

Garden State

Zach Braff est postmoderne dans le sens de l'éclectisme : il colle dans un même film des figures qui proviennent de toute l'histoire du cinéma. Au style classique, il emprunte son obsession pour la cohérence, le moindre objet et le moindre costume de figurant devant aller dans le sens de la scène, et le moindre mouvement de caméra être justifié par un développement du caractère du héros. L'objet du film, tel qu'il le présente¹, correspond d'ailleurs caricaturalement à la définition du récit classique « l'histoire de Large [le héros], c'est la quête de la sérénité ». (c'est-à-dire de l'équilibre, de l'homéostasie). Au style moderne, il emprunte en premier lieu la figure de l'Auteur. Il a écrit, dialogué, réalisé son film et en a interprété le rôle principal. Il a accueilli l'improvisation sur le tournage et s'est accommodé des aléas, conformément à ce que Noël Burch célèbre dans cette bible du modernisme qu'est *Praxis du cinéma*. Il a également privilégié – il le montre bien dans son commentaire du DVD – l'interprétation à la technique, et gardé au montage la prise où l'acteur est flou mais bon, comme chez Cassavetes, alors qu'un néoclassique rechignerait à commettre un sacrifice pareil. Enfin, il est postmoderne dans le sens de l'esprit *cool* – un mot qui revient des centaines de fois dans le commentaire (à peine plus souvent que *hot*). Des jeux plastiques, des chansons qui lui plaisent, des blagues qui le font rire, se retrouvent à l'écran parce que c'est *cool*. Rappelons que l'esprit *cool* combine l'hédonisme (le film présente effectivement l'ecstasy et la cocaïne comme des plaisirs désirables, et la génération d'avant comme une collection de culpabilisateurs peu ou prou irresponsables), l'ironie (ah ! les provinciaux et la vie matérielle...), et le cynisme (« moi d'abord » et profitons d'un système

1. Dans le commentaire du DVD – d'où proviennent ici toutes ses autres citations.

qu'on ne peut pas changer). Certes, il n'y a pas assez de cynisme et d'ironie dans le final, qui fait *pour de bon* l'éloge du grand amour, c'est pourquoi le film s'est fait démolir par les magazines *vraiment* cool, aux yeux desquels les bons sentiments sont répugnants (comme tous les Grands Récits).

Large, le héros principal, a quitté son New Jersey natal (le « Garden State », l'état-jardin), pour devenir *acteur* à Los Angeles. Et, en un sens, il y a réussi. Non qu'il travaille comme comédien ; il est serveur dans un restaurant vietnamien ultra-chic. Mais cet emploi l'oblige à *jouer* en permanence : se déguiser, cerner ses yeux de kohl comme les officiers français d'Indochine, subir sans broncher les vexations de riches clients incultes et les réprimandes du patron. Dans l'oreillette qu'il porte en permanence, une voix lui dicte la conduite sa vie. Un job idiot, mais comme le lui fait remarquer son patron, au dehors il y a trente candidats fin prêts à le reprendre au pied levé. Tout cela lui semble absurde – s'évertuer à être quelqu'un d'autre, travailler dans un *monde du faux* reconstituant un Viêt-Nam d'opérette avec porteurs d'eau et chapeaux pointus, se retrouver bloqué dans des embouteillages – absurde mais pas révoltant. D'ailleurs, derrière son masque blafard, Large n'éprouve rien. La structure sociale s'est inscrite en lui – une confirmation parfaite des théories sociologiques de l'École de Francfort ! Trop parfaite : comme son nom l'indique, Large rêve à quelque chose de plus grand, et de plus vrai.

Le film débute par les deux logos animés du producteur et du distributeur, Miramax et Fox Searchlight, qui sont idéalement postmodernes – une Nature et une Amérique reconstituée en images de synthèse ; un mouvement vertigineux (travelling avant à ras de la mer, comme pour l'ouverture du *Grand bleu*), et un autre emprunté à l'infographie 3D (travelling circulaire autour de l'objet modélisé). Puis nous entrons dans le cauchemar de Large : le vol Transworld 22, où il a pris place, est en train de s'écraser. Tout le monde hurle, les chariots dévalent le couloir central, mais la catastrophe indiffère notre héros. Pour nous inciter à la placer dans un « monde intérieur », la scène est déréalisée par un ralenti, et par un *scoring* progressif où les hurlements s'effacent devant une aigrette mélodée indienne (c'est un « réveil-Ganesh », radio-réveil à l'effigie du dieu Ganesh, nous dira le réalisateur – bon exemple de ludisme postmoderne).

À la faveur d'un double raccord-regard qui profite d'un raccord-objet pour rompre la continuité spatiotemporelle (le même téléphone en train de sonner apparaît d'abord dans l'avion puis sur la table de nuit), nous nous retrouvons chez Large. Sa chambre ressemble à une chambre d'hôpital, et ses joues tout aussi blanches que le décor (Zach Braff trouve rétrospectivement que le maquillage est caricatural, mais reconnaît avoir eu l'idée de faire venir les couleurs sur les joues du personnage à mesure qu'il se mettait à vivre vraiment et que le film avançait). Une plongée totale avec raccord dans l'axe,



**Figure 47. Premier plan de *Garden State* : Transworld 22 en difficulté.
Attentif à sa personne et au seul présent, hédoniste jusqu'au bout,
Large va lever la main pour diriger un petit filet d'air frais sur lui.**

parfaitement centrée, toutes lignes de cadre et de champ parallèles, nous le montre en train d'écouter, toujours impassible, un message de son père lui apprenant la mort de sa mère. « Je ne sais pas comment faire. On ne peut pas communiquer... », dit le père (une ligne qu'on dirait empruntée à quelque Antonioni). La plongée totale sur le héros au lit, utilisée même dans le cinéma classique (Renoir : *French cancan* ; Wilder : *Sunset Boulevard*), peut ici matérialiser le regard d'en haut (*sur-moi*) de la mère morte par sa position et du père sévère par sa rigueur géométrique.

Ce mal-être du héros en fait moins un candidat pour les théories de l'École de Francfort que pour celles du théoricien de la postmodernité Charles Taylor. Dans le monde postmoderne des sociétés les plus riches de la planète, dit Taylor, l'identité n'est plus donnée, elle est à construire : la position sociale, les goûts, le *look*, le sexe pourquoi pas, sont à choisir. Mais tout se vaut : serveur vietnamien un jour, pourquoi pas cosaque roux le lendemain ? « Acteur social » est à prendre au pied de la lettre. Le pire, comme le montre Taylor dans les *Racines du moi* et comme le suggère le photogramme ci-dessus, est que le sujet lui-même est son propre spectateur et qu'il se regarde en train de vivre plus souvent qu'il ne vit, dans un *dédoublé* permanent.



Figure 48. Large devant l'armoire de la salle de bains, qu'il va ouvrir, remplie de tranquillisants (eux aussi ordonnés de façon géométrique, puisqu'ils sont pris sur insistance du père). Le réalisateur reconnaît que le plan n'est pas parfait techniquement (on voit brièvement le reflet de la caméra quand les portes s'ouvrent) mais il en a eu besoin – peut-être parce qu'il objective ce que l'on appelle en psychologie le *mismatching*, le mauvais ajustement des composantes du moi (« J'ai l'impression qu'il y pas d'unité », disait Pierrot le Fou...).

Large part au travail. *We live in a beautiful world* (« nous vivons dans un monde magnifique »), la chanson de Coldplay, démarre, gagnant de l'ironie en accompagnant un classique plan d'autoroute embouteillée en longue distance focale (ce qui accentue la lenteur de la circulation). Un petit gag qui joue sur la distribution rétroactive du savoir par le biais d'un travelling arrière nous montre que le héros est parti en arrachant le pistolet à essence à l'occasion de son dernier plein – il y a différentes manières de (sur)interpréter ce plan (indifférence à la coupure du cordon ombilical entre lui et la mère nourricière dont il est censé avoir gâché la vie ? indifférence des pays riches au pillage des matières premières, que confirmerait la scène coupée du discours écologiste de l'homme de l'Arche ? simple gag hilarant ? tout à la fois sans doute, en vertu du double-jeu postmoderne). Enfin nous le retrouvons au restaurant, dans un état d'hébétude résignée que souligne l'utilisation de la steadicam dans le sens de la subjectivité (Large oscille plus qu'il ne marche ; en revanche les regards des clients arrogants sont rendus en plans fixes). Un autre effet (décrit p. 70 avec l'exemple de *La Splendeur des Amberson*) va souligner le problème du dédoublement (ou de l'écart entre les aspirations secrètes, encore informulées, et la vie présente), c'est la transformation du plan « à la première personne » en plan « à la troisième personne », Large apparaissant dans le champ en passant par la gauche du cadre.

La séquence se clôt sur un autre effet, typiquement postmoderne celui-là, le ralentissement de la vitesse en cours de plan (popularisé par *Matrix*), mais moins ludique qu'il n'y paraît puisqu'il peut annoncer la décision prise par le héros de retourner au moins pour un temps au calme de la vie provinciale.

Deux autres scènes auraient dû prendre place dans cette ouverture, que le réalisateur a coupées parce qu'elles ralentissaient le rythme du film. La première est sans doute elle aussi trop démonstrative : le héros marche sur un escalator qu'il a pris à contresens, ce qui fait qu'il s'agite pour rester à la même place – la métaphore était trop claire, et faisait double emploi avec les embouteillages. La seconde était une audition pour un rôle (de tueur psychopathe) tout aussi idiot que dans le seul vrai contrat jamais décroché par Large (un joueur de football demeuré). On y voyait, là aussi de façon sans doute trop démonstrative, un prétendant au rôle assimiler ce genre de cachetonnage à la prostitution tout en réagissant de façon encore plus servile que les autres, et un très vertigineux panoramique latéral au grand-angle à 360° faire le tour de tous les candidats, tous arborant le même *look* (une manière de dénoncer l'illusion du choix de l'identité).