

Vincent Amiel

Tous les garçons et les filles de leur âge

« Adolescence, musique, mémoire », ajoute Chantal Poupaud au titre de la série dont elle a eu l'initiative, et qu'Arte diffuse cet automne ¹. Ce sous-titre, c'est en fait le projet principal des neuf films qui se répartissent les souvenirs de jeunesse des années soixante à quatre-vingt-dix. Projet qu'elle a soumis aux neuf réalisateurs, qu'ils ont accepté et transformé à leur gré. Et l'immense intérêt de ces neuf films, c'est évidemment leur communauté et leurs écarts, ce gré de chacun qui donne à la fiction sa place de représentation, au-delà de la reconstruction sociologique des époques. C'est une série au sens où chacun traite des mêmes thèmes, et ce sont aussi des épisodes puisqu'ils déclinent leur sujet dans le temps. Les conditions sont ainsi réunies pour que des structures ou des thèmes affleurent, se recourent, se composent, sans que pour autant chacun des films soit obligé de traiter une idée générale et de se perdre dans un énoncé impersonnel.

(Il est amusant de constater que la diffusion TV d'un film lui donne immédiatement un statut « sociologique » qu'on lui accorde avec moins de spontanéité lorsqu'il est présenté au cinéma. Les commentaires autour de cette série le vérifient ici de manière flagrante. Le fait que Chantal Poupaud ait pensé le projet d'abord en termes de cinéma, et l'ait confié à des réalisateurs tournant avec leurs équipes de cinéma, relativise cette perspective due à la télévision, et réintroduit heureusement une dimension créative personnelle qu'on aurait tort de laisser en l'occurrence au second plan.)

Ne serait-ce que par la présence du terme « mémoire » dans ce titre, qui donne évidemment à l'ensemble une dimension plus subjective. Ce ne sont pas – toujours – des reconstitutions. Les déambulations des personnages de Chantal Akerman à la fin des années soixante se font dans un Bruxelles d'aujourd'hui, où la recherche d'un décor d'époque importe peu, où les objets sont déplacés (le jeune homme regarde un CD avec curiosité, clin d'œil à l'anachronisme) par un va-et-vient caractéristique des amalgames de la mémoire. Déformation, idéalisation, déception aussi : le temps donne aux situations

et aux époques une tonalité plus lucide et moins réaliste, déjà transformée comme par la griserie de la nostalgie. C'est un double mouvement particulier : les situations représentées sont celles d'une ivresse passagère, née de musique, d'alcool et de désirs conjoints, et elles sont elles-mêmes revisitées par cet état de conscience fluctuant et éthéré que la mémoire procure. Selon les uns et les autres des réalisateurs, la griserie de l'époque et celle du souvenir s'annulent ou se complètent. On privilégie les instants de plaisir, ou bien l'on insiste au contraire sur le froid des petits matins qui les suivent.



Le plaisir : *Bonheur* de Cédric Kahn...



... et la manifestation du désir : *Le Chêne* et *le Roseau* d'André Téchiné.

Assez symptomatiquement, les films qui se passent dans le Sud appartiennent tous à la première catégorie : ceux de Cédric Kahn (années quatre-vingt, *Bonheur*), de Laurence Ferreira Barbosa (années soixante-dix, *Paix et Amour*) ou de Téchiné (années soixante, *Le Chêne et le Roseau*). Inutile d'aller rechercher les vieilles thèses sur l'influence sociale des climats... Mais il est amusant de constater que le plaisir et la manifestation, plus ou moins explicite et plus ou moins mystérieuse, du désir sont au centre de ces trois films, spécifiquement. Accompagnés, tout aussi

symptomatiquement, de scènes de baignades qui sont, chez Téchiné et Kahn, des scènes centrales de découverte et d'entrecroisement des désirs. Le soleil et l'eau sont alors traités comme des révélateurs de sensualité, aux antipodes de ce que sont (pourtant efficacement) la musique et les soirées alcoolisées. Est-ce précisément une dichotomie favorisée par la mémoire ? Dans le film de Cédric Kahn, l'un des plus beaux, l'un des plus riches et équilibrés de la série, les jeux du bord de la rivière annoncent ceux de la nuit, mais leur fonction est d'ouverture (à l'autre, aux sens, à l'inconnu), alors

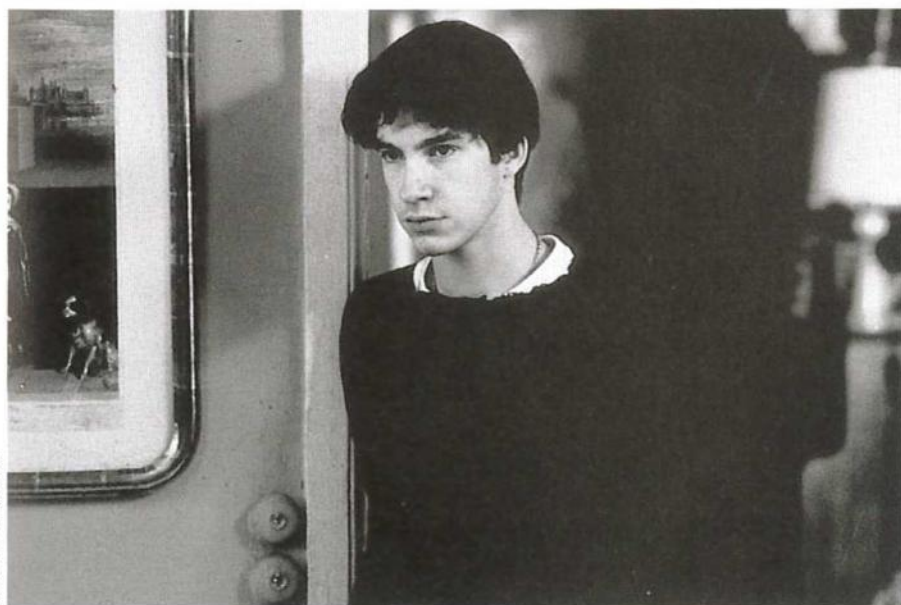
que les seconds ne sont facteurs que de frustration. Chez Ferreira Barbosa aussi, dans les calanques de Marseille, les baignades sont discrètement manifestées comme un fondement vital.

Et à l'autre extrême, dans les films où la mort remplace le plaisir comme aboutissement, où la recherche de l'autre est, dès le départ, non seulement dénuée de sensualité mais frappée au coin d'une nécessité tragique, c'est la glace et le feu qui remplacent l'eau et le soleil. Ce sont en particulier les films de Patricia Mazuy, *Travolta et moi* (lui aussi très réussi), et d'Olivier Assayas, *La Page blanche*. C'est l'eau glacée, alors, qui emprisonne les corps ou les fracasse, qui provoque ou permet le suicide – toujours celui du partenaire. C'est, dans chacun de ces deux films, l'élément dur qui fait suite à l'explosion du feu, et cristallise tragiquement la révolte et la dissémination, la perte de contrôle et la perte de soi liées à ce feu. Oubli de soi ou destruction, le feu et la glace fonctionnent à l'opposé de l'eau qui révélait, au contraire, et le corps et sa possible relation à l'autre. Il est étonnant que, sans arrangement préconçu, cinq des neuf films s'appuient symboliquement sur ces éléments naturels qui viennent, en fait, supplanter la musique dans un rôle, lui, déterminé.

1. Voir les analyses parues dans *Positif* n° 401-402 à propos des films ayant fait l'objet d'une sortie en salle.



Des corps emprisonnés : *Travolta et moi* de Patricia Mazuy,



et *La Page blanche* d'Olivier Assayas.

Stéphane Goudet

Trop de bonheur

Des états d'âme aux états du corps

Après le très remarqué et remarquable *Bar des rails* en 1992, on attendait avec une certaine impatience le second film de Cédric Kahn. *Trop de bonheur*, prix Jean-Vigo et prix de la jeunesse 1994, ne déçoit nullement cette attente. Mais si ce dernier film s'inscrit bien dans la continuité du précédent (outre Estelle Perron, on retrouve dès la première séquence un stade, dernier décor de *Bar des rails*), il parvient aussi à s'en démarquer : à la pesante atmosphère d'un lotissement anonyme se substitue ici la lumière estivale qui baigne la campagne – elle aussi ennuyeuse ! Plus encore, Cédric Kahn ne se contente pas de filmer à nouveau les difficultés d'un couple unique. Il élargit le cercle et met en scène une « bande » de huit jeunes qui se connaissent à peine et s'en vont faire la fête chez l'une des filles.

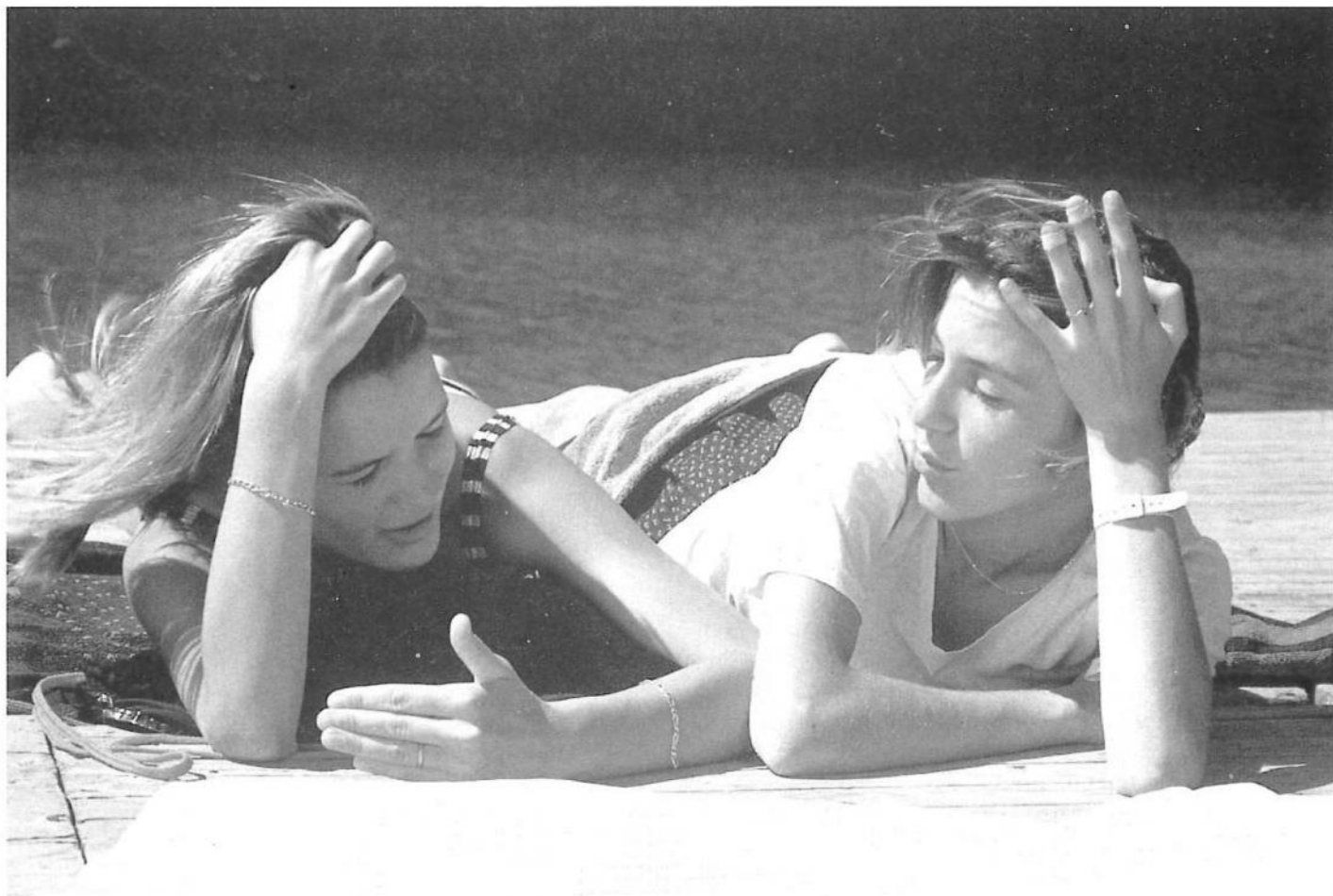
Trop de bonheur frappe d'emblée par sa justesse de ton, son humour et sa fraîcheur. Aux antipodes d'un courant majeur du cinéma américain contemporain (cinéma de références et de parodie), le cinéma de Cédric Kahn apparaît comme un cinéma immédiat, en prise directe sur la réalité, collant à la vie comme certains vêtements à la peau. Et la vie dans *Trop de bonheur* passe d'abord par ces adolescents apparemment très communs et pourtant atypiques, loin de tout cliché et de toute convention, interprétés par d'excellents acteurs dont l'inexpérience et la « virginité » mêmes servent le propos du cinéaste. La mise en scène tend alors à s'effacer devant les personnages qui, bien que suivis de près par la caméra, parviennent à échapper à sa surveillance. Ce « naturel » et cette impression de liberté ne doivent pas pour autant laisser croire que cette « soirée improvisée » n'est et ne pouvait être abordée que par l'improvisation. Si parfois Cédric Kahn donne visiblement carte blanche à ses acteurs, il est d'autres moments où transparaît une écriture très précise. On peut ainsi considérer que certaines phrases *a priori* anodines renvoient directement aux partis pris esthétiques du cinéaste : Le « *C'est bon, t'as pas besoin de raconter ma vie* », lancé par Valérie à Mathilde, souligne exemplairement l'importance des non-dits dans le film. L'absence des parents de Mathilde et le renvoi de Valérie resteront donc inexplicables, de même qu'on ne nous dira pas explicitement si cette dernière est encore vierge ou non. Et ce au nom d'un certain réalisme, qui veut simplement qu'on ne connaisse pas tout, tout de suite, des gens que l'on vient de rencontrer. Psychologie et auto-analyse sont également bannies, comme le prouve la scène très drôle où Didier refuse d'entendre les justifications confuses de Mathilde sur son comportement. La tentative de suicide de cette même Mathilde, qui paraît pour le moins « disproportionnée », demeure elle aussi mystérieuse ¹, en dépit d'un travelling pseudo-explicatif sur des photos de

Trop de bonheur, bien que refusant les artifices et les effets de cinéma, est un film audacieux car constamment sur le fil du rasoir. Les faux raccords – jamais ostentatoires – sont totalement assumés (notamment pendant l'exhibition de Solange) ³ et les imperfections techniques (ombre de la caméra, surexposition) sont comme ignorées pour privilégier l'action, les personnages et l'atmosphère ⁴. Toutefois, les deux audaces principales de l'œuvre restent le traitement du temps et le travail sur le son. La Sept/Arte et Ima, producteurs de la série « Tous les garçons et les filles de leur âge » dont ce film est le huitième volet, « imposaient » une scène de danse. Répondant très littéralement à cette commande, Cédric Kahn a fait de cette scène le centre de son film. La soirée, qui donne l'impression d'être vécue en temps réel, dure en effet quelque quarante minutes ! Quant au son, il subit un traitement aussi simple que radical – que le cinéaste avait déjà expérimenté dans *Bar des rails*. Les voix des uns et des autres se superposent, s'enchevêtrent, se neutralisent, de manière à restituer la vérité des conversations quotidiennes. Ce travail, qui ne manquera pas d'irriter nombre de spectateurs – d'autant plus que les acteurs choisis par Kahn ont des accents très prononcés –, ne vise pourtant pas à produire un simple effet de réel. En deçà même du sens, le dialogue acquiert une véritable musicalité. Quant à la musique elle-même, elle est comme mise en avant et réhabilitée par ces *paroles d'ambiance*. De tout cela pourrait surgir un chaos fatal au film, mais la construction du récit – principalement fondé sur la rivalité entre Didier et Kamel – n'est absolument pas négligée. S'impose alors la figure du chiasme, de l'échange (avec finalement l'opposition entre la réussite en amour et la réussite scolaire), figure somme toute assez classique et pouvant évoquer sur ce même sujet aussi bien *Partie de campagne* que *Le Jour du bac* de Thomas Bardinet.

Toutefois ce film – qui n'est pas si éloigné du cinéma privé, de la vidéo amateur (auxquels renvoie le zoom doublé d'un « *T'es pas beau Thierry !* ») et des émissions de télévision type *24 Heures* ou *Striptease* – risque surtout d'être simplement reconnu comme un « bon petit film agréable et sympathique » – comme les films de Rozier en leur temps. Cette comédie légère pourrait donc être

1. Cette violence était toutefois déjà présente lorsque Mathilde proposait de dynamiter le lycée pour venger sa copine.

2. C'est la mise en scène elle-même qui éclaire le malaise de ce personnage solitaire, complexé, à qui personne ne prête attention et qui ne parvient pas à trouver sa place dans le plan, comme l'indiquent les quelques secondes où elle reste seule face aux parents de Valérie quand celle-ci vient tout juste de les insulter.



Un film physique sur les amours d'adolescence : Estelle Perron (Valérie) et Caroline Trousselard (Mathilde).

victime de son apparente vacuité, de son minimalisme et finalement de sa « ressemblance avec des personnes ayant réellement existé ». Or on est rarement parvenu aussi bien que dans cette fiction qui se donne des airs de documentaire à un tel équilibre entre le banal, le quotidien (l'enregistrement d'une fête comme les autres) et l'exceptionnel, le décisif (l'événement qui fait date parce qu'il change tout *l'air de rien*). Rares sont par ailleurs les films français qu'on peut qualifier de véritablement « physiques ». Ici les états du corps priment sur les états d'âme. A tel point que presque tous ces états sont déclinés, mais sans jamais donner l'impression d'un catalogue. Et ce par le biais du sport, des métamorphoses de la puberté, de la sexualité ou des multiples jeux de regard... Le corps, objet de tentations ou de rejets violents, est aussi source de tous les plaisirs (de la caresse lointaine d'une brindille à l'acte amoureux) et de toutes les souffrances (de la cheville tordue au suicide manqué entraînant l'évanouissement puis le vomissement). Finalement, ce mode privilégié de communication s'avère beaucoup plus « parlant » que les mots, qui sont toujours en décalage, que ce soit par rapport aux actes (le mensonge, l'exagération) ou dans leur émission même (effets de désynchronisation des chansons ou du porno). Mais, si le film peut être qualifié de « physique », c'est aussi parce qu'il est sensuel, travaillant sur le désir et sa frustration, et qu'il est « organique », au sens où l'action détermine et les mouvements de caméra et le montage. Aussi se produit-il de véritables effets de vertige puis de gueule de bois lorsque la fête tourne mal et tombe dans l'excès que le titre annonçait.

Rares sont enfin les cinéastes ⁵ qui peuvent, sans dogmatisme aucun ni didactisme forcé, organiser dans leur film un tel débat sur l'intégration – et secondairement sur le racisme –, débat qui passe par le verbe des vic-

personnage. Tous sont en effet priés de répondre *personnellement* à la question suivante : pouvez-vous vous intégrer à ce décor qui vous est étranger (la bibliothèque, la maison bourgeoise, les souvenirs d'Afrique) ? Cette question du rapport du corps au décor – centre d'une réflexion sur les déterminismes sociaux et raciaux, sur l'inégalité des chances (de la taille des seins au parcours scolaire) et sur l'implosion des communautés (race, famille, amis) – prouve elle aussi que *Trop de bonheur* est bien plus qu'une étude psycho-sociologique sur l'adolescence destinée à un public lui-même adolescent.

S. G.

4. Sans oublier ce plan (juste avant la chanson *Sexual Healing*), où Malek Bechar (Kamel) semble bien vérifier son maquillage à la demande d'un membre de l'équipe resté hors champ. Cette possible chute est ici conservée, intégrée au film, dont elle souligne l'*amateurisme* – au sens étymologique et « renouveau ».

5. Le coscénariste du film est Ismaël Ferroukhi, réalisateur de *L'Exposé* dont Cédric Kahn était lui-même le coscénariste et monteur.

TROP DE BONHEUR

France (1994). 1 h 25. Réal. : Cédric Kahn. Scén. : Ismaël Ferroukhi, Cédric Kahn. Dir. photo : Antoine Roch. Déc. : Philippe Combastel. Son : Stéphane Thiébaut. Mont. : Yann Dedet, Nathalie Hubert. Mus. : Raina Rai, Jimmy Cliff, Aerosmith, Rolling Stones... Prod. exéc. : Françoise Guglielmi, Elisabeth Deviosse. Prod. assoc. : Chantal Poupaud. Prod. dél. : Georges Benayoun, Paul Rozenberg. Cie de prod. : IMA, en assoc. avec La Sept/Arte, SFP Productions, Sony Music. Dist. : Ciné Classic.

Int. : Estelle Perron (Valérie), Caroline Trousselard (Mathilde), Malek Bechar (Kamel), Didier Borga (Didier), Naguime Bendidi (Ahmed), Salah Bouchouared (Brahim), Laetitia Palermo