



**HAL**  
open science

## La vie devant soi, récits de formation chez Richard Linklater.

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. La vie devant soi, récits de formation chez Richard Linklater.. Romain Lefebvre; Raphaël Nieuwjaer; Jean-Marie Samocki. Richard Linklater, cinéaste du moment, Post Editions, 2019, 979-10-92616-28-6. hal-03507536

**HAL Id: hal-03507536**

**<https://hal.science/hal-03507536>**

Submitted on 3 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La vie devant soi, récits de formation chez Richard Linklater. Adrienne Boutang

« Je vieillis, elles restent toujours les mêmes », s'émerveille Wooderson (Matthew McConaughey), adolescent attardé de *Dazed and Confused* (1993) incapable de quitter définitivement le théâtre de sa jeunesse. Il est significatif que Richard Linklater ait choisi de placer cette phrase dans la bouche d'un personnage que personne ne prend vraiment au sérieux. Dans ce désir de figer à jamais une époque de la vie, de ressasser le temps doré de la jeunesse, cette nostalgie un peu suspecte, on peut lire un anti-programme. En effet, plutôt qu'à la fétichisation de la puberté, ou à l'héroïsation de l'adolescence, parenthèses physiologiques ou culturelles, Linklater s'intéresse au patient processus d'érosion, de façonnage, au travail méticuleux de la durée, à l'inscription des êtres et des relations dans le long terme, là où les cinéastes de l'adolescence se concentrent au contraire sur les cataclysmes, brusques les éruptions soudaines. Quel rôle la « culture » jeune joue-t-elle dans l'œuvre de Richard Linklater et comment s'inscrit-il dans cet imaginaire, si fondamental dans la culture occidentale contemporaine ? S'interroger sur le rapport de Richard Linklater à l'adolescence et à sa représentation médiatique, la culture jeune, peut sembler digressif : Linklater n'est sans doute pas prioritairement un cinéaste de l'adolescence, ni même, au fond, de la jeunesse, surtout si on le compare aux auteurs qui ont fait des *teenagers* leur objet privilégié. Même lorsqu'il adopte le schéma classique du roman de formation, comme dans *Boyhood* (2014), le cinéaste privilégie l'arc de long terme dessiné par une transformation progressive plus qu'une fugace transition pubertaire. Toutefois le cinéaste a souvent frôlé l'adolescence, accompagnant ses personnages jusqu'à l'un ou l'autre de ses bords : juste avant, dans *The School of Rock* (2003) et *Bad News Bears* (2005), juste après dans *Everybody Wants Some !!* (2016), *SubUrbia* (1996) et *Before Sunrise* (1995). Il l'a traversée, dans *Boyhood*, et il lui est arrivé aussi, bien sûr, de s'y confronter directement, dans *Dazed and Confused*, son expérimentation la plus proche du genre populaire communément appelé *teen movie*. Ce sont donc les intersections, les croisements, évidents ou plus subtils, des films de Richard Linklater avec l'adolescence, que ce texte va retracer.

### **Irresponsables ?**

Parler de la jeunesse c'est d'abord s'interroger sur ce privilège censé l'accompagner : l'irresponsabilité. Les films les plus célèbres de Linklater ont le goût de la parenthèse, de l'entre-deux, et leurs personnages tendent à y refuser les responsabilités, à y reporter indéfiniment l'entrée dans l'âge adulte. Un même sentiment de légèreté séduisante imprègne l'ouverture de *Dazed and Confused* et l'avancée triomphante du héros d'*Everybody wants some !!* au volant de sa voiture. Les « glandeurs » de Linklater annoncent, à certains égards, les récits de post-adolescents, ou « adulescents », ces créatures hybrides associant un corps d'adulte et une attitude de jeune adulte prolongé, qui feront, dans les années 2000, les grandes heures de certaines comédies de Judd Apatow, de *40 ans toujours Puceau (The 40-Year-Old Virgin, 2005)* à *En cloque mode d'emploi (Knocked Up, 2007)*. *The School of Rock*, projet de commande, sans doute l'un des plus conventionnellement commerciaux et narratifs de Linklater, comporte des traits familiers du récit adulescent, à travers le personnage joué par Jack Black, rockeur déjà trop vieux, attaqué par ses pairs plus matures et installés. Mais chez Linklater, l'arrière-plan subtilement moralisateur qui finit, dans les récits adulescents, par ramener le personnage dans le droit chemin des responsabilités adultes et parentales est introuvable. Linklater accorde à son personnage le droit de récolter la récompense de son attitude de résistance par l'apathie, et ce sont bien les valeurs de la rébellion qui finissent par l'emporter. Bien que le titre du premier long-métrage reconnu de Richard Linklater, *Slacker* (1991), ait souvent été considéré comme la référence identitaire de la « génération X », caractérisée par un certain rejet des responsabilités et de la société adulte, le cinéaste résiste à cette catégorisation, d'abord sociologique, ensuite et surtout commerciale, largement exploitée par les industries culturelles : la segmentation des individus par tranches d'âge. Significativement, la réplique de *Slacker* qui représente le plus synthétiquement l'état d'esprit de la génération X (« Chaque objet que tu produis est un fragment de ta propre mort ») est prononcée par un vieil homme<sup>1</sup>. Dès *Slacker*, la ségrégation générationnelle est exclue, remplacée par une communauté de lieu et d'état d'esprit – l'oisiveté et de l'irresponsabilité qui ne sont pas, loin de là, l'apanage des jeunes.

Insérés dans des récits plus réalistes et complexes, les adulescents de Linklater constituent des personnages ambivalents, observés avec un mélange de distance et d'indulgence. Le plus développé est sans doute le personnage du père de Mason dans *Boyhood (Ethan Hawke)*, qui réapparaît par intervalles dans la vie de ses enfants et de

son ex-femme, et que le cinéaste a l'idée brillante de présenter justement par les yeux des enfants. À travers lui, l'immatunité est intégrée dans un contexte plus grave puisque – contrairement aux récits d'Apatow – le personnage a conservé son immatunité après la formation de la famille et la naissance des enfants. Le récit observe, avec ironie et sans condamnation trop frontale, les oscillations du personnage entre la responsabilité que ses enfants seraient en droit d'attendre de lui et le charme juvénile qui continue à exercer son attrait sur les enfants et sur les spectateurs. Dès sa première apparition, le personnage déboule avec inconséquence dans la vie de ses enfants pour leur offrir d'illusoires distractions sous le regard atterré de son ex-femme, qui lui passe un savon en fond de cadre et à qui, comme cela est courant dans les récits d'adolescents, revient la charge d'assumer le statut de l'adulte responsable. Suivront quelques scènes qui pointent, par des effets de contrepoint savamment construits, le mouvement de balancier entre sursauts paternels (voire paternalistes) et immatunité prolongée. Au cours d'un dîner avec ses enfants au restaurant (le personnage n'étant, significativement, jamais rattaché à un foyer), son discours très sérieux sur l'importance de la contraception est interrompu par l'arrivée de son dernier flirt, une jeune femme qui lui demande si leur prochain rendez-vous tient toujours. Et la maturation tardive du personnage vers un statut de bon père de famille, peut difficilement être lue sans une certaine amertume : la maturité vient trop tard, et prend la forme d'un retour dans le rang un peu morne. *Boyhood* offre d'autres portraits de paternités ratées, dont la figure, plus chargée et plus inquiétante, de Bill Welbrock, le premier beau-père de Mason et de sa sœur, qui exige de ses enfants qu'ils lui achètent de l'alcool (inversion grinçante des scènes de *teen movies* où des ados soudoient un adulte pour qu'il leur achète un pack de bières), et les terrifie en accélérant sur l'autoroute, bien qu'il ait passé il y a bien longtemps l'âge de jouer les James Dean. Le personnage d'Ethan Hawke, plus subtil, met en lumière une contradiction qui traverse l'œuvre de Linklater : le rapport aux responsabilités et à la liberté, aux obligations sociales et individuelles, la difficulté d'accorder un rythme intérieur aux exigences de la société. Car au-delà des choix individuels et affectifs, le refus des responsabilités qui caractérise certains personnages des films de Linklater, ces « glandeurs » déclinant les compromissions qu'exige d'eux la société, par paresse ou par militantisme (ou, précisément, par un mélange des deux), s'inscrivent aussi dans une logique idéologique et dans un contexte social que le cinéaste n'oublie jamais de dessiner en arrière-plan.

## « All the rest is propaganda »

Le *slacker*, dans l'imaginaire reaganien, est celui qui refuse l'idéologie puritaine du travail et plus encore ses déclinaisons capitalistes incarnées par des *yuppies* âpres au gain. Aux marges du système et au cœur du Texas, il revendique l'oisiveté, laisse pousser ses cheveux, et assume ouvertement une improductivité qui le met hors-jeu. Il y aurait donc les traîtres d'un côté, et de l'autre ceux qui se refusent à rentrer dans les rouages du jeu social, rejettent cette présence diffuse d'une instance contrôlante, quitte à adopter, en échange, une logique sourdement complotiste. Les personnages de Linklater, même lorsque leur insertion dans la société est moins lâche que celle des sympathiques marginaux texans de *Slacker*, endossent souvent cette stratégie de résistance aux injonctions sociales. Les écoliers-modèles de *The School of Rock* apprennent à déroger aux règles, la jeune Amber, dans *Fast Food Nation* (2006), oppose à la simple inertie de ses deux collègues un réel désir de rébellion, et Willoughby, dans *Everybody Wants Some !!*, incite ses camarades à refuser le moule social pour « embrasser leur étrangeté intérieure ». Mason, dans *Boyhood*, est pris entre les injonctions d'un beau-père autoritaire qui l'intime de « contribuer » à la société, et les recommandations de son père qui le somme de se « distinguer du troupeau ». Dans presque tous ces exemples, la singularité de Linklater est son refus de trancher entre sa sympathie pour ces figures et une légère distance, et refuse de nous dire si leur marginalité est le résultat d'une résistance politique ou celle d'une apathie déguisée en militantisme.

La manière dont Linklater contextualise discrètement l'oisiveté de ses personnages singularise ses films parmi les représentations de la culture jeune. « Les jeunes ouvriers ne bénéficient pas, comme les jeunes bourgeois, de ce temps de latence et de formation qui autorise une sociabilité propre et éventuellement, une expression autonome », écrit Michelle Perrot à propos de la jeunesse ouvrière. La notion de formation, au même titre que celle de parenthèse adolescente, est historiquement un privilège de la bourgeoisie. La culture adolescente, *American Graffiti* (George Lucas, 1973) aux films de John Hughes, présuppose même si elle la gomme, une identité de classe : auront le droit à la légèreté de la jeunesse ceux qui ne sont pas obligés de travailler. On trouve, chez John Hughes, des riches et des pauvres, mais l'opposition s'y

sublime en schéma de contes de fées (l'héroïne cendrillon de *Rose Bonbon*, qui transforme ses haillons en robes de princesse sous l'œil émerveillé de son père chômeur), s'y réduit en différences entre *middle class* aisée et *upper class* fantastique (la maison bourgeoise du héros contrastant avec l'irréelle villa suspendue de son ami). Surtout, selon un modèle qui constitue le *teen movie* grand public, les différences de classe s'effacent derrière l'homogénéité générationnelle et s'éclipsent derrière les distinctions engendrées par les hiérarchies de lycée. À l'autre extrême, côté prolétaire, on trouve les représentations de la jeunesse du cinéma des « jeunes gens en colère » de la Nouvelle Vague britannique. *Samedi soir, dimanche matin*, de Karel Reisz (1960) s'ouvre sur la proclamation martiale de son jeune personnage (Albert Finney) à l'usine, attendant la fin de la journée et le début du temps des loisirs : « Moi, je cherche juste à bien m'amuser. Le reste, c'est de la propagande. » Le loisir n'y est pas un dû, mais une parenthèse entre deux journées de labeur, et les personnages sont nécessairement rattrapés par un pesant déterminisme social qui les fait prendre la suite de leurs parents. Cette idée que le temps des loisirs devrait être conquis sur le temps du travail ne se retrouve que très rarement dans le cinéma américain de la jeunesse, ou bien dans des œuvres hybrides, comme *Breaking Away* (Peter Yates 1979) dont les héros, refusant de voir leur liberté cantonnée dans l'espace restreint des week-ends et des jours fériés, déclarent : « C'est cool d'avoir été virés du supermarché. Là, on serait en train de bosser ».

Linklater se situe à la jonction entre ces deux extrêmes : il accorde à ses héros, même au-delà des limites traditionnellement accordées à la parenthèse adolescente, un temps de latence et de vacances potentiellement élastique. Mais le monde ne s'arrête pas de tourner pendant ce temps, et les contingences matérielles continuent d'exister à l'arrière-plan de leurs existences. La question du travail, de la nécessité de s'assumer, est sans cesse posée. Le rejet du système productiviste par les personnages, leur refus de devenir ce travailleur-consommateur plébiscité par les industries culturelles, est représenté et défendu, mais nous est rappelé, parfois, subtilement, que ce refus même reste peut-être un privilège de classe. Dans *Boyhood*, le dernier beau-père de Mason, militaire et sans doute républicain, contemple furibond le jeune homme trop efféminé à son goût que devient Mason avant de lui lancer au visage le temps où il était « au lycée, avec un job, comme un type responsable, capable de se payer une voiture ». Reproche

injuste, puisque Mason, comme on le voit au plan suivant, est capable de s'assumer, et de prendre, comme la majorité de ses congénères, un emploi dans la fructueuse industrie agro-alimentaire à laquelle Linklater consacra une œuvre entière (*Fast Food Nation* et le projet *\$5.15:Hr*, dont le pilote a été refusé en 2004) il fait la plonge dans un restaurant. Faut-il voir dans ce personnage ambivalent de militaire rigide une caricature condamnée unilatéralement par le récit face à la figure, positive celle-ci, de l'artiste en herbe ? Les choses sont plus nuancées, surtout si l'on se souvient que cette figure de militaire enrôlé dès le lycée comme tant d'autres, est une résurgence d'un personnage plus émouvant issu de *SubUrbia* : Tim, ancien athlète, devenu une piteuse recrue de l'Air Force, revenu alcoolique d'un emploi de cuistot loin des champs de bataille.

Or c'est sans doute *SubUrbia* qui pose le plus nettement la question des rapports de classe, de son articulation avec un certain imaginaire de la jeunesse, oisive ou rebelle, et démonte l'illusion culturelle de la cohésion générationnelle. Les sociologues de la culture jeune s'appuient souvent sur les analyses d'Edgar Morin<sup>2</sup> qui a défini l'apparition de la « culture jeune » dans les années 1950 par l'émergence d'un sentiment communautaire, d'un « nous les jeunes » qui transcendait et rendait caduques les différences politiques et les oppositions de classe. Si *SubUrbia* valide ce schéma en s'intéressant à une « cohorte » de protagonistes qui étaient ensemble au lycée, et ont donc le même âge, le récit, qui construit des stratifications sociales complexes, oppose un démenti ironique à l'assertion de la « princesse » de la fiction, qui déclare au garçon qu'elle convoite : « nous sommes pareils au fond ». Tout en haut, juste avant Pony, il y a la jeune fille de Bel-Air, très riche, dont on retrace le profil sociologique avec une cruelle précision, et puis le héros *self made man*, Pony, parvenu à s'extraire du marécage de sa ville natale pour accéder à un statut social qui lui permet d'observer des célébrités de seconde zone avaler des salades dans des restaurants de Los Angeles. En-dessous, les hiérarchies de classe se brouillent entre gens du même âge. Les jobs d'été ne sont plus de simples prétextes à une gestualité stéréotypée – remplir un cornet de glace, agiter un shaker – ils redeviennent ce qu'ils n'ont cessé d'être dans le monde réel : un moyen de gagner sa vie, ou tout au moins son argent de poche. Les personnages y sont coincés dans ces jobs précaires (« un vague boulot qui consiste à faire des paquets », résume cyniquement l'un d'entre eux), et c'est sur ces emplois peu gratifiants que s'ouvre le film, qui cadre en gros plans les pizzas et les frites qu'ils préparent pour gagner leur vie. Mais

<sup>2</sup> Morin Edgar. 2. Culture adolescente et révolte étudiante, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24e année, N. 3, 1969. pp. 765-776.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1969\\_num\\_24\\_3\\_422094](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1969_num_24_3_422094)

ils continuent à occuper une position symboliquement supérieure à celle de l'émigré pakistanais qui travaille d'arrache-pied en gardant les yeux vrillés sur un rêve américain auquel il est le seul à continuer à croire, tendu vers sa piscine et son diplôme d'ingénieur. Les affrontements entre ces jeunes gens vieillissants prolongeant, moroses, une adolescence qui semble n'avoir pas été particulièrement radieuse, et ce travailleur de leur âge, évoque directement certains aspects du cinéma britannique social plus récent - *This is England* (Shane Meadows, 2006) notamment -, tandis qu'une rancœur adolescente mal dirigée se mue en provocations xénophobes. Pas d'éloge de la méritocratie, bien sûr, pas de condamnation directe, mais la présentation discrète de contrepoints qui mettent en perspective les trajectoires de ces « glandeurs », adolescents réels ou s'attardant, plus qu'attardés, qui s'autorisent ou s'inventent, sans pour autant toujours en jouir, ces « vacances permanentes » et relativisent peut-être leurs discours désabusés sur le « consumérisme robotique ».

### **Permanent Vacation**

Si le thème de l'irresponsabilité n'est pas la prérogative de Linklater, si nombre de récits *teens* ou de films de campus se focalisent à dessein sur les vacances, peu de cinéastes s'autorisent à laisser vide l'espace flottant ouvert par l'oisiveté adolescente. La singularité des films de Linklater qui se rapprochent le plus des récits de jeunesse ou d'adolescents tient à ce choix simple : il s'abstient de remplir l'ennui, de l'occuper par des drames ou des moments d'exaltation prolongés. Sur les cinq films significativement surnommés par le cinéaste « *hanging out movies* », (« *hang out* » signifie « traîner ensemble », sans but ni intention précis), trois se déroulent pendant un temps de suspension, juste après les cours (*Dazed and Confused*), juste avant (*Everybody Wants Some !!*), ou dans un entre-deux indéterminé (*SubUrbia*). Et ces trois films sont - plus encore que *Slacker*, structuré par ses maillons enchaînés - les trois récits les moins structurés sur les plans dramatique et rythmique. Sur les trois, deux sont directement inspirés par *American Graffiti*, auquel ils empruntent une trame narrative lâche, un récit polyphonique qui disperse l'attention, et un refus de toute stratégie de dramatisation évidente. une structure chorale - et bien sûr l'unité temporelle, caractéristiques qui accentuent le sentiment de vacuité qui accompagne les personnages.. Mais l'apathie même du film de GeorgesLucas est poussée jusqu'à l'absurde dans *SubUrbia*, et les



déambulations des personnages dles mènent en bordure de supermarché, dans les coulisses de leur banlieue proprette. Plus qu'à l'agitation allègre des gamins du film de George Lucas, c'est à la pesanteur moite de *Rusty James (Rumble Fish*, Francis Coppola, 1983), qui partage d'ailleurs, outre l'atmosphère nocturne, le compositeur (Douglas Copeland) avec *SubUrbia*, qu'emprunte l'œuvre nocturne de Linklater – l'esthétisation en moins. Si les héros *d'American Graffiti* tournent en rond dans une petite ville transformée en circuit automobile à leur échelle, ceux de *SubUrbia* zonent, restent sur place, vont d'une périphérie à une autre jusqu'à atteindre les limites mêmes de ce décor urbain oppressant, la périphérie de la périphérie, à pied - Jeff quitte la voiture et se retrouve au milieu de nulle part – « Je vais marcher jusqu'au collège », annonce-t-il fièrement. *SubUrbia* s'ouvre d'ailleurs sur la maison de sa mère, « hypnotisée » par le spectacle des boules du loto à la télévision, et cette étrange apathie imprègne comme une force palpable tous les protagonistes, les accompagne à l'extérieur. L'origine théâtrale de *SubUrbia* accentue encore l'impression de statisme qui plaque les personnages dans un ou deux lieux dont ils tentent vainement de s'échapper.

Cette suspension se retrouve dans le détail : là où le moteur dramaturgique fondamental de beaucoup de héros de *teen movies* est justement de ... conclure, Linklater aime les instants qui précèdent, et se plaît à prolonger indéfiniment le flirt, l'attente, éterniser autant que possible le moment qui précède le premier baiser dans *Before Sunrise*, ou même éluder celui du passage à l'acte dans *Suburbia*. La lassitude générale imprègne les corps des acteurs, que Linklater cadre en plan large, bras ballants, occupés à ne rien faire, encombrés d'eux-mêmes, maladroits et sans grâce. Jamais, dans *SubUrbia*, la transe, ou l'excitation, ne prennent durablement la place de l'apathie, du point de vue du spectateur du moins. Pas d'euphorie, une monotonie traversée d'agitation, observée toujours à distance par le spectateur, loin, ou par les personnages eux-mêmes, puisqu'un regard extérieur vient toujours contempler avec scepticisme la folie passagère des personnages. La danse, debout, pour elle-même, esquissée par la fragile Bee-Bee à côté de son transistor, évoque, brièvement, les saccades énigmatiques du jeune héros de *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch (1980), son agitation filmée en plan fixe, qui monte en puissance puis retombe d'elle-même. Même apathie, plus onirique et moins plombante, dans *Dazed and Confused*, où les personnages doivent renoncer à organiser

une grande soirée dans la maison parentale désertée – autre motif classique, ici esquivé – pour se contenter d’errer en voiture et échouer en périphérie de la ville.

La présence d’une dimension autobiographique rapproche le film de projets nostalgiques comme *American Graffiti*. Certains films de Linklater, *Dazed and Confused* ou *Everybody wants some !!*, semblent avoir émergé d’un désir de bande-son, de l’envie d’inventer des séquences qui s’accordent avec des musiques rétro. Cette nostalgie vague passe aussi par l’utilisation ponctuelle de plans sur grue qui révèlent, comme dans *American Graffiti*, un univers suburbain, décor *teen* habituel de façades de dinners éclairées aux néons colorés, déjà figées dans le souvenir, comme les personnages, figés dans le halo vaporeux de séquences au ralenti.

Mais cette temporalité de l’ennui, accompagnant du dedans le vague sentiment d’enfermement de ses héros, travaille contre ce processus nostalgique : le but affiché des personnages, sortir de là, quitter leur trou paumé, l’emporte sur le désir imposé par le narrateur des récits nostalgiques, revenir à jamais dans cet univers juvénile fantasmé. Le rêve de départ définitif y prend, alternativement, la forme de l’élan joyeux de la séquence en Super 8 de *Slacker*, emmenant les personnages vers l’inconnu, ou celui, terrifiant, du retour éternel de l’enfermement dans une Limousine-prison de *SubUrbia*.

### **Décentrer l’adolescence**

Autant qu’à sa rythmique conventionnelle, Linklater résiste au double processus de dramatisation sensationnaliste et de nostalgie fétichisante qui imprègne les grands récits de l’adolescence, y compris bien sûr *American Graffiti*, avec lequel *Dazed and Confused* partage pourtant une narration rétrospective. Les motifs du récit adolescent sont repris, traversés, mis de côté ou dégonflés. La rébellion, d’abord. Le « slackerisme », cette morale de l’inertie revendiquée, est difficilement conciliable avec les sursauts frénétiques habituellement associés aux figures adolescentes à la James Dean.

Contre quoi, exactement, ces jeunes gens se rebellent-ils ? La question posée par le titre original de *La Fureur de Vivre (Rebel without a Cause)* revient, sans réponse, hanter toutes les représentations de jeunes à la dérive. Comme le héros de *Rusty James*, les héros de *SubUrbia* sont incapables de définir exactement ce contre quoi ils sont en

colère. *Dazed and Confused*, situé dans l'atmosphère permissive des années 1970 encore imbibées de la libérale décennie qui l'a précédée, brouille l'opposition topique entre figures d'autorité (terrifiantes ou dérisoires) d'un côté et jeunesse rebelle de l'autre. Les rares figures réactionnaires qui y subsistent – le coach, un père de famille – y sont sabordées par l'indifférence généralisée des jeunes qui leur font face, mais aussi par la présence de figures adultes déjà passées de l'autre côté – la jeune enseignante qui prodigue à des élèves distraits un évangile contre-culturel convaincant. Les rébellions prennent rarement la forme d'une violence agressive et destructrice. Si la bande-son évoque une « école réduite en morceaux », on ne voit que de sages lancers de boules de papier hors des casiers, qui laissent les bâtiments et leurs occupants parfaitement intacts. Le récit de *Dazed and Confused* revient régulièrement au personnage de Pink et au dilemme auquel il est confronté : faut-il ou non signer le serment de « bonne conduite » requis pour intégrer l'équipe de football ? A plusieurs reprises, il jette au loin le papier froissé qui lui est, *running gag*, régulièrement rapporté pour des raisons diverses. Lorsqu'il prend sa décision et balance au visage du coach le papier froissé une fois de plus – écho du ballon qu'un autre personnage lance au hasard sur un pare-brise, bien étonné de voir celui-ci se briser sous le choc – c'est bien le coach qui, droit dans ses bottes, apparaît décalé par rapport au reste de la société, à contre-courant. On est loin du discours victimaire et mélodramatique de la génération perdue. Les scènes de confrontation sont doucement escamotées : Mitch, le pré-ado qui rentre chez lui au petit matin et se fait gronder par sa mère, ne réagit pas en hurlant, mais en s'évadant dans sa chambre pour s'enfermer dans une bulle musicale, tapi derrière le filtre protecteur de ses écouteurs. Dans *SubUrbia*, l'influence étrangement délétère de *Rusty James* plane encore : avec le film de Coppola, le film partage ce vague sentiment que la révolte vient trop tard, que l'énergie brute du combat est refusée aux protagonistes. Pas ou peu d'adultes contre quoi se rebeller, l'ennemi se dérobe, ne laissant aux personnages, en guise d'antagonistes, que le propriétaire de l'épicerie qui a tout juste leur âge. La rébellion y passe d'abord par l'inertie, et la très attendue intervention de la police est traitée sur un mode *low key*, sans violence, amplifiant encore le sentiment de vacuité qui habite les personnages. La frénésie adolescente s'y décline au passé, en souvenirs racontés plus qu'au présent – « I was out of control », raconte Bee-Bee à Jeff, en fumant calmement une cigarette adossée contre un mur, retournant, apparemment calmement, sa fureur suicidaire contre elle-même au lieu de l'extérioriser violemment. Dans

*SubUrbia* comme dans *Dazed and Confused*, l'étrange énergie chaotique de certains personnages, dont les débordements erratiques sont plus conformes aux représentations attendues de l'adolescent typique (Pickford, le chien fou du groupe, Slater, sympathiquement inquiétant) - dévaster les propriétés, vomir par les fenêtres d'une limousine, etc. - sont éteintes par l'ambiance générale. La réappropriation de l'espace, tout particulièrement de l'extérieur, ne prend pas la forme de l'occupation agressive, de l'investissement hostile, que sur celle, plus pacifique, de la flânerie. Où, alors, est la rébellion, contre qui et contre quoi ? A cette question infiniment posée par le cinéma adolescent, entre récupération et réel engagement politique, Linklater refuse de répondre. Mais ponctuellement, l'inertie des protagonistes se change en sursaut désespéré - Jeff, dans *SubUrbia*, crachant sa rage au visage de son ami d'autrefois, ou Mike, l'intellectuel pacifique de *Dazed and Confused*, venant soudain venger son honneur bafoué en se lançant dans un duel perdu d'avance contre une figure dérisoire de virilité agressive.

Autre motif clé du récit *teen* ici escamoté : le groupe. Paradoxalement, même, voire surtout, dans ses récits choraux, Linklater esquive l'étude de la constitution d'un groupe homogène, s'intéressant au contraire à l'incontrôlable atomisation des individus et aux innombrables réseaux qui se tissent entre eux - l'athlète traîne à la fois avec ses pairs, des sportifs un peu bourrins, et avec des individus moins recommandables qui, a priori, se rangent dans une catégorie différente - celle des « freaks », moins populaires, qu'il finit par choisir. A l'exception de *The School of Rock*, où l'évolution ascensionnelle des *ex-nerds* obéit à un schéma familial, et de *Bad News Bears*, qui répartit ses héros en catégories-types, les relations, les attirances et les complicités circulent entre les groupes et font fi des hiérarchies sociales qui avaient, dans les années 1980, été figées par le célèbre *Breakfast Club* de John Hughes (1985). Cette fluidité rend les récits à la fois étrangement utopiques - si on les compare à la rigidité des *teen movies* - et étonnamment réalistes, puisqu'ils rendent compte des caprices des affinités amicales ou amoureuses. Le *high school movie* dans sa forme archétypale (de *Breakfast Club*, déjà cité, à *Fast Times at Ridgemont High*, réalisé par Amy Heckerling en 1982), n'examine pas tant la maturation intime de ses personnages que leur insertion dans un groupe social de pairs et la manière dont ils parviennent à s'approprier ses conventions. A l'inverse, Linklater examine la manière dont des personnages distincts se frôlent et se

reconfigurent dans d'imprévisibles relations chimiques. La logique qui émerge de ces narrations polyphoniques annonce ainsi celle que l'on trouve dans *Boyhood* : la focalisation sur le parcours méandreux et multiple d'un individu, à la croisée de diverses communautés, et le double mouvement de décentrement et de recontextualisation de l'adolescence, qui singularise la représentation qu'en donne Linklater.

*Boyhood* contient des fragments d'adolescence et de récits *teen*. Mais ils sont, d'une part, insérés à l'intérieur d'un récit au long cours, et d'autre part replacés dans un contexte relationnel plus large qui rejette la centralisation de l'expérience générationnelle. Linklater effleure, sans les pousser à leur terme, les motifs attendus du récit *teen*. Le personnage, en grandissant, nous entraîne à sa suite dans l'univers adolescent, : premier baiser dans la voiture, scène de harcèlement dans les toilettes du collège, discussion graveleuses autour de la sexualité avec des garçons de son âge. Mais selon une mécanique presque systématique, les épisodes ados ou pré-ados sont immédiatement interrompus ou mis en perspective par le retour à la sphère familiale. La conversation entre adolescents, la logique circulaire et grégaire, les mécaniques de groupe, sont immédiatement mis à distance par l'épisode qui montre Mason rentrer chez lui et montrer ses tableaux à une étudiante de sa mère, retrouvant, dans cet espace intime, son individualité. Significativement, la promenade de Mason avec une jolie blonde est filmée en un long travelling arrière qui rend justice au délicat apprentissage sentimental qui s'esquisse entre les deux adolescents. Le surcadrage qui cerne les deux personnages, littéralement pris entre deux murs pendant tout ce trajet, dit bien que ce premier flirt est aussi une parenthèse, une déviation, et que la vie du personnage ne se résume pas à ces premiers émois qui font, d'ordinaire, la substance des récits adolescents. La sociabilité juvénile et les lieux qui l'encadrent – lycée, soirées entre amis, virées en voitures, etc. - sont des éléments parmi d'autres de la construction du personnage, que la structure elliptique, qui aplanit les conflits et éteint le suspense, vient gommer, décentrer, minimiser.

Pour son quinzième anniversaire, le récit épouse un parcours exactement inverse de celui des *teen movies*. Au lieu de voir le héros s'enfuir par la fenêtre pour rejoindre ses amis, nous le voyons rentrer en voiture, embrasser rapidement une jeune fille blonde (la même ? Peu importe), et se faufiler chez lui, où l'attend une autre fête et une mère

permissive, qui se refuse à endosser le rôle éculé de l'autorité bafouée. Puis une troisième réunion, dans le cercle,, intergénérationnel, de la famille recomposée autour du père et de sa jeune épouse. Les projets de long cours de Linklater résistent par définition à la stratégie d'isolation hermétique de la parenthèse adolescente. Le rythme et la période du récit vient nécessairement contrer la logique nombriliste, ado-centrée – Mason se voit détrôné par son petit frère qui a « son nez », et son parcours personnel est réinscrit dans un cycle qui le dépasse. Rien, donc, de plus étranger à Linklater que cette formule popularisée par les récits de délinquants et mythifiée par James Dean : « Die young and leave a pretty corpse », rien de plus morne que ces cadavres lisses et parfaits que la culture adolescente aime à inventer.