



Les paysages de l'errance dans *My Own Private Idaho*

Muraire André

Pour citer cet article

Muraire André, « Les paysages de l'errance dans *My Own Private Idaho* », *Cycnos*, vol. 15.1 (Espaces et paysages des États-Unis), 1998, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/830>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/830>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/830.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Les paysages de l'errance dans *My Own Private Idaho*

André Muraire*

This essay follows a double purpose. On the one hand it intends to demonstrate the originality and subversive power of My Own Private Idaho taken as one of the most intelligent (albeit far from perfect) representations of the "New American Cinema". Such subversion lies in the shape, the apparent lack of structure, the distance and irony, as well as in the thematic choices of the movie. On the other hand, it seems that although space and the road are treated in a most personal and rejuvenating way by the director, in many respects they provide a (somewhat unconscious) connection with a more traditional vision--a road that comes from and leads back to the origins of America-the Mother. Which might infer that the puzzling quality and charm of My Own Private Idaho are generated by this confrontation between subversion and a more traditional interpretation of the American road-movie landscape.

My Own Private Idaho fait partie de ce "jeune cinéma américain" des années 90, qui englobe le "nouveau" cinéma indépendant de la côte ouest, ensemble disparate de films qui ont pour point commun d'aborder des thèmes inattendus ou originaux dans un décor souvent inattendu aussi en raison de sa banalité ou de son absence de cinégénie (absence qui devient alors cinégénique à sa façon) — le décor minable d'une petite ville américaine ou d'un motel sordide, comme l'hôtel lugubre, à la tapisserie douteuse, de *Barton Fink*, ou le hangar de *Reservoir Dogs*.

Cinéma "nouveau" d'abord parce qu'il lui arrive souvent de mettre en scène des personnages tout aussi médiocres que le décor (métonymie oblige), tout aussi inattendus par leur banalité et donc aussi peu hollywoodiens que possible, et qui vivent des expériences souvent marginales (drogue, homosexualité en particulier) dans l'Amérique des bas-fonds. "Nouveau" aussi, et surtout, parce qu'il s'agit d'une manière de filmer à la fois extrêmement vigoureuse, tonique, souvent accélérée ("speedée"), et par là éventuellement agaçante, mais fortement symbolique, étonnamment prégnante, codifiée elle aussi, bien sûr, mais

* Université de Nice – Sophia-Antipolis.

selon des normes qui ne répondent pas nécessairement aux normes hollywoodiennes du grand cinéma populaire ; qui ne répondent pas non plus à celles du cinéma dit engagé, réaliste, naturaliste, ou misérabiliste des années trente par exemple. Ce qui ne signifie pas, du reste, qu'il n'y ait pas de récupération possible de la part des "Majors".

Pourtant, et c'est aussi l'une de ses caractéristiques, ce cinéma n'est pas un cinéma d'école ou plutôt, ce n'est pas le cinéma d'une école, et il ne cherche ni l'engagement politique caractéristique de bon nombre de films des années soixante, ni même la subversion systématique. S'il est a priori subversif, c'est essentiellement parce qu'il refuse les poncifs, parce qu'il détourne les codes, et témoigne d'une complaisance certaine à la spécularité. Ainsi les échos et rappels, les clins d'œil fréquents et souvent appuyés au cinéma d'autrefois, qu'il lui arrive de pasticher avec grand bonheur, avec la jubilation caractéristique du post-modernisme.

Dans cette thématique et cette écriture nouvelles, l'originalité de *My Own Private Idaho* est de se trouver au confluent d'autres courants, qu'il illustre avec plus ou moins de bonheur : les "road movies" qui semblent réapparaître en force dans les années 90, et les films "gays", qui, sans constituer un genre particulier, apportent une vision notoirement subversive de l'Amérique. Robert Lang va jusqu'à parler de "new queer road movies", qu'il tendrait à considérer comme une sorte de sous-genre du "new queer cinema", citant en exemple, outre *My Own Private Idaho*, *Living End* de Gregg Araki (1992), *Postcards From America* de Steve McLean (1994), et bien sûr l'inévitable *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1995).

Si ce genre de classification à tiroirs paraît artificiel et arbitraire, en revanche, l'analyse à laquelle se livre Lang démontre avec bonheur le lien pratiquement inévitable entre la nature du "road movie", héritier du picaresque mais aussi chantre de l'espace américain, et la connotation homosexuelle qui peut émaner de la "camaraderie" whitmanienne entre des "buddies" en quête de liberté. Lang va même très loin : "What distinguishes the queer road movie from all other Hollywood genres is the centrality of homosexual desire."¹ Excessive, peut-être militante, la démonstration ici n'est plus probante. Mais il est évident que le western, archétype de la masculinité, tout comme le film policier où les "partenaires" travaillent en tandem, risqueraient aussi ne pas échapper à cette ambiguïté si les metteurs en scène ne manifestaient la plus extrême vigilance. D'où, d'une certaine façon, la vulnérabilité de ces genres, que parodient *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), ou *Partners* (James Burrows, 1982). Mais la

1 Robert Lang, "My Own Private Idaho and the New Queer Movies" in *The Road Movie Book*, ed. by Steven Cohan and Ina Rae Hark (London and New York : Routledge, 1997), p. 344.

subversion qui parcourt ce “nouveau cinéma”, “gay” ou non, ne relève pas que de la thématique. Elle tient aussi à une vision de l’Amérique qui tend au réalisme tout autant qu’au symbolisme, mais sans vouloir prendre parti pour l’un ou l’autre, et qui surtout refuse le militantisme. Ainsi Youssef Ishaghpour à propos de *Stranger than Paradise* évoque-t-il “le présent de l’indifférence”. Ce “présent de l’indifférence” est au cœur de bon nombre de ces films, et au cœur de cette écriture².

Car il y a une écriture de l’indifférence et de l’a-temporalité. Dans *Drugstore Cowboy* (Van Sant, 1989 — on remarquera l’allusion évidente), monde de paumés et de camés, la caméra passe sans s’attarder sur le visage encore frais de Nadine, jeune droguée morte d’overdose, et sur les regards surpris, attristés peut-être, mais pas vraiment bouleversés, de ceux qui la contemplent. Indifférence de ce monde où l’amour se fait sans se dire, ou ne se fait pas, simplement par lassitude, ou parce qu’il y a mieux à faire, un braquage à organiser par exemple.

Ce cinéma de l’indifférence peut être aussi le cinéma de la dérision, et c’est aussi en cela qu’il est subversif. Les grandes “valeurs”, y compris hollywoodiennes, y échappent, moins parce qu’il les refuse (pour les refuser, encore faudrait-il les prendre comme références) que parce qu’il s’y refuse. Sans doute retrouve-t-on en partie le nihilisme de certains films des années soixante. Mais il s’agissait souvent alors d’un nihilisme politique, éventuellement heureux, comme dans *Alice’s Restaurant* (Arthur Penn, 1969) où les “flower children” s’en donnent à cœur joie en démontant le système, comme le font aussi ceux de *Hair* (Milos Forman, 1979, bel exemple de magistrale récupération). Il s’agit au contraire dans ces films des années quatre-vingt-dix d’une vacuité apparente, étonnamment triste, peut-être désespérée, mais qui n’éprouve pas (ou plus ?) la nécessité de hurler son désespoir.

Si les films réalistes pouvaient être coupables de redondance (donner à voir et le dire), il y a de nos jours refus de didactisme et de militantisme. Mais dans la mesure où la monstration existe, alors naît le symbolisme. C’est bien ce que signifie le fait de restreindre la représentation de l’Amérique aux dimensions d’un motel, d’une petite ville sinistre fréquentée par des drogué(e)s, des prostitué(e)s et des chômeurs. Si hyper-réalisme il y a, il exprime la volonté de transformer l’“underworld” en norme, de se jouer du réel pour basculer dans le symbolisme.

Ce qui caractérise *My Own Private Idaho*, c’est un mélange baroque qui en constitue la richesse tout autant que la faiblesse structurale. Le film en effet est difficile à résumer tant il est composite,

2 Ishaghpour cité dans *La Revue du cinéma*, 477, p. 18.

créé à partir de trois scénarios, ainsi que le fait remarquer Gus Van Sant au critique de *Positif* :

J'avais vu et beaucoup admiré le film de Welles, *Falstaff* (*Chimes at Midnight*) [...]. J'ai été frappé de voir combien les personnages de Falstaff et du prince Hal ressemblaient à ceux que j'étais en train d'écrire. Cette version du scénario s'intitulait "Minions of the Moon", mais je l'appelais parfois "My Own Private Idaho". En fait, c'était du Shakespeare, je changeais à peine le texte. [...] Il y a eu un deuxième scénario, "In a Blue Funk", avec les personnages de Mike et Scott, puis un troisième, "My Own Private Idaho", qui était loin d'être correct. C'était un cours récit d'environ vingt pages [...]. La version définitive n'était qu'un collage avec certains éléments provenant de "Minions of the Moon" ou de "In a Blue Funk", et d'autres de "My Own Private Idaho". C'est finalement ce dernier titre que j'ai adopté pour l'ensemble³.

Cet ensemble, c'est donc finalement une forme de collage — on a même parlé de "bariologie" — mais ce n'est pas qu'un collage. L'intérêt du film est d'avoir su intégrer, avec plus ou moins de bonheur, les trois scénarios différents, pour créer un film qui n'est pas aussi incohérent qu'on pourrait le croire.

C'est en visionnant *Falstaff* [écrit De Bruyn] que Van Sant a eu l'idée de mêler les deux univers [celui de Shakespeare et celui de cet "underworld" gay], tant le film de Welles lui fit découvrir les correspondances secrètes que le théâtre shakespearien entretenait avec le monde obscur de la rue. Les références au film de Welles, les citations nombreuses du texte n'ont pas seulement un statut suggestif. Elles déterminent pour une part la structure du film⁴.

Il n'est pas certain que la structure soit liée aux seules citations. D'autres figures de style sont à prendre en compte. Mais il est certain que la fusion des deux mondes par l'intermédiaire de la relation entre Mike, narcoleptique, paumé et fauché, et Scott, fils du maire, et donc, d'une certaine manière, futur héritier de la ville, tout autant que la relation filiale de Scott à Bob Pigeon, avatar de Falstaff ("mon véritable père", lui déclare-t-il), plongent le film dans un univers curieusement shakespearien dans les bas-fonds de Portland, mélange baroque de *Midnight Cowboy* et de la pièce de Shakespeare retravaillée par Welles.

Quoi qu'il en soit, le film commence sur la route et se clôt sur la même route, après une errance urbaine et rurale, fortement symbolique, de Portland, Oregon, à Rome et retour, et l'héritier accèdera au trône, ou au moins à la fortune, après la mort de ses deux pères et le retour à

3 Jan Aghed, "Falstaff à Portland [entretien avec Gus Van Sant]". *Positif*, 13, 372 (février 1992), 9.

4 Olivier De Bruyn, "On the Road. *My Own Private Idaho*", *Positif*, 372 (février 1992), 6.

l'hétérosexualité, tandis que Mike, emporté par sa narcolepsie, poursuivra son rêve et sa dérive.

Si la dérive marginale de Mike ne fait donc qu'illustrer un état de fait biographique, il n'en est rien pour Scott. À la fois expérience limite et pied de nez à sa famille de notables, la déchéance est pour lui une plongée raisonnée dans les enfers. Mais Scott sait qu'à vingt et un ans il rentrera dans le rang pour monter sur le trône, c'est-à-dire, dans le contexte de Portland, occuper la place de son père, celle de premier magistrat de la ville⁵.

Alors, de quel film s'agit-il ? D'un "road movie" ? D'une visite des bas-fonds ? D'une initiation ? D'une quête ? Mais lesquelles ? De Bruyn parle, avec excès, d'"une plongée dans un univers de sexe et d'argent, celui de la prostitution masculine." Thierry Jousse (*Les Cahiers du Cinéma*), plus justement en l'occurrence, situe cet univers de marginaux "entre Kerouak et *Les Amants du Pont Neuf*". Claude-Marie Trémois (*Télérama*), profondément outrée par les maniérismes, le côté baroque du film, le mélange de "Genet, Shakespeare, Beineix, hyperéalisme, images-choc, esthétique pub..." a la comparaison épaisse : "My Own Private Idaho ressemble à un évier plein d'eau grasse dans lequel trempent des tas de trucs mode. Cela sent l'attrappe-gogo."⁶

On peut ne pas apprécier sa critique, mais elle a au moins le mérite de ne pas se contenter de censurer le film pour sa thématique homosexuelle, qui n'a pas manqué de déranger, et qui l'a un moment relégué dans le ghetto homosexuel. Certes, *My Own Private Idaho* est incontestablement et fondamentalement, un film d'hommes et d'adolescents. Les seules femmes mises en scène sont la mère fantasmée de Mike et la jeune femme avec laquelle Mike, prostitué, homme-objet, ne peut faire l'amour, mis en état narcoleptique sous l'emprise d'une émotion manifestement œdipienne. Pour autant, s'agit-il d'un "film homosexuel" ? Selon Jousse, "si donc *My Own Private Idaho* met en scène des affects homosexuels, il n'est pourtant pas un film de genre. Il n'y a pas ici de style homosexuel."⁷ On peut à vrai dire se demander ce que peut bien être, hors pornographie, un "style homosexuel", et souscrire d'autant plus volontiers à ce jugement qu'il semble bien que dans bon nombre de films contemporains, américains et autres, la thématique homosexuelle soit utilisée à la fois comme signe (de révolte sociale, éventuellement de destruction) et comme moyen d'accès à une

5 *Ibid.*, p. 7.

6 Olivier De Bruyne, *Positif*, 372 ;
Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, 451, (janvier 1992), 20-21 ;
Claude-Marie Trémois, *Télérama*, 2192 (15 janvier 1992), 33.

7 *Cahiers du Cinéma*, 451, p. 21.

problématique, et peut-être à une écriture, de l'amour, qui déclare à la fois son universalité et sa souffrance. Il semblerait même que l'on ait parfois recours à cette thématique pour exacerber l'écriture de la passion. Comme s'il fallait que cette passion, pour mieux s'écrire, recèle sa faille, sa fragilité, sa douleur, sa censure.

Une thématique hors normes, dans une Amérique hors normes

L'Amérique dans tout cela ? La représentation qui en est donnée est non seulement peu flatteuse, à l'évidence, mais très parcellaire. C'est, à la faveur de l'ample référence shakespearienne, une cour des miracles où sévit le stupre, mais c'est aussi une route qui ne mène nulle part, figure, comme l'écrit Thierry Jousse, "de l'absence au monde d'un personnage contraint à l'errance intérieure"⁸. Drogue (cocaïne), homosexualité, prostitution, refus (celui de Scott vis à vis de son père), exclusion. Scott se révolte contre un système dans lequel il sait cependant qu'il va sous peu entrer, mais dans lequel il entrera avec défi, pour narguer le système qui le fera roi :

Mon paternel, il est plus enflé de morgue vertueuse que tous les propriétaires qu'il mène au doigt et à l'œil, et les autres choses qu'il a créées, comme moi son fils. Ça me fait presque vomir de penser qu'il m'a engendré. Je veux être aussi fort que lui si je veux rester dans la course, je veux être capable de soulever ce poids pour pouvoir le lancer aussi loin. [...] Mon père refuse de me voir comme un gosse. Il me voit comme une menace⁹.

Il semble bien, à vrai dire, que Scott l'héritier soit bien le seul révolté dans cette cour des miracles où ses compagnons se vautrent en essayant de tirer le maximum de profit d'un système qui leur permet de monnayer leur jeunesse. Et encore ignore-t-on quel est le but de cette révolte dont le protagoniste programme la fin pour le jour de ses 21 ans. C'est incontestablement Shakespeare ici qui mène le jeu, Van Sant se laissant joyeusement aller à une comédie qui décentre le film. Mais, après la séquence d'explication entre Scott et son père, qui succède à la farce falstaffienne au cours de laquelle Scott et Mike ont monté une soi-disant attaque contre Bob, Shakespeare est mis entre parenthèses, et l'action revient, et pour longtemps, sur la route, où Scott et Mike partent en moto à la recherche du frère de Mike.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ Etant donné que les *interviews* de Van Sant figurent en Français, nous avons jugé préférable d'utiliser, sauf exception, la version française du film.

La révolte ambiguë de Scott est par conséquent moins sociale qu'œdipienne. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette déclaration de Scott à Bob :

Quand j'aurai 21 ans, je ne veux plus mener ce genre de vie. Mon père et ma mère n'en reviendront pas de voir ce changement radical. Ça les épatera de voir une épave comme moi devenir un modèle de vertu comme si j'avais toujours été un bon fils. Toutes mes turpitudes, je les jetterai aux orties pour payer ma dette. Je changerai d'un coup, au moment où personne ne s'y attendra.

Cette résolution met cette fois en danger Bob, le père spirituel, qui ne pourra comprendre ce changement et en mourra.

Vision d'une Amérique clivée, une Amérique déconstruite, tout comme l'Idaho est déconstruit, et reconstruit par le rêve de Mike. Dans ces errances sociales, psychologiques, métaphysiques, cette Amérique sans ampleur dans cette représentation étriquée et sordide semble avoir perdu son rêve, et la route, intériorisée par la vision narcoleptique de Mike, ne conduit plus au futur, mais ne cesse de renvoyer au passé d'une souillure. En somme, l'Amérique n'est plus représentée que par sa dérive. Et dans cette errance de l'Amérique flétrie, l'autorité fait défaut. C'est là aussi que joue la subversion. L'Amérique est fêlure, le père devient absence par la volonté et le refus de Scott, la mère n'est que manque — ce hiatus que cherche Mike dans la fragilité des souvenirs. Les repères traditionnels de la société américaine ont disparu dans un délabrement, un émiettement, qui semblent entraîner les personnages dans une sarabande centrifuge. C'est au moins le cas de Mike et des autres exclus. Ce n'est certainement pas celui de Scott, qui, une fois son père décédé, va devenir l'incarnation du pouvoir — va combler l'absence.

On comprend, dans ces conditions, que Van Sant ait pu associer la réflexion shakespearienne sur le pouvoir à la métaphore d'une Amérique défaite et à la tragédie intérieure du manque. L'ironie, d'ailleurs, est aussi que les deux anti-héros entreprennent le voyage à Rome, réduite elle aussi à une vision de "vitelloni" en attente du client, et se rendent dans une ferme de la campagne romaine où Scott retrouvera la norme dans les bras de Carmella, tandis que Mike, toujours en quête, ressent davantage encore le poids de la solitude et la difficulté d'être.

Au fond, pour en revenir à la subversion, prétendre ne pas distinguer entre Rome et l'Amérique est déjà subversif, tout comme peut être surprenant, sinon subversif aussi, le fait pour un cinéaste de vouloir filmer dans l'Oregon ou l'Idaho plutôt que dans les studios hollywoodiens, ou celui simplement de vivre à Portland plutôt qu'à Hollywood.

La subversion formelle

Mais il y a bien davantage. Il y a ce que l'on pourrait qualifier de subversion formelle, qui relève tout à la fois de la technique (montage et collage), et du point de vue (pastiche et humour), l'un et l'autre étant évidemment étroitement liés.

Il y a par exemple, au point de vue montage, ce côté éclaté du film, qui irrite tant Claude Marie Trémois, mais qui procure au film tant de dynamisme, comme une fougue de jeunesse, et que l'on retrouve bien sûr dans les clips publicitaires. On a parlé d'"écriture syncopée"¹⁰. D'où l'importance de l'utilisation des cartons, aux couleurs psychédéliques, qui jalonnent le film en ouvrant les différents chapitres.

Il y avait plusieurs solutions. J'avais pensé mettre les noms de villes en surimpression sur le premier plan de chaque scène, mais ça coûtait trop cher. Une autre solution était de ne rien indiquer, en espérant que le public comprendrait que l'on était dans telle ou telle ville. [...] Quand Mike se réveille dans les bras de Scott, il lui demande : "Comment on va rentrer chez nous ?" alors qu'ils sont déjà à Portland, parce que l'Allemand les y a accompagnés en voiture. [...] Mais le monteur ne semblait pas convaincu. Il se demandait si le public comprendrait qu'ils se trouvaient dans une autre ville comme dans le scénario, comme des têtes de chapitres¹¹.

À relire le film, on se rend compte en effet à quel point cette ponctuation est utile, tant est souvent bousculé le rythme, passant du lieu clos urbain à l'espace rural et mythique. Les transitions sont pourtant parfois très nettement marquées, notamment grâce à la narcolepsie de Mike, utilisée comme tremplin entre extérieur et intérieur, réel diégétique, et imaginaire. Mais à d'autres moments, la compréhension vacille, comme par exemple lorsque Scott, couverture de magazine dans le sex-shop s'adresse directement à la caméra, donc au spectateur : "C'est vrai. Mike a raison. Je vais toucher mon héritage. Je vais hériter un paquet." Changement de prise de vue (on passe à la caméra frontale) signifiant un changement de voix. Mais le rythme est si rapide qu'on peut se demander si le spectateur peu vigilant peut enregistrer toutes les nuances. Le film doit donc veiller à la fois au maintien de son rythme, à la clarté et la continuité de la compréhension, ce qui explique ces oscillations. Ainsi, encore, de l'utilisation symbolique de la maison dans la prairie ou du saut des saumons, qui ponctuent le rêve de Mike et le signalent au spectateur. Enfin toujours à propos de rêve, et puisqu'on peut parler de collage, on remarque évidemment les séquences de caméra fortement

10 Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, p. 21.

11 "Gus Van Sant, un cinéaste de Portland", *Cahiers du Cinéma*, 451, p. 23. Interview de Vincent Ostria et Laurence Giavarini.

tremblée, qui renvoient au passé et à l'image de la mère : les images d'amateur du film, les *flash-backs* de l'enfance. Ces séquences ont, paraît-il, été tournées par les acteurs eux-mêmes, car, explique Van Sant, "Ils ne savent pas manipuler une caméra, alors je leur ai donné un petite caméra en 16 millimètres. Si on veut un film d'amateur, il faut confier ça à quelqu'un qui ne connaît pas les règles."¹² Certes, mais l'amateurisme excessif de ces séquences, l'absence de couleurs, la musique, sont autant d'éléments redondants dont on aurait peut-être pu faire l'économie. On peut en revanche aussi considérer aussi qu'ils font partie de l'élément baroque du film, de cette esthétique de l'excès qui s'harmonise bien dans nombre de séquences (et ce n'est pas le moindre intérêt du film), avec l'emphase shakespearienne.

Il est inutile à ce propos d'insister sur les références shakespeariennes. On dira simplement qu'il ne s'agit pas seulement d'emprunts, mais d'une adaptation surprenante, et qui fonctionne, du monde shakespearien, à la confusion moderne de cette Amérique. Le simulacre de vol, la fête, les déguisements, mis en relief au moment de l'apparition de Bob par une musique qui rappelle le rythme de la Renaissance, tout cela est évidemment fortement connoté.

Sans doute, du reste, serait-il aussi intéressant d'analyser (ce qui n'est pas le but ici) le remarquable travail d'adaptation du scénario dans les séquences directement inspirées de *Henry IV* première et deuxième parties, notamment la scène où l'on détrouse Falstaff (II, 4), celle où il narre ses exploits, (II, 4), et bien sûr la séquence poignante au cours de laquelle le prince renie le bouffon (V, 5). L'amorce du monologue de Scott reprend mot pour mot les termes du nouveau roi dans la pièce : "I know thee not, old man". Ensuite, bien sûr, les termes diffèrent, sous peine de tomber dans une adaptation directe de Shakespeare, dont Van Sant signale en générique final qu'il (Shakespeare) a collaboré au dialogue. ("Additional dialogue by William Shakespeare"). Il est vrai qu'à cet égard, le film hésite entre adaptation, emprunt et pastiche, ce qui n'est pas sans faire partie de son charme.

Mais on peut se demander si, au fond, la verve et l'univers de Shakespeare ne jouent pas un rôle que Van Sant n'avait pas prévu, et dont il n'aurait eu qu'instinctivement conscience, celui de transition, non entre deux mondes (ce qui relèverait de l'évidence), mais entre deux visages de l'errance, le film progressant ainsi vers son véritable sujet, la quête douloureuse de Mike vers le paradis perdu, Scott se figeant alors en une image traditionnelle d'enfant prodigue, après une errance initiatique. Le film trouverait son unité dans la réconciliation des deux visages, Scott

12 *Ibid.*

pouvant représenter la tentation conservatrice à laquelle Mike échappe totalement.

Dès qu'il s'agit d'errance s'imposent bien sûr à l'esprit les "road movies" et les "biker movies" des années cinquante et soixante, tout autant que les westerns. Mais ici les codes sont totalement déconstruits. Dans *Easy Rider* le paysage et l'espace prêtaient au mythe, allaient entrer dans le mythe. Ils sont ici totalement devenus mythiques. Le paysage, intériorisé, est pris dans le mythe comme dans une pâte dont il ne peut se défaire. Le regard spéculaire n'embrasse plus l'espace diégétique mais le mythe que cet espace est devenu, en le désignant comme tel au moyen d'indices (narcolepsie, nuages), parfois jusqu'au pastiche. Ainsi nos deux anti-héros enfourchent une moto qui tombe en panne sur la route ; ainsi la conversation autour du feu de bois, emblématique de tant de scènes de la Frontière, est-elle empreinte d'une tendresse qui pousse l'évocation de la promiscuité masculine à des limites que Fiedler ne renierait pas. De même, l'image du *cow-boy* est totalement pervertie dans la séquence du *sex-shop* où un *cow-boy* hésitant feuillette des magazines pornographiques, tandis que Scott, chapeau de *cow-boy* sur la tête, en couverture de magazine homosexuel, nous déclare sans détours qu'il "vend [s]es fesses."

Dans ce jeu intertextuel, on peut voir dans le choix de River Phoenix un rappel de James Dean. Outre sa ressemblance avec l'acteur disparu, Phoenix (lui-même prématurément décédé) adopte pratiquement le même jeu, un jeu fortement intériorisé, très évocateur de celui de l'*Actors' Studio*. Et surtout, il fait ressortir au maximum, une fois encore jusqu'à ses limites, mais semble-t-il, de façon justifiée, la fragilité, cette impression d'enfant perdu ou d'ange déchu qui caractérisait Dean. L'ambiguïté, ou même l'androgynie latente de Dean, sont avec Phoenix explicitées et parfaitement intégrées à la diégèse. Non sans provocation.

Les références aux mythes de l'Amérique (mais des mythes évidemment inversés) ainsi abondent, comme les références spéculaires, ou, si l'on veut, intertextuelles, à tant d'autres films et de metteurs en scène. Sans doute pourrait-on aussi estimer que Van Sant en fait trop. On n'a pas manqué d'évoquer Fassbinder (présence de Udo Kier, son acteur fétiche), Pasolini (le monde grouillant de la populace), le Kubrick d'*Orange mécanique*, et bien sûr *Midnight Cowboy*. Il est facile d'ajouter, mais la liste n'est pas exhaustive, *Alice's Restaurant* à propos de la séquence où la petite communauté fait la fête sur la tombe de Bob, évoquant du reste au passage les scènes de cimetières et de beuverie de *Easy Rider*, le Wenders de *Paris, Texas*, et Hitchcock, le maître, savamment pastiché dans la séquence introductive, véritable parodie de *La Mort aux Trousses*, au cours de laquelle Mike paraît attendre longuement, montre en mains, en plein soleil, le long d'une route qui poudroie, le bus qui ne vient toujours pas, avant de rencontrer un lapin à

la Lewis Carroll, auquel il déclare, de manière quelque peu surréaliste "on est coincés ici tous les deux, taré", et de tomber en narcolepsie.

On aura bien sûr aussi noté l'insistance du motif de la *Pietà* qui ponctue le film, et l'hypperréalisme de cette maison dans la prairie qui, dès le début, signale la référence à Hopper et accessoirement le goût de Van Sant pour la peinture, pour la qualité de l'image et le soin apporté au cadrage, qui contrastent à souhait avec les prises de vue décentrées des séquences d'amateur. Certaines séquences, notamment celles de la route et des nuages, constituent pratiquement des tableaux, il est vrai fort appuyés, ce que déplore une fois encore Claude Marie Trémois : "À contempler ces cadrages qui se veulent bizarres, ces nuages (il faudrait, un jour, consacrer une étude à la façon de filmer les nuages : pourquoi sont-ils si beaux chez Godard et si niais ici ?), cette maison d'enfance qui explose et ces poissons qui remontent le courant, on se sent pris, comme le héros, d'un incoercible sommeil."

On peut effectivement ne pas apprécier l'emphase de ces nuages abondamment filmés en accéléré pour mieux filer l'espace. Pourtant, toutes ces références sont à prendre avec recul, cette excessive spécularité ne peut s'accepter qu'avec humour, et Van Sant nous y invite constamment, non seulement par des touches subtiles (on note par exemple que la bière que boivent les personnages est de marque "Falstaff"), mais surtout parce qu'à dessein il les subvertit.

Exemple de subversion manifeste, et sur lequel il faut insister, tant on a voulu faire de ce film un film homosexuel ou sur l'homosexualité : la pornographie elle-même est subvertie. La séquence de ménage où Mike, déguisé en soubrette chez un client, astique carrelages et sanitaires pendant que le client émoustillé ébauche des pas de danse sur fond de musique rétro, tout comme la séquence du sex-shop, sont des morceaux d'anthologie. Van Sant utilise les poncifs de la pornographie pour les tourner en dérision. C'est le cas par exemple lorsque Scott s'inscrit dans le cadre de la photo porno du magazine *Male Call* et qu'il explique à la figure animée au-dessus de lui "C'est quand tu arrives à faire des trucs gratuits que des ailes commencent à te pousser." Autrement dit, la prostitution n'a d'intérêt que gratuite. Acte gratuit, mais nécessaire à l'envol de la chrysalide ? Mais s'agit-il alors de prostitution ? Ce que lui fait remarquer l'autre image de magazine, Mike, qui lui rétorque : "Qu'est-ce que t'as à foutre du fric, t'es bourré de pognon ?" Au sens littéral du terme, ces personnages-images débordent, transgressent donc, le cadre figé de la prostitution et de la pornographie.

Autre transgression, mais qui relève d'une problématique bien différente, celle de l'amour. Van Sant n'avait à l'origine, selon ses propres dires, pas prévu d'échange amoureux entre Mike et Scott.

Dans le film, lorsque Mike avoue son amour pour Scott, c'est une idée de River Phoenix, et lorsque j'ai compris ce qu'il voulait, je l'ai laissé faire, cela rend Mike plus positif. Dans le scénario, Mike était incapable de dire cela, il était bloqué ; tel qu'il était écrit, le personnage avait un rapport physique avec Scott simplement parce qu'il s'ennuyait. Ils étaient dans le désert, ils n'avaient rien à faire, aussi désirait-il que Scott et lui s'amusement. Il n'y avait aucune émotion dans ce rapport, tout juste le sentiment de n'avoir rien d'autre à faire. Mike amoureux, tout le reste en dépendait ; il devenait plus "normal"¹³.

Double transgression : celle de l'image hétérosexuelle classique, et celle de l'image que l'on se fait habituellement du rapport homosexuel, violent et illusoire, tel que le présentent par exemple Fassbinder dans *Querelle* (1982) ou Chéreau dans *L'Homme blessé* (1983). Dans le film de Van Sant, ce sentiment amoureux banalement et fragilement exprimé confère à Mike une vulnérabilité qui prolonge le désarroi qu'il éprouve dans ce monde qui l'exclut, et contre lequel il cherche refuge dans les bras de Scott, ou dans ceux de sa mère fantasmée par l'intermédiaire de la narcolepsie.

La quête

Mais ce qui constitue l'essentiel du film, c'est évidemment la tragédie de la quête intérieure.

Quête de puissance contre la domination paternelle de la part de Scott. Elle s'accomplit de manière initiatique, presque rituelle, mais sans que Scott perde jamais sa lucidité. Il l'a programmée avec une froideur redoutable, et en sachant qu'elle devra prendre fin au détriment de ses compagnons de débauche, de son "père psychédélique" en particulier, qui en mourra.

Quête douloureuse chez Mike, prisonnier, comme il le dit, et ce n'est pas le moindre paradoxe, de cette route : "Cette route", s'écrie-t-il avant de sombrer une dernière fois dans la narcolepsie, "elle n'a pas de fin, elle doit sûrement faire le tour du monde." Or, avait-il déjà prévenu en début de film, "dans le monde entier y'a pas une route comme cette route, je veux dire, exactement comme celle-ci. Y'en a pas deux comme ça." Comment pourrait-il y en avoir deux, puisque (et sans doute Van Sant appuie-t-il beaucoup sur les implications symboliques) c'est de sa route intérieure qu'il s'agit, de son "Own Private Idaho" ("merci aux B52", auxquels est empruntée la formule), de la longue et vaine quête œdipienne non seulement, à l'évidence, d'une mère perdue et qu'il poursuit sans cesse, et qui, comprenons-nous en filigrane, aurait commis

13 "Falstaff à Portland", *Positif*, 372, p. 9.

l'inceste avec le frère de Mike qui serait en même temps son père, mais d'une Amérique mère, l'Amérique lisse des années cinquante que l'on aperçoit dans les fragments bousculés des *flash-backs*, l'Amérique des familles unies, l'Amérique des mamans qui bercent leur petit garçon sur la terrasse d'un bungalow propre, une Amérique qui n'existe plus que dans le rêve fragile et douloureux de Mike, et qu'il va chercher jusqu'à Rome et dans la campagne romaine, avant de s'effondrer en larmes dans les bras d'un Scott qui est déjà devenu étranger. "Quête initiatique", écrit Thierry Jousse, "du paradis perdu." Et certes, on peut qualifier *My Own Private Idaho* de "film de voyage, de trajet intérieur"¹⁴.

Sauf que l'on peut se demander à quoi sert l'initiation de Mike. Il n'y a pour lui aucune issue et aucun espoir. La route est seulement le long cheminement de la solitude et de l'exil intérieur. Retrouvant un passé fragmenté, difficile, n'espérant rien d'un futur qu'il n'entrevoit même pas, Mike est ainsi plus qu'un "loser". Il devient l'emblème d'une Amérique où l'amour est impossible, une Amérique qui laisse ses fils errer sur la route du malheur avant de les perdre, comme est perdu Mike sur le bord du chemin, en crise narcoleptique. Un camion alors s'arrête. Deux hommes en descendent, et au moment où l'on pourrait croire qu'ils vont porter secours au malade, on les voit se précipiter pour lui arracher ses chaussures, et s'enfuir aussitôt. Une limousine ensuite s'arrête, emporte le corps endormi. Scott peut-être ? Dans cette destitution suprême, dans cette vulnérabilité, comme dans cet amour qui fleurit même au milieu de la débauche (et l'on remarquera lors de la scène au cimetière, alors que Scott pour la dernière fois lance un coup d'œil à ses amis de naguère, que Mike semble effeuiller un tournesol en plastique), on ressent une innocence première qui fait de Mike un personnage christique--prolongement évident de l'image récurrente de la *Pietà*.

My Own Private Idaho est en fait la synthèse de deux itinéraires antagoniques, que seul l'amour aurait pu réellement joindre, mais un amour dont Scott n'a rien à faire. C'est du reste à partir du moment où Mike lui déclare cet amour que le film, jusque-là dominé par Scott, laisse davantage de place à l'errance de Mike. Pour Scott, les problèmes sont réglés le jour de ses 21 ans. Mais Mike repart constamment sur une route qui n'appartient qu'à lui. Et pour cause : le film n'est jamais qu'une boucle, qu'un cercle qui court autour de la terre. Clin d'œil ironique : le sac de Mike que lui dérobent les voleurs rappelle celui qu'il pose sur la route en début de film. Nous comprenons dès lors que tout pourrait n'être qu'un *flash-back* qui nous renvoie huit jours en arrière — les huit jours qui séparent Scott de sa majorité. Pour Mike, le temps s'estompe dans l'espace. L'œdipe est devenu paysage, la mémoire devient espace

14 Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, p. 20.

dans ce "road movie" étonnamment immobile. Mike retrouve donc dans ses pauses narcoleptiques cette maison qui constitue le motif central du film : imprimée sur pellicule tremblante ou posée comme un tableau dans la prairie, elle associe la quête œdipienne au rêve de l'Amérique des pionniers.

Et peut-être au fond s'agit-il là du sujet véritable du film. Peut-être une fois encore, Scott et Mike ne sont-ils que les deux faces d'une même entité, les deux visages de l'Amérique. Si Scott appartient à l'Amérique du futur, dans laquelle il entend bien régner, Mike erre constamment dans une Amérique passée, celle de la mère perdue, mais aussi celle du rêve et de l'innocence. C'est pourquoi il ne sera jamais qu'un "loser". Curieuse errance aussi que cette escapade à Rome, dont on ne voit que des lieux de prostitution, et dans la campagne italienne, où la rupture entre Scott et Mike s'accomplit symboliquement. De cette campagne, où se situe une maison pourtant bien réelle en principe, se dégage une impression d'irréalité accentuée par un léger brouillard, comme si l'ancien et le nouveau monde avaient fini par se confondre dans la tête de Mike assoiffé d'innocence.

"J'en ai avalé de la route. J'y ai passé toute ma vie", déclare-t-il encore, une fois de retour en Idaho, au moment de plonger une dernière fois en narcolepsie pour aller rejoindre la maison des rêves. Et c'est sur cette route qu'on va l'emporter pour une destination qui n'a plus grande importance.

Alors, se pose la question de savoir si après tout, dans ce film certes subversif, cette dichotomie entre Scott et Mike, présent et passé, réel et imaginaire, ne recoupe pas aussi l'opposition tellement classique chez les Américains entre ville et campagne, innocence et péché. C'est en ville qu'a lieu la débauche, et c'est en pleine nature que Mike parle d'amour. C'est sur la route seulement qu'il rejoint le passé, sa réalité : "je sais que j'ai déjà été ici", déclare-t-il au commencement du film. Et si la vision, récurrente elle aussi, et passablement saugrenue, des saumons remontant le courant, évoque, non sans maniérisme une fois encore, une pureté originelle, le déroulement à l'infini de la route inscrit le film dans la grande tradition américaine.

Il semblerait, du reste, que l'on assiste au travers de bon nombre des films de ce "nouveau" cinéma, à une re-connaissance, une appréhension nouvelle du paysage américain : intériorisation dans *My Own Private Idaho* de l'infini de cette route qui parcourt l'Amérique, démythification du rêve dans les films de Jarmusch, chaos organisé dans le séduisant *Gas, Food, Lodging* (Allison Anders, 1992), où la séquence d'ouverture nous propose un paysage parodique de décor de banlieue le long d'un espace jalonné, et visuellement lacéré, par d'immenses pylones électriques et des fils téléphoniques. Un infini balisé par les stigmates de

la civilisation, qui a cessé d'être sauvage et n'est pas encore tout à fait urbain. Rappelons l'incantation de J. Cabau : "La "frontier" ce sont les terres vierges de l'innocence et du paradis perdu, l'image de la civilisation pastorale idyllique par rapport à l'univers urbain. C'est la caution de pureté qui lave l'Amérique de ses péchés, du capitalisme, de l'industrialisation, de ses villes inhumaines."¹⁵ S'il n'y a plus, dans *My Own Private Idaho*, de Frontière autre que celle, fantasmée, où veut se réfugier Mike "coincé" avec le lapin, s'il n'y a plus d'espace que cet Idaho privé, demeure néanmoins la vision émue de cette route qui déroule le mythe. Pour symbolique qu'elle soit, pour contestataire qu'elle veuille être, sa fuite vers le centre ou la droite de l'écran évoque encore l'espace épique du western. On ne se débarrasse pas aussi facilement du mythe.

On pourrait alors en conclusion simplement souligner à quel point les diverses formes de subversion, d'humour, d'ironie, de pastiche, qui ont été ici et là relevées, tout comme ces plongées spéculaires dans la mémoire du cinéma et ces visions qui rejoignent l'Amérique des origines, semblent participer d'une écriture qui, certes, pêche souvent par maniérisme, mais qui relève d'une volonté de dérision non dépourvue d'amertume, non dépourvue non plus d'une émotion qu'elle prétend simultanément dissimuler. Cette oscillation entre le caractère ludique et l'intensité intime et secrète sous l'apparence de l'indifférence, paraît constituer l'un des éléments communs à cette écriture contemporaine, une écriture souvent naïve, mais au fond pudique, comme l'est finalement (et ce n'est pas le moindre paradoxe) *My Own Private Idaho*.



15 Jacques Cabau, *La Prairie perdue. Histoire du roman américain* (Paris : Seuil, 1966), p. 19.