

## Figures de l'adolescence : Le cinéma en rupture(s)

Dossier coordonné par Yann Calvet et David Vasse

### Dans un miroir de façon confuse...

par Yann Calvet et David Vasse

De Daney à Schefer, de *La Nuit du chasseur* à Kiarostami, elle a fait du chemin l'idée selon laquelle le cinéma "c'est l'enfance". Pareil à un talisman ultra sensible, cet axiome séduisant a ceci de pratique : il permet à tout un chacun de mesurer sa taille devant ce qu'il voit sur un écran (pour paraphraser Pessoa). Cette taille, nous l'acceptons en effet en accord avec celle du dessillement perpétuel devant les images et les sons qui, quoi qu'on dise, nous arrivent *de nouveau*, à chaque entrée dans une salle de cinéma. Une succession permanente de commencements en quelque sorte. Mais alors si le cinéma c'est l'enfance, qu'en est-il de l'adolescence ? De quel autre lieu relève le cinéma dès qu'il se trouve investi, imprégné par l'adolescence ? Peut-on encore parler à leur endroit d'évidence ou de symbiose idéale, comme il est justement si doux de le prétendre à propos de l'enfance ? La question mérite d'être posée et c'est tout le mérite de ce numéro que de s'employer à en tracer modestement les contours.

L'intérêt de la mise en fiction de l'adolescence <sup>(1)</sup> se niche souvent dans un intervalle sec et noueux entre la bonne volonté de l'histoire à raconter et la nature récalcitrante de l'adolescent qui ne se laisse pas si facilement conter. Corps buté, opaque, défini par la somme de ses esquives (sitôt là que déjà ailleurs) contre le souci incontournable de la forme. C'est là toute la différence. L'enfance, même difficile, même nue, reste ce moment de découverte et de débrouillardise tendu vers un *après*, une issue, un horizon relatif (la mer à la fin des *400 coups*), et soutendu par la conviction que l'expérience menée à hauteur d'enfance se fera sur une ligne claire, c'est-à-dire soustraite le plus possible aux certitudes des adultes. C'est pourquoi l'enfance au cinéma conserve peu ou prou la fraîcheur et l'instinct inhérents à toute tentative de se frayer un chemin au milieu des incrédules. Le temps du film, pour l'enfant, c'est un temps d'approvisionnement d'acquis pour l'avenir. De zéro, il peut enfin voir devant lui (c'est un peu plus compliqué chez Pialat et Rossellini). Il en va tout autrement de l'adolescent. Lui, il voit devant et derrière en même temps, de l'infini à zéro. Il sort (de l'enfance) avec au ventre la peur de rentrer (dans le monde des adultes). C'est pourquoi son parcours, qu'il soit héroïque ou individualiste, s'accompagne de faux rythmes, d'une série d'achoppements et de mouvements tautologiques abrupts en panne de destination précise, enfin d'un goût amer pour la victoire. C'est aussi pourquoi il s'entend si peu avec l'objet-scénario. Trop grand ou trop étroit, le scénario bien découpé (comme on le dit d'un vêtement) n'est pas fait à sa mesure car plus vraiment chrysalide mais pas encore papillon, l'adolescent se cogne aux entournoires d'une

conscience *grave* qui le fait prisonnier d'un temps intermédiaire accablant à l'intérieur duquel il se confronte à son statut hybride : avoir été et devenir ce qu'il ne sera déjà plus. Eternelle crise d'identité qui appelle fatalement la crise du scénario, l'antienne moderne avérée. Avec ce corps-là, l'inconstance et la (dé)perdition entrent en concurrence avec l'événement. C'est l'heure du récit sans début ni fin qui s'enroule dans l'atermoiement et la faillite des modèles de croyance (entendez la fin de l'innocence).

Une date, un nom. 1955, James Dean. L'année d'*A l'est d'Eden* et de *La Fureur de vivre*. C'est l'entrée officielle de l'adolescent dans le champ du cinéma américain, la confirmation après Brando deux ou trois ans plus tôt d'une nouvelle façon de se tenir devant une caméra et d'opposer à celle-ci une fébrilité imprévisible, à rebours de tous les modèles de jeu et d'incarnation connus. En se référant à la figure mythique de James Dean, on s'aperçoit que celle-ci surgit à une époque où le cinéma américain commence à faire son autocritique au crépuscule de ses idoles et à laisser transparaître à l'écran les failles existentielles de ses personnages ainsi que les failles économiques et paradigmatiques de son système de production. En l'ado, tout à coup se cristallisent toutes les formes de résistance et de malaise qui s'emparent d'Hollywood à ce moment-là. Symbole de l'innocence perdue et du décentrement (vis-à-vis des villes et des grands récits classiques), l'adolescent se meut aussitôt en révélateur tourmenté interrogeant à merveille l'effritement d'un monde qui ne s'accorde pas à ses désirs et, partant, conduit le cinéma à s'interroger lui-même sur son avenir. C'est paradoxalement et en partie grâce à l'arrivée fulgurante de l'adolescent sur les écrans que le cinéma entra dans une grande période de mutation, tant esthétique que thématique, aux Etats-Unis comme en Europe. Quelque chose soudain bascula avec *Monika*, les films de Ray ou de Kazan. Un parfum de spleen, en lien direct avec la destitution des vieux modèles de réussite sociale et affective, colle désormais à la peau de la jeunesse. Se dépense jusqu'au trouble une vitalité conjointe avec le sentiment de la finitude. Et le récit traditionnel se dérègle doucement comme désarmé. Il n'en sortira pas indemne.

Avec la sortie en 1973 d'*American Graffiti* de George Lucas, l'industrie hollywoodienne a compris l'intérêt économique que constituait ce qu'on a alors appelé le "teenage-movie" (ou "teenpic"), sous-genre à succès qui a presque contaminé l'ensemble des autres genres (le film d'horreur, la comédie, la comédie musicale...), avec ses codes, ses scènes obligées, ses stars et son public (qui n'a pas toujours l'âge des héros). Parallèlement à ce cinéma de pur divertissement, le thème de l'adolescence au cinéma a souvent été synonyme d'un certain renouvellement des formes. Envisageons sous cet angle le cinéma asiatique des années quatre-vingt-dix, regardons même au cœur du système hollywoodien de quelle façon des cinéastes plus singuliers comme Brian de Palma (*Carrie*) ou bien Francis Ford Coppola (*Outsiders*, *Rusty James* et même *Peggy Sue s'est mariée*) ont transcendé les codes du *teenage-movie* au travers d'un vrai regard d'auteur.

Spectaculaires ou introspectifs, fringants ou névrotiques, révoltés ou nihilistes, les films *faits d'adolescence* (et non pas faits pour elle, nuance) se repaissent d'une part secrète d'inachèvement, agités de part en part de lacunes et de taches aveugles, d'angles morts et de "douleurs exquises". Dans un cas sur deux, l'adolescent (se) cherche et le film avec lui. Faux frères, tous deux prennent des directions, parfois fausses elles aussi, ou mauvaises, sans toutefois reculer devant une possible *ingratitude* des postures et même une certaine *obscénité* de l'inscription de corps sans métaphore. Voilà ce qui explique la notion de rupture véhiculée par l'adolescence dans bien des films et que ce numéro d'*Eclipses* tient à mettre en avant. Rupture indicielle apportée à un moment critique de l'histoire du cinéma (les années 50-60), ruptures formelles introduites dans la matière même du film (les plus justes à cet égard sont ceux qui livrent un corps à corps strident entre l'ado, la mise en scène et le scénario), ruptures symboliques nécessaires d'avec les pères, pères de cinéma et pères biologiques. De cet ensemble d'incidences profondes naît un personnage irrégulier dont l'expérience du déséquilibre, alliée à cette énergie qui consiste à ne pas se laisser réduire à une quelconque conformité, donne parfois au cinéma une audace bienvenue.

L'étude psychologique de l'adolescence s'est développée à une époque relativement récente et sauf rares exceptions, les jeunes ont pendant longtemps plus intéressé les romanciers puis les cinéastes que les sociologues. Période de transformations à la fois biologique, psychologique et sociale, l'adolescence est ainsi dans l'histoire du cinéma souvent indissociable de la représentation des différentes crises de la société. Il y a toujours de ce point de vue un côté romantique dans la représentation de l'adolescence, au sens quasiment organique du conflit entre l'être-là et son devenir mortifère qui en fait un âge du rejet et du refus des valeurs admises. De nombreux films récents nous le démontrent, *Ghost World* (2001) de Terry Zwigoff, *Les Lois de l'attraction* (2003) de Roger Avary et bien sûr *Elephant* (2003) de Gus Van Sant et *Ken Park* (2003) de Larry Clark.

Dans ce numéro d'*Eclipses*, il nous a paru utile et passionnant de réfléchir sur l'*état adolescent* et d'essayer de voir en quoi cet état, pour peu qu'on l'analyse dans sa dimension charnelle, politique et existentielle, renvoie plus que jamais à un état du monde et à un état du cinéma.

<sup>1</sup> L'absence du documentaire dans les colonnes qui suivent n'est évidemment pas le signe d'un désintérêt ou d'une suspicion à l'égard d'un traitement en apparence plus "direct" du sujet - d'autant que bien des films au sommaire entretiennent quelques affinités avec la méthode documentaire -, mais tout simplement la conséquence d'un choix non concerté de corpus axé, si on peut dire, sur une autre forme de direct, à savoir les points de friction qui agissent entre la fiction et un poids d'existence aiguë capable de la déborder, poids mythologique et charnel, compact et fuyant.