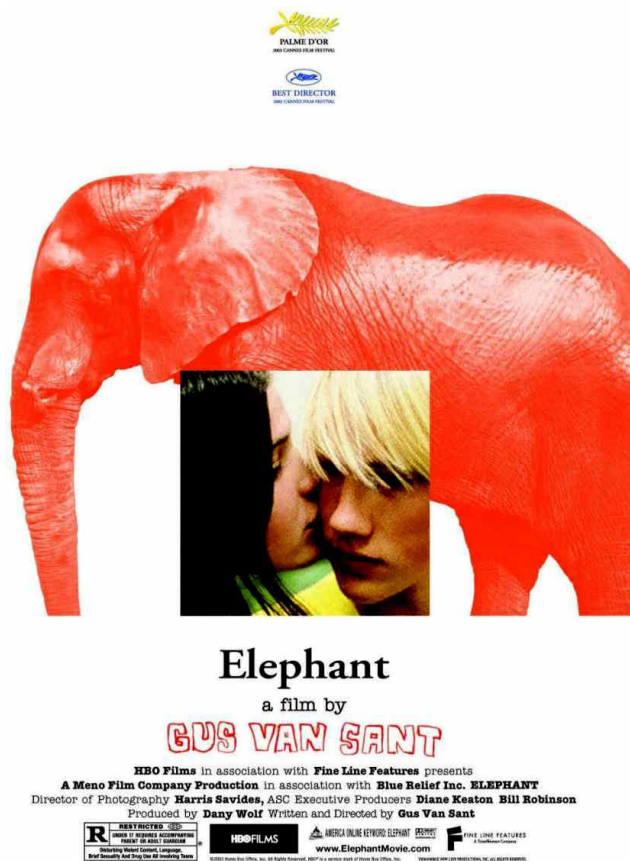
Sur ce point particulier, cette affiche rejoint celle de *Donnie Darko*, ce qui est compréhensible : ce film étant le premier de Richard Kelly, il est inutile de vouloir s'appuyer sur son nom afin de promouvoir le long métrage. Mais en ce qui concerne le reste de la composition, elle est très différente. Alors que celle de *Lords of Dogtown* représente des personnages sur fond blanc, celle-ci est composée d'une forme qui se détache en bleu sur un fond noir. Les trois quart supérieurs de l'affiche sont entièrement occupés par ce qui apparaît, à première vue, être la tête d'un lapin décharné mais très anthropomorphique. En s'approchant de plus près, on constate cependant qu'il est comme « rempli » par les images des personnages du film en surimpression. Cela tend à donner un sentiment de filiation, ou de création : ces personnages incarnent peut-être ce lapin, ou bien, plus vraisemblablement ici, tous ces personnages ont été « créés » par le lapin. Cette interprétation prend bien son sens une fois la vision du film achevée : en effet, afin de réaliser la prophétie, l'entité qui apparaît sous les traits de Frank manipule l'existence de tous ces personnages, et on peut dire qu'il est l'instigateur de leurs actions. Dans ce sens, c'est Frank qui leur « donne vie » dans l'univers

tangent, puisqu'il peut, dans une certaine mesure, les contrôler. Cette interprétation n'est évidemment pas à la portée du spectateur qui voit pour la première fois l'affiche, mais celle-ci donne toutefois une idée concernant le ton du film. Le fond sombre transmet un sentiment de noirceur ou d'étrangeté qui laisse présager des événements inquiétants. L'utilisation du bleu est fréquente en ce qui concerne les films fantastiques et permet une catégorisation rapide. Le halo qui entoure la figure semble quant à lui être d'origine extra-terrestre. En ce qui concerne les photographies qui composent le lapin, on remarque que seul Donnie regarde le spectateur en face, comme s'il était le seul à posséder un savoir sur la situation et à le partager avec le public. La répartition des personnages est assez signifiante si l'on considère que Karen Pomeroy et Jim Cunningham occupent chacun un côté de l'affiche. La relation de Donnie et Gretchen est au centre du poster, alors que Cherita semble invoquer des forces surnaturelles au sommet du crâne de Frank, ce qui rejoint ce qui a été évoqué plus haut en ce qui concerne son savoir supérieur. Des fragments de la bannière étoilée forment les oreilles du lapin, dans le prolongement du bras de Donnie annoté du décompte jusqu'à la fin du monde sur la gauche, et d'un schéma de Roberta Sparrow orné d'un squelette, sur la droite. Au-dessus de la figure de Frank, on peut lire les noms des acteurs, sans aucune autre hiérarchie que l'ordre dans lequel ils sont écrits. Le bas de l'affiche renseigne le titre du film, écrit en blanc pour un contraste maximum et dans une police originale d'inspiration gothique, entourée elle-aussi d'un halo – ou plutôt d'une sorte de flash – qui donne un effet dynamique au titre. Suivent les habituels crédits, mais aussi une restriction d'âge pour les motifs cités ainsi que le site internet du film, pratique désormais courante mais qui se doit d'être remarquée dans le cas d'un film indépendant au si petit budget. L'affiche n'en dit pas beaucoup plus quant au contenu du film mais donne des informations concernant l'atmosphère. Ce poster est toutefois très réussi si l'on prend la peine de l'examiner de près, puisqu'il suggère bien plus que la simple dimension fantastique, comme l'explique Goeff King : « The overall effect is quite clear-cut and one-dimensional,



although the concerned expression of the faces, when examined more closely, perhaps suggest a greater focus on character relationship than might typically be associated with mainstream horror. » (15) Ce n'est toutefois pas la dimension indépendante qui a été choisie, avec cette affiche, pour la promotion de *Donnie Darko*, malgré une classification très claire. De ce fait, incapable de s'inscrire dans la mouvance « mainstream » ses résultats en salle ont été très en dessous de ses possibilités. On peut penser que cette mauvaise stratégie publicitaire qui, malgré une affiche réussie, ne correspond pas aux multiples facettes du long métrage, a été une des causes de son échec commercial, les spectateurs ne s'attendant pas à voir un tel film au vu de l'image relayée dans les médias.

L'affiche d'*Elephant*, elle, ne peut guère tromper le spectateur sur le genre de film qu'il s'apprête à voir. Celle-ci est très intéressante puisqu'elle a été utilisée pour la sortie en salle



américaine, alors qu'un autre poster a été créé spécifiquement pour la sortie européenne. La première chose notable de l'affiche est la liste des récompenses obtenues par le film qui est très visible, au-dessus de l'image. Ce sont deux « valeurs sûres » dans le monde du cinéma : le prix du meilleur réalisateur, et surtout la Palme d'Or du festival de Cannes. Ce sont des références qui parlent même au spectateur américain, alors que le festival est européen. Le second détail notable est que le fond de l'affiche est blanc. C'est une tendance qui s'est fortement développée dans le milieu du cinéma indépendant des années 2000. Le blanc est sans doute choisi pour montrer la simplicité et la sincérité de

ces petits films, en opposition aux films des majors offrant des affiches très travaillées. C'est le cas de celle de *Lords of Dogtown*, qui réaffirme ainsi son caractère indépendant malgré un financement de studio. Mais c'est aussi le cas de *Brick*, de certaines affiches de *Juno* (Jason Reitman) ou de *500 Days of Summer* (Marc Webb), succès indépendants des années 2007 et 2009. Ce poster classe donc d'emblée *Elephant* dans la mouvance indépendante de la décennie. Concernant le contenu lui-même, les deux tiers centraux sont occupés par la

superposition de deux images. L'arrière-plan représente un éléphant rouge-orangé, qui se rapporte de manière évidente au titre et permet un renvoi graphique vers celui-ci. Le premier plan est un fragment du visuel choisi pour la sortie européenne, bien plus abstrait et ne renvoyant en aucun cas au titre. Il représente un extrait de la scène du baiser que donne Acadia à John, et contrairement aux deux autres affiches, on retrouve réellement cette image dans le film. Le quart inférieur est occupé par le titre, le nom du réalisateur et les crédits, ainsi que le site internet et l'interdiction du film aux mineurs de moins de 17 ans non accompagnés, en raison de la violence. Cette restriction l'oriente donc en priorité vers un public adulte, et ce malgré une affiche aux teintes plutôt gaies et des personnages adolescents. La calligraphie utilisée est par ailleurs très intéressante dans le sens où le titre est écrit dans une police sobre, proche du classique « Times New Roman », alors que le nom du réalisateur est très original. La promotion du film joue d'ailleurs beaucoup sur son nom, qui tient plus de place que le titre, et est écrit dans une police imitant une calligraphie manuelle, que l'on rencontre encore une fois fréquemment dans le cas des films indépendants, tels que *Juno*, dont l'affiche utilise presque la même police. Cette mise en avant du réalisateur rejoint ce qu'évoque Chris Holmlund lorsqu'elle écrit que le cinéma indépendant s'appuie en priorité sur un travail d'auteur dont le style est reconnaissable (3), et non sur des metteurs en scène travaillant à la chaîne sur des projets impersonnels. Comme pour *Lords of Dogtown*, il n'y a aucune mention des acteurs, et le distributeur ne semble pas compter sur eux pour la promotion du film, au vu de leur anonymat.

Après s'être penché sur les affiches, on peut voir que la stratégie promotionnelle sélectionnée pour un film influe sur ses premiers résultats au box-office. Ainsi, *Lords of Dogtown* et *Elephant*, qui sont présentés de façon assez claire comme des films indépendants, ont fait des scores honorables pour des œuvres au si petit budget. La stratégie d'exploitation d'*Elephant* a été particulièrement réussie puisqu'il a bénéficié au maximum de l'effet d'attente créé par le festival de Cannes. *Donnie Darko*, au contraire, a été vendu comme un film d'horreur à sensation, et cela n'a pas été payant, puisque les spectateurs n'ont pas retrouvé, dans le film, ce à quoi ils s'attendaient au vu de l'affiche. Heureusement, cette erreur a été peu à peu corrigée par la réputation grandissante du film, qui s'est d'ailleurs faite en dehors de tout circuit traditionnel de promotion, par le bouche à oreille et l'acharnement de quelques fans à faire ressortir l'intérêt du long métrage. Le film a maintenant acquis un statut de film culte comme seul le cinéma indépendant peut en produire : il a l'image d'une perle rare dont chacun se dispute jalousement la compréhension. C'est la preuve que, dans le cas d'un cinéma indépendant, le statut d'un film, et son succès, sont largement créés par le public,

et non uniquement par la machine promotionnelle. L'intérêt du public pour ces trois films quelques années après leur sortie ne s'est pas démenti, bien au contraire, ce qui tend à prouver que leur représentation des relations entre les adolescents et leur entourage reste pertinente.

Conclusion

Au vu de tout ce qui a été dit concernant l'attitude des personnages détenant l'autorité dans les trois films du corpus, il est possible de conclure que celle-ci est représentée de manière presque uniquement négative. Elle est incarnée par les adultes, mais aussi par les institutions. Dans le cas des premiers, soit ils sont irresponsables, et on peut dire qu'ils offrent une résistance nulle aux pressions des adolescents, soit ils sont caricaturaux, de manière à ce que le spectateur prenne automatiquement position pour la jeunesse. Dans le cas de l'école, on a vu que le corps enseignant n'est plus capable de remplir sa fonction de guide et de modèle. Il ne propose aucune solution, mis à part la sanction, quant aux problèmes rencontrés par les adolescents. De plus, l'attitude des adultes responsables dans le milieu scolaire est à remettre en cause car, soit ils vont trop loin dans une représentation manichéenne du monde, soit ils sont une menace à l'égard des jeunes, comme on l'a vu avec Jim Cunningham. De ce fait, ils sont pour la plupart, tournés en dérision et n'obtiennent aucune sympathie de la part des élèves, et ce quel que soit le film. Il en est de même pour l'institution scolaire en général qui semble conduire à une progressive aliénation des adolescents, représentant un lieu à la fois inhumain, étouffant et réactionnaire. On ne peut que constater la vacuité du système scolaire tel qu'il est représenté dans ces trois long-métrages. Le vide à combler n'en est que plus manifeste que les parents ne jouent plus leur rôle. Ceux-ci peinent à entretenir un contact, ne serait-ce qu'amical, avec leurs enfants, sans toutefois arriver à les éduquer. La relation parent-enfant est même inversée dans deux des longs métrages, comme on l'a vu avec la mère de Jay (*Lords of Dogtown*) et le père de John (*Elephant*). Plus personne ne guide les jeunes, et leur relations sociales s'en ressentent. La violence est de plus en plus palpable à mesure que la période représentée se rapproche de la période de production, pour finir avec un massacre dans *Elephant*. Rien ne semble pouvoir redonner de la cohésion à cette société, et les jeunes sont marginalisés par les adultes qui les craignent et les stigmatisent.

Cependant, cette situation est présentée selon le point de vue des adolescents, dont les films adoptent systématiquement, si ce n'est l'ocularisation, au moins la façon de voir les événements. Ils sont donc favorisés, et le spectateur ne peut s'empêcher de prendre partie pour eux contre l'autorité représentée : l'insulte de Donnie à sa professeur de gym est par exemple tournée en dérision. Les jeunes sont magnifiés dans la façon dont ils sont portés à l'écran. Ils sont dépeints au travers de héros de la culture populaire, mais aussi mythologiques. De grandes « valeurs » héroïques leur sont donc attribuées, telles que le sacrifice, le courage ou la bravoure. Il semble que leur représentation et celle de l'autorité

soient d'ailleurs construites de façon à être les plus antagonistes possibles. Si les adultes porteurs de cette autorité sont dépeints au travers de leurs caractéristiques morales, les adolescents le sont tout autant au travers d'une esthétique qui leur est attribuée. Leur langage corporel ajoute un dynamisme qui laisse penser que l'énergie est du côté des jeunes. Ceci est particulièrement visible en ce qui concerne les prises mettant en scène la pratique sportive, qui est bien souvent un moyen d'expression et un terrain de liberté pour eux. La façon de les filmer, et de les accompagner par l'image leur redonne une importance et une existence que la société dépeinte leur refuse. Celle-ci met notamment en marge les individus qui s'écartent de la norme et menacent cet ordre social, clairement acquis à la cause de l'uniformité. Des références et hommages servent à mettre en relation les actions des jeunes avec d'autres textes littéraires et filmiques, permettant de donner une autre dimension à leurs actions. Ainsi, leur remise en cause passe parfois par une destruction – l'incendie de la maison de Jim Cunningham révélant sa vraie nature – qui peut être interprétée comme une forme de création. Ceci inverse la perspective par laquelle leur défi est appréhendé, et celui-ci peut être vu comme une réécriture de cette société dans laquelle ils ne sont pas admis. Afin de mieux comprendre les raisons de cette mésentente entre la jeunesse et l'autorité, il est pertinent de s'intéresser à la représentation du contexte socioculturel de la période diégétique. On a ainsi pu voir de quelle façon cette autorité était dépeinte en fonction de l'époque représentée, tout en tenant compte de la question de la nostalgie. L'aspect documentaire et la reconstitution de la période donnent en effet des indices sur le regard que porte une société sur son passé, mais peuvent aussi être, au travers du travail des cinéastes, un commentaire sur l'époque présente et, dans notre cas, la place allouée aux jeunes et les raisons de leur mécontentement. La réflexion sur la période diégétique offre donc un commentaire sur la période de production, reflétant ici un malaise en ce qui concerne la façon d'intégrer les adolescents.

Enfin, on a pu voir que le caractère « indépendant » de ces trois films influe sur la façon dont les adolescents et leur relation avec l'autorité sont représentés. Les conditions de production, ainsi que l'attente modérée qu'ont suscitée ces films pendant leur réalisation, ont permis un portrait de la jeunesse plus personnel et original que n'aurait pu être celui d'un blockbuster. Finalement, malgré une approche différente selon les long-métrages, il y a toujours un affrontement, parfois physique, mais la plupart du temps idéologique, entre l'autorité représentée, qu'elle se trouve dans le milieu scolaire ou familial, et les adolescents. Il est également intéressant de voir que cet affrontement évolue en fonction de la période diégétique. D'un conflit ouvert mais résoluble dans *Lords of Dogtown*, il se transforme peu à peu en antagonisme sous-jacent qui conduit au massacre d'*Elephant*. Le choc est moins

visible mais de plus en plus pernicieux, et ces films semblent dire que parvenir à améliorer la situation semble compliqué.

Malgré tout, il est difficile d'en arriver à une conclusion si catégorique, en raison de la teneur de ce corpus d'une part, mais aussi de la nature ambivalente de la jeunesse d'autre part. Il est d'ailleurs intéressant à ce propos de noter le commentaire de Thierry Blöss et Isabelle Feroni concernant son statut :

À travers l'histoire, les représentations sociales de la jeunesse ont pris des formes variées et contradictoires : une forme critique, les jeunes étant définis avant tout par défaut, par excès, ou encore par opposition au monde des adultes ; une forme positive, qui exalte et glorifie leurs capacités d'innovation et d'enthousiasme. Les perceptions sociales de la jeunesse sont donc ambivalentes, mettant l'accent tantôt sur sa capacité d'innovation, tantôt sur le danger potentiel qu'elle représente pour la cohésion du corps social. (3)

A travers ces trois long-métrages, on semble surtout déceler la forme positive de cette représentation, avec les capacités d'innovation de la jeunesse, mais aussi son opposition pertinente à une autorité sans légitimité. Afin de savoir si c'est un effet de corpus, ou bien une caractéristique de l'époque de production, il faudrait donc se pencher sur d'autres époques. En effet, les trois long-métrages qui font l'objet de cette étude sont contemporains : cinq années se sont écoulées entre la réalisation du plus ancien et du plus récent. Cela nous donne donc une idée précise de la façon d'envisager cette problématique telle qu'elle s'est présentée dans les années 2000. Il serait intéressant de compléter ce travail par une étude de films mettant toujours en scènes les relations entre l'autorité et la jeunesse mais ayant été réalisés dans les décennies précédentes. Il serait ainsi possible de voir d'une part si ce phénomène de défi a toujours été représenté sur grand écran et de quelle façon ; et d'autre part de voir si ce que révèle ce travail – des relations de plus en plus tendues entre les adolescents et l'autorité au fil des époques – est authentique ou dépend simplement d'une vision des choses à posteriori, et en quelque sorte déformée par le temps.

Bibliographie

Corpus

Hardwicke, Catherine. *Lords of Dogtown*, Columbia Pictures, scénario de Stacey Peralta, avec Emile Hirsch, John Robinson, Victor Rasuk, Heath Ledger, 2005.

Kelly, Richard. *Donnie Darko*, Pandora en association avec Flower Films, scénario de Richard Kelly, avec Jake Gyllenhall, Jena Malone, Drew Barrymore, Patrick Swayze, 2001.

Van Sant, Gus. *Elephant*, HBO Films, scénario de Gus Van Sant, avec John Robinson, Alex Frost, Elias McConnell, Eric Deulen, Kristen Hicks, 2003.

Films

Clarke, Alan. *Elephant*, BBC Northern Ireland, scénario de Alan Clarke avec Gary Walker, Bill Hamilton, Danny Small, Robert Taylor, 1989.

Kubrick, Stanley. *A Clockwork Orange*, Warner Bros, scénario de Stanley Kubrick, avec Malcolm McDowell, James Marcus, Daniel Clarke, Michael Tarn, 1971.

Kubrick, Stanley. *Lolita*, Seven Arts, AA Productions, Anya Pictures et Transworld Pictures, scénario de Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick et James Harris, d'après un roman de Vladimir Nabokov, avec Peter Sellers, James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, 1962.

Kubrick, Stanley. *The Shining*, Warner Bros, scénario de Stanley Kubrick et Diane Johnson d'après un roman de Stephen King avec Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, 1980.

Moore, Michael. *Bowling for Columbine*, Salter Street Films et Vif 2 en association avec Dog Eat Dog Films, scénario de Michael Moore, avec Michael Moore, 2003.

Peralta, Stacey. *Dogtown and Z-Boys*, Vans Off the Wall Productions in association with AOP Production, scénario de Stacey Peralta, avec Tony Alva, Skip Engbloom, Jay Adams, Stacey Peralta, Bob Biniak, 2001.

Scott, Ridley. *Blade Runner*, The Ladd Company, scénario de David Webb Peoples et Hampton Francher, d'après un roman de Philip K. Dick avec Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, 1982.

Spielberg, Steven. *E.T.*, Amblin Entertainment, scénario de Melissa Mathison avec Henry Thomas, Robert MacNaughton, Drew Barrymore, Peter Coyote, 1982.

Van Sant, Gus. *Gerry*, My Cactus, Altara Films, International Traders et Epsilon Motion Pictures, scénario de Casey Affleck et Matt Damon, avec Casey Affleck, Matt Damon, 2002.

Livres

Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris : Nathan, 2001.

Aumont, Jacques et Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris : Armand Colin, 2010.

Aumont, Jacques et Michel Marie. *L'analyse des films*. Paris : Nathan, 1999.

Bachy, Victor. *Pour lire le cinéma et les nouvelles images*. Paris : Editions du Cerf, 1987.

Bourguinat, Nicolas. *Histoire des États-Unis : de 1860 à nos jours*. Paris : Armand Colin, 2006.

Braun, Alain et Germaine Forges. *Didactique des langues, traductologie et communication*. Bruxelles : DeBoeck & Larcier, 1998.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Wordsworth Editions Ltd : Ware, 1992.

Chafe, William, H. *The Unfinished Journey: America Since World War 2*. New York ; Oxford : Oxford university press, 1995.

Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile, 1982.

Delmotte, Axel. *Civilisation américaine*. Levallois-Perret : Groupe Vocatis, 2008.

Delorme, Stéphane. *Elephant* (Livret Lycéens et apprentis au cinéma). Éditions CNC, 2007.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London ; New York : Routledge, 2004.

Glaude, Pierre, dir. *La représentation dans la littérature et les arts : anthologie*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2000.

Golliot-Lété, Anne et Francis Vanoye. *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin, 2011.

Greene, Graham. *Nouvelles*. Pocket : Paris, 2004.

Habib, André. *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Yellow Now, 2011.

Holmlund, Chris et Justin Wyatt eds. *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. Londres : Routledge, 2005.

Jenkins, Philip. *A History of the United States*. London : MacMillan Press LTD, 1997.

Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Colin, 2011.

Kelly, Richard. *The Donnie Darko Book*. Londres : Faber and Faber, 2003.

King, Geoff. *Donnie Darko*. Londres : Wallflower Press, 2007.

King, Steven. *It*. Hodder & Stoughton : London, 2011.

Marcus, Ben. *The Skateboard: The Good, The Rad, and The Gnarly*. Minneapolis : MVP Books, 2011.

Menegaldo, Gilles (dir). *Crises de la représentation dans le cinéma américain*. Poitiers : La Licorne, 1996.

Miller, Frank et David Mazzuchelli, Richmond Lewis, Todd Klein. *Batman : Year One*. New York: DC Comics, 2005.

Powell, Danny. *Studying Donnie Darko*. Leighton Buzzard : Auteur Publishing, 2006.

Santarcangeli, Paolo. *Le livre des labyrinthes, histoire d'un mythe et d'un symbole*. Paris : Gallimard, 1974.

Serceau, Michel. *Etudier le cinéma*. Paris : Editions du Temps, 2001.

Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris : Aubier Montaigne, 1977.

Stecyk, Craig R. et Glen E. Friedman. *Dogtown, The Legend of the Z-Boys*. New York: Burning Flag Press, 2000.

Articles

Addiego, Walter. « Bizarro Darko Gets New Life on DVD » *San Francisco Chronicle*, 15 février 2005. Consulté le 1/10/2011
<http://www.sfgate.com/cgibin/article.cgi?f=/c/a/2005/02/15/DDG81B9S3D1.DTL#ixzz1ZXWfo2Ye>

Arènes, Jacques. « Enfants et adolescents : la douleur du vide », *Études*, 2004/4 Tome 400, p. 499-508. Consulté le 22/04/2012
<http://www.cairn.info/revue-etudes-2004-4-page-499.htm>

Axmaker, Sean. « Donnie Darko Gets a Second Shot in Theaters » *Seattle Post Intelligencer*, 1er juin 2004. Consulté le 1/10/2011
<http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/Donnie-Darko-gets-a-second-shot-in-theaters-1146161.php#ixzz1ZXYv7dtz>

Badal-Leguill Clotilde, « Adolescents dans l'œil du cyclone, *Elephant* ou la perte de la transmission », *Études*, 2004/6 Tome 400, p. 753-763. Consulté le 22/04/2012
<http://www.cairn.info/revue-etudes-2004-6-page-753.htm>

Blöss, Thierry et Isabelle Feroni. « Jeunesse : objet politique, objet biographique », *Enquête*, La socialisation de la jeunesse, 1991 (En ligne). Consulté le 25/04/2012
<http://enquete.revues.org/document147.html>

Blouin, Patrice. « Plume d'éléphant » *Les Cahiers du Cinéma*, n°583, octobre 2003. p. 13-15.

Blouin, Patrice et Jean-Sébastien Chauvin, Jean-Michel Frodon, Mia Hansen-Love, Jean-Marc Lalanne. « L'Amérique au risque du participe présent : table ronde autour de trois films adolescents » *Les Cahiers du Cinéma*, n°583, octobre 2003. p. 16-18, 20.

Bradshaw, Peter. « Donnie Darko » *The Guardian*, 25 octobre 2002. Consulté le 1/10/2011
<http://www.guardian.co.uk/culture/2002/oct/25/artsfeatures2?INTCMP=SRCH>

Ciret, Yan, « Théorie du mannequin et syndrome de Virginia Tech » *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2007/3 n° 69, p. 25-32. Consulté le 22/04/2012
<http://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2007-3-page-25.htm>.

French, Philip. « Into the Heart of Darko » *The Observer*, 27 octobre 2002. Consulté le 1/10/2011
<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/oct/27/features.review17?INTCMP=SRCH>

French, Philip. « The Day of Reckoning » *The Guardian*, 1er février 2004. Consulté le 1/10/2011
<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2004/feb/01/features.review27?INTCMP=SRCH>

Girard, Gaïd. « Au-dessus du labyrinthe : à propos d'un extrait de *The Shining* de Stanley Kubrick. » in Menegaldo, Gilles (dir). *Crises de la représentation dans le cinéma américain*. Poitiers : La Licorne, 1996. p.181-212.

Hartlaub, Peter. « Stateboard Flick Dogtown Shred Plot, Movie Clichés » *San Francisco Chronicle*, 3 juin 2005. Consulté le 1/10/2011
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/06/03/DDGTMD21PU1.DTL#ixzz1ZXhQx3Cf>

Hoberman, James Lewis. « Being and Nothingness » *The Village Voice*, 21 octobre 2003. Consulté le 22/04/2012
<http://www.villagevoice.com/2003-10-21/film/being-and-nothingness/1/>

Kalampalikis, Nikos. « Représentations et mythes contemporains » *Psychologie et Société*, n°5, 2002, p. 61-86.

Karpel, Ari. « Risk-Taking Director Pushes the Studio Button » *The New York Times*, 21 octobre 2009. Consulté le 22/04/2012.
<http://www.nytimes.com/2009/10/25/movies/25karp.html?pagewanted=all>

Lalanne, Jean-Marc. « La tache aveugle de l'Amérique » *Les Cahiers du Cinéma*, n°583, octobre 2003. p. 12.

Le Bihan, Loïg. « Elephant dans l'œuvre de Gus Van Sant » Consulté le 22/04/2012
www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/lyceens08/elephant/img/elephant.pdf

Lefort, Gérard. « Elephant » *Libération*, 22 octobre 2003.

Leigh, Danny. « The Rabbit Rides Again » *The Guardian*, 30 juillet 2004. Consulté le 1/10/2011
<http://www.guardian.co.uk/film/2004/jul/30/2?INTCMP=SRCH>

Mathews, Peter. « Spinoza's Stone: The Logic of Donnie Darko » *Post Script: Essays In Film And The Humanities* [serial online], n°25(1) Fall 2005. p. 38-48. Consulté le 12/11/2011
<http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=5&hid=107&sid=eb7bb1a0-34b6-46e7-aaea-ca4887d34bc8%40sessionmgr115&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=mzh&AN=2006442384>

Meyer, Carla. « Van Sant's Elephant Comes Out of Shadows » *San Francisco Chronicle*, 1er novembre 2003. Consulté le 1/10/2011
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/11/10/DD123811.DTL#ixzz1ZXfKLURN>

Mirkinson, Jack. « Teens Try to Make Sense of Elephant » *San Francisco Chronicle*, 28 novembre 2003. Consulté le 1/10/2011
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/11/28/DDGNO3ALP11.DTL#ixzz1ZXfWyDK5>

Nechak, Paula. « Donnie Darko is a Compelling Commentary on Misfit Youths » *Seattle Post Intelligencer*, 25 octobre 2001. Consulté le 1/10/2011
<http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/Donnie-Darko-is-a-compelling-commentary-on-1069857.php#ixzz1ZXZXeaVh>

O'Toole, Lesley. « Ego and the Bunny Man » *The Guardian*, 26 octobre 2002. Consulté le 1/10/2011
<http://www.guardian.co.uk/film/2002/oct/26/features?INTCMP=SRCH>

Scott, A.O. « When California Started Sliding on Little Wheels » *The New York Times*, 3 juin 2005. Consulté le 21/11/2011.
<http://movies.nytimes.com/2005/06/03/movies/03dog.html?scp=3&sq=lords%20of%20dogtown&st=cse>

Stein, Ruthe. « A Columbine Story Worth the Retelling » *San Francisco Chronicle*, 7 novembre 2003. Consulté le 1/10/2011
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/11/07/DD50878.DTL#ixzz1ZXfo2CbY>

Tesse, Jean-Philippe. « De l'origine d'une espèce » *Les Cahiers du Cinéma*, n°583, octobre 2003. p. 15.

Tylski, Alexandre. « Gus Van Sant et le minotaure » *Cadrage.net*, aout 2003. Consulté le 31/10/2011
<http://www.cadrage.net/films/elephant/elephant.html>

Waxman, Sharon. « Skateboarding's Upstart Days; 'Lords of Dogtown' Recounts a Subculture's Birth With Help From Its Denizens » *The New York Times*, 23 mai 2005. Consulté le 21/11/2011.
<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30F15F63E5D0C708EDDAC0894DD404482&scp=5&sq=lords+of+dogtown&st=cse&pagewanted=all>

Zimmermann, Patricia. « Digital Deployment » in Holmlund, Chris et Justin Wyatt eds. *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. Londres : Routledge, 2005. p.245-264.

Mots-clés :

Lords of Dogtown ; Donnie Darko ; Elephant ; Catherine Hardwicke ; Gus Van Sant ; Richard Kelly ; adolescent ; représentation ; esthétique ; autorité ; conflit ; film indépendant.

Résumé

Ce travail porte sur la manière de représenter les adolescents dans trois films américains indépendants des années 2000. Il est tout d'abord possible de les voir dans leur rapport à l'autorité dépeinte dans ces films, et la teneur du conflit qui en découle. Nous nous intéressons ensuite aux interactions avec les produits culturels préexistants à l'univers diégétique, mais aussi aux références et clin d'œil inclus dans les films, qui façonnent la vision de l'adolescence. Il faut par ailleurs noter que les trois films sont contemporains mais représentent trois décennies différentes. Nous étudions donc dans une troisième partie les relations entre la période diégétique et la période de production, ce qui nous amène à réfléchir sur le regard que porte une société sur sa vision de la jeunesse, passée et présente. Enfin nous traitons la problématique du film indépendant et de ses caractéristiques identifiables dans la représentation des jeunes de ces films.

Key-Words:

Lords of Dogtown; Donnie Darko; Elephant; Catherine Hardwicke; Gus Van Sant; Richard Kelly; teenager; representation; aesthetic; authority; conflict; independent film.

Abstract

This work deals with the representation of teenagers in three American independent films from the years 2000s. It is first of all possible to see the way they interact with the represented authority and the conflicts this interaction creates as a result. We will then study their relations with the diegetic universe pre-existing cultural products, as well as the references included in the films. We will see how it shapes the vision of the teenagers. Besides, we have to consider the fact that the three films are from the same period, but they take place in three different decades. We will see in a third part the relation between the diegetic period and the production period. This will bring us to think about a society's vision of its own youths, past and present. Finally, we will be interested in the independent film, its visible characteristics, and the way it influences the teenagers' image.