

Auteur

Claudine Le Pallec Marand

Date

Novembre 2019

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée par l'Acap - Pôle régional image dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France » autour de l'analyse des films « Rêves d'or », « Midnight Special » et « Breakfast Club ».

Breakfast Club (John Hughes, États-Unis, 1985)

« La vie à la maison est insupportable pour tous, sinon on vivrait à jamais chez ses parents. »
Breakfast Club.

Mise en contexte : Quand les studios ont découvert la « cible » adolescente

Les années 1950 ont révolutionné la représentation de l'adolescence au cinéma. Avant la seconde guerre mondiale, explique Timothy Shary, les personnages principaux étaient joués par des enfants-stars aux talents artistiques plébiscités par les studios comme Mickey Rooney, ancien trublion muet de *Mickey's Circus* (1926) devenu le personnage d'adolescent récurrent (1937-1946) de la série *Andy Hardy*, jeune séducteur bon ton adepte des conseils de son père. Au contraire, les années 1950, décennie de la « maturité du genre¹» selon son expression, instituent au cœur du rêve de la croissance économique du *baby-boom* en devenir, la première vague de fond des films sur les adolescent-e-s portés par des acteurs, jeunes adultes la plupart du temps, interprétant des scénarios plus psychologiques, notamment ceux du sous-genre des « *Juvenile Delinquent film*² ». Le succès de *La Fureur de vivre* (*Rebel without a cause*, Nicholas RAY, 1955) constitue un canon de référence avec un scénario dramatique d'opposition des générations. Dans la première séquence du commissariat, les parents et leurs enfants, incapables de se parler, sont séparés par autant de vitres et de portes que nécessaires. D'autres adultes se distinguent par leur empathie et leurs paroles (le commissaire et un professeur d'astronomie) mais chaque scène, avec les parents défaillants, souligne leur responsabilité vis-à-vis du mal être adolescent. La police qui patrouille entre les maisons pavillonnaires en fait les frais. Plus concrètement, *La Fureur de vivre* suit le point de vue du personnage joué par James Dean, un petit nouveau dans son lycée, découvrant le lieu, la révélation de certains cours, les codes en vigueur et surtout le besoin de respirer en dehors de la maison familiale, de tomber amoureux et d'appartenir à une bande (ses vêtements, sa musique rock, ses lieux de rencontres et ses occupations).

¹ SHARY Timothy, *Teen movies. American youth on screen*, Wallflower, collection "Short cuts. Introduction to film studies", 2005.

² Le magazine *Variety* utilise la formule en 1957.

Cité par BETROCK Alan, *The I was a teenage juvenile delinquent rock'n'roll horror Beach party movie book. A complete guide to the teen exploitation film* (1954-1969), Saint Martin's, New York, 1986, p29.

Une autre révolution se profile dans les années 1980 pendant lesquelles John Hughes bâtit sa carrière sur le *teenmovie* désormais codifié pendant près de quarante ans par des films en série³ et par le principe du « *marketing cinématographique* » rallié à la « *juvénilisation* » du cinéma. Une phrase d'accroche ou un titre explicite sur une affiche suffit à esquisser la teneur des actions : « une fille-mère, des filles en prisons, J'étais un adolescent loup garou », etc... L'industrie du cinéma étasunien parie désormais sur un public cible avec des films symptomatiquement sans adultes : les films de super héros, les films d'horreur et les *teenmovies* justement. Ces derniers interrogent toute l'ambiguïté de l'expression anglophone : les films sur les adolescents sont-ils des films pour les adolescents (et vice et versa)? Le désir de ce public est-il de voir la représentation d'actions réalistes et/ou douloureuses (importance du contexte social, conduites à risque, scène de violence et de confrontation avec les adultes ou entre eux) ou plutôt d'utiliser le ton de la comédie et de multiplier les séquences désirables (fêtes, actes sexuels, romances, performances artistiques, transgressions en tout genre...) ?

Breakfast Club (1985) est inséparable de son scénariste-réalisateur-producteur John Hughes. De 1984 à 1987, l'homme enchaîne quatre films du même genre et produit deux autres *opus*⁴ réalisés à partir de ses scénarios. Le film est également lié à son époque, propice au casting blanc, aux formules sexistes et homophobes mais aussi innovante avec la naissance du sous-genre de la *sex-quest*. **Breakfast Club** intrigue à plus d'un titre car c'est un film choral ou plutôt le film de formation d'un chœur qui se déroule à huis clos dans un lycée sans aucun *flash-back*. Cinq adolescent-e-s très différent-e-s sont retenu-e-s ensemble un samedi au lycée. Cette perspective rarissime suit une trame *a priori* minimale : la simple progression psychologique et sentimentale de ses personnages retenus toute une journée. Ce long processus d'introspection interroge leurs identités à travers les séquences et les caractères stéréotypés consacrés par le *teenmovie* : l'arrivée au lycée, la confrontation à l'autorité scolaire, les prises de risque (ici la marijuana), la naissance de la romance et des figures masculines et féminines prédéterminées.

³ *The Blackboard Jungle (Graine de violence*, 1955, écrit et réalisé par Richard BROOKS) avec Glenn Ford et surtout la révélation du jeune Sydney Poitier raconte l'histoire d'un ancien marin dont la foi dans l'éducation scolaire de jeunes hommes d'un lycée manuel près d'un métro est mis à rude épreuve (viol d'une collègue, passage à tabac, etc...). Ce film de lycée porté par la chanson-phare *Rock around the clock* (Bill Haley & His Comets, enregistrement 1954) surprend toujours par la violence des actes des lycéens et lance la mode des « *rock n'roll teen movies* ». Il y a aussi les « *beach teen movies* » des années 1960 avec les *Beach boys* à la bande son, les « *horror teen movies* » nés dès les années 1950 et relancés dans les « *slashers* » des années 1970 mais aussi le « *teen sex-quest comedy movie* », nouveau sous genre des années 1980 et surtout 1990 qui croisent les films hygiénistes types « *beach movie* » avec les films d'« *hygiène sexuelle* » autrefois réservées aux seuls spectateurs adultes.

⁴ *Sixteen candles* (1984, avec l'actrice Molly Ringwald), portrait d'une jeune fille à la première personne du singulier, **Breakfast Club** (1985), *Une créature de rêve* (1985), son film le plus potache sur deux adolescents créant une femme idéale par ordinateur, *La Folle journée de Ferris Bueller* (1987), l'histoire d'une virée à Chicago de deux garçons et une fille qui s'absentent du lycée. *Rose bonbon* (1986, Howard Deutch) et *La Vie à l'envers* (1987, Howard Deutch), deux films de lycée encore, dont il est à chaque fois le scénariste, complètent la série d'une œuvre consacrée dans les années 1980 à la représentation empathique et tendre avec des touches comiques appuyées de l'adolescence *middle class* aux Etats-Unis. Dans *Sixteen candles* (1984), une JF bien sous tout rapport. Sa famille oublie son anniversaire pour cause de mariage de l'aînée. Le père est le seul compréhensible. Sœur et mère insupportable. Elle rêve du garçon sportif inatteignable qui veut une fille bien. Le cerveau n'a de yeux que pour elle : elle lui offre sa culotte.

L'impression (fausse) de déjà vu ?

Faut-il dynamiser le lycée s'interroge le fondu enchaîné et le bruit de bris de glace de la fin du générique introductif ? La succession des plans fixes vidés de personnage et plus ou moins « exotiques ⁵ » vu de France ouvre le récit : gros plan d'horloge menaçante pour 7h du matin, des couloirs, une cafétéria (avec une « *soda fountain* » !), un magasin de fournitures (!), différents graffitis, en nombre dans les toilettes, des casiers, un journal de lycée, des trophées sportifs, un théâtre, un cahier griffonné rempli de « HELP » et un tableau des méritants. Les cinq derniers plans illustrent comme des natures mortes les identités avant même de les incarner : une salle de classe avec un drapeau et des ordinateurs, un vestiaire sportif, des tests de Rorschach sur un bureau de conseiller d'orientation, un tableau du « *bal de promo* » et un casier graffité. Le montage égrène les lieux pendant qu'une voix - inconnue à ce moment-là - énonce des personnages types : « *a brain* » (celui qui parle bien sûr), « *an athlete* », « *a basket case* » (littéralement un panier percé, une cause perdue, traduit par « une folle »), « *a princesse* » et « *a criminal*. » La parole du film commence par la fin. Le *flash-forward* des phrases empruntées à la dissertation imposée par le proviseur pour la fin de journée utilise les termes que le film va déconstruire pour mieux réunir ces personnages, à condition de les isoler de leurs parents, des adultes en général mais aussi de leur « bande ».

D'abord énoncé sur un ton grave, leur distinction est prétexte à plusieurs petits montages comiques : la chorégraphie des voitures au moment du « dépôt » devant le lycée, le choix des places dans la bibliothèque, leur manière plus ou moins ludique, créative ou inutile de passer le temps et la scène du « lunch ». Les trajets des actrices et des acteurs (l'une au premier rang, l'autre intimide pour prendre une place déjà occupée et l'autre rase le mur), les gestes parfois (le démarrage en trombe de la voiture déposant Allison, le dessin minutieux d'Alisson) ou les objets (le luxe ou non des voitures, les sandwiches, les « sushis », le rituel du sucre ou l'absence de nourriture) illustrent ces actions sans dialogue.

Ces distinctions s'effacent à la toute fin du film lors de la scène de chorégraphie collective sur le refrain ***We are not alone***, hymne fondateur de ***Breakfast Club*** où il s'agit de confondre, au sens de les verbaliser, les échanger et les pulvériser, plusieurs situations de souffrances adolescentes. Dans tout le film, la musique pop-rock (la musique de la rébellion blanche ?) est omniprésente surtout dans les moments d'accélération du rythme de l'action comme l'échappée dans le couloir. ***Don't You (Forget About me)*** de *Simple Minds* est un cas à part créé pour le film. Le chanteur interpelle un être cher qu'il a peur de perdre : « *Me reconnaitras-tu ? Pense aux choses tendres que nous avons connues (...) Je ne veux pas te nuire ou atteindre tes défenses (...) Je nous pousserai l'un vers l'autre* » Cette chanson d'amour encadre le film tel un besoin de reconnaissance et de confiance dont il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une rencontre ou

⁵ Le *teen movie* est un genre célèbre pour l'*acculturation* des adolescent-e-s en France avec l'arrivée des bals de promo, des casiers et de ces lycées de cinéma devenus des modèles de référence de services et de sociabilité. Le titre du film fait référence aux *clubs* que doivent pratiquer les lycéen-ne-s sur la base du volontariat et donc de la « passion » qui dépend bien sûr de sa formation individuelle et de l'argent disponible au lycée.

d'une séparation. Quoi qu'il en soit, les cinq forment enfin le club promis par le titre dans un éclat de rire partagé où le fait de se moquer de l'autre ne cherche plus à exclure. Dans la bibliothèque du lycée, les têtes et les pieds vacillent de plaisir au même rythme d'une musique hurlante et surtout finissent par esquisser des pas de danse communs. **Breakfast Club** reste un *teenmovie* de référence de par la parole libératrice et la constitution d'une communauté improbable avec des couples dépareillés : la timide ne veut pas de l'intellectuel et le sportif n'aura pas la fille à papa populaire.

Interroger en conscience l'héritage des adultes

Breakfast Club inverse le scénario du conflit des générations avec l'angoisse et donc la conscience de reproduire l'héritage parental (l'argent de la *filles à papa* qui ne reproche pas d'avoir sécher les cours pour aller dans les magasins, la domination physique et sportive du conducteur de 4x4 légitimant l'humiliation des faibles, la réussite académique qui s'impose au plus scolaire, l'effacement aux yeux de parents invisibles, l'échec économique et la violence des plus pauvres) : que faire de cet héritage écrasant ? A ce propos, la scène de consommation de marijuana est incontestablement positive car elle favorise la désinhibition et entame la thérapie de groupe par une nouvelle expression de soi. Brian, tout cerveau et, déjà vu incapable de contrôler son corps, imite maladroitement l'assurance du « *bad boy* » aux lunettes noires et aux sentences sexistes avant d'être littéralement renversé par l'expérience ; Andrew improvise une performance entre la boxe sans adversaire et la danse jusqu'à éclater une porte vitrée ; l'exhibition des deux sacs renversés de Claire et d'Allison, l'une prête à fuir et l'autre à se remaquiller à la moindre occasion, les rapproche des garçons qu'elles percent à jour ; Bender qui revendique une collection de filles plutôt que l'engagement détourne les accessoires de Claire pour prendre soin de lui. Tous jouent leur propre partition mais tentent aussi de s'en échapper à l'aide des autres.

Le proviseur constitue un rôle adulte très particulier : figure *a priori* encore plus repoussoir que les parents, il se résume à sa seule autorité sur les adolescents, le film l'enferme lui aussi dans le lycée comme pour prolonger l'expérience des « coulisses. » Son bureau (un calendrier au mur avec une femme dénudée), son incapacité à garder son calme avec Bender et son appétence pour le conflit (ses constantes menaces), ses gestes déplacés (danser seul ou tenter d'inspecter son reflet) et surtout la mise en scène de son aveuglement⁶ lors de la course poursuite dans les couloirs en font un personnage à la fois parfaitement infantile, un être de pulsions facilement risible. Toutefois, le proviseur est la source même de leur résistance et de leur solidarité marquée par l'héroïsme de Bender qui prend uniquement sur lui leur petite échappée collective hors de la bibliothèque. L'union se forge d'abord contre la figure de l'autorité et le conditionnement social. Ici se noue sans doute le paradoxe scénaristique et les éléments visuels les plus originaux de

⁶ Les deux hommes du lycée, l'homme de service, « les yeux et les oreilles » du lycée, et le proviseur qui suscite cette réunion dans la bibliothèque semblent complémentaire dans la structure du film de lycée. Ils s'occupent de l'ordre et du désordre, comme le réalisateur lui-même, pour percer à jour et saluer de manière idéaliste les comportements de chacun-e de ces élèves partageant tous leur moment de gloire et de confession. Réuni de part et d'autre de la table, le cynique révèle à l'idéaliste qu'il ne doit pas compter sur leur reconnaissance.

Breakfast Club : c'est le labyrinthe du lycée lui-même et la possibilité de l'effet miroir des personnages qui expliquent la pertinence et la pérennité du genre du « *film de lycée* » (« *high school movie* »).

Le savoir des larmes

Les mouvements collectifs du film ne sont pas que ceux empruntés par les couloirs. Le partage des émotions, les rires auxquels succèdent les larmes, selon une tonalité particulière revendiquée dans les *teenmovies* de John Hughes, cimentent la cohésion du groupe.

Le suspens plus ou moins long sur la cause de leur retenue se lève progressivement à mesure qu'il révèle le guide inconscient mais handicapant de leur comportement : le narcissisme dépensier de Claire (elle a manqué les cours pour aller faire les magasins), le nihilisme de Bender (il a déclenché volontairement une alarme), le surmenage suicidaire de Brian (il a emmené une fusée éclairante au lycée pour se tuer), le sadisme d'Andrew (il a humilié un condisciple) et la solitude d'Allison (elle est venue de son plein gré).

Il faut insister sur cette rareté dans le genre : les larmes anoblissent les personnages, garçon et fille. Le moment sans doute crucial de l'aveu de la culpabilité d'Andrew déclenche la *catharsis* des larmes comme un sentiment communicatif. L'acte d'Andrew reflète la violence de la force et de l'assurance de son père comme elle se reflète dans le pouvoir du père de Bender sur son fils et les parents de Brian, d'Allison et de Claire sur leur fils et leur fille. Les « *weirdo* », comme Brian se rebaptise en incluant Allison, pleurent tout autant que ceux qui se préoccupent de leurs apparences physiques selon les canons du genre : un corps masculin musclé ou un corps féminin apprêté et maquillé. Les larmes coulent même au coin de l'œil de Bender qui est sans conteste l'élément déclencheur de la révolte.

L'électron libre Bender

Bender se distingue d'emblée, le seul venu à pied, avec ses lunettes noires qui à la fois le distingue et cache son visage. Le film s'achève avec son poing levé. Non seulement ses gestes entraînent la liberté de mouvements de ses camarades dans les couloirs ou la bibliothèque (il maîtrise l'espace par ses gestes et ses bruits, les couloirs comme les portes, il escalade la mezzanine de la bibliothèque et emprunte les faux-plafonds) mais la lucidité cynique de sa colère et de ses paroles demeurent la conscience sociale et même la logique du film. Sa rage agressive symbolisée par son entrée dans la bibliothèque et sa volonté de contestation de ses camarades sont à l'origine de bien des risques pris ensemble : se déplacer dans la bibliothèque, mettre en scène sa situation familiale, sortir dans le couloir ou fumer.

Tout au long du film, il porte aussi des interpellations agressivement sexuelles. Il harcèle Brian et surtout Claire sur leur virginité. **Breakfast Club** ne se limite pas à l'agression verbale puisque Bender pénètre son visage entre les cuisses de Claire juste après un gros plan sur sa petite culotte. Ce sujet est très important car, s'il est associé au stéréotype du « collectionneur »

adolescent et à un plan difficilement recevable aujourd'hui, la suggestion de l'acte est encore en 1984 filmée dans une ellipse. Pourquoi Claire vient retrouver Bender dans le placard ? Ce scénario va rapidement imposer dans les années 1980 un sous-genre très prolifique et rempli de métaphores : « *la sex quest* » du *teenmovie* emblématisé par la série des *American Pie* (8 films entre 1999 et 2009 tous avec des réalisateurs différents). Ces comédies potaches sont basées sur la disparition systématique du discours social et, par définition, sur la proposition de normes sexuées et sexuelles à travers des castings conventionnels et des dialogues où pointent très souvent des règles tacites. Est-ce le prix pour filmer le désir sexuel des adolescent-e-s ?

La détermination genrée – le sous texte de la sex quest

Les « stéréotypes » de *Breakfast Club* sont surtout ceux de la couleur imposée à la féminité : le *rose bonbon*. C'est le titre d'un film à venir de John Hughes et c'est aussi la couleur de son chemisier et de ses ongles. D'ailleurs, la seule chose originale que Claire revendique est de savoir maintenir un bâton de rouge à lèvres placé entre ses deux seins pour rosir ses lèvres. Ensuite, Claire *relooke* la timide Allison dans la même couleur mais dans une teinte plus claire. Depuis 1984, cette scène est devenue une séquence-type du genre, « le relookage-de-la-plus-moche », une séquence sujette à variation, à parodie ou à contestation.

Toutefois, s'il ne suffit pas de dire que son film précédent focalisait son point de vue à partir d'une jeune fille (*Seize bougies pour Sam* (1984) ou qu'il a produit et scénarisé un film célèbre prénommée *Rose bonbon* (*Pretty in Pink*, 1986), a *contrario*, des gestes et des dialogues de *Breakfast Club* construisent une subtilité que le sous-genre de la *sex quest* ne va pas toujours suivre :

- La « guerre des sexes » apaisée par la conversation

Le philosophe Stanley Cavell exhume un tel fonctionnement comme la source des « comédie du remariage »⁸, des comédies romantiques hétérosexuelles des années 1930 et 1940 où la lutte des consciences construit la romance à venir qui n'est pas une simple pirouette de scénario.

- Le « spectacle » de la transformation d'Allison

La musique et les gros plans de visages des garçons insistent sur la réception de cette transformation mais celle-ci est en partie filmée sans être outrée. La mise en avant du visage de l'actrice – un gros plan sur les cils d'un œil, des cheveux dégagés et un pull ôté (noir et ample) est l'aboutissement de la mise en scène même de son personnage.

⁷ La série *Sex Education* sur Netflix reprend le scénario dans une inventivité scénaristique et visuelle étonnante.

⁸ Stanley Cavell a le mérite de scruter non pas le type de comédie mais le schéma narratif du film et d'y voir une modernité politique sur l'égalité homme-femme en plein cœur du cinéma classique. Liée à l'arrivée de la technique du parlant et à une génération d'actrice suivant le modèle culturel de la garçonne : Colette Colbert dans *New York – Miami* (*It Happened One Night*, Franck Capra, 1934), *Cette sacrée vérité* – de Leo McCarey Katherine Hepburn dans *Woman of the Year*, Rosalind Russel dans *La Dame du Vendredi*, *His girl Friday*, Howard Hawks, 1940), Barbara Stanwyck dans *Boule de feu*, 1941), Ann Sheridan dans *Allez couchez ailleurs*, *I was a war male bride*, 1949.

Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France / Edition 2019-2020
Ressources - Analyse filmique - « Breakfast Club »

Le « don de la féminité » de Claire est malheureusement le seul moment de solidarité des personnages féminins. Le film passe donc *in extremis* le test de Bechdel⁹ des 3 questions sur les personnages féminins du scénario d'un film.

- la formule lucide énoncée par Allison comme le piège de la construction sociale de la sexualité féminine : « *Si tu dis non, tu passes pour une prude. Si tu dis oui, tu es une salope, tu es piégée.* » et peut-être aussi fort : « *Tu veux quand tu ne peux pas, mais ensuite tu regrettes.* »

Que regrette Claire ? De vouloir ? de ne pas pouvoir ? Le désir sexuel au féminin et plus généralement le désir sexuel des adolescent-e-s en général, générateur de curiosité comme de peur, est bien pris au sérieux comme un sujet central.

⁹ Le *strip* de l'illustratrice Allison Bechdel demande : Le film a-t-il au moins deux héroïnes ? Parlent-elles ensemble ? D'autres choses que des garçons ?