

Coup de coeur
Une jeunesse en fuite
Paris s'éveille

Normand Chabot

Volume 11, Number 3, April–June 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34051ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Chabot, N. (1992). Review of [Coup de coeur : une jeunesse en fuite / *Paris s'éveille*]. *Ciné-Bulles*, 11(3), 30–31.

Une jeunesse en fuite

par Normand Chabot

Le jeune cinéma français se porte bien, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour la jeunesse française. Car si les dauphins du cinéma ont envie de se tailler une place au Panthéon du septième art, les jeunes en France — sur les écrans, du moins — préfèrent percer les coffres et errer dans les villes. Avec **De bruit et de fureur** (Jean-Claude Brisseau, 1986), **Aux yeux du monde** (Éric Rohant, 1990), **la Désenchantée** (Benoît Jacquot, 1990), **les Amants du Pont-Neuf** (Léos Carax, 1991), **Désordre** et **Paris s'éveille** (Olivier Assayas, 1987 et 1991), on découvre une jeunesse paumée, désabusée. Ces films cernent le malaise, mais ne donnent guère de solution, pas plus que d'espoir. Tout comme les démarches gouvernementales et les efforts de dynamisation visant à toucher les 15-25 ans qui demeurent infructueux. Exception faite pour la fin des films qui, de plus en plus, se terminent dans le bonheur et la réconciliation. Songez aux **Amants du Pont-Neuf**, à **De bruit et de fureur** et **Paris s'éveille**. Malgré la fatalité, on réussit toujours à sortir la tête de l'eau trouble. Par contre, on ne peut songer à parler d'espoir — dont le destin, trop souvent, se joue en off — dans ces fins plus qu'imprévisibles, improbables et peu réalistes. Résultat : les jeunes cinéastes versent dans la représentation de mythomanes, de loubards, de mélancoliques et doivent user de magie pour clore leurs films.

Paris s'éveille, c'est avant tout un travail sur l'image et des mouvements de caméra. Le début du film est magnifiquement tourné et il nous amène au bord du gouffre tant les prises de vue frôlent l'exceptionnel. Adrien (Thomas Langmann) débarque d'un poids lourd qui l'avait pris en stop. Il marche sur la rambarde du boulevard périphérique de Paris et se dirige vers le métro. Il contacte son père (Jean-Pierre Léaud) qu'il n'a pas vu depuis quatre ans. « Je veux disparaître, je disparaissais, c'est comme cela, c'est la vie. », dit-il à ce dernier. Les gros plans s'imposent. Adrien fuit et désire se planquer chez papa. Ces retrouvailles inopinées tombent mal à propos car Clément (Léaud

est ici génial) est en brouille avec sa petite amie de 18 ans, Louise (Judith Godrèche). Jusque-là nous assistons à un jeu impeccable des comédiens et à une maîtrise parfaite de la caméra. Léaud est tragi-comique à souhait lorsqu'il donne dans le soliloque, Godrèche joue la nymphette pathétique à merveille et Langmann rend sobrement la nervosité intérieure de son personnage en cavale.

Lors de certaines scènes, on pense au style de Cassavetes : mouvements brusques de la caméra, images granuleuses, le rôle prépondérant du corps dans le jeu des acteurs, etc. D'ailleurs, même le récit de **Paris s'éveille** nous rappelle les films du cinéaste américain : la dureté de la vie urbaine, les paumés, les difficultés des couples marginaux, etc. Il nous paraît évident que des cinéastes comme Cassavetes et Rohmer ont influencé Assayas (il vient des **Cahiers du cinéma** qui, justement, encensaient ces deux réalisateurs), du moins pour ses deux derniers films **l'Enfant de l'hiver** et **Paris s'éveille**.

Puis la caméra ralentit son rythme, la narration perd de sa vivacité frénétique. Nous sombrons alors, tout comme Louise après la scène du bar, dans un monde halluciné. Adrien cède à la pression devant l'intervention de deux agents des Compagnies républicaines de sécurité et doit trouver une nouvelle identité, un nouveau pays, bref, fuir le film aussi rapidement qu'il y est entré. Déjà, son personnage, taciturne, effacé, n'osait guère s'impliquer dans la vie. Il aura fallu que Louise le provoque pour qu'il l'arrache à Clément. Oser, il le peut seulement après y avoir été incité. En fait, pour Adrien, il s'agit bien plus de réaction que d'action. Coincé par les désirs de l'autre (escrocs, Louise, copains, etc.), mais ne voulant jamais se mouiller totalement. « Si tu veux que ce soit fini, cela peut être fini. » envoie-t-il à Louise. Clément, lui, après avoir atteint le point de non-retour avec Louise, doit se rendre au Sahara pour son travail. Il quitte lui aussi le film, mais de façon lumineuse ; disons qu'il ne s'éclipse pas comme son fils.

Nous assistons donc à la déconfiture de Louise. Squattant un immeuble désaffecté avec Adrien, en quête d'un travail à la télé, mais forcée de poser pour des magazines bidons et de bosser pour des prunes au salon de coiffure de sa mère, Louise se perd dans un univers qui n'est pas le sien. Elle cherche sa place désespérément, alors que la caméra nous l'épingle sur l'écran, l'épie, la cerne crûment. Nous comprenons alors, rétroactivement, que la descente en spirale de la caméra sur le visage de Louise est bien plus

Paris s'éveille

35 mm / coul. / 95 min /
1991 / fict. / France

Réal. et scén. : Olivier Assayas
Image : Denis Lenoir
Son : Jean-Claude Laureux
Mus. : John Cale
Mont. : Luc Bernier
Int. : Judith Godrèche, Jean-Pierre Léaud, Thomas Langmann, Martin Lamotte

Coup de cœur : Paris s'éveille

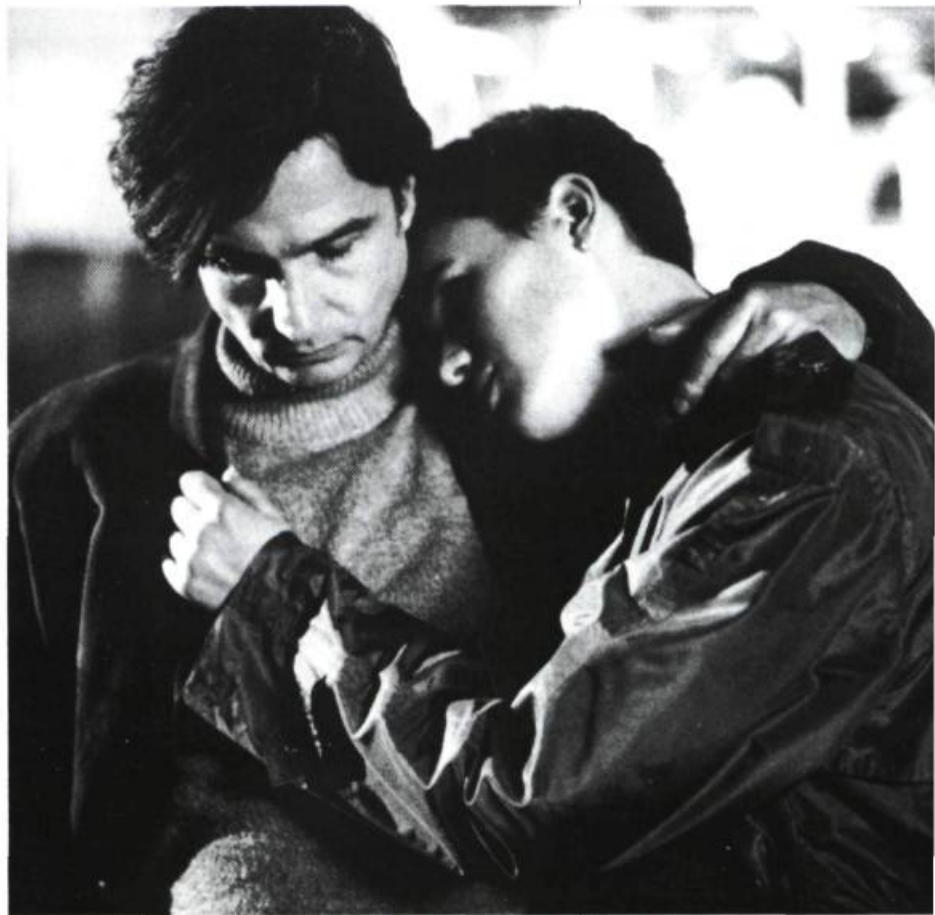
qu'une stratégie pour nous faire saisir l'effet de la drogue ou de la passion montante. Louise est littéralement prise dans un tourbillon dont elle ne peut contrôler la course. En cela, la scène de l'audition de Louise pour un *quiz* à la télévision (avec Martin Lamotte en cadre de la télévision effroyable) demeure l'exemple absolu.

D'abord, le fait qu'elle s'exhibe devant Zablonksy (Martin Lamotte), et cela d'une manière tout à fait naïve, démontre chez Assayas une certaine froideur dans le traitement du personnage de Louise. La structure du récit la dépossède complètement de sa subjectivité (en commençant par le retrait de ses bagues jusqu'à la métamorphose finale). La faire débouler l'escalier, la coucher, gelée, dans un parc, etc. — et cela avec une caméra tenue à distance, qui enregistre — ne font qu'accroître la déchéance de Louise. Secundo, l'insupportable impression — pour nous, pour Louise et pour Judith Godrèche — que produit l'exigence qu'elle regarde la caméra (de la télé et celle du tournage), dépasse largement les limites de l'éthique cinématographique. Nous connaissons tous (tes) le tabou du regard à la caméra, mais ici Assayas nous amène bien au-delà, dans un univers encore plus odieux, là où personne ne peut « sauver » Louise. Non seulement elle demeure seule face à son prédateur (il possède de multiples visages, dont le nôtre), auquel elle devrait succomber inévitablement, mais la mise en scène nous la montre se faisant dévorer sans aucune empathie. Alors que dans *Jésus de Montréal* (Denys Arcand, 1989), par exemple, la jeune femme était rescapée de l'audition par l'interruption dévastatrice du personnage de Lothaire Bluteau, rien de tel dans *Paris s'éveille*. Louise est laissée à elle-même, bien que Clément et Adrien aient été présents au massacre. Clément n'aura même pas le courage d'avouer à Louise qu'il a assisté à cette scène sans broncher. N'y a-t-il pas là matière à mépris (rappelez-vous le film de Godard et le détestable rôle de Michel Piccoli) ?

Louise, elle, ne désespère pas, elle fonce... ou plutôt elle s'embourbe toujours plus à fond dans le monde cynique qu'elle côtoie. Avec Clément, c'était la came, avec Adrien, la petite magouille, et elle aboutira finalement Miss Météo avec Zablonksy. Rien de plus cruel que le destin de cette jeune femme de la banlieue qui, plus que tous les autres personnages du film, avait du cœur au ventre et une façon très particulière de se donner à la vie, à l'amour. Maladroite, certes, mais pas tout à fait idiote, comme veulent le croire Clément et Zablonksy. D'ailleurs, l'étrange mot de Clément à la fin du film, « Louise,

je ne t'aime plus », avec un ton faussement détaché, trahit — par dénégation — sa haine envers Louise. On songe à la phrase « Pardon, Monsieur » d'Antoine Doinel (toujours ce Léaud) lancée au personnage de Delphine Seyrig dans le film de Truffaut *Baisers volés*. Il s'agit du même malaise, de ce même vertige amoureux — vécus différemment dans les deux films — dont l'expression manque toujours ; et s'ils se manifestent, ce sera toujours sous leur forme inversée, comme dans ces deux scènes.

Du moins, *Paris s'éveille* a eu le courage de peindre le portrait d'une jeunesse défaite, épuisée, mais qui de par sa nature n'a aucunement le temps de s'arrêter ou prendre du recul. La fuite en avant comporte des risques, qu'on fuie pour l'Argentine (Adrien), pour le bulletin de météo (Louise) ou pour redécouvrir un appartement avec une nouvelle copine (Clément). L'essoufflement des êtres ne stoppe pas si aisément le parcours fou des désirs. Et ici, l'urgence des besoins s'accompagne de belles audaces techniques et d'un choix esthétique peu commun. ■



Jean-Pierre Léaud et Judith Godrèche dans *Paris s'éveille*