

Last Days (Gus Van Sant, 2005) : *biopic* musical iconoclaste ou iconophile ?

Yvelin Ducotey
Université d'Angers

RÉSUMÉ. Lorsque Gus Van Sant croise le chemin de Kurt Cobain, le résultat ne peut être que marginal. En 2005, le cinéaste indépendant originaire de l'Oregon décide de mettre en image les derniers jours de Kurt Cobain à travers un portrait détourné. *Last Days* s'inscrit dans la longue lignée des *biopics* de musiciens en dépeignant la mort imminente de Blake (Michael Pitt), ersatz de l'icône *grunge* Kurt Cobain. Avec cette œuvre poétique sur l'aliénation et l'isolement, Gus Van Sant revisite le genre du *biopic* en proposant un portrait à la fois iconoclaste et iconophile. Du point de vue du genre, le cinéaste multiplie les variations afin d'éviter l'écueil de l'académisme. En cela, *Last Days* est une œuvre hors norme, loin des canons du genre. Mais par ses choix narratifs et de mise en scène, Gus Van Sant rend hommage à son sujet, lui aussi en marge des conventions. Finalement, et plus que dans bien d'autres *biopics* de musiciens, la forme et le sujet sont en parfaite harmonie, Gus Van Sant offrant à découvrir un portrait iconophile de cette star unique qu'était Kurt Cobain.

MOTS-CLÉS : *biopic*, marge, iconoclaste, Kurt Cobain, nuances

Last Days (Gus Van Sant, 2005): Iconoclastic or Iconic Version of the Musician Biopic?

ABSTRACT. The meeting between Gus Van Sant, an independent film director, and Kurt Cobain, epitome of the grunge movement, could only lead to a marginal biopic. In



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

2005, Gus Van Sant decided to portray Kurt Cobain in a distorted and implicit biopic. He revisits the biopic genre, offering a portrait that is both iconoclastic and iconophile. Generically speaking, the filmmaker multiplies the variations in order to avoid the pitfall of academism. In this way, *Last Days* is a work that denies any generic archetype. But through his choices of direction and his narrative decisions, Gus Van Sant honours his outside of the norm subject. More than in many other musician biopics, the form and the subject are in perfect harmony, Gus Van Sant offering to discover an iconophile portrait of Kurt Cobain, a star out of the world.

KEYWORDS: Biopic, Margin, Iconoclastic, Cobain, nuances

En 2005, Gus Van Sant (1952-) clôt sa trilogie de la mort avec un titre idoine : *Last Days*¹, portrait des ultimes errances de son protagoniste, Blake (Michael Pitt), inspiré de Kurt Cobain, leader du groupe grunge Nirvana². Ce mouvement artistique a pu être décrit comme « une nouvelle forme mutante de punk-rock préservant néanmoins les aspects mélodieux de la musique pop » (Givre, 2019 : 84). Plus précisément, le grunge a souvent été présenté comme un croisement entre le punk et le heavy metal, bien que se fondant sur une ligne rock traditionnelle avec des riffs de guitare sombres (Strong, 2011 : 17). La scène grunge s'est développée au tournant des années 1980 dans la région de Seattle, avec des ambassadeurs tels que Alice in Chains ou encore The Melvins.

Mais *Last Days* n'est pas seulement l'ultime coup de pinceau donné à ce tableau de la mort : le film marque également un pas vers le cinéma de genre. Bien que réfutant l'idée d'être un biopic de Kurt Cobain³, ce long-métrage aura été visionné et apprécié par certains à l'aune de ce genre unique. D'autre part, les connaisseurs de Gus Van Sant attendaient le dernier volet de cette trilogie. Dès sa préproduction, *Last Days* tenait donc une position ambivalente entre film d'auteur et film de genre. Ce long-métrage allait-il être une œuvre portant le sceau de la mise en scène de Gus Van Sant ou, au contraire, allait-il se conformer aux codes génériques du biopic de musiciens ? En résumé, *Last Days* est-il un film de genre et/ou un film d'auteur ? N'existe-t-il cependant pas une possible coexistence de ces deux conceptions du cinéma ?

1 Gus Van Sant, cinéaste de Portland, a dépeint la disparition absurde de ses deux protagonistes dans *Gerry* (2002) avant de proposer sa vision du massacre de Columbine dans *Elephant* (2003). Outre un lien inextricable avec la mort, ces trois films se répondent formellement. La mise en scène de Gus Van Sant est aérienne, faite de longs mouvements de caméra, notamment d'innombrables *travellings*.

2 À l'heure actuelle, aucun biopic « officiel » sur Kurt Cobain n'a été produit. Il existe un documentaire *Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015), approuvé par Courtney Love, sa veuve, et produit par leur fille Frances Bean.

3 « Van Sant began working on the project in the mid-90s. He says that at one point he thought about making a straight biopic of Cobain, and talked to Courtney Love about it. "Courtney was very supportive", he says. But it evolved into something more elliptical and metaphoric, merging with a story he already had about a young boy just trying to fill his time. » (Feinstein, 2005). « Van Sant a commencé à travailler sur le projet au milieu des années 1990. Il dit que, à un moment donné, il a pensé faire un biopic de Cobain et en a parlé à Courtney Love. "Courtney l'a beaucoup soutenu", dit-il. Mais le projet a évolué vers quelque chose de plus elliptique et métaphorique, se fondant sur une histoire qu'il avait déjà, celle d'un jeune garçon qui essayait simplement de passer le temps. » (notre traduction)

Biopics de musiciens

Le Chanteur de jazz (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) et ses quelques scènes non-muettes sont considérés par beaucoup comme le premier film parlant⁴. Notons que l'apparition du parlant se fait par le biais du portrait d'un musicien, traduisant un intérêt jamais tari pour cette figure. Préalablement à ce *talkie* inaugural, l'accompagnement des projections publiques par un orchestre explique l'existence de « *protobiopics* » à l'instar de *Wagner* (*The Life and Works of Richard Wagner*, Froelich, Wauer, 1913).

Depuis lors, le biopic comme genre filmique s'est institutionnalisé, notamment au cours de l'âge d'or hollywoodien (1930-1950), développant des codes narratifs et artistiques encore en vogue. Le biopic hollywoodien suit une structure narrative balisée. Le film s'ouvre *in medias res*, peu de temps avant l'accomplissement d'une destinée dorée par le protagoniste. Initialement présenté comme marginal, le personnage principal parvient à renverser l'opinion publique lors d'une prise de parole exemplaire. Concernant le biopic de musiciens, cette séquence correspond à une production publique de l'artiste. S'ensuit une célébration du personnage avant que sa mort ne survienne afin de le laisser accéder à une immortalité culturelle. La mise en scène de certaines séquences clés se répète également de biopic en biopic, comme l'illustrera l'exemple ci-dessous. Bien que schématique et non exhaustif, il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de ces codes narratifs et filmiques instaurés par Hollywood et répétés dans le biopic contemporain que l'on qualifiera d'« académique ».

Si le biopic de musicien s'est adapté à l'évolution du « 4^e art », proposant des portraits de jazzmen (*Bird*, Clint Eastwood, 1988), de rockeurs et de punks (*Sid & Nancy*, Alex Cox, 1986), de rappeurs (*8 Mile*, Curtis Hanson, 2002), son respect des conventions hollywoodiennes reste cependant à souligner. Les productions dites « académiques » d'aujourd'hui sont les descendantes directes des biopics inauguraux des années 1930.

Dans une démarche comparative, évoquons *The Doors* (Oliver Stone, 1991), parangon du portrait de musicien académique, respectant le modèle hollywoodien canonique. Un tel choix se justifie par le rapprochement possible entre Jim Morrison (Val Kilmer) et le personnage de Blake (double fictionnel de Kurt Cobain). Concernant ce dernier, « les commentateurs critiques de la scène rock [...] expliquaient qu'en stigmatisant le mal-être et la fureur latente de toute une classe d'âge, [il] était devenu malgré lui le porte-parole des jeunes de la génération X » (Givre, 2019 : 84). Morrison et Cobain ont incarné des figures contestataires et ont acquis, au cours de leur brève carrière, un statut dépassant leur identité artistique.

Cependant, *The Doors* ne permet aucun parallèle entre l'anticonformisme affiché de Morrison et la forme du biopic développé par Stone. Rappelons que le chanteur déclarait : « J'aime l'idée de foutre en l'air l'ordre établi, je suis intéressé

4 Pourtant, comme le soulignent Angré Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, le parlant était techniquement réalisable dès les années 1910 (Gaudreault, Sirois-Trahan, 1995 : 33-36).

par tout ce qui concerne la révolte, le désordre, le chaos »⁵. Le scénario du film est parsemé de scènes où le protagoniste va à l'encontre de l'ordre public et des bonnes mœurs. Cependant, aucune irrévérence générique n'est notable dans la réalisation de Stone.

Le récit s'ouvre *in medias res* et est rythmé par plusieurs *flashbacks* explicatifs revenant sur l'enfance du personnage dans une démarche psychologisante. Raphaëlle Moine en détaille avec précision l'utilité : c'est « d'une scène primitive, d'un trauma initial montré au début du récit et/ou qui revient en *flashback* comme un leitmotiv, que découle le destin du sujet biographié, ses réalisations et ses failles » (Moine, 2017 : 41). Dans ce *flashback* aux tons sépia (marqueur chronologique), l'apparition d'un chamane permet à Stone d'établir un parallèle avec son personnage.

De plus, le protagoniste est initialement rejeté par les autres. En avance sur son temps, Morrison finit par renverser l'opinion publique au cours d'une séquence charnière : une scène de concert permettant de laisser le chanteur exprimer son talent. Sa mise en scène est transposable à bien d'autres portraits filmiques : plan serré sur le personnage en contre-plongée afin de témoigner de sa grandeur tandis que le contrechamp sur l'auditoire, dans un plan large et en plongée, souligne la portée et l'intemporalité de ses paroles.

Dans le dernier acte, lors d'un plan quasi conclusif sur son visage apaisé, gisant dans sa baignoire, la mort devient rédemptrice. Une ultime séquence au cimetière du Père-Lachaise confirme que le trépas du personnage aura été la condition *sine qua non* de son immortalité culturelle – à laquelle prend part la réalisation de ce *biopic*⁶ (Bingham, 2010 : 41). La bande-son du film, essentiellement composée de titres des Doors, joue un rôle similaire.

Par leur dimension « plus grande que nature », les personnages de *biopics* acquièrent une aura iconique, ou plus précisément, deviennent les « équivalents profanes d'icônes religieuses » (Tuhkunen, 2017 : 99). Rappelons qu'une icône « est l'image que la tradition de l'Église propose aux croyants comme le lieu de la présence de Dieu et la voie privilégiée de la grâce » (Popova, Smirnova, Cortesi, 1996 : 10), ce qui laisse entendre un possible traitement hagiographique dans le *biopic*. Sommes-nous, en tant que spectateurs, encouragés à « vénérer » ce que représente l'image filmique ?

Dans le même temps, le spectateur doit être en mesure de s'identifier au personnage principal, convention indispensable du *biopic*. Comme le souligne Bingham, il est essentiel « pour les artistes et les spectateurs, de découvrir ce que ce serait d'être cette personne ou d'être un certain type de personne » (Bingham, 2010 : 10)⁷. Pour cela, de nombreux plans dorsaux invitent le spectateur à mar-

5 <https://www.franceinter.fr/emissions/tubes-co>, consulté le 11.06.2021.

6 « If the biopic is a genre based on the destiny, then the narrative action of the subject would seem to be the act of dying, for only after death can the great one's immortality and impact on the world really begin. » « Si le biopic est un genre basé sur le destin, alors l'action narrative du sujet semble être l'acte de mourir, car ce n'est qu'après la mort que l'immortalité et l'impact du grand personnage sur le monde peuvent réellement commencer. » (notre traduction)

7 « [...] and for both artists and spectator to discover what it would be like to be this person or to be a certain type of person. »

cher dans les pas du protagoniste, puisque ce cadrage permet une forme « d'empathie perceptible » (Amiel, Astruc, 2013 : 7).

En somme, le *biopic* de musicien répond à des attentes spectatoriennes précises et détaillées proches de l'horizon d'attente défini par le théoricien Hans Robert Jauss (Jauss, 1978 : 54) et qui constitue « un système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre ou mouvement de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Moine, 2008 : 83).

Cependant, comme le fait remarquer Rick Altman, l'horizon d'attente jaus-sien mène à une perception uniformisée des œuvres telles qu'Hollywood a pu les produire grâce à des techniques développées à ces fins (Altman, 1999 : 157)⁸. Ces attentes spectatoriennes sont imputables en partie aux *biopics* hollywoodiens des années 1930 et une conséquence de cet héritage est une standardisation générique⁹ (Custen, 1992 : 3). Mais ce conformisme n'a rien d'inéluctable. Les films de Stone et Van Sant n'ont que peu de choses à partager tant *Last Days* va à l'encontre, ou parfois se réapproprie les codes précédemment décrits. Si sa conclusion se rapproche de celle de *The Doors*, à savoir la mort du protagoniste, tout est question de variations génériques, dans ce film qui se refuse à proposer une lecture monolithique de son personnage de musicien.

Last Days : biopic génériquement iconoclaste

La mort du personnage de Morrison dans *The Doors* signale la conclusion d'un schéma narratif linéaire et démonstratif. Dans *Last Days*, le récit de vie se veut au contraire sinueux. La volonté de Gus Van Sant de sortir des sentiers rebattus du *biopic* est notable dès les premières scènes par un effort de mise en abyme. À la suite de la séquence introductive, le personnage de Blake remonte un chemin qui se scinde dans un long *travelling* avant et dorsal cher au cinéaste.

Ce choix visuel est une illustration de l'ambivalence de *Last Days* entre film de genre et œuvre d'auteur. Si le plan dorsal est récurrent dans le *biopic*, il est aussi une signature propre à Van Sant. En effet, il est notable, à d'innombrables reprises, dans sa trilogie de la mort, invitant le spectateur à suivre ses personnages « fantomatiques » (Laguarda, 2011) vers le trépas, sans être synonyme d'une destinée radieuse, souvent hagiographique dans le *biopic*. Dans cette

8 « [...] Hollywood has over the years designed techniques assuring a certain uniformity of perception. » « Au fil des ans, Hollywood a conçu des techniques garantissant une certaine uniformité de perception. » (notre traduction)

9 « The biographical film (the "biopic") routinely integrates disparate historical episodes of selected individual lives into a nearly monochromatic "Hollywood" view of history. One way this integration occurs is through the construction of a highly conventionalised view of fame. » « Le film biographique (le "biopic") intègre régulièrement des épisodes historiques disparates de vies individuelles sélectionnées dans une vision presque monochromatique "hollywoodienne" de l'histoire. Cette intégration se fait notamment par la construction d'une vision hautement conventionnelle de la célébrité. » (notre traduction)

trilogie, la mort n'est pas la garantie d'une immortalité culturelle, mais est au contraire téléologique. Ce geste personnel de Van Sant est un exemple de réappropriation des codes filmiques et génériques proposant une variation sémantique des choix de mise en scène.

Le carrefour qui se présente à Blake dans *Last Days* est, par conséquent, tout autant biographique et intradiégétique que générique et extradiégétique. En d'autres termes, le choix s'offrant à lui est également celui de Gus Van Sant. Va-t-il emprunter le chemin de l'académisme générique ou, au contraire, osera-t-il s'aventurer sur une voie moins orthodoxe ? Pour reprendre un vers du poète William Blake dont il sera question dans cet article : « Le perfectionnement fait des routes bien droites, mais les routes tortueuses et sans perfectionnement sont les routes du Génie » (Blake, 2013 : 35).

Cette croisée des chemins *a priori* anodine se pare d'une dimension quasi légendaire et inscrit le propos de Van Sant dans une longue tradition de la représentation de la figure du musicien. En effet, le croisement faisant face à Blake évoque Robert Johnson, célèbre *bluesman* qui aurait vendu son âme au diable au carrefour des routes 61 et 69 pour devenir virtuose. Ce plan est notable dans d'autres œuvres filmiques, à l'instar de *O'Brother Where Art Thou* (Joel Coen, 2000) dans lequel apparaît le personnage de Tommy Johnson (Chris Thomas King)¹⁰.

Mais pour se jouer des codes du *biopic*, comme semble vouloir le faire Van Sant, il faut les connaître. C'est indubitablement le cas de ce cinéaste également réalisateur de *Harvey Milk* (*Milk*, 2008), *biopic* politique académique, que ce soit par la narration ou la mise en scène. Ainsi, Gus Van Sant cherche « autant [à] jouer le jeu que [de] se jouer du "cinéma populaire américain et international" » (Arnoldy, 2009 : 35), de par ses variations génériques. S'il s'engouffre dans le sous-genre du *biopic* de musicien, c'est pour mieux se défaire de ses codes, et ce, dès l'ouverture. La croisée des chemins indique que tout est un choix de trajectoire dans *Last Days*, et celle de Blake va à l'encontre de celle de la grande majorité des protagonistes de *biopics*, à savoir linéaire et ascendante. Blake connaît une lente et inéluctable chute erratique comme le laisse présager la séquence introductive.

La succession de plongées et contre-plongées renforce ce sentiment. Il y est question de variations et dissonances, Gus Van Sant proposant une ouverture complexe et ambiguë. Un plan large sur Blake errant dans les bois ouvre le film. Il trébuche et titube entre chaque arbre tout en suivant un mouvement descendant. D'emblée, il ne s'agit aucunement de célébrer la grandeur du personnage. Blake est à peine visible, dissimulé par la forêt, protégé du monde public et extérieur. La posture de Blake névoque en rien les personnages-monuments mis en scène dans le *biopic*¹¹. Le dos voûté, son pas est nonchalant, il ne partage pas l'assurance des autres musiciens biographiés à l'écran. Le jeu de Michael Pitt est

¹⁰ Selon les versions, Robert Johnson se serait emparé de l'histoire de Tommy Johnson, *bluesman* éponyme qui aurait été le premier à vendre son âme au diable afin de devenir un musicien de renom.

¹¹ Hors *biopics* de musiciens, il suffit de penser à la « figure totémique » qu'est Lincoln au cinéma, souvent évoquée par un plan devenu iconique sur le Mémorial de Washington.

en parfaite adéquation avec cette approche, « il ne dispose que de la grammaire de la chute, du trébuchement, du geste inabouti » (Droin, 2016 : 66), là où les personnages de *biopics* font souvent montre d'une confiance en soi certaine et progressent inéluctablement.

Le choix du format (1:33) contribue à ce sentiment d'affaissement et éloigne toute grandeur. Là encore il peut s'agir d'un effort de réappropriation des codes génériques puisque ce format, également appelé *academic aperture*, était dédié à mettre en valeur les stars hollywoodiennes dans des plans serrés ou des gros plans. Or, ici, l'espace d'expression de Blake est réduit par le cadre ainsi que par le parti pris d'une caméra fixe et des plans larges rendant difficile la contemplation du personnage. Van Sant, par son travail de réappropriation, propose une nouvelle variation filmique se détournant des normes du genre. Seul l'effondrement annoncé par le titre semble possible. Blake poursuit sa descente jusqu'au lit de la rivière et s'enfonce dans un dénuement toujours plus marqué. Ôtant ses guenilles, il se lave dans l'eau cristalline et purifiante de la cascade avant de disparaître sous la surface. La chute est totale et irréversible. Blake est voué à s'éclipser. Ce choix de patronyme est évidemment réfléchi. Il évoque tout autant le poète romantique anglais (1757-1827) que le personnage de William Blake dans *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995). Le Blake de Gus Van Sant est un mort en sursis communiant avec la nature qui l'entoure, fuyant le monde extérieur¹², le tout nimbé d'une atmosphère quasi religieuse permettant le rapprochement avec son homonyme romantique.

Toutefois, cette séquence d'ouverture propose une première ambivalence dans la trajectoire du personnage. Un extrait de *Türen der Wahrnehmung* (*Doors of Perception*, Hildegard Westerkamp), dont le titre est emprunté à un vers de William Blake, se fait entendre. Morceau aux résonances religieuses (choeur, tintements de cloches) et proche du *Te Deum*, ce court extrait (45 secondes) drape les premières images, et par extension le film, d'une dimension mystique. De telles sonorités vont à l'encontre du parcours du personnage à l'écran, comme un premier contrepoint musical compris comme « un décalage, une non-coïncidence, un contraste établi entre l'image et la musique » (Guiraud, 2014 : 49). À la chute humaine s'oppose une ascension quasi religieuse symbolisée par la cascade « comme lieu de jonction entre terre et ciel » (Arnoldy, 2009 : 28) évoquant une nouvelle fois le romantisme du poète William Blake et son recueil de poésies en prose *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* (1790-1793)¹³. Dès la séquence d'ouverture, le cinéaste prévient le spectateur que le récit ne sera en aucun cas linéaire et démonstratif, mais discontinu, pluriel, à l'instar des déplacements de son personnage, tout en étant polysémique.

La non-linéarité du film s'exprime dans un jeu de variations subtiles quant aux codes génériques du *biopic*. Ce jeu permet de souligner la complexité d'un protagoniste dont le récit biographique n'est jamais explicite. Là ne réside pas

¹² Le poète William Blake est également connu pour s'être isolé du monde afin de trouver l'inspiration poétique.

¹³ Pour parachever le parallèle entre ces trois homonymes, une nouvelle édition de 2013 du recueil de poésies de Blake avait pour couverture une image tirée du film *Dead Man*.

l'intérêt de Van Sant, lui dont la volonté est que « la narration [soit] faite par le spectateur » (Droin, 2016 : 54). Pour cela, le long-métrage s'ouvre non pas *in medias res*, mais, *in fine*. Il ne dépeint pas un archétype de musicien monolithique, mais un portrait pluriel et varié, son personnage endossant plusieurs identités mouvantes. Blake se travestit et disparaît partiellement, revêtant le costume classique du chanteur *grunge* (jeans troués et sales, pull à rayures trop large, etc.), renaissant dans des vêtements féminins (nuisette noire) ou de chasseur (casquette à rabats, chemise en flanelle à carreaux). Encore une fois, Van Sant se joue de l'ambivalence de son personnage, car sous ces travestissements, la démarche demeure la même. Blake est un protagoniste à la recherche de son identité propre et profonde.

La pluralité de Blake se traduit également par la répétition d'une scène selon différentes focalisations, proposant une lecture polysémique d'un même événement. Ces variations scénaristiques se rapprochent des variations musicales, car ces « boucles temporelles [...] ont ceci de particulier qu'elles sont toujours associées à un personnage et qu'elles essaient de dire le rythme de sa vie » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 161). Le « rythme de vie » de Blake est donc fragmenté et chaotique. Dans *Last Days*, la construction biographique non linéaire de l'artiste passe ainsi par la focalisation, mais surtout par la musicalité de la mise en scène.

Last Days étant un portrait de musicien, la bande originale y est par conséquent centrale. Celle proposée par Gus Van Sant et son musicien Rodrigo Lopresti est un contrepoint en comparaison de l'utilisation faite de la musique dans le sous-genre du *biopic* de musicien. À aucun moment le spectateur n'a le loisir d'entendre la voix de Cobain. De plus, la bande-son ne se compose que de neuf titres (*The Doors* en comprend 41), et seules les deux créations de Michael Pitt (« *Fetus* » et « *Death to Birth* ») se rapprochent de l'œuvre *grunge* de Nirvana. Génériquement, ces scènes devraient souligner la communion entre un artiste et son auditoire tout en étant une célébration pleine de vitalité de l'héritage légué par le protagoniste. Dans *Last Days*, Blake n'est pas publiquement encensé (malgré les quelques sollicitations reçues) et la pratique de son art se conjugue au singulier, loin de la gloire, puis loin de toute centralité. Gus Van Sant dépeint un personnage acculé qui, au milieu de la forêt, n'aspire qu'à la solitude et à l'esseulement.

L'unique réelle échappatoire sera la création artistique qui, bien que vitale, s'avère individuelle. Blake s'isole dans une pièce pour composer un dernier morceau ou presque (« *Fetus* »). Le titre de la chanson est en parfaite harmonie avec la scène qui se déroule. L'acte de génération musicale devient synonyme de renaissance, même multiple, car la musique « est un instrument de transcendance de l'existence matérielle » (Laguarda, 2011). Gus Van Sant, conscient de l'importance du moment, fait preuve d'une grande pudeur envers son personnage, lui qui souhaitait que le « film s'organise hors de lui, qu'il n'en soit que le témoin ou le témoignage » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 161). Tandis que le *biopic* peut être considéré comme un genre voyeuriste, invitant le spectateur à pénétrer dans l'intimité du protagoniste, Van Sant réfute cette idée dans la mesure où il

refuse de s'immiscer dans cette intimité créatrice. L'acte artistique de Blake en devient confidentiel.

La scène s'ouvre sur un plan d'ensemble, la caméra en extérieur. La silhouette du personnage se distingue à travers une vitre dans un décor composé d'éléments rectilignes (bordures de fenêtre, empilement de pierres sur le mur, etc.) et d'un ciel se reflétant sur les carreaux. Blake est prisonnier du cadre. Pourtant, à l'instant où il saisit sa guitare et que le premier *riff* est entendu, un souffle de vie est ressenti. Le personnage enregistre quelques accords qu'il fera se répéter avant de faire de même à la basse et à la batterie. La composition du musicien, toute en itérations et boucles sonores, s'oppose à la rigidité du décor. Blake parvient à renaître et se démultiplie dans un geste vital pour lui (tout en attestant de sa complexité biographique), mais qui est uniquement rendu possible par sa solitude. L'instant de création n'a d'autre destinataire que lui-même. À mesure que Blake compose, la caméra commence un lent *travelling* arrière dans un mouvement pudique et respectueux, loin de la volonté intrusive intrinsèque au *biopic*. La séquence se conclut dans un plan large dans lequel Blake n'est plus perceptible, seule sa musique continue à se faire entendre. La vitre derrière laquelle il se retranche le sépare du monde extérieur, comme un écran protecteur derrière lequel il peut librement renaître.

Dans *Last Days*, l'art de Blake est son seul moyen d'expression, même si le destinataire ne lui fait jamais face. La seconde composition de Blake ne fait que le confirmer. Seul dans une grande pièce, le musicien flotte au milieu des guitares et batteries avant d'occuper une place marginale à droite du cadre dans un plan d'ensemble. Son élan créatif est interrompu par l'irruption d'un personnage secondaire. Ce qui se rapproche le plus d'un public inhibe l'artiste qui se plonge dans le mutisme tandis qu'il est agressé par un long monologue. Finalement à l'abri de tout regard extérieur, il entame sa seconde composition, *Death to Birth*. Jamais dans cette scène la caméra respectueuse de Van Sant ne franchira le seuil. De murmure inaudible, l'organe du chanteur devient puissant et assuré. Le protagoniste sort de sa chrysalide afin de s'exprimer pleinement. Le cinéaste ne permettra pas au visionneur – public par écran interposé – de se rapprocher du sujet, déjouant un processus d'identification et de connivence pourtant central dans le genre *biopic*.

En d'autres termes, les deux créations musicales attestent de la non-linéarité de ce *biopic*. Blake renaît et connaît une « (re)venue au monde » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 164). Mais cette renaissance est individuelle, lointaine et marginale. Par sa mise en scène des instants créatifs et musicaux, Van Sant s'éloigne du sentier génériquement balisé du *biopic*, faisant preuve d'un grand respect pour son personnage. En d'autres termes, plus que d'offrir à découvrir pleinement la vie (et la mort) de Blake, *Last Days* est un film qui s'immisce dans cette existence paradoxalement lointaine et périphérique, rendant toute proximité avec le protagoniste impossible. Mais, finalement, c'est par cette mise en scène de la marginalité que Van Sant se rapproche le plus de son sujet en filigrane, Kurt Cobain, personnalité également ambivalente, paradoxale et insaisissable.

Last Days : un biopic iconophile en adéquation avec son modèle

Le nom de Kurt Cobain n'apparaît jamais dans la diégèse, mais Gus Van Sant lui dédie le film¹⁴. Pourtant, aucun doute ne plane quant à l'identité de Blake. Quelques indices biographiques que les adorateurs de Nirvana reconnaîtront aisément sont disséminés. Lorsque Blake s'empare de l'arme dans le premier segment narratif, le spectateur s'attend à ce que le personnage mette fin à ses jours de la même manière que Kurt Cobain, ce qui ne sera pas le cas¹⁵. L'apparition de Kim Gordon, bassiste de Sonic Youth dont Cobain était admirateur, en *manager* faussement inquiète est un autre indice biographique. Gus Van Sant évoque quelques biographèmes qui permettent au spectateur d'établir un lien avec le personnage, rejoignant par là les codes du *biopic*. Par ce parallèle finalement évident, *Last Days* serait tout autant iconoclaste qu'iconophile et le décadre constant avec lequel est filmé le protagoniste ne fait que refléter l'isolement de Kurt Cobain. Ainsi, fiction et réalité confluent grâce aux choix scénaristiques et artistiques de Gus Van Sant.

Last Days serait donc beaucoup plus fidèle à son sujet que bon nombre de *biopics* de musiciens, souvent jugés en fonction de leur degré de vraisemblance. Dans ce but, les récits de vie semblent s'articuler de manière cohérente en ce que Pierre Bourdieu dénomme une « illusion biographique » :

Cette vie organisée comme une histoire se déroule, selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, au double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première, jusqu'à son terme qui est aussi un but (Bourdieu, 1986 : 69-72).

Par cette définition, Bourdieu décrit sans le savoir la formule narrative consacrée du *biopic* académique. Van Sant se refuse à une telle construction puisque l'« ordre chronologique » est inexistant dans *Last Days* du fait de l'errance de son personnage.

En d'autres termes, il nie toute illusion biographique, réfutant le modèle académique. Son choix traduit une volonté sincère d'évoquer la figure de Kurt Cobain, et la distance instaurée par la construction d'un protagoniste totalement fictionnel (Blake), n'est que superficielle. En dépit du regard non intrusif porté par Gus Van Sant, le film invoque l'icône iconoclaste, contestataire et en marge de la musique *mainstream* qu'était Kurt Cobain. L'interprétation de Michael Pitt y contribue : cheveux blonds et sales sur le visage, corps frêle, il est Cobain. Et le travail de la costumière, Michelle Matland, parachève la ressemblance. Jeans délavés et troués, pulls à rayures, lunettes de soleil aux couleurs *flashy*, toute la panoplie de l'iconographie de Cobain se retrouve dans *Last Days*. La seconde interprétation intradiégétique par Michael Pitt évoque explicitement

¹⁴ « En mémoire de Kurt Cobain 1967-1994 ».

¹⁵ Kurt Cobain se suicide le 5 avril 1994, d'un coup de fusil dans la tête.

le live *unplugged* pour la chaîne MTV. Assis, le dos voûté, portant un pull en laine trop large et jouant de la guitare sèche, le parallèle ne laisse aucun doute pour le spectateur ayant déjà vu une image de ce concert.

De par ses choix non conformes, le film de Gus Van Sant embrasse le parcours de son sujet, entre iconographie et marginalité. En proposant un travail de mise en scène personnel et unique pour un *biopic* de musicien, le cinéaste opère un rapprochement sincère avec son protagoniste. De la sorte, la forme et son contenu sont en parfaite adéquation, un phénomène notable dans plusieurs *biopics* de musiciens contemporains. Todd Haynes développe ainsi un portrait kaléidoscopique et énigmatique de Bob Dylan dans *I'm Not There* (2007), mettant en scène cinq acteurs différents afin de souligner les « vies » plurielles du chanteur. Autre exemple, *Control* (Anton Corbijn, 2007), dont le noir et blanc naturaliste renvoie au *spleen* du *leader* de Joy Division, Ian Curtis, ainsi qu'au contexte social du nord de l'Angleterre au début des années Thatcher. Ces films prouvent que des cinéastes contemporains s'éloignent des codes du genre pour développer une mise en scène personnelle, mais inextricable de l'identité artistique de leur sujet. Gus Van Sant exemplifie parfaitement ce modèle, repoussant les limites de cette distanciation. Malgré une caractérisation voilée et double (Blake/Cobain), le cinéaste propose un portrait fidèle.

Last Days est donc une œuvre ambivalente, entre *biopic* génériquement iconoclaste et hommage iconophile. Mais cette ambiguïté est pleine de sens tant elle renvoie au parcours de Kurt Cobain, parangon du *grunge*, forme artistique « mutante » pour reprendre le terme de Givre (Givre, 2019 : 84). Dans son film, Van Sant évoque ces mutations à travers son personnage qui endosse diverses identités. Kurt Cobain a également fait face à un carrefour essentiel mais, dans son cas, il s'agissait de choisir entre musique *underground* et production *mainstream*. Les conditions de création des deux premiers albums de Nirvana attestent de la position équivoque de Kurt Cobain. « Le premier album de Nirvana, *Bleach*, paraît en 1989 chez Sub Pop [...]. Il a été enregistré en trois jours pour un budget de 600 dollars » (Assayas, 2021 : 59). Deux ans plus tard sort *Nevermind*, qui marquera le début de la « Nirvanamania » et qui a été produit dans des conditions incomparables comme le confessait Cobain : « Alors que là, on pouvait avoir le temps qu'on voulait et dépenser un million de dollars. Nous avons pris trois semaines, ce qui est ridicule compte tenu des budgets » (Monfourny, 2021 : 71).

Kurt Cobain a donc dû s'adapter à ce changement de statut au sein de l'industrie du disque. De groupe peu connu et évoluant dans les bars crasseux de l'Oregon, Nirvana est devenu un phénomène mondialement reconnu, adulé et riche. Or, un tel rythme de vie est aux antipodes de la musique voulue par Cobain, conscient de cette dualité. Et tout comme Gus Van Sant se rend maître et se joue des codes génériques du cinéma *mainstream*, Cobain devait composer avec cette existence ambivalente : « Je me sens bien sûr coupable, parce que pendant des années j'ai été conditionné par les idéaux du punk rock selon lesquels il ne faut pas accorder de crédit aux groupes qui vendent beaucoup, à ceux qui sont sur une major » (Monfourny, 2021 : 71), et le chanteur de conclure :

« J'oscille donc sans arrêt entre les deux attitudes » (Monfourny, 2021 : 72), un sentiment partagé par Van Sant : « Je voulais exercer une influence sur le cinéma commercial, en lui apportant certains de mes côtés expérimentaux » (Arnoldy, 2009 : 37). Plusieurs de ses longs-métrages sont des films de genre mais, inmanquablement, Van Sant ajoute une dissonance générique favorisant une hybridation encore rare entre cinéma de genre et cinéma d'auteur.

La séquence de création intradiégétique de *Last Days* retranscrit cette ambivalence. Blake vit par et pour sa musique, mais elle n'est destinée à personne, ce que défendait Cobain : « Peu importe que les gens apprécient ou pas ce que tu fais, du moment que tu le fais pour toi-même » (Monfourny, 2021 : 72). Le fait que le niveau sonore ne diminue pas en dépit du *travelling* arrière souligne le paradoxe de ce travail créatif. Le musicien joue pour lui, mais sa musique atteint malgré lui un large public. La première entrée de son journal, publié à titre posthume, ne fait que renforcer le sentiment de déchirement et d'incertitude qui plane autour de ce *biopic* : « Ne lis pas mon journal quand je serai parti / OK, je pars travailler / Quand tu te réveilleras ce matin, lis mon journal s'il te plaît / Fouille dans mes affaires et devine-moi » (traduction Laurence Romance) (Cobain, 2002 : 9). Gus Van Sant a suivi littéralement cette injonction en refusant de proposer une « illusion biographique » démonstrative et explicative. Il a au contraire offert au spectateur l'opportunité de « deviner » Cobain à travers son double fictionnel, Blake.

Mais qui d'autre que Gus Van Sant pouvait soumettre une telle réflexion sur la représentation d'une vie à l'écran, lui dont la carrière est également déchirée entre l'*underground* et le *mainstream* ? Nous l'avons vu, à la suite de sa trilogie de la mort (à laquelle s'ajoute d'ailleurs *Paranoid Park*), il réalise *Harvey Milk*, production académique. Mais cette ambivalence au sein du genre *biopic* n'est qu'un exemple dans une carrière réfutant également toute linéarité, mais reposant sur une maîtrise profonde du 7^e art. En effet, « le cinéma de Van Sant [...] connaît ses classiques » (Arnoldy, 2009 : 100). Sa filmographie se veut elle aussi erratique dans une volonté de « tester la possibilité de faire œuvre de cinéaste dans un certain rapport à la marge, puis au centre, puis à la marge de la marge de l'industrie hollywoodienne » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 9).

Les carrières de Gus Van Sant et Cobain se recoupent donc dans ce déchirement entre une production personnelle et une acceptation des règles du jeu *mainstream*. Le cinéaste de Portland a pu réaliser des œuvres indépendantes telles que *My Own Private Idaho* (1992) tout comme une commande de grand studio, *Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1999). Mais l'illustration la plus criante de l'ambivalence dans la carrière de Gus Van Sant, sur le plan de l'esthétique cette fois, est son *remake* plan par plan et éponyme d'une des œuvres les plus connues du 7^e art : *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

Kurt Cobain et Gus Van Sant ont occupé et occupent une place ambivalente dans le monde de la création artistique. Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalanne ont parfaitement réussi à synthétiser le parcours du réalisateur, dans une description qui est transposable à Cobain et son double poétique dans *Last Days* :

Le cinéma de Gus Van Sant se dégage à la fois d'Hollywood, du cinéma indépendant américain, peut-être même des formes les plus codées du cinéma, pour rejoindre une sorte de régime général de l'art de son temps, devenir un objet de pensée en dehors même des sphères de la cinéphilie, incarner une essence de l'activité artistique lui valant à la fois une immense reconnaissance (Palme d'or...) et une mise en orbite hors du cinéma américain (Bouquet, Lalanne, 2009 : 11).

Une telle assertion conforte l'idée selon laquelle Gus Van Sant était le réalisateur le plus apte à mettre en scène les derniers jours de Blake / Cobain. Son portrait poétique et hors du temps est en adéquation avec son sujet. En somme, en s'éloignant des codes archétypaux du *biopic* de musicien, et en s'en jouant, Gus Van Sant s'est rapproché de sa figure inspiratrice proposant une œuvre polysémique, à la fois iconoclaste et iconophile.

Conclusion

Il n'est pas surprenant que Gus Van Sant soit sorti des sentiers battus du *biopic* de musicien. Tout comme Kurt Cobain par le passé dans l'industrie du disque, Gus Van Sant occupe une place unique ou presque dans le milieu cinématographique hollywoodien¹⁶. Grâce à *Last Days*, il propose une réflexion fertile quant à la représentation de ces artistes « plus grands que nature » dans le 7^e art. Il parvient à échapper à l'académisme propre à un large nombre de portraits filmiques, tant dans ses choix narratifs que dans sa mise en scène. Ainsi, son récit se veut erratique et non linéaire, incluant activement le spectateur dans le processus de reconstitution biographique. *Last Days* est tout sauf un *biopic* démonstratif et explicatif, et son réalisateur souligne la complexité d'une vie par son jeu de variations génériques (narration déstructurée, prise de distance respectueuse envers le sujet, réappropriation des codes filmiques du *biopic*, etc.). Par le refus d'embrasser les canons du *biopic* de musicien, Gus Van Sant propose finalement une œuvre sincère qui, par sa polysémie, se rapproche de son objet. Œuvre à la fois iconophile et génériquement iconoclaste, *Last Days* redéfinit la perception du musicien dans le *biopic* et ouvre un champ des possibles créatifs nouveau dans lequel s'engouffrent plusieurs cinéastes actuels, à l'instar de Pablo Larraín (*Jackie*, 2016 ; *Neruda*, 2016) ou encore Kiril Serebrennikov (*Leto*, 2018).

¹⁶ Un possible rapprochement serait possible avec Jim Jarmusch qui, lui aussi, après des débuts indépendants remarqués (*Permanent Vacation*, 1980) s'est récemment rapproché du cinéma de genre par excellence, à savoir l'horreur (*The Dead Don't Die*, 2019), tout en conservant une dimension de cinéma d'auteur.

Œuvres citées

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999.
- ARNOLDY, Édouard, *Gus Van Sant : le cinéma entre les nuages*, Paris, Yellow Now – Côté cinéma, 2009.
- ASSAYAS, Michka, « Nevermind, forever and ever », *Les Inrockuptibles*, n° 1, juin 2021, p. 55-63.
- BERTHOMIEU, Pierre, « L'âge d'or de William Dieterle : de Murnau au spectacle total », *Positif*, n° 496, juin 2002, p. 64.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.
- BLAKE, William, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, Paris, Éditions Alia, 2013.
- BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus Van Sant*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.
- BROWN, Tom, VIDAL, Belén, *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Londres, Routledge, 2013.
- COBAIN, Kurt, *Journal*, traduit par Laurence Romance, Paris, Oh ! Éditions, 2002.
- CUSTEN, George, *Bio / Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DEVILLARD, Arnaud, « La mort d'un archétype », *Éclipses*, n° 41, 2007, p. 140-149.
- DROIN, Nicolas, *Paranoid Park de Gus Van Sant*, Paris, Yellow Now – Côté cinéma, 2016.
- FEINSTEIN, Howard (consulté le 16.02.2022) : « Death Trip », *The Guardian*, 6 mai 2005, <https://www.theguardian.com/music/2005/may/06/cannes2005.cannesfilmfestival>.
- GAUDREULT, André, SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La bataille du parlant, rue S^{te}-Catherine, vingt ans avant *The Jazz Singer* », *24 images*, n° 77, 1995, p. 33-36.
- GIVRE, Philippe, *Pulsions Rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.
- GUIRAUD, Bernard, *La Musique au cinéma et dans l'audiovisuel*, Nice, Éditions la Baie des Anges, 2014.
- JAUSS, Hans Robert, traduit par Claude Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LAGUARDA, Alice, « *Elephant* : misère de l'adolescence dans une modernité en crise », *Décadrages : Cinéma, à travers champs*, 19, 2011, p. 21-29.
- LETORT, Delphine, TUHKUNEN, Taïna (consulté le 16.02.2022) : « "Inspiré d'une vie" : le genre *biopic* en question », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XIV, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/lisa.8949](https://doi.org/10.4000/lisa.8949).
- MANZONIE, Rebecca (consulté le 11.06.2021) : *PopNCO*, France Inter. <https://www.franceinter.fr/emissions/tubes-co>.
- MOINE, Raphaëlle, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.
- MONFOURNY, Renaud, « Nous sommes juste des punk rockeurs », *Les Inrockuptibles*, n° 1, juin 2021, p. 66-73.
- POPOVA, Olga, SMIRNOVA, Engelina, CORTESI, Paola, *Les Icônes, l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Paris, Éditions Solar, 1996.
- STRONG, Catherine, *Grunge: Music and Memory*, Londres, Routledge, 2011.
- THOMAS, Benjamin, « Introduction », in THOMAS, Benjamin (dir.), *Tourner le dos : sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, DOI : [10.4000/books.puv.4929](https://doi.org/10.4000/books.puv.4929).

- TUHKUNEN, Taïna, « Le *biopic* : entre historiographie et *praxis* hagiographique », in LEBDAI, Benaouda et LETORT, Delphine (dir.), *Auto/biographies historiques dans les arts*, Angers, Éditions Mare & Martin, « Res Anglophonia », 2017, p. 97-108.
- VIGNON, Gaspard, « Ludwig Van Beethoven – Gus Van Sant : vers un idéal romantique. Musique et silence dans *Elephant* », *Décadrages : cinéma, à travers champs*, 19, 2011, p. 30-47, DOI : [10.4000/decadrages.306](https://doi.org/10.4000/decadrages.306).

Filmographie

- 8 Mile* (Curtis Hanson, 2002)
- Bird* (Clint Eastwood, 1988)
- Control* (Anton Corbijn, 2007)
- Elephant* (Gus Van Sant, 2003)
- Gerry* (Gus Van Sant, 2002)
- Harvey Milk (Milk)* (Gus Van Sant, 2008)
- I'm Not There* (Todd Haynes, 2007)
- Jackie* (Pablo Larraín, 2016)
- Last Days* (Gus Van Sant, 2005)
- Le Chanteur de Jazz (The Jazz Singer)* (Alan Crosland, 1927)
- Leto* (Kiril Serebrennikov, 2018)
- Neruda* (Pablo Larraín, 2016)
- Sid & Nancy* (Alex Cox, 1986)
- The Doors* (Oliver Stone, 1991)
- Wagner (The Life and Works of Richard Wagner)* (Carl Froelich, William Wauer, 1913)

