



La vie ne me fait pas peur

de Noémie Lvovsky

Fiche technique

France - 1998 - 1h51

Réalisation, scénario :
Noémie Lvovsky

Dialogues :
Noémie Lvovsky
Florence Seyvos

Montage :
Michel Klochendler

Compositeur :
Bruno Fontaine

Interprètes :
Magali Woch
(Emilie)
Ingrid Molinier
(Inès)
Julie-Marie Parmentier
(Stella)
Camille Rousselet
(Marion)
Valérie Bruni-Tedeschi
(la mère d'Emilie)
Jean-Luc Bideau
(le père d'Emilie)
Sarah-Marie Julich
(Emilie à 5 ans)



Résumé

C'est l'histoire de quatre filles. Comment elles se lient d'amitié et ne se quittent plus. Comment elle vivent en bande les années de leur adolescence. Comment cette rencontre change leur vie et leur personne. Comment ces années de jeunesse passent. Et ce qu'elles deviennent au début de leur vie d'adulte et qui décidera peut-être de leur vie toute entière...

Critique

La vie ne me fait pas peur, il faudra bien la prendre de face, en acceptant les épreuves, voir couler le sang, se barbouiller avec, puis lutter, immobiles ou furieuses, verser des larmes de rage en se cachant avec les mains. Stella, Emilie, Inès et Marion : quatre filles en colère se serrent les coudes jusqu'à faire éclater la peau. Le corps en alerte, elles se touchent, se laissent toucher, tombent et se relèvent, se griment, hurlent et donnent des coups secs à leurs ennemis ahuris - parents, copains, amours d'été. Elles dessinent à grands traits les arabesques de ce film dansant, la plus extrême et la plus ample proposition de vie venue du cinéma français depuis longtemps. Le plus exalté des défilements d'images colorées, futiles, vagabondes, sans rang. Noémie Lvovsky reprend **Petites** - son film précédent diffusé sur Arte -, pour le réduire d'un côté en retra-

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

vaillant le montage de ce qui est devenu la première partie de **La vie ne me fait pas peur**, et le laisser fuser de l'autre, le choyer, l'agresser, le regarder miraculeusement grandir. Stella, Emilie, Inès et Marion : jusqu'à la lie. Elles avaient quatorze ans à la fin de **Petites**. Elles traversent ici les âges de la jeunesse jusqu'à couvrir une étendue de vie. En brisant le règne de leur adolescence, elles permettent au film de dépasser le cadre du récit initiatique. Et l'objet tranchant que nous avons devant les yeux nous menace.

A dix-huit ans, les gamines quittent le film bac en poche sur de dernières images de rêve - les dessins qui viennent, çà et là, remplacer les plans de chair. Encore minuscules, elles trépi-gnaient le visage couvert de confiture rouge. Nous avons peur. C'était l'ouverture, le début du malaise. Que s'est-il passé entre ? **La vie ne me fait pas peur** a essayé des angles et conduit des expériences, implosé de toutes parts, et pourtant, gardé une ligne de récit. En passant du film d'adolescentes au film de femmes, du film de vacances à des visions de mort. Par des initiations secrètes dont rien n'importe autant que la liaison. Car si l'œuvre paraît d'abord éclatée, elle ne virevolte, et le cadre avec elle, que pour assurer un flux continu. Les "premières fois" sont nombreuses, elles se préparent, se ritualisent. Leur importance est démesurée. C'est pourquoi Inès, dans une scène déchirante, s'effondre devant le beau garçon dont elle exige qu'il la dépucelle. Sans arriver à son but, mais en ayant fait trembler la terre. L'idée du passage est d'abord celle d'un conflit. La résonance d'heures ou d'années passées à attendre et que l'on ne voit pas. Noémie Lvovsky ne montre que des concentrés d'expérience, des tempêtes qui viennent de loin. Elle élude les stratégies, ôte toute psychologie à ses personnages. Et les phobies, les peurs adolescentes qui constituent l'imaginaire du récit, se déploient avec autant d'intimité que de

capacité à surprendre. Ce sont des aérolithes d'énergie tombées d'un astre invisible, d'un lieu perdu : la tête de ses filles, l'intérieur de leur corps, leur sexe que l'on ne voit pas et que personne ne touche sans en repartir mal aimé. Dans ce cadre, le conflit majeur est le dépuce-lage. La cinéaste en parle pour ce que cela suppose : l'emploi d'une langue étrangère - comment un homme peut-il comprendre et, plus intolérable encore, ressentir ? Des figures de cinéma bien connues - la première fois d'Inès sur la plage, la drague à l'italienne et ses conséquences... - deviennent entièrement neuves, jamais vues, jamais approchées. Chacune, sauf Stella, connaît sa défloration : viol "consenti" de Marion sur un canapé avec un amant bourgeois. Pour Inès, donc, des rochers au bord de l'eau. Et une réplique cinglante quand elle force son macho des cafés à s'arrêter avant de jouir : *«Non, tu n'y es pas (à l'intérieur de moi). Je sais mieux que toi !»* Effectivement, elle sait mieux que nous, même si elle ment : le plan d'après, elle est sur une route avec ses deux copines, dit *«ça y est»*, et chante. Elle crie, même, alors que juste avant, elle gémissait à peine. Elle voulait le faire, seulement pouvoir le dire, oublier sa douleur si longtemps anticipée. Le garçon est resté derrière, on ne le reverra pas. Impossibilité du partage entre sexes, vie *privée*, trou noir du regard, **La vie ne me fait pas peur** évoque dans une violente frontalité des différences insurmontables. Et encore une fois, ce film qui met en jeu les corps, les laisse se mutiler, les prend sous toutes les coutures, ne montre pas le sexe des filles. L'on s'étonne presque, *a posteriori*, que rien ne nous ait été dit d'un autre passage décisif : la menstruation. Ce serait oublier que Noémie Lvovsky préfère filmer des états et laisser le spectateur les deviner, tourner, pourquoi pas, comme une fille qui a ses règles. Et du sang, ici, il y en a. Du faux et du vrai, du qui coule et se répand. (...)

Douleurs et ombres portées sur ces

corps qui changent sans crier gare. Long travail pour en restituer en quelques plans les avancées et les reculs, les origines et la destination finale. Une séquence de piscine, ressemble aussi bien à une féerie du retour au ventre de la mère - Inès se baigne, elle est belle - qu'à un instant d'horreur - Emilie n'arrive pas à remonter du fond de l'eau un lourd mannequin en plastique, lors d'une épreuve du bac. Elle suffoque. Et le film se pose alors la plus logique des questions, transformée en proposition de mise en scène : puisqu'il veut filmer une trajectoire vitale, et puisque tout cela est difficile, il cherche ce sur quoi butent les corps - les parents, le réel, les murs, les limites physiques d'une jeune fille - et ce sur quoi ils se lovent - les mêmes choses ? Il comprend que toucher les autres ou les effleurer, les embellir ou les souiller est presque similaire, et que pourtant, entre ces gestes et leurs multiples conséquences, il y a un monde et des pistes endiablées. Le film prouve, par exemple que les visages ne sont jamais aussi clairs que lorsque la caméra tourne très vite autour, que lorsque le chant s'en mêle et le cadre dévisse. Il crée l'image et son fantasma. D'où l'intense agitation qui règne, et la possibilité égale de la chute, de l'échec et des plus limpides réussites.

Le sujet de **La vie ne me fait pas peur** en fait un film de groupe. Mais si les quatre gamines ont chacune leur profil - la grosse, la survoltée, l'inquiète, la timide - et si, dans le mouvement final, alors qu'elles passent le bac, elles rêvent toutes d'un parcours différent, le propos ne conclut pas à une apologie des différences qui pourraient limiter la fiction, la retourner sur elle-même. Car la scène-clé du mélange des sangs, d'une violence inouïe, a scellé l'union des filles. Par la suite, on cherchera seulement les convergences. Malgré tout. Le film dessine sans jamais le perdre de vue un espace retiré aux autres - l'amitié entre les filles, irréductible à tout- toujours reconquis de haute lutte.

Ce n'est pas un film d'hystérique, mais un film d'intervention, d'autogestion fictionnelle, ouvert par ce choix à tous vents. Au cœur du mystère, la confrontation, tantôt empathique, tantôt cruelle, entre un petit monde de cinéma - celui, funambule, de Noémie Lvovsky - et un petit territoire de vie - le groupe -, qui en fait le prix. Ceux-ci ne demeurent pas toujours en symbiose. (...)

Olivier Joyard
Cahiers du Cinéma n°537

(...) **La vie ne me fait pas peur** confirme qu'il n'existe pas de mauvais sujets, seulement de mauvais cinéastes. Même si ce constat n'a rien d'une révélation, il reste qu'il y a quelque chose de réjouissant (et de quasi théorique) dans la façon dont Noémie Lvovsky parvient à créer un opus singulier à partir d'un matériau qui aurait très bien pu servir de prétexte à un film pleurnichard, mièvre, manichéen, complaisant. Liste non exhaustive...

La vie ne me fait pas peur est en quelque sorte le prolongement d'un autre film : **Petites** (voir *Positif* n° 448), produit en son temps par l'unité fiction d'Arte, dont on notera en passant que c'est à elle que l'on doit la recrudescence quantitative et surtout qualitative de la «fiction adolescente» en France, via ses deux remarquables collections : «*Tous les garçons et les filles de leur âge*» et «*Les années lycée*». De **Petites**, on retrouve ici l'essentiel, c'est-à-dire les quatre personnages féminins et les actrices qui les incarnent avec une stupéfiante énergie. On retrouve aussi, dans la première partie du film de cinéma, la quintessence de ce que Lvovsky avait tourné pour la télévision et qui correspond aux premières années adolescentes de ses protagonistes. La cinéaste a effectué un périlleux remontage (sur les deux heures du film d'aujourd'hui, environ 50 minutes renvoient au téléfilm

qui durait, lui, une heure trente), rajouté un court prologue, dévoilant les quatre héroïnes enfants, et une seconde partie inédite où, pour aller vite, les filles effectuent leur apprentissage de la vie adulte, ce qui, en l'occurrence, revient pour elles à éprouver leurs capacités de résistance face au conformisme des modèles qui leur sont proposés. Où l'on comprend que **La vie ne me fait pas peur** est un film neuf, d'une tout autre ampleur (ne serait-ce que temporelle) que son prédécesseur.

De trois à vingt ans, Noémie Lvovsky épouse donc le destin de ses quatre personnages (Stella, Émilie, Marion, Inès) en n'esquivant aucun des stéréotypes du genre : le premier flirt, la boum, les vacances en Italie, le bac, les relations problématiques avec les parents... Pourtant, malgré ce programme potentiellement surchargé en clichés, le film ne s'abîme jamais dans l'assemblage de vignettes nostalgiques. L'adolescence, ici, correspond moins à une période temporelle strictement délimitée qu'à un état de disponibilité existentielle aux contours incertains. La cinéaste radiographie cet «âge des possibles» avec un joyeux mépris pour les conventions et les sacro-saints équilibres. Ainsi serons-nous dispensés des «savants» dosages qui gouvernent les ouvrages pseudo-polyphoniques, où chaque personnage a droit à son temps de film comme les hommes politiques, lors des débats électoraux cathodiques, bénéficient de leur temps de parole. Ainsi ne verrons-nous jamais ou presque les parents de Marion. Ainsi le film s'autorise-t-il des bifurcations imaginaires qui viennent perturber le réalisme de la représentation. Ainsi, surtout, l'humour à vif côtoie-t-il systématiquement la crise de nerfs au cœur de la scène. Où l'idée scénaristique rejoint la forme et où Lvovsky démontre sans ostentation que, pour elle, les «choses de la vie» ne s'inscrivent pas dans une chronologie explicative, mais dans un enchevêtrement spatio-temporel, une crispation des sens, un

chamboulement des valeurs établies. (...) Cet état de nervosité permanent qui règne sur le film, cette prédilection pour le foisonnement dans le cadre (inhérent à la mise en scène du groupe) font bien sûr songer à John Cassavetes, créateur lui aussi obsédé par l'indécision (mais cinéaste certes pas indécis !) et toujours soucieux stylistiquement d'enregistrer le trouble au cœur du plan-séquence. Le cinéma de Lvovsky, comme celui de Cassavetes, repose étroitement sur la double idée de la proximité (les personnages n'existent que dans leurs rapports à autrui ; voir **Husbands**) et, corollaire immédiat, de l'angoisse panique devant la solitude (exclusion du groupe, solitude dans le cadre) qui entraîne les protagonistes aux confins de la déraison. Une obsession disséminée tout au long du film, où la question de l'équilibre (psychologique mais aussi corporel) resurgit plusieurs fois. (...)

Olivier de Bruyn
Positif n°463 - septembre 1999

Entretien avec la réalisatrice et la dialoguiste

Comment vous-êtes vous rencontrées ? De qui est venue l'initiative de la rencontre ?

Noémie Lvovsky. J'avais lu un roman de Florence, *Les Apparitions*, sur lequel j'étais tombée par hasard dans une librairie. J'ai vraiment beaucoup aimé ce roman. Mais j'avais des *a priori* sur le fait de travailler avec des écrivains, pensant que j'aurais un trop grand respect de la chose écrite. J'ai quand même appelé Florence, qui m'a dit «non» au téléphone. Si bien que notre première rencontre était dénuée d'enjeu, ce qui a facilité notre relation. Elle m'a dit : ce n'est pas parce que j'ai écrit un roman que je me sens capable d'écrire un scénario. Cette première discussion a été

déterminante, elle a donné le *La* à ce que nous avons fait ensuite.

Comment avez-vous fini par accepter ?

Florence Seyvos. Lors de cette première entrevue, Noémie m'a parlé de ce qu'elle souhaitait faire, de l'histoire qu'elle voulait raconter. Notre premier contact était très bon, j'avais envie de la revoir, de parler avec elle. A chaque nouvelle rencontre, elle entrait davantage dans les détails, et plus ça allait, plus je trouvais ça intéressant. A un moment, j'ai dû lui dire que j'étais prête à essayer, sans être sûre d'y parvenir. Lorsque Noémie m'a parlé des personnages principaux, j'ai eu l'impression de les connaître très vite. On pouvait en parler, imaginer ce qui allait leur arriver, on avait le sentiment de parler des mêmes personnes. J'ai trouvé très agréable d'avoir quelque chose à faire dans un cadre précis, sans avoir à porter le chapeau (rires). C'était pour moi très libérateur. Ecrire ce scénario avec Noémie m'a permis d'écrire des choses que j'aurais peut-être écrites, mais plus tard, à cause d'une trop grande inhibition, par rapport à l'adolescence, aux personnages de jeunes filles. Cette expérience s'est révélée fertile pour moi.

Est-ce que ça change quelque chose d'écrire un scénario, dans le rapport à l'écriture ou à l'imaginaire ?

F. Seyvos. Pour moi, commencer un livre, c'est aussi construire le monde qui va avec : il faut tout inventer, et on a sans cesse peur que les lecteurs vous appellent pour vous dire : «Vous savez, ce que vous venez d'écrire, eh bien je n'y crois pas du tout !» Là, j'avais l'impression de n'avoir aucune imagination, tout en me rendant compte qu'il arrivait que «ça fonctionne». Un mécanisme était enclenché, le plus gros était fait et ça marchait tout seul. J'avais les plaisirs et les avantages de l'écriture, sans les angoisses habituelles. Je me disais : si cette scène ne plaît pas à Noémie, eh bien on ne la garde pas et c'est tout !

N. Lvovsky. Les personnages ont mis du

temps à apparaître. Au début, on disait «les filles», les appelant par leur prénom. Maintenant que le film est fini, je me rends compte que, sans se le dire, on avait chacune pris en charge deux filles dont on se sentait le plus proche. Florence avait «ses» deux filles, et moi «les miennes». C'était une sorte de partage inconscient.

Comment avez-vous travaillé concrètement, pour donner au film cette structure kaléidoscopique ?

A Lvovsky. Cette forme n'était pas voulue au départ. Le scénario ressemble énormément à Florence et à moi, mais aussi à notre façon de travailler. Il n'y avait aucun volontarisme dans notre démarche, nous n'avions pas l'idée de coller une scène à une autre... Notre première rencontre a été déterminante : ce dont on a parlé ce jour-là a aussi sa forme au scénario...

F. Seyvos. On a tout de suite commencé par se raconter des histoires, des anecdotes, des souvenirs qui tournaient autour de l'adolescence. C'était ça, avant même de décider de travailler ensemble. On se racontait beaucoup de choses, sans trop les analyser.

(...)

Ces quatre filles dégagent une puissance incroyable sur le plan physique, celui de l'imaginaire et du désir. On a aussi l'impression que vous les filmez à un moment où c'est encore possible, avant l'âge adulte et les choses sérieuses.

F. Seyvos. Je ne crois pas qu'on en ait vraiment conscience, à cet âge-là. Ce qui me vient tout de suite à l'esprit, quand on parle de l'état d'enfance ou d'adolescence, même si ces mots sont un peu pompeux, c'est qu'on vit davantage dans le présent : une journée change de couleur à toute vitesse, on peut passer d'un état de désespoir profond à un état d'euphorie, et on est aussi très seul, même ceux qui sont proches de leurs parents. Les parents ne sont jamais au courant de l'intensité de la vie intérieure, intime ou même de la vie

quotidienne de leurs enfants. On désirait être le plus possible à la hauteur des filles, c'était un des moyens pour aider à tenir ce défi. (...)

Entretien réalisé par
Stéphane Bouquet et Serge Toubiana
Cahiers du Cinéma n°537

Filmographie

Courts métrages

La belle	1986/1987
Une visite	
Dis-moi oui, dis-moi non	1989/1990
Embrasse-moi	1990/1991

Longs métrages

Oublie-moi	1990/1991
La vie ne me fait pas peur	1999

Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n°537
Gazette Utopia n°195
Positif n°463
Revue de presse

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com



La Vie ne me fait pas peur

Un film de *Noémie LVOVSKY*



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

2 GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS

3 ÉDITORIAL

4 RÉALISATEUR / FILMOGRAPHIE

5 PERSONNAGES
ET ACTEURS PRINCIPAUX

6 DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT
L'intrigue résumée, planifiée et commentée,
étape par étape.

8 QUESTIONS DE MÉTHODE
Les moyens artistiques et économiques mis
en œuvre pour la réalisation du film, le travail
du metteur en scène avec les comédiens et les
techniciens, les partis pris et les ambitions de
sa démarche.

10 MISES EN SCÈNE
Un choix de scènes, ou de plans, mettant en
valeur les procédés de mise en scène les plus
importants, les marques les plus distinctives
du style du réalisateur.

16 LE LANGAGE DU FILM

Les outils de la grammaire cinématographique
choisis par le réalisateur et l'usage spécifique
qu'il en a fait.

18 UNE LECTURE DU FILM

L'auteur du dossier donne un point de vue
personnel sur le film étudié ou en commente
un aspect essentiel à ses yeux.

19 EXPLORATIONS

Les questions que soulève le propos du film,
les perspectives qui s'en dégagent.

20 DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

L'accueil public et critique du film.

21 L'AFFICHE

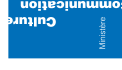
22 AUTOUR DU FILM

Le film replacé dans un contexte historique,
artistique, ou dans un genre cinématographique.

23 BIBLIOGRAPHIE

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles)
et des Régions participantes.*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération



■ Auteur du dossier Frédéric Strauss

■ GÉNÉRIQUE

France, 1999

Réalisation Noémie Lvovsky

Scénario Noémie Lvovsky

Adaptation et dialogues Florence Seyvos et Noémie Lvovsky **Image** Agnès Godard et

Bertrand Chatty **Décor** Yves Fournier **Musique** Bruno Fontaine **Costumes** Dorothee Guiraud

Son Frédéric Ullmann, François Musy et Cyril Horz **Montage** Michel Klochendler **Assistants**

réalisation Lucivote Bernard et Oliver Genet

Interprétation

Magali Woch Emilie, **Ingrid Molinier** Inès, **Julie-Marie Parmentier** Stella, **Camille Roussolet** Marion, **Valéria Bruni-Tedeschi** mère d'Emilie, **Jean-Luc Bideau** père d'Emilie, **Marina Tomé** mère

d'Inès, **Luis Rego** père d'Inès, **Valérie Mairesse** mère de Stella, **Jacques Spiesser**

père de Stella, **Marie-Armelle Deguy** mère de Marion, **Jean-Quentin Chatelain**

professeur de théâtre, **Emmanuelle Devos** professeur de philosophie, **Nelly Borgeaud**

professeur de piano, **Eric Caravaca** Philippe.

Production Arena Films, Bruno Pétery

Directeur de production Philippe Roux

Film 35 mm, couleur

Durée 1h51

Distribution Patbé Distribution

Sortie à Paris 18 août 1999

■ SYNOPSIS

Dans les années 70, à Paris, une amitié se noue, pour la vie, entre quatre adolescentes. Marion, Emilie, Stella et Inès ont l'âge des derniers jeux encore un peu enfantins : ensemble, elles s'amusent à faire comme si elles tournaient un film, comme si elles passaient à la télévision. Elles font les folles, parfois jusqu'à se faire mal en se donnant des coups, parfois jusqu'à pleurer. Ensemble aussi, elles grandissent dans un monde où les adultes et même les parents n'entrent pas, loin d'elles de toute façon. Mais un jour, Marion, Inès, Emilie et Stella veulent soudain ouvrir leur monde... pour y inviter des garçons. Ils passent à côté d'elles sans les remarquer, alors elles inventent des sortilèges pour gagner leur amour. Mais elles restent seules, et se jurent, entre elles, toute l'amitié du monde, pour toujours.

Trois ans plus tard, Marion, Stella et Inès partent en vacances en Italie. Cet été-là, l'amour cesse d'être un mirage : Inès « le fait » pour la première fois, et Emilie aussi, restée à Paris. Mais ces rencontres sont des fiascos : les garçons sont encore plus décevants de près que de loin. Alors, Marion, Emilie et Inès retournent à leur vie de lycéennes, et préparent le bac en oubliant comment elles s'amusaient avant. Stella voudrait que l'insouciance dure encore, mais elle finira elle aussi par vouloir le bac d'abord.

Quelques années plus tard, chacune des filles a pris son chemin : Marion étudie la philosophie, Stella fait de la radio et Emilie est actrice figurante au cinéma. La banalité de la vie est là, tout près. Mais Inès est hospitalisée, et frôle la mort. Après cette grande peur, c'est la joie de revivre qu'il faut fêter.

Et même si les garçons sont définitivement des fantômes, la bande des quatre filles peut recommencer à s'amuser.

Dossier *La Vie ne me fait pas peur* © BIFI

Maquette Public Image Factory **Iconographie** Photographies © Patbé Distribution, réalisés par les Films de l'Estran ; Photographies page 23 : © Polygon distribution (*Les Roseaux sauvages*) ; © Gaumont (*A nos amours*) ; Portrait de Noémie Lvovsky (couverture et page 4) : © David Verlant / Arena Films ; Affiche (pages 2 et 21) : Pierre Collier, Françoise Hugauer / D.R. **Date de publication** : septembre 2000.

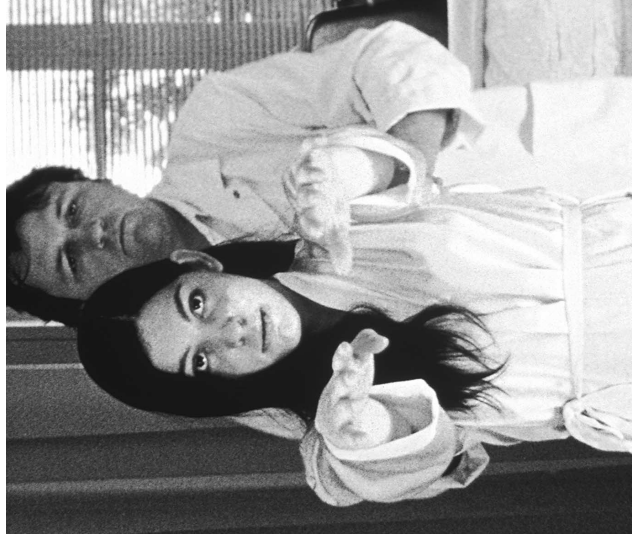
Les dossiers pédagogiques et les fiches-élèves de l'opération **LYCÉENS AU CINÉMA** ont été édités par la Bibliothèque du film (BIFI) avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (Centre national de la cinématographie).

Rédactrice en chef Trésée Faumont.

Bibliothèque du film (BIFI)

100, rue du Faubourg Saint-Antoine – 75012 Paris
Tél. : 01 53 02 22 30 – Fax : 01 53 02 22 39
Site Internet : www.bifi.fr

Quatre adolescentes : une énergie en souffrance



Noémie Lvovsky, avec deux longs métrages (*Oublie-moi* et *La Vie ne me fait pas peur*), s'est imposée comme une figure forte du jeune cinéma français et du groupe des « filles de la Femis » (Christine Carrière, Laëtitia Masson, Solveig Anspach entre autres). Inspiré par les souvenirs de la réalisatrice qui vécut à l'adolescence une grande amitié avec trois filles de son âge, son dernier long métrage mêle, de façon étonnante, l'intime et le spectaculaire. L'énergie et la sensibilité à vif de Noémie Lvovsky contaminent un récit kaleidoscopique, une mise en condition particulière des acteurs, une mise en scène par l'entrée en transe, un montage disruptif où plans et scènes se télescopent. Chaque étape de son travail est une épreuve de vérité. L'adolescence a suscité à la fois de nombreuses œuvres de fiction (en littérature comme au cinéma) et une somme impressionnante d'études sociologiques, psychologiques ou psychanalytiques. Ce film insiste sur l'importance, chez l'adolescent, de l'amitié et du rêve : « Toute son énergie s'en va vers le groupe des copains de l'école et vers le monde imaginaire. » (Françoise Dolto.) En outre, la structure narrative du film, elliptique et qui ne distingue que très rarement les différentes époques de l'action, peut trouver un écho dans ce commentaire sur le rapport confus que l'adolescent entretient avec le temps. « Celui-ci doit sans cesse recommencer à tenter de vivre comme si cette période ne devait jamais finir. » (Albert Camus.) Cette difficulté à être dans le présent se manifeste également dans les moyens d'éviter l'épreuve de la réalité. « Si les filles s'inventent des rôles, se déguisent, c'est parce que cette furie est la seule manière de s'exprimer : c'est de l'hystérie en barre ! » selon les propres termes de Noémie Lvovsky. C'est bien une vision singulière (dans le jeune cinéma « côté fille » comme « côté garçon ») et sans pudeur de cet âge des possibles et surtout des impossibles.

La Bibliothèque du film



■ LA RÉALISATRICE

Noémie Lvovsky, l'art de l'épreuve

> Un groupe de filles

C'est avec le court métrage *Dis-moi oui, dis-moi non* que l'on découvre Noémie Lvovsky, en 1990. Elle a vingt-six ans et ce film marque la fin de ses études à la Femis, dans le département scénario. Le passage par cette fameuse école de cinéma lui donne une place dans une génération bientôt désignée comme celle des « filles de la Femis ». Un effet de groupe marquant : tout au long des années 90, apparaissent de nouveaux auteurs (majoritairement des réalisatrices) qui attirent l'attention sur le jeune cinéma français. Elles s'appellent Judith Cahen, Christine Carrière, Laëtitia Masson, Solveig Anspach, Emilie Deleuze, Hélène Angel, Anne Bernheim, Emmanuelle Bercot... et toutes sont issues de la Femis. Un parcours similaire qui favorise l'expression de sensibilités différentes, de tempéraments forts. L'apprentissage du cinéma dans le cadre d'une école n'a rien d'académique pour ces jeunes femmes qui abordent naturellement l'exercice de la mise en scène à la première personne. Ne voulant se définir ni contre les hommes ni contre les conventions du septième art, elles ne s'identifient pas à un cinéma de femmes, ou à un cinéma d'auteur pur et dur, mais demandent à être identifiées en toute liberté et en toute singularité.

> Apprendre du temps

C'est par sa vigueur formelle que se distingue le court métrage de fin d'études de Noémie Lvovsky. Le sens du rythme, dans le montage comme à l'intérieur du plan (mouvements, ping-pong des répliques, jeu des acteurs), renouvelle un scénario banal : jeunes gens et jeunes filles entre amour, amitié et séparation. Geste de mise en scène fort, *Dis-moi oui, dis-moi non* permet à Noémie Lvovsky de développer un projet de long métrage avec un producteur important, Alain Sarde, qui lui offre le plus précieux pour elle : du temps. L'écriture, le tournage et le montage d'*Oublie-moi* dureront quatre ans. Il ne s'agit pourtant pas d'un projet titanésque, mais du portrait de Nathalie, une fille

qui cherche à comprendre l'amour avec trois garçons qu'elle ne peut pas aimer, trop attachée à eux, ou alors pas assez. Dans cette impasse des sentiments, Nathalie tourne hystériquement sur elle-même, désorientée. Soisir, cette tension bloquée, cette frénésie qui fait du surplace, tel est l'enjeu d'*Oublie-moi*. Noémie Lvovsky ne se soucie pas de suivre un scénario bien réglé, mais de faire ressentir les états (affectifs, émotifs, physiques) par lesquels passe son héroïne, et qui finissent par devenir son histoire. Pour pouvoir exprimer sans artifice ces états d'âme et de corps, le temps est un outil essentiel, de l'écriture au tournage.

> Liberté et constance

Une « méthode Lvovsky » se dessine : chercher l'épreuve. L'épreuve du temps, donc, et l'épreuve de force qui consiste à tourner jusqu'à une vingtaine de prises par plan. L'épreuve physique, à travers la participation des corps (frappante dans *Oublie-moi* comme dans *La Vie ne me fait pas peur*), et finalement l'épreuve de vérité. Pour cette exigence d'authenticité dans une peinture des sentiments affranchie des clichés de la psychologie, Noémie Lvovsky a parfois eu le privilège d'être comparée à Jean Eustache, à Maurice Pialat ou à Philippe Garrel, qui lui confia l'écriture des dialogues des personnages féminins de son film *Le Cœur fantôme* (1995). Avec ce second film, qui ne lui prit pas moins de temps que le premier, Noémie Lvovsky a cependant déployé une fantaisie visuelle aux antipodes du cinéma d'Eustache ou de Garrel. Tout en affirmant sa liberté, sa singularité et une volonté de surprendre, elle a confirmé que l'épreuve n'était pas seulement pour elle une méthode, mais un sujet. Après l'épreuve de la rupture amoureuse (*Oublie-moi*), c'est celle de la rupture avec l'enfance et l'adolescence que ravive, comme une blessure héroïque, *La Vie ne me fait pas peur*.

■ PERSONNAGES ET ACTRICES

Quatre risque-tout

« Les personnages ont mis du temps à apparaître. (...) Je me rends compte maintenant que sans se le dire, on avait chacune pris en charge deux filles dont on se sentait le plus proche. Florence Seyvos avait "les siennes" et moi "les miennes". C'était une sorte de partage inconscient. » (Noémie Lvovsky.)

Avant d'être un film de personnages, *La Vie ne me fait pas peur* est un film de groupes. D'une part, le groupe des adultes, fourrés-tout qui réunit parents et professeurs. Certains sont sympathiques (les parents d'Inès, la prof de philo), d'autres résolument antipathiques (les parents de Philippe, le prof d'art dramatique), mais le film les traite tous de la même façon : avec efficacité (chaque adulte est typé, dessiné d'un trait vif) et avec une certaine indifférence, une certaine distance à l'exception de la mère d'Emilie, qui a l'étoffe d'un vrai personnage, peut-être parce qu'elle n'appartient pas vraiment au monde des adultes. Avec Marion, Stella, Emilie et Inès, qui sont interprétées par des non-professionnelles n'ayant jamais tourné, c'est une autre idée du groupe qui apparaît : non pas le fourre-tout, mais la cellule de vie, l'union qui fait la force, la cohésion d'un monde où l'on peut être quatre contre tous. Ce groupe a une existence plus forte que chacune des filles considérée individuellement. Pour les distinguer, il faut donc s'appuyer sur les scènes où l'une d'elles se trouve isolée face aux trois autres. On voit alors que Marion, Stella, Emilie et Inès incarnent et symbolisent toutes un risque : hors la protection du groupe, chacune est rapidement exposée aux menaces d'une vie qui peut faire peur.

MARION (Camille Rousset) Seule face aux trois autres dans la première scène où elle apparaît : en classe, lors d'une remise de copies qui la distingue. Le professeur la déclare « rudement calée », et bien qu'il semble, en fait, en douter, il ne se trompe pas. Marion reste en effet jusqu'au bout la bonne élève : en licence de philo à la fin du film, elle est même prix Nobel de médecine dans la dernière « mise en scène » imaginée avec ses amies, comme dans leurs jeux passés. Par un effet d'opposition quelque peu simpliste (esprit vs corps), Marion est aussi celle des quatre filles qui est chargée d'illustrer, jusqu'au bout là encore, les relations difficiles avec les garçons, et même clairement la difficulté d'atteindre avec eux le plaisir sexuel (scène du faux vrai viol par son ami Philippe). Fille de tête, coupée d'un épanouissement physique, Marion est une indépendante qui risque, plus profondément que ses amies, la solitude.

INÈS (Ingrid Molinier) Seule face aux trois autres à l'hôpital, où elle vaincra une maladie grave, elle est celle qui éprouve la vie, et en fait l'éprouve, à travers son corps, donc de manière brutale, violente : Inès est aussi la première à sacrifier sa virginité à subir une défloration strictement technique (« Non, t'y es pas ») et pénible.

Dans un film qui préfère les larmes que provoquent des nerfs trop à vif à celles que déclenche un cœur trop tendre, Inès est ce beau personnage qui permet à l'émotion de surgir. Elle incarne le risque de la confrontation avec la réalité et ses meurtrissures, quand, après le temps des jeux et des histoires atroces où se complait l'imagination, vient le temps des vraies douleurs qui peuvent laisser des cicatrices.

STELLA (Julie-Marie Parmentier) Seule face aux trois autres quand elle refuse de rentrer dans une « petite boîte » et de préparer le bac, Stella, c'est la folie, la fureur qui veulent durer encore, le refus du renoncement. Mais c'est aussi le risque de l'échec. Echec au bac, qu'elle redoute *in extremis* et auquel elle n'échappe que pour être victime du fiasco familial (« *Je pensais que si j'avais le bac, je serais jamais servante* »). Echec de ses cours de piano. Si elle semble finalement trouver, en travaillant dans une radio, un équilibre entre sa liberté (de parole, d'attitude, d'esprit) et la nécessité de faire quelque chose de sa vie, elle est évidemment toute désignée pour plancher, à l'oral de rattrapage, sur ce sujet : « Qu'est-ce que le bonheur ? » Est-ce d'être fidèle au bonheur passé jusqu'à lui donner le droit de tenir l'avenir en échec ?



EMILIE (Magali Woch) Seule face aux trois autres en gymnastique, quand elle reste dangereusement pendue à la corde, rétamisée. Ce corps trop lourd doit bien sûr être pris au sérieux et non pas ridiculisé : Emilie, c'est le risque de la gravité, et de la chute. La gravité qui la menace quotidiennement à travers le drame familial de la folle maternelle. La chute qui est l'humiliation possible (lors des cours de théâtre, où Emilie tombe, d'ailleurs) et aussi la tentation de sombrer dans le désespoir en avalant des cachets et... du chocolat. Plus que ses trois amies, Emilie révèle l'instabilité de l'adolescence, où l'on passe sans cesse par des hauts et des bas. La dernière scène du film est, pour Emilie, un véritable *happy end*. Elle a retrouvé la légèreté et ne craint plus la chute : elle plane sur un tapis volant, en robe de mariée et enceinte.

Le cours de la vie

Une récit kaléidoscopique. Florence Seyvos et Noémie Lvovsky ont effectué un collage des scènes écrites par chacune en cherchant moins un sens qu'une énergie.



> Petites pommes ?

(Prégénérique). Emilie à cinq ans, entre son père, qui semble être ophtalmologiste et la dessiniste, et sa mère, qui joue à la poupée d'une manière étrange et solitaire. Avec une fille de son âge, Emilie joue à des jeux d'enfants, qui finissent par des cris de sauvages.

ANALYSE La présence des parents d'Emilie dès l'ouverture du film pourrait indiquer qu'ils vont compter parmi les personnages centraux de l'histoire. Mais cette forme traditionnelle de narration n'est pas de règle ici. Personne n'est d'ailleurs présenté, nommé : ni Emilie ni sa copine, désignée dans un générique complet du film comme Stella. Si les parents sont d'emblée présents, c'est simplement parce qu'Emilie est encore petite : il est normal qu'elle soit entourée par son père et sa mère. C'est donc déjà l'âge d'une de ses héroïnes qui détermine la logique narrative du film. Mais quel âge ont ces fillettes ? Le père d'Emilie lui dit « Tu es ma petite pomme », mais le rouge dont elle se barbouille avec Stella, est-ce de la peinture, de la confiture de fraise, ou du sang ? Le doute plane, menaçant.

> 2 + 1 + 1 = 4

Au lycée, Inès devient l'amie d'Emilie et de Stella en leur racontant des histoires sanglantes, avant d'en suivre une vraie à la télévision : celle de Christian Rannucci, déclaré coupable d'avoir enlevé, égorgé et défiguré à coups de canif une petite fille, le 3 juin 1974. Marion Bélanger fait parler d'elle en classe. Le soir, dans sa chambre, elle est chahutée par son frère. Au collège, Marion et Stella se battent amicalement en imitant deux guenons.

ANALYSE Ellipse temporelle : Emilie et Stella ont grandi. Le groupe des quatre filles est constitué, mais ces rencontres successives sont à peine racontées : le dialogue ne commente nullement ce qui se passe, et ce sont des cris sinueux qui scellent l'amitié entre Marion et Stella. L'époque est marquée par les vêtements, et surtout par le journal télévisé et l'information concernant Christian Rannucci. Cette scène montre que le film adopte le point de vue des filles : l'histoire de Rannucci est livrée



dans son horreur brutale (fascistante pour Inès) et non du point de vue des adultes, ou de l'Histoire (« l'affaire du pull-over rouge », la condamnation à mort d'un innocent).

> Les nerfs à vif

Les quatre filles jouent un faux film, puis une fausse émission de télévision. Au lycée, un match de handball se poursuit par un « match de boxe » improvisé : Stella tape une autre fille. Chez Emilie, pleurs et rires entre son père et sa mère. Celle-là vient frapper Emilie pendant la nuit. Une boum tourne court. Le père d'Emilie lui annonce, de façon agressive, que sa mère est partie. Emilie danse avec Marion un rock qui se termine par des cris. Marion claque la porte : « J'ai une famille, moi. »

ANALYSE Par tous les moyens (jeu, situation familiale, musique rock à tue-tête, etc.) cette partie du film fait surgir une tension et montre des personnages qui « craquent » : en dominant des coups ou en versant des larmes, ce qui revient à un même aveu de fragilité puisque ce sont les mêmes qui tapent et qui pleurent (Stella, la mère d'Emilie, Emilie). C'est donc une partie essentielle, non par ce qui est raconté (des événements d'importance relative), mais parce que c'est ici que le film fait exister, une fois pour toutes, l'hypermédiabilité sur laquelle il construit son récit. À noter, par contraste avec ce qui va suivre, la scène de la boum, dont on déduit que les garçons, à ce stade, n'existent pas pour les quatre filles.

> L'envoïée

Marion, Stella, Emilie et Inès se prennent d'affection pour un petit squelette, qui a d'après elles une tête de garçon. En sport, Emilie est la risée des filles de sa classe (mais pas de ses trois copines), et elle essaie de se suicider en

se couchant au milieu de la rue, dans l'indifférence générale. Au lycée, les quatre amis commencent un « ballet » autour de quelques garçons, notamment un certain Jérôme.

ANALYSE Le soudain intérêt des filles pour le petit squelette annonce leur intérêt soudain pour les garçons et préfigure la bizarrerie de leur amour pour eux. Mais, pour l'instant, c'est l'effet d'une révélation : l'énergie qui « tournait au vinaigre » dans la partie précédente trouve ici une direction, comme une envolée ; on entre dans un mouvement plus harmonieux, au pas de course. La fragilité semble presque oubliée (seule Emilie nous la rappelle).

> Sorcières de l'amour

Aux garçons qui les fascinent, les quatre filles volent ce qu'elles peuvent : non pas des baisers, mais un chewing-gum déjà mastiqué, un paillason, une photo et même la voix de Jérôme. Elles réunissent leurs trésors lors d'une soirée d'incantations. En classe, un professeur trouve un cahier sur lequel Marion a écrit à l'infimi « Jérôme je t'aime ». Il trouve en retour, dans son casier, un message anonyme : « Satan vous aime et pense à vous. » Jérôme refuse de coucher avec Marion, qui l'en suppliait. Nouvelle soirée de « possession » devant les flammes d'une cheminée, et d'un enfer imaginaire de l'amour. Serment des quatre filles, qui mêlent leurs sangs : « *Je jure de toujours penser à vous comme je voudrais que vous pensiez à moi. Je jure de ne jamais trahir ce serment.* »

ANALYSE L'étrangeté des quatre filles et la bizarrerie de leurs (non)-relations avec les garçons éclatent, et deviennent spectacle, comme tout chez elles (les jeux, mais aussi les sentiments qui s'expriment, par exemple, quand Emilie verra sa mère internée, sur un play-back de Jacques Higelin). C'est la partie la plus romanesque du film : Noddy Lvovsky crée une atmosphère fantastique et un peu fantasmagorique, on est presque dans un film de genre, entre sortilèges et exorcismes de l'amour. D'ailleurs, tout finit dans un bain de sang.

> Tout change

« Trois ans plus tard », Inès, Stella et Marion partent en stop en Italie, où elles rencontrent des garçons. Emilie, de son côté, fait du théâtre, et rencontre aussi un garçon : son professeur. Un soir, à l'extérieur d'une discothèque, Inès perd sa virginité avec un Italien. Loïn de là, Emilie fait l'amour avec son professeur.



> Rien ne change

Sur une route d'Italie, Inès, Stella et Marion chantent des chansons paillardes et sont embarquées en voiture par des garçons qu'elles parviennent à fuir. Pendant ce temps, Emilie est humiliée en cours par son professeur. A nouveau réunies, les quatre amies chantent une chanson triste.

ANALYSE Deux parties distinctes mais enchaînées et rendues inséparables. Le bonheur de rencontrer enfin les garçons et de pouvoir « coucher avec eux » (comme Marion le demandait à Jérôme) est donc inséparable de ce constat désillusionné : les garçons sont stupides ou maladroits, et loïnains même quand on s'en rapproche. Après avoir pris une direction nouvelle, la vie reprend simplement comme avant.

> Fausse fin

Au lycée, les cours reprennent. La professeuse de philo enthousiasme Marion. Stella commence à apprendre le piano et reproche aux trois autres d'être trop occupées par la préparation du bac. La mère d'Emilie est internée. Stella se bat avec Inès, et Emilie fait une tentative de suicide. Les épreuves du bac commencent. Emilie rêve qu'elle est reçue. Stella doit passer les épreuves de rattrapage. Elle réussit, et au même moment ses parents divorcent.

ANALYSE Le film semble s'acheminer vers une fin que dessineraient les épreuves du bac. Mais cette fin-là est désignée comme artificielle : le bac n'est pas si concluant et pas si décisif que cela (cf. l'expérience qu'en fait Stella). Il n'y a que les adultes pour faire croire que le bac est une fin en soi. Mais ici, on n'est pas dans un film d'adultes.

> La vie continue

Environ trois ans plus tard. Marion est en licence de philo et prend des leçons de conduite. Inès est hospitalisée après des troubles cérébraux. Emilie tourne un film comme figurante. Stella s'entraîne à devenir journaliste de radio. Marion quitte son ami Philippe après avoir été présentée à ses parents. A l'hôpital, Emilie, Stella et Marion retrouvent Inès, qui vient d'être opérée. Au café, elles pleurent et elles rient. Inès est sauvée.

> A nous

Inès feuillette son album de photos, images du passé et de son amitié avec ses trois copines, qui laissent la place à un spectacle de rêve : les quatre amies sont réunies pour un salut à tous, sur l'air d'une chanson de Joe Dassin.

ANALYSE Une certaine mélancolie ouvre cette dernière partie du film, très narrative. Pour Marion, Stella et Emilie, la vie continue, et c'est une idée au fond un peu terrible : elles s'éloignent de ce qu'elles ont vécu ensemble, emportées vers une réalité incapable de rivaliser avec l'intensité du passé. Mais avec Inès, cette idée que la vie continue devient, au contraire, très heureuse : c'est une victoire, sur la mort, sur toutes les peurs. Et il faut la célébrer dignement : en retournant aux jeux et aux simulacres de l'adolescence. Aucun renoncement finalement : c'est la victoire en chantant.

■ QUESTIONS DE MÉTHODE

À la recherche du temps passé

« Si on essaie d'être le plus sincère possible et de raconter des choses vraies, on prend le risque de ne pas être crédible. C'est la raison pour laquelle, aussi bien en littérature qu'au cinéma, les clichés arrivent à la rescousse, sans quoi c'est trop incongru. » (Florence Seyvos.)

La Vie ne me fait pas peur répond à l'envie de Noémie Lvovsky de tourner un film léger sur une bande de quatre filles. Le désir d'un film léger est exprimé avec clarté, tandis que celui d'un film sur une bande de quatre filles concerne, pour la réalisatrice, des souvenirs personnels, des impressions très peu formulées. « Cet état d'adolescence, je peux un peu en parler maintenant, à travers le film, mais sinon c'était un truc insupportable à dire », déclarait la cinéaste au moment de la sortie de *La Vie ne me fait pas peur*¹. Le film se tient donc entre ces deux demandes auxquelles il est sommé de répondre : donner accès à une pratique alerte et vivante du cinéma ; faire du cinéma le défriheur et le déchiffreur de sentiments enfouis, intimes, secrets. Deux demandes en partie contradictoires, comme le montre l'histoire assez tortueuse de la réalisation de ce projet.

> La production : un film à géométrie variable

C'est d'abord vers la chaîne de télévision Arte que se tourne Noémie Lvovsky. Son idée de film léger sur une bande de quatre filles y trouve un cadre : un film d'une heure écrit en trois mois et tourné en quatre semaines, avec un budget de cinq millions. Mais l'écriture prend six mois et aboutit à un scénario pour un film plus long et plus cher que prévu. Noémie Lvovsky reprend alors le projet dans une autre perspective : une série de quatre films d'une heure. Mais lorsque l'écriture de cette version très développée est achevée, une réorganisation d'Arte empêche la réalisation. Noémie Lvovsky se tourne vers le producteur

Bruno Pesery, qui donne une nouvelle orientation au film : réécrit pour faire deux heures, il est déposé à l'avance sur recettes et quitte le cadre de la télévision pour celui du cinéma. Mais le dialogue reprend avec Arte, et Bruno Pesery, qui garde les rênes du projet, guide alors ce dernier vers ce qui va être son cadre définitif : un film d'une heure est tourné pour Arte durant l'été 1997. C'est *Petites*, qui sera diffusé sur la chaîne le 12 juin 1998. Un autre tournage a lieu cet été-là, un an après le premier : celui de *La Vie ne me fait pas peur*, la suite de l'histoire, qui s'achève dans *Petites* avec la scène du serment. *La Vie ne me fait pas peur*, qui intègre une partie de *Petites*, sort en août 1999 dans les salles de cinéma. L'écriture de la première version du projet avait commencé en 1995.

Pour mettre son désir d'un film sur une bande de quatre filles à l'épreuve d'une première formulation, Noémie Lvovsky demande d'abord à une amie de l'interviewer, elle, et d'interviewer les trois copines avec lesquelles elle formait cette bande. Cette méthode a un effet de révélateur pour la cinéaste : « Dans les quatre décryptages, chacune disait comment la rencontre avec les autres avait changé sa vie. C'est une chose qu'on n'a jamais osé se dire parce qu'on a toujours fait la bande de cow-boys et qu'on aurait trouvé ça trop sentimental... C'est ce sentiment qui a compté pour le film, savoir que l'amitié avec ces trois filles n'a changée, plus encore que le souvenir de tel ou tel événement. » Pour écrire ce « sentiment » et en raconter l'histoire, Noémie Lvovsky fait appel à l'écrivain Florence Seyvos, dont elle a aimé le deuxième roman, *Les Apparitions*, qui vient alors de paraître



¹ Sauf mention particulière, les propos de Noémie Lvovsky sont extraits du dossier de presse de *La Vie ne me fait pas peur*.

aux Éditions de L. Olivier. Florence Seyvos est également auteure de livres pour enfants (notamment *Le Jour où j'ai été le chef*, paru à L'École des loisirs), mais elle n'a jamais écrit pour le cinéma et elle hésite à tenter l'expérience. Les deux jeunes femmes, qui sont de la même génération, nouent finalement une collaboration autour d'un sentiment assez particulier, qu'elles partagent pleinement : celui d'être restées des filles de douze ou quatorze ans sous leur apparence de trentenaires. Laisser s'exprimer cette sensibilité sera leur méthode de travail.

A partir des personnages principaux, déjà assez solides dans la description que Noémie Lvovsky en fait à Florence Seyvos, les premiers fils du souvenir, et du récit, sont tirés : petits et grands événements, sensations et chansons recomposent une adolescence à la fin des années 70 et au début des années 80. Florence Seyvos est plus proche de Manton et d'Inès, les deux filles les plus secrètes et les plus douces, tandis que Noémie Lvovsky imagine plus facilement les réactions d'Emilie et de Stella, les plus violentes. Le souçi, traditionnel, d'écrite des scènes clés, de dessiner clairement une évolution des personnages, laisse ici la place à une « approche sentimentale du film », selon Noémie Lvovsky (*Cahiers du cinéma*, n° 537). Ce que Florence Seyvos décrit ainsi : « On voulait simplement montrer que l'évolution de ces quatre filles était imprévisible, mais qu'en même temps elles restaient les mêmes de la fin de l'enfance au début de l'âge adulte. »

> Le choix des comédiennes : le parti pris de la vie

Pour trouver celles qui incarneront ses quatre héroïnes, Noémie Lvovsky bénéficie d'un temps inhabituel (deux fois six mois), qui lui permet de ne pas simplement voir des jeunes filles, mais de faire leur connaissance et de « parler d'autre chose que du film » avec elles. On voit ici l'affirmation d'un même désir, à chaque étape du travail : faire entrer la vie dans le film. À travers les souvenirs vécus, au moment de l'écriture. À travers les filles choisies au moment du casting, des non-professionnelles à qui Noémie Lvovsky demande plus qu'un talent d'actrices : une manière d'être. La part personnelle, autobiographique, du film se déplace : si Noémie Lvovsky se reconnaissait, en écrivant le scénario, dans le personnage d'Emilie, l'important maintenant « ce sont les comédiennes, c'est à elles que les filles du film

ressemblent le plus ». La même exigence de filmer la vie conduit la réalisatrice à choisir non des filles de vingt ans qu'elle rajouterait, mais des filles plus jeunes qui seront parfois « vieilles » pour leurs rôles, et surtout qui grandiront avec, entre les deux tournages : « Je voulais des filles dont le corps était en train de changer et que ce changement troublait. » Ce seront donc Ingrid Molinier, Julie-Marie Parmentier, Camille Rousselet et Magali Woch. Avec elles, Noémie Lvovsky travaillera comme elle l'a toujours fait avec de « vrais » acteurs : lectures du scénario, répétitions, jusqu'à ce que les répliques soient sues par cœur, à l'endroit et à l'envers ». Comme si elles n'étaient plus dictées par le scénario, mais par la vie.

> Le tournage : le temps retrouvé

Pour la réalisation des décors, des costumes, Noémie Lvovsky donne des indications précises : « Le prologue, c'est 1969, la première partie du film, c'est en gros 1974-1976, ensuite on passe en 1979-1980-1981, et à la fin on est en 1983-1984. Je donnais ça comme des informations, mais ce qui comptait pour moi c'est que les décors, les costumes, l'image, suivent les filles et leurs exagérations. » Le tournage marque l'aboutissement d'un retour en arrière amorcé avec l'écriture : Noémie Lvovsky retrouve son adolescence. « Au moment du tournage, j'étais revenue à cet âge-là. Avec les quatre filles, je me sentais comme une copine, pas du tout comme une adulte responsable. En fait, je cherchais à les amener à des états de fureur, de transe, à les faire sortir d'elles-mêmes. J'avais envie qu'elles oublient complètement la caméra. » (*Télérama*, 18 août 1999.) C'est sur ce travail fusionnel avec les quatre filles du film que Noémie Lvovsky s'est concentrée pendant le tournage, comme l'explique sa chef opératrice, Agnès Godard : « Noémie est d'abord intéressée par le travail avec les comédiennes, et elle attend beaucoup qu'on lui fasse des propositions concrètes en termes de découpage : comment mettre en images ce qui est écrit, déterminer la teneur des scènes, sur quoi elle veut mettre l'accent, ce qu'elle veut traiter. » (*Cahiers du cinéma*, n° 538.) Cette collaboration étroite, entre Agnès Godard et Noémie Lvovsky a aussi permis que le film trouve son équilibre entre les états de fureur provoqués par la réalisatrice et le tempérament plus contemplatif de la chef opératrice, qui tenait la caméra. Un film fureux tourné avec douceur, ce pourrait finalement être la formule de *La Vie ne me fait pas peur*.



■ MISES EN SCÈNE

Direction d'actions

Chaque plan condense l'énergie des actrices pour une mise sous tension de la mise en scène et du montage.

Dans *La Vie ne me fait pas peur*, la grande fragmentation de la narration, mosaïque d'actes et de tableaux impossibles à énumérer (cf. « Découpage et analyse du récit »), n'est évidemment pas sans conséquence sur la mise en scène. La manière l'emporte sur la manière : filmer, c'est ici vouloir montrer, et l'importance n'est souvent pas tant dans le regard que dans la chose regardée. Montrer qu'Inès marche dans la rue comme si elle jouait encore à la marionnette ; montrer que le professeur qui a été cruel envers Marion reçoit un message anonyme menaçant ; montrer qu'Inès passe un scummer, etc. Un ou deux plans suffisent souvent pour faire exister un (petit) événement ou une situation, qui trouveront vraiment leur dimension d'être « mis en chaîne » avec d'autres. C'est ce que nous appellerons ici le principe de retentissement : le souci de Noémie Lvovsky de créer un écho entre les pièces de sa mosaïque narrative. En cela, *La Vie ne me fait pas peur* est donc moins un film de la scène ou de la séquence (il y en a très peu qui s'installent et se construisent à la fois dans l'espace et la durée) qu'un film du fragment et du montage. Mais la pratique du montage doit être ici spécifiée.

Ses objectifs ne sont, en effet, pas formels. Le montage ne sert pas à créer du rythme : le film ne parvient d'ailleurs pas vraiment à en trouver un. Entre accélérations et décélérations, irrégularité des « plages » narratives, tout avance ici sur un faux rythme. Le montage n'est pas non plus utilisé pour une recherche de dynamique visuelle et d'effets de style. Cette dynamique existe mais elle est le plus souvent interne au plan. L'exemple le plus emblématique est la séquence où Marion est chahutée par son frère dans sa chambre : elle comprend seulement deux plans alors que tout y repose sur un effet de montage, créé ici par le mouvement de caméra, balayage panoramique rapide et répétitif, et surtout par la lumière (allumée puis éteinte, ce qui donne aussi une alternance de couleurs : noir puis orange, dominante de la pièce).

C'est sur cette matière intérieure du plan que porte le travail de mise en scène de Noémie Lvovsky, qui redonne toute leur importance à la direction artistique

(choix des couleurs, des décors, des costumes, etc.) et à la direction d'acteurs pour parvenir à une direction soutenue de la moindre des actions. Le montage n'associe donc pas tant des plans, des mouvements, des vitesses, mais d'abord des émotions, des intensités qui constituent cette matière interne du plan.

Il est difficile de commenter ici l'élément pivot de cette conception de la mise en scène : le travail avec les acteurs. Il faudrait, pour cela, analyser non pas le film fini, mais un reportage sur son tournage. Pour s'en approcher, livrons en conclusion ce témoignage d'Agnès Godard, chef opératrice du film, qui montre que, même dans une scène reposant sur la construction de l'espace (la nuit de folie en Italie analysée page 13), la direction des acteurs est essentielle pour Noémie Lvovsky : « Le découpage de cette scène prévoyait beaucoup de plans, mais c'était impossible à suivre avec le temps dont nous disposions, d'autant plus qu'en été, les nuits ne sont pas longues. Noémie a donc mis les acteurs en condition pour jouer cette scène en temps réel, sur la lancée. Elle voulait une folie complète, et elle sait parfaitement mettre les acteurs dans l'état qu'exige une scène. Nous avons tourné comme ça, simplement en étant guidés par ce qui se passait sous nos yeux. Les comédiens étaient dans les voitures et nous, devant eux, dans une autre voiture, on filma avec deux caméras et deux focales différentes, et on attrapait ce qu'on attrapait. On a filmé ensuite depuis chacune des deux voitures. C'était impressionnant, un bordel monstrueux. On avait éclairé deux cents mètres de route mais on a tourné sur trois cent cinquante mètres, entraînés par la scène, par le jeu des acteurs. »

Jeux d'artifices

page 11

Par les changements de ton subits, les sauts dans le rêve, le faux et le factice, Noémie Lvovsky télécopie plusieurs regards sur la vie.

Mises en musiques

page 12

Leur hypersensibilité s'exacerbe dans la musique : exutoire (par la trame) ou tentative de construction (jouer du piano).

La vie nous fait peur

page 13

Plus d'artifices, une nuit en Italie, les corps des trois filles butent sur le réel.

Écriture filée

page 14

Le montage, au service des liens du sang, recompose le quatuor pourtant séparé entre l'Italie et Paris.

Écriture cut

page 15

Par opposition, un montage disjonctif suit le basculement dans la folie de la mère d'Émilie.

■ MISES EN SCÈNE

Jeux d'artifices

Par les changements de ton subits, les sauts dans le rêve, le faux et le factice, Noémie Lvovsky téléscope plusieurs regards sur la vie.



1

La Vie ne me fait pas peur quatre à de nombreuses reprises la voie du réalisme (qu'illustrent d'abord, sur le ton de la comédie, les scènes situées au lycée) pour un univers de la fantaisie, du faux. Mais la direction que prend alors Noémie Lvovsky n'est pas toujours la même, et il faut donc distinguer les différentes règles de ces jeux avec l'artifice.

1 > Le faux film

C'est la première intrusion du film dans un registre qui sonne délibérément faux. Mais la mise en scène est proche ici d'une observation quasi documentaire : peu de changements d'axes ou de plans, caméra presque statique, le découpage est limité. Ce sont les quatre filles qui sont en représentation, de façon théâtrale, et Noémie Lvovsky se contente de regarder ce jeu de rôles fébrile frontalement, et avec une certaine distance.

2 > Le tableau final

Toute cette séquence est à mettre en relation d'opposition avec les remarques faites en 1. Ici, la mise en scène participe



2

pleinement à la représentation. Mouvements de caméra latéraux, découpage créant une circulation entre deux espaces (en bas et en haut), la caméra organise le jeu avec le faux jusqu'à créer une sorte d'effet spécial : Emilie se regarde, depuis le bas, danser sur un nuage en haut. Noémie Lvovsky n'est plus en retrait : elle ajoute l'artifice du cinéma à l'artifice avec lequel jonglent ses héroïnes. Cette scène illustre une des intentions de la réalisatrice : montrer que, si la vie transformait un peu chacune des quatre filles, au fond, elles ne changeraient pas. Elles continuent donc à « se faire du cinéma », à se projeter dans des images. Ce qui a changé, c'est que le mouvement de la vie est entré dans leurs jeux, et en même temps celui du cinéma : dans ce tableau final, Marion, Inès, Stella et Emilie sont aussi de meilleures actrices qu'en 1.

3 > Des parents royaux

Avant les résultats du bac, Emilie imagine qu'elle est reine et, comble du bonheur, que son père et sa mère sont un roi et une reine qu'elle peut enchanter en leur annonçant la bonne nouvelle. A travers l'artifice, le film entre ici dans une vision subjective, le rêve d'une des quatre filles. Il faut noter que ce rêve est partici-



3



4

lièrement cinématographique (on pense à *Pain d'Ane* de Jacques Demy) et se souvenir parallèlement qu'Emilie (qui deviendra actrice) est le personnage dans lequel Noémie Lvovsky dit avoir mis le plus d'elle-même. Le faux devient donc ici un langage intérieur idéal : pudique car pas trop explicite, mais riche, comme le rêve, de beaucoup d'interprétations possibles.

4 > Game not over

La victoire d'Inès sur la maladie est représentée comme une partie de jeu vidéo qui se finit bien. Il peut s'agir, comme en 3, d'une vision subjective : Inès se représente son combat contre le cancer avec les images de son imaginaire qui est encore adolescent, presque enfantin. Cette séquence d'animation ludique sur un sujet grave prépare aussi le tableau final (2) : Noémie Lvovsky affirme sa volonté de lier la vie et le jeu, la vérité et l'artifice, dans un même mouvement, et ici dans une même image.

Mises en musiques

Leur hypersensibilité s'exacerbe dans la musique : exutoire (par la transe) ou tentative de construction (jouer du piano).



1

Comme le faux et l'artifice, la musique est utilisée dans *La Vie ne me fait pas peur* sur plusieurs registres. Elle est un élément doublement important dans la mise en scène : parce qu'elle est un vecteur idéal de l'énergie que Noémie Lwovsky a voulu insuffler dans son film, et parce qu'elle contribue à planter le décor d'une adolescence où tout, des joies aux peines, passe par des chansons.

1 > Hand-ball Broadway

C'est sur une chanson « à la Fred Astaire », « *Little Miss Broadway* », que se déroule le match de handball : un mélange curieux qui, d'une scène banalement réaliste (cours de sport au lycée), fait une chorégraphie séduisante. La mélodie entraînante, et surtout élégante (ce n'est pas la qualité majeure des musiques choisies par Noémie Lwovsky, souvent plus après), permet de célébrer la jeunesse et l'élan des héroïnes du film. Soudain, elles semblent gagner par la légèreté, la grâce



2

presque, ce qui est rare. La musique confère les mêmes qualités au montage, qui se cale sur son rythme. Mais cette harmonie générale est évidemment trop belle pour être vraie : elle est aussi utilisée pour rendre encore plus violente et plus réaliste, par contraste, la bagarre dans laquelle vont se lancer, tout de suite après, deux de ces jeunes filles graciles.

2 > Une marche militaire

Composée par Johan Strauss, *La Marche égyptienne* ouvre la chasse aux garçons, dans les couloirs du lycée. La musique souligne ici le sens d'un moment du récit : pour les quatre filles, c'est le début des « grandes manœuvres » amoureuses. Leur détermination passe dans le rythme de cette marche qui, là encore, impulse le mouvement du montage. Mais cette manière d'appuyer le sens devient ici presque parodique : Noémie Lwovsky nous permet d'avoir un regard amusé sur ses héroïnes, qui vivent intensément un moment



3

évidemment très commun de l'adolescence. La musique permet de concilier deux positions : la participation du spectateur (entraîné avec les personnages) et sa distanciation.

3 > Un tube italien,

Volare, ouvre les vacances en Italie. Le choix cette rengaine typique soutient le choix du registre de représentation : on est dans le cliché, le cliché touristique même. Et c'est précisément là le bonheur des vacances : voyez comment Marion, Inès et Stella sourient pour la photo. Nulle ironie moqueuse de la part de Noémie Lwovsky : c'est elle qui semble tenir l'appareil photo, et devenir ainsi la quatrième du groupe. La musique se veut ici facile comme le bonheur de ces vacances.

4 > La pianiste

Un moment à part dans *La Vie ne me fait pas peur* : quelqu'un retient l'attention des filles,



4

provoque leur fascination muette. C'est une pianiste : à quelle occasion joue-t-elle ? où ? La scène ne le dit pas, affirmant plutôt une force abstraite : le pouvoir de la musique, utilisé dans de nombreuses scènes du film, devient ici le sujet. Si tant de chansons, tant d'airs passent par la vie des quatre filles, c'est qu'une rencontre a eu lieu entre elles et la musique, et cette rencontre est ici (re)jouée. Cette scène aura un développement dans le récit (Stella va prendre des leçons de piano), mais c'est sa valeur symbolique qui lui donne son importance, soulignée par la solennité de la mise en scène.

5 > Un play-back

La chanson de Joe Dassin, « *A toi* », ferme le film. Ici, la musique donne le ton, mélancolique et joyeux, mais ce sont les paroles que Noémie Lwovsky nous glisse dans l'oreille : « A toi, à la petite fille que tu étais, à celle que tu es encore souvent... » Grandir sans grandir : tout est dit.

■ MISES EN SCÈNE

La vie nous fait peur

Plus d'artifices, une nuit en Italie, les corps des trois filles butent sur le réel.



1



2



3



4



5

Une des particularités de *La Vie ne me fait peur* est de ne pas faire place, aux côtés de Marion, Inès, Stella et Emilie, à d'autres filles et garçons de leur lycée. Pas d'autres adolescents, sauf Jérôme, qui n'est cependant pas un personnage, mais une image, une pure idée de garçon. C'est précisément l'enjeu de cette scène : confronter Marion, Inès et Stella à des semblables, sur une route d'Italie, une nuit.

La scène suit immédiatement l'annonce, par Inès, de la perte de sa virginité. Une victoire que les trois filles célèbrent en brillant des chansons paillardes (1), comme pour se prouver que rien, malgré tout, n'a changé : elles sont plus que jamais liées, et émervees. Mais quelque chose a changé : ce premier plan de la séquence est l'un des rares de *La Vie ne me fait peur* à construire un espace en profondeur, avec les phares de voiture qui brillent au loin. Les trois filles croient, comme souvent, dominer

tout : la situation (leurs chansons de corps de garde voudraient même faire oublier que deux d'entre elles sont encore vierges), l'espace (à la manière dont elles marchent, on peut être sûr que cette route mène quelque part) et, au-delà, la vie, qui ne leur fait pas peur.

L'espace derrière elles dit, justement le contraire : Inès, Marion et Stella ne voient pas ce qui, littéralement, va leur arriver.

Les voitures se rapprochent, jusqu'à frôler les trois filles. Le son (vrombissements de moteurs) et l'image (gros plans sur des visages fulminants, comme en 2) créent une tension et un sentiment d'agression. Face à ces garçons qui semblent surgir d'un monde inconnu, la réaction d'Inès est de rétablir un lien avec un monde connu : elle dit à ses deux copines que les garçons étaient à la boîte de nuit, ce qui semble les rassurer. Une bande de filles rencontre une bande de garçons, et tout le

monde a l'air d'avoir envie de s'amuser : la mise en scène semble alors donner raison à cette « version des faits » en mettant en place un jeu de symétries (les deux voitures avançant de front, les gros plans partagés entre tous les personnages). À l'intérieur de chaque voiture, le désordre et la folie semblent régner, mais la scène continue à être filmée comme au plan 1 : en travellng arrière, les personnages de face. Soudain, cet angle change : la caméra filme, en retrait, les voitures qui sortent de la route (3). Image d'un dérèglement : la folie, la fureur semble gagner tout l'espace et le désorganiser. Les garçons italiens, et parmi eux quelques femmes, s'éparpillent dans un champ, autour des voitures, sans plus d'équilibre possible dans la construction du plan (4).

Ce que Marion, Inès et Stella croyaient rassurant (les garçons ne sont pas si différents d'elles) était en fait le plus effrayant : ces

garçons sont aussi incontrôlables qu'elles, aussi déchainés. Et si, un peu plus tôt dans le film, les filles jouaient aux « sorcières possédées » dans la hueur des flammes d'une cheminée, les garçons ont ici l'air d'anges noirs dans la lumière des phares (4). C'est un enfer comme celui dans lequel Marion, Inès et Stella se projetaient, mais cette fois elles y sont projetées pour de bon et cette vie leur fait peur. Alors, elles prennent la fuite (5), c'est la déroute après la marche en ordre (6). Les trois filles ne contrôlent plus rien : à la manière dont elles courent, filmées comme des lapins qui détalent, on peut être sûr qu'elles ne vont plus

nulla part.

■ MISES EN SCÈNE

Écriture filée

Le montage, au service des liens du sang, recompose le quatuor pourtant séparé entre l'Italie et Paris.



1

De même que les dialogues de *La Vie ne me fait pas peur* fuient les significations trop évidentes (cf. « Le langage du film »), l'historie est racontée par grands « chapitres » qui, contrairement à ce que l'on voit dans bon nombre de films, ne sont pas annoncés et ne portent pas de titre. C'est la mise en scène qui prend en charge ces scissions du récit, d'une manière moins explicite, mais affirmée cependant : on le voit dans ce chapitre essentiel, qui aurait pu s'intituler « Ça y est ! », et qui ne dure pas moins de 25 minutes¹, tout au long desquelles, derrière une liberté et un désordre apparents, Noémie Lvovskiy ne perd jamais le fil de la narration. La mise en scène maintient la continuité jusque dans la rupture (spatiale ou temporelle), en développant une écriture filée de l'histoire.



2

1 (40'). Comme dans un film d'aventures, Marion, Inès, Stella et Emilie font le pacte du sang, et se jurent de ne jamais s'oublier. Paroles sacrées mais laconiques. L'image en dit plus long : dans ce spectacle en gros plan, brut et brutal, des sangs mêlés, c'est l'entrée dans la vie sexuelle, avec les règles et la défécation, qui est désignée, annoncée. Et c'est bien de cela que parlent les quatre filles dans leur serment, sans le dire : elles veulent rencontrer des garçons, elles seraient prêtes à se donner à Satan pour ça, et elles savent qu'elles vont y arriver. Elles savent aussi que ces garçons pourraient les séparer, faire éclater le groupe. Alors, elles se jurent précisément de rester unies malgré les garçons, jusque dans le sang de la défécation.

2 (48'). Dans une boîte de nuit, en Italie, Inès flirte avec le garçon avec qui elle va perdre sa virginité.



3

3 (48'). Dans une soirée à Paris, le professeur de théâtre d'Emilie : elle va le rencontrer et, cette nuit-là, elle fera l'amour avec lui.

Depuis le départ en Italie et le début des cours de théâtre d'Emilie, le film mène en parallèle deux récits : le montage alterne séquences sur la vie des trois vacancières et sur la vie de leur copine, restée seule. Cette forme classique de narration établit un parallélisme entre les filles séparées par la distance. Mais cela ne suffit pas à Noémie Lvovskiy pour montrer que ses héroïnes restent liées. La mise en scène crée donc ici plus qu'un parallèle, une confusion entre deux espaces : celui où se trouve Inès est éclairé et filmé comme celui où se trouve Emilie. Les deux plans se suivent, sans aucune coupure, comme si Inès se dirigeait vers le professeur de théâtre : elle et Emilie vont vivre la même chose, peu importe avec quel garçon. L'espace de l'une et l'espace de l'autre se



4

mélangent, comme les doigts en 1. La mise en scène accomplit le serment des quatre filles.

4 (1h05). Comme l'a dit Inès après son bref moment « d'amour » avec le garçon italien : « Ça y est ! ». C'est arrivé et ça ne les a pas séparées : les quatre filles se retrouvent rassemblées, toujours unies comme les doigts de la main. Et si elles sont tristes, c'est qu'elles ne découvrent que maintenant la valeur vraiment sacrificielle de leur pacte du sang : pour ne pas être séparées par les garçons, il fallait qu'elles ne les gardent pas, que le lien entre elles soit plus fort qu'eux. Ce lien faim, leurs vies comme il façonne le film, qui exprime, de l'a par-delà l'espace, le temps, les rencontres et tout ce qui leur arrive tout au long de ce chapitre de leur histoire.

¹ De la minute 40 à 1h05 min. La mention du temps pour chaque plan commenté permet de le situer dans cette continuité.

Écriture cut

Par opposition, un montage disjonctif suit le basculement dans la folie de la mère d'Emilie.



1



2



3



4



5

Si l'écriture filée maintient une continuité dans la rupture, l'écriture *cut*, au contraire, inscrit des ruptures dans la continuité. Ainsi, cette scène où une seule histoire se raconte, mais où, d'un plan à l'autre, on voit progresser la dramaturgie par à-coups, au gré de fractures diverses (ellipses temporelles, changement de registre de représentation, jeu des comédiens...). Si l'écriture filée et l'écriture *cut* s'opposent d'un point de vue formel, elles correspondent à un même principe : le retentissement. Une manière de charger un plan d'une valeur (le patet sacré des filles dans la séquence étudiée page précédente), d'un émoi et d'une intensité qui trouveront plus tard un écho dans une scène (dans le cas de l'écriture filée), ou qui feront immédiatement ricochet sur le plan suivant (dans le cas de l'écriture *cut*). Ces deux approches ont aussi en commun d'être guidées par le même désir de rendre la mise en scène mimétique de son sujet. Ainsi, si

l'écriture filée était utilisée pour raconter le lien, l'écriture *cut* sert à raconter la coupure : le basculement de la mère d'Emilie dans le monde des fous, où on va l'enfermer.

1. Ce plan général, montrant Emilie et ses parents ensemble, n'ouvre pas la séquence, comme le voudrait un découpage traditionnel. Trois gros plans sur chacun des personnages le précèdent, et le suivent : la famille est donc présentée non comme un tout, mais comme la somme de trois individualités, et même de trois solitudes. Ce plan d'ensemble dégage une impression tenace de vide, à laquelle contribue une musique qui semble souligner le silence.

2. Les larmes aux yeux, la mère s'absente dans un autre vide, fixe le tapis, et soudain avertit Emilie et son père qu'« *il y a un homme dans la piscine* ». Le gros plan souligne l'isolement de la mère, son enfermement dans un monde à part. De là 2, on passe du vide au trop plein :

trop d'émotion, trop d'imagination, la folie est là. D'un plan à un autre, les coupures sont nettes : les regards, les sentiments, les présences, tout s'oppose.

3. L'homme dans la piscine serait, donc le père. Avec ce plan, la séquence plonge littéralement dans la folie, dans une hallucination. C'est là une illustration frappante d'une véritable morale de la mise en scène adoptée par Noémie Lvovsky pour ce film : suivre ses personnages dans leurs « délires », quels qu'ils soient. Suivre les quatre filles, ou ici la mère d'Emilie, dont les excès ont une conséquence beaucoup plus brutale.

4. Nouveau gros plan de la mère, mais d'une valeur différente de 2 : ce n'est plus l'isolement qui impressionne, mais l'échange. La mère est dans la voiture qui la conduit, elle vient de le comprendre, à l'hôpital psychiatrique, et son regard se tourne vers Emilie, avec une terrible lucidité : il est trop tard,

la décision a été prise. L'ellipse temporelle et spatiale n'est pas tant utilisée ici pour précipiter les événements que pour rendre à l'avance écrasantes toutes leurs conséquences : à l'avenir, plus rien ne sera comme avant.

De 3 à 4, on passe de l'anecdote (la mère voit un homme dans une piscine) à l'irréparable. 5. De 1 à 4, le monde d'Emilie a changé. Et les sentiments n'ont pas pu exprimer ces bouleversements, ou alors de manière aussi douloureuse que muette (la déresse résignée de la mère en 4). Ce plan est donc la somme affective de tous ceux qui le précèdent : il est bruyant, spectaculaire, fait éclater le silence et la mesure qui dominaient jusque-là. Ce plan veut « trancher dans le vif », pour dire la coupure vécue par Emilie, presque orpheline, et le désordre qu'elle a provoqué en elle : c'est avec une chanson de Jacques Higelin qu'elle fait entendre son bouleversement à elle.

La vie « pour de vrai »

À chaque étape, de l'écriture au montage, Noémie Lvovsky expérimente, comme dans une bouteille de Leyde, un procédé à une accélération des particules chargées d'énergie.



Énergie et urgence sont les mots clés d'une approche de la mise en scène dans laquelle beaucoup de (jeunes) cinéastes ont voulu se reconnaître, et qui consiste en des variations sur ces deux figures de style essentielles : le filmage en caméra portée sur l'épaule ; la part laissée à l'improvisation dans le jeu des comédiens et le déroulement d'une scène. La mise en scène de Noémie Lvovsky se démarque globalement de cette forme d'urgence et d'énergie, que seule illustre la séquence de « nuit de folie » en Italie (cf. « Mises en scène »). Dans *La Vie ne me fait pas peur*, la caméra

peut être fixe et les dialogues du scénario parfaitement respectés par les comédiennes, cela n'empêche pas que se créent urgence et énergie. Couleurs, musiques, cris, coups, course en *atelléré* dans les couloirs du lycée, beaucoup d'éléments y participent. Mais un principe se dégage par-dessus tout, qui montre comment Noémie Lvovsky libère l'énergie en la canalisant, en l'ordonnant de manière très intentionnelle : le principe de répétition.

> L'énergie

En choisissant de filmer des jeunes filles en furie plutôt que des jeunes filles en fleurs, Noémie Lvovsky a fait de l'élan énergétique, voire brutal, de ses héroïnes le sujet de son film. Mais elle a aussi fait de l'énergie un outil, un principe de travail, un moyen d'expression. C'est notamment au moment du tournage (cf. « Questions de méthode ») qu'a été mis en pratique ce parti pris souvent commenté par Noémie Lvovsky dans ses entretiens, avec des formules comme : « Profiter de l'état d'urgence permanent du tournage. » (*Le Monde* du 19 août 1999).

principe se dégage par-dessus tout, qui montre comment Noémie Lvovsky libère l'énergie en la canalisant, en l'ordonnant de manière très intentionnelle : le principe de répétition.

En voici plusieurs exemples. Le frère de Marion entre et sort de sa chambre, éteint et rallume la lumière plusieurs fois d'affilée. À la fin du match de handball, Stella marque consécutivement quatre buts (effet de montage), et immédiatement après, cogne plusieurs fois contre le mur une fille qui l'avait bousculée pendant le match. Le père d'Emilie chante à sa

femme une sorte de comptine lancinante : « *La cinquième danseuse était complètement à poil. La sixième danseuse était complètement à poil. La septième...* » (jusqu'à la seizième). Emilie veut absolument remettre le disque de rock et danser une seconde fois avec Marion. En classe, le professeur lit à voix haute le cahier où Marion a écrit sans fin « Jérôme je t'aime » : il répète cette phrase plus de cinquante fois.

Dans toutes ces formes de reprise qui confinent à l'enfermement (ne plus sortir d'une phrase, d'une action), c'est le débordement qui est recherché. Les cris de Marion tourmentée par son frère. Le moment où Stella s'effondre en pleurs après avoir cogné. La folie qui surgit

entre les parents d'Emilie. La colère d'Emilie quand Marion veut arrêter de danser. La fureur du professeur, à bout à force de lire la même phrase, jusqu'à la perte de sens. À chaque fois, Noémie Lvovsky prend la mesure de

L'élan énergétique est à la fois le sujet du film et un outil, un principe de travail, un moyen d'expression.

l'énergie en jeu en suivant tout son cheminement. D'abord la phase agréable (danser le rock, jouer au handball) ou drôle (avec le frère de Marion, le professeur, le père d'Emilie). Ensuite la phase de saturation progressive et de débordement. Enfin, la phase d'épuisement : Stella, vidée par les coups qu'elle a donnés, comme les parents d'Emilie par la comptine, comme le professeur par le « *Jérôme, je t'aime* ». Il y a là une volonté de créer une énergie non par la manière (de filmer, d'improviser), mais par la matière (la quantité, l'intensité de choses pas forcément éprouvantes mais qui le

devenaient d'être vraiment éprouvées). Non pas de manière superficielle, formelle, mais en profondeur et « pour de vrai ». Ainsi, en accumulant un trop-plein d'énergie dans plusieurs scènes, Noémie Lvovsky rend cette énergie centrée, et la communique à l'ensemble de son film, y compris à ses moments plus légers, moins insistants ou plus artificiels.

> Des mots qui ont le sens du sensible

L'aspect le plus radicalement singulier de *La Vie ne me fait pas peur* n'est sans doute pas visuel, contrairement aux apparences, mais littéraire. Il s'agit en effet d'un point d'écriture, de niveau et de style de langage : comment faire parler les personnages du film, et de quoi les faire parler ? L'adolescence est un thème qui a ses figures imposées (cf. « Autour du film »), un âge qui soulève beaucoup de questions et cherche autant de réponses : le propos est copieux. Mais Noémie Lvovsky et Florence Seyvos, sa scénariste, ne se sont pas placées dans la perspective traditionnelle qui consiste à traiter un sujet, et à organiser les propos des personnages adolescents pour les mettre au service d'un propos sur l'adolescence. Faire entendre du sens à travers les dialogues est presque un interdit dans *La Vie ne me fait pas peur*, où il s'agit avant tout de faire entendre du sensible.

Comment parlent les personnages et de quoi parlent-ils au début du film ? Les adultes (les parents d'Emilie) utilisent un langage enfantin, ou infantile, sous couvert de jeux, et rien de ce qu'ils disent ne semble devoir être pris au sérieux, pas même cet aveu décalé de la mère, à une poupée : « *La vie est dure*. » Les petites filles parlent avec des cris, et des mots qui déploient leur imaginaire, où règnent madame Pouët et monsieur Gnuck Gnuck. Devenues presque grandes, au lycée, elles parlent toujours avec les mots de leur imagination galopante (les histoires atroces d'Inès) et encore avec des cris, de guémons cette fois. La pratique du jeu se perpétue également, accentuant la théâtralité et l'artificialité du langage. La première scène où le dialogue livre un sentiment plus à nu, et en souligne l'importance, est celle où Stella dit, après le match de handball et l'agression dans l'escalier, qu'elle avait déjà tapé une fille. Les mots sont lâchés presque à contrecoeur,

dans l'ignorance de ce que signifie cet énoncé qui conduit à donner des coups, mais ils nous ouvrent une intimité secrète, et brouillonne. Cette scène met aussi en évidence, par contraste, une ambition qui s'épanouit dans l'écriture de *La Vie ne me fait pas peur* : faire exister un groupe de quatre filles sans systématiquement les faire dialoguer quand elles sont réunies.

Marion, Stella, Emilie et Inès parlent ensemble autour du petit squelette, après avoir volé les photos de classe, et surtout au moment du serment qui les réunit. Mais les scènes où elles ne parlent pas ont toutes une grande importance dans le récit : la soirée d'incantations autour des objets volés aux garçons, la séance de transe devant le feu (1), le chant mélancolique après les vacances. Une de ces scènes « muettes » prend même une valeur de geste symbolique de la part de Noémie Lvovsky et de Florence Seyvos. Lorsque Marion, Stella et Emilie se retrouvent au café après avoir vu Inès à l'hôpital (2), l'heure serait typiquement, dans un autre film, celle des confidences, des épanchements : parler de la mort, de la cruauté du destin, des désillusions, des choses qui sont vraiment importantes quand on pense qu'on peut disparaître demain... Autant de sujets, et potentiellement de clichés, qui pourraient être soulevés. Ici, les trois filles réunies ne disent rien. Mais tout est dit à travers des larmes et des rires nerveux, des attitudes, des regards observés par la caméra avec une distance pudique.

Une autre scène-manifeste éclaire les partis pris d'écriture de *La Vie ne me fait pas peur*. Il s'agit de celle où Marion et ses copines enregistrent à son insu la voix de Jérôme, et se repassent ensuite cet échange inoubliable avec lui : « *Excuse-moi, t'in l'heure ? – Oui, j'ai l'heure. – Et il est quelle heure ? – Ah, ça c'est une autre question. Une heure vingt* ». La banalité terrassante du propos disparaît totalement : la voix de Jérôme, au contraire, transporte les filles, et le plus ordinaire de ses mots a une saveur extraordinaire. On peut donc voir dans cette scène une profession de foi des deux scénaristes du film : réinvestir le langage avec la sensibilité de leurs personnages, redonner aux mots une valeur et une signification émotives. Il faut donc ici chercher du sens là où il est le moins désigné. Ce qui n'interdit cependant pas d'en trouver dans des répliques plus écrites, peu nombreuses mais souvent

piquantes, comme la « déclaration » finale de Marion à Philippe : « *Parfois, je me demande si la part d'humanité en toi ne réside pas uniquement dans ton incapacité à pisser sans tacher ton pantalon*. »



■ UNE LECTURE DU FILM

Besoin de personne(s)

L'adolescence est un trou noir : partage entre les sexes, indépendance, intimité, La Vie ne me fait pas peur évoque des différences insurmontables.



Quel sens donner à l'énergie qui court dans le film de Noémie Lvovsky et parcourt les commentaires de ce dossier ? Le sens, en premier lieu, d'une avancée vers l'âge adulte qui n'en finit pas : dans la dernière scène, le film reste sur sa lancée, suggérant que cet âge adulte sera toujours devant, jamais atteint. L'énergie produirait donc, finalement, un essor vers une liberté permettant de ne pas suivre le chemin que tout le monde doit suivre. Elle marquerait un acte d'indépendance, et même un arrachement (à ce monde adulte, aux modèles, aux normes). Mais ce n'est cependant pas dans le cadre d'une traditionnelle révolte au moment de l'adolescence que Noémie Lvovsky a déployé l'énergie de ses quatre héroïnes.

L'indépendance, en effet, est d'abord forcée dans *La Vie ne me fait pas peur*. Pour cause de détresse, d'abandon, d'absence ou de banale incompréhension parentales, Emilie, Stella, Inès et Marion se retrouvent livrées à elles-mêmes, et menacées de

solitude. Mais tout se passe comme si, reprenant à leur manière la fameuse formule de Cocteau « puisque ces mystères nous dépasse, feignons d'en être les organisateurs », les quatre filles se disaient : puisque la vie nous a réservé ce sort, feignons de l'avoir voulu. Puisque personne n'a besoin de nous (image poignante d'Emilie couchée au milieu de la route, seule), faisons comme si nous n'avions besoin de personne. C'est le sens explicite de la scène où Stella rompt avec sa professeur de piano, qui l'a conduite à faire cet aveu pathétique : elle ne connaît personne chez qui elle pourrait aller faire des gammes. C'est d'autant plus triste que Stella donnait à ces cours de piano, qu'elle va devoir arrêter, un sens fort, exprimé littéralement dans le dialogue, ce qui est rare : « *C'est important de savoir jouer d'un instrument : quand on devient vieux, on ne devient pas comme les autres* », dit Stella. Toute la scène parle du besoin des autres : apprendre le piano devient la métaphore de l'apprentissage de la vie, qui pourrait être un échange avec un adulte (professeur ou parent) menant à l'affirmation de soi et à l'indépendance. Avoir besoin des autres pour être différent des autres : cette voie harmonieuse est donc fermée à Stella, et il ne serait pas exagéré de la voir, dans cette scène, s'effondrer en larmes, meurtrie par la peine d'être ainsi renvoyée à sa solitude, et de la payer si cher. Mais la réaction de Stella est tout autre : elle maudit sa professeur et, on le sent, le reste du monde. Elle n'a besoin de personne, fêta-elle.

Dans cette volonté de feindre l'autonomie et même plus : le rejet des autres), c'est tout le goût des simulacres et de l'artifice qui s'engouffre. Stella et ses copines ne s'affirment pas en s'opposant aux lois, aux interdits des adultes (scénario, grosso modo, de la crise d'adolescence dans la vie comme au

cinéma), mais en jouant leur autonomie, leur prise de pouvoir sur un monde dont ce sont elles qui établissent les règles (et pour cause : personne n'y a accès, sauf elles). L'énergie de leur révolte est donc plutôt de celles qui sont en prise avec l'imaginaire : une énergie créatrice. Fantasmagique même. Car à force de faire comme si elles n'avaient besoin de personne, ces quatre filles développent de curieuses idées, voire d'étranges comportements. Ainsi, l'image saisissante des doigts ensanglantés mêlés porte, parmi d'autres significations possibles, un désir des quatre filles de se remettre au monde elles-mêmes, dans leur sang à elles. Dans l'attitude d'Inès avec le garçon italien à qui elle se donne sans du tout se donner, un fantasme aussi radical transparent : perdre sa virginité toute seule.

Noémie Lvovsky ne pointe pas ces risques de dérapage, ces moments dangereux parce qu'ils mélangent la réalité et l'imaginaire, la vérité (avoir besoin de quelqu'un pour exister, pour aimer) et le mensonge (n'avoir besoin de personne). La cinéaste préfère être du côté de ses héroïnes, quoi qu'il arrive. Mais elle sait cependant, pour le spectateur, déchirer le voile de fantasmes et de confusion derrière lequel Inès, Stella, Emilie et Marion veulent cacher leurs émotions, leur tristesse, leur besoin des autres. A travers leur amitié, Noémie Lvovsky montre en effet que chacune d'elles peut, sans même le dire avec des mots, reconnaître qu'elle a besoin des autres. Besoin de personnes qui ont une personnalité : c'est sans doute là l'exigence juste qui réunit ces quatre filles, et qui les isole d'une vie quotidienne où, comparées à elles, toutes les personnes ou presque manquent sérieusement de personnalité.

Autour de l'ellipse et de l'hystérie

Les pistes de travail ne manquent pas autour de *La Vie ne me fait pas peur*, à commencer par celles qui peuvent être dégagées des autres rubriques de ce dossier. Ainsi, dans « Langage du film », les commentaires concernant le scénario et l'écriture se prêtent particulièrement à une exploration pédagogique : il est possible, par exemple, de demander aux élèves de dialoguer la scène « muette » qui réunit Marion, Stella et Emilie après leur visite à Inès, à l'hôpital. Un exercice qui mettrait en valeur à la fois la compréhension du film, et le parti pris du traitement de Noémie Lvovsky et Florence Seyvos.

> Préciser le sens

Plus généralement, on s'attachera à rendre explicite tout ce qui, dans *La Vie ne me fait pas peur*, relève de l'ellipse, du non-dit, du sous-entendu, et qui, tout à la fois, montre combien les quatre héroïnes du film vivent dans un monde à part, et maintient un certain mystère autour d'elles. L'histoire se racontant en une sorte de faux continuum, ce sont notamment les moments charnières sur lesquels il est important de travailler, à partir de ce qui apparaît dans « Découpage et analyse du film » et au-delà. La scène de la fausse interview de Stella est une illustration parfaite de ces phases décisives du récit dont Noémie Lvovsky se refuse à souligner l'importance : on y voit la tentative de maintenir un lien entre les jeux de l'adolescence et la vie d'adulte, Stella rejoignant une sorte de fausse comédie pour se préparer à réaliser de vraies interviews à la radio. Cette scène fait également apparaître, de façon aussi poignante que pudique, la solitude qui est au cœur du film (cf. « Lecture du film »). De la même façon, il faut tirer les conséquences de l'ellipse qui nous fait passer du dialogue extrêmement générique que les parents d'Inès nouent avec leur fille après les résultats du bac (le père est d'accord pour qu'elle fasse tout ce qu'elle veut) à la scène, années après, où Inès s'effondre brutalement devant eux, avant

d'être hospitalisée. Quel choix de vie, d'études, Inès a-t-elle fait entre-temps ? En ne le racontant pas, c'est d'abord la bonne volonté des parents que Noémie Lvovsky renvoie à une forme d'impuissance : le film refuse, par cette ellipse, de donner un sens au dialogue avec eux. Une prise de position qui se fait par l'abstention : la cinéaste ici, se prononce sans se prononcer.

> Le masque et l'hystérie

À partir de tout ce que le film développe autour des « secrets de filles », des pistes de réflexion peuvent s'ouvrir sur un thème qui, en évitant une approche caricaturale, reformulerait de manière originale le fameux questionnement sur le mystère de la femme. C'est d'abord sur l'aspect carnavalesque du film qu'on peut prendre appui, car à travers l'outrance et le déguisement, il érige en règle le jeu des masques. Si le simulacre n'est pas continu, il faut souligner qu'il revient dans la dernière scène du film, et interdit au spectateur de regarder en face chacune des héroïnes pour la définir définitivement. Ce tableau final met en évidence la fonction principale du masque : la transgression, à laquelle s'abandonne alors joyeusement Marion en batouant les parents de Philippe.

Une autre forme de transgression des interdits a été reconnue dans l'étude de l'hystérie, où elle s'exprime par le langage du corps, crises de nerfs et autres symptômes somatiques. Il faut manier avec précaution ce terme d'hystérie, dont les définitions sont multiples, mais il est probable que les héroïnes évanées de Noémie Lvovsky ne manqueraient pas d'être traitées d'hystériques. Rappelons donc ces trois traits distinctifs. D'abord, donc, le langage du corps, considéré dans l'hystérie comme un appel à l'Autre, une manière de lutter contre son indifférence (cf. « Lecture du film »). Un langage du corps que parle aussi la mise en scène de Noémie Lvovsky.

D'autre part, l'étude des hystéries collectives a répertorié, parmi d'autres manifestations, les sabbats de sorcières, dont *La Vie ne me fait pas peur* donne une version sans doute décalée (les quatre filles « possédées » devant les flammes de la cheminée), mais frappante.

Enfin, une des caractéristiques de la personnalité hystérique est l'histrionisme, défini par une volonté d'attirer l'attention en utilisant les artifices du spectacle. Une autre forme de mascarade. Autant de pistes à explorer pour mieux comprendre la sensibilité des héroïnes de Noémie Lvovsky qui sont, on peut le dire avec tendresse, des « cas ».



■ DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

Un objet mal identifié

Des avis partagés devant ce noyau dur et ce film au rythme guerrier : une vision juste ou caricaturale de l'adolescence ?

Dans les articles consacrés à *La Vie ne me fait pas peur*, apparaît d'abord un étonnant florilège d'expressions qui tentent de désigner, voire de définir, les quatre héroïnes de Noémie Lvovskiy. La neutralité descriptive, « quatre copines de lycée » (*La Craxi*) est minoritaire : la fantaisie et la liberté de ton du film semblent encourager un certain mimétisme de l'écriture. Ce sont alors souvent les troubles propres à ces inhabituels personnages d'adolescentes qui servent à les caractériser : dans *L'Espresso*, il est question de « quatre copines dérangées par leur féminité et son chaos », et dans *Le Monde*, d'un « lunaïque et tendre quartier

de furies en marche forcée vers leur féminité ». Le ton suggère l'absence de sentimentalisme, mais indique cependant qu'une émotion peut surgir de ce « quatuor d'affreuses jojoettes qui, parfois, brisent le cœur » (*Les Échos*). L'émotion qui est surtout présente dans le style de ces articles, plus impressionniste, plus sensible et parfois plus lyrique que

l'est en général l'écriture critique : « quatre filles en colère se serrent les coudes jusqu'à faire éclater la peau » (*Cahiers du cinéma*), « quatre filles » qui « déploient leurs ailes en se cognant à toutes sortes de murs communément appelés garçons, parents, profs, sexualité, avenir... » (*Télérama*), « quatre filles dans le vent, en pleine tempête intérieure, submergées par le raz-de-marée de la vie » (*Le Progrès de Lyon*). Mais *La Vie ne me fait pas peur* est aussi, pour une part, une manière de comédie assez mordante sur l'adolescence, et cet esprit frondeur a également été repris, notamment par *Les Inrockuptibles*, qui rappellent que ces « quatre filles dans le vent ébouriffant des inépuisables seventies », sont aussi des « filles de Français moyens » et finalement surtout des

« french dolls à la fois chichiteuses et sauvages, camées à la progesterone pubertaire ».

> La mesure et l'excès

C'est, étonnamment, une forme d'équilibre qui est souvent pointée à propos de *La Vie ne me fait pas peur*. Si les audaces et toutes les variantes de l'excès sont appréciées, c'est parce qu'elles ne constituent pas l'unique tonalité du film. Et il en va ainsi pour toutes les autres qualités qu'on lui reconnaît. Dans *Les Cahiers du cinéma*, Olivier Joyard juge que « les phobies, les peurs adolescentes qui constituent l'imaginaire du récit, se déploient avec autant d'intimité que de capacité à surprendre ». Pour Annie Coppermann (*Les Échos*), le film sait « éviter aussi bien la satire grinçante que le mélodramatisme » et « ces quatre fois *Quatre Cents Coups* au féminin » ont à la fois « la saveur acidulée de dragées au poivre et l'arrière goût nostalgique de souvenirs que l'on peut partager ». Dans *Les Inrockuptibles*, Vincent Ostria se réjouit de constater que « cet *allegro furioso* ne tourne jamais à la marche funèbre, au requiem tragique attendu de tout film psychologique français bien élevé ». Et Louis Guichard, dans *Télérama*, suggère que c'est précisément la mesure de Noémie Lvovskiy qui la conduit à des choix radicaux : « bannissant aussi bien le "recul" que l'attendrissement (...) elle affronte l'intensité viscérale des premières fois : la vie ne lui fait pas peur. »

« Quatre filles en colère se serrent les coudes jusqu'à se faire éclater la peau. »

Pour Annie Coppermann (*Les Échos*), le film sait « éviter aussi bien la satire grinçante que le mélodramatisme » et « ces quatre fois *Quatre Cents Coups* au féminin » ont à la fois « la saveur acidulée de dragées au poivre et l'arrière goût nostalgique de souvenirs que l'on peut partager ». Dans *Les Inrockuptibles*, Vincent Ostria se réjouit de constater que « cet *allegro furioso* ne tourne jamais à la marche funèbre, au requiem tragique attendu de tout film psychologique français bien élevé ». Et Louis Guichard, dans *Télérama*, suggère que c'est précisément la mesure de Noémie Lvovskiy qui la conduit à des choix radicaux : « bannissant aussi bien le "recul" que l'attendrissement (...) elle affronte l'intensité viscérale des premières fois : la vie ne lui fait pas peur. »

> Une belle image de l'adolescence ?

Chaque article sur *La Vie ne me fait pas peur* doit nécessairement prendre parti dans le débat qui se noue autour de la question : cette vision de l'adolescence est-elle juste ou caricaturale ? justifiée ou gratuite ? etc. Si beaucoup estiment, comme Sophie Grassin dans *L'Espresso*, que « Noémie Lvovskiy révèle le propre de l'adolescence », Joséphine Mulon (*Les Échos*) n'est pas la seule à penser que « loufoque, cette chronique sur l'adolescence s'opère pendant dans les clichés d'une éducation sentimentale entre mode hippie et période punk et le classique mal-être des 13-22 ans ». Dans *Première*, Jean-Jacques Bernard a l'honnêteté d'exprimer plus précisément ce qui le dérange dans *La Vie ne me fait pas peur* : « On se dit que cette Noémie doit être un rien givrée, ou méchamment misogyne, de montrer au monde des trucs qui arrivent à tout le monde mais que chacun tait par pudorer. Le film méritait le prix Jean-Vigo, depuis longtemps destiné aux longs cris plaintifs. » Derrière le reproche d'impudeur, c'est évidemment l'étrangeté d'un regard « de fille » qui est contestée. Mais c'est aussi cette spécificité qui vaut au film d'être loué dans *Les Inrockuptibles* par Vincent Ostria pour sa « tendance archi-féminine à transmuter instantanément les tourments intérieurs en manifestations naturelles ou signes surmatériels (cf. Thérèse d'Avila, Jeanne d'Arc) ». Vision juste ou non de l'adolescence, la question est finalement tranchée par Jacques Mandelbaum qui, dans *Le Monde*, en donne une formulation moins exposée à la caricature : « *La Vie ne me fait pas peur* n'est pas un film sur l'adolescence, c'est un film qui, parce qu'il considère ses personnages comme des êtres à part entière, se fait lui-même adolescent. Etomez-vous, dès lors, qu'il ne ressemble à rien de connu ».

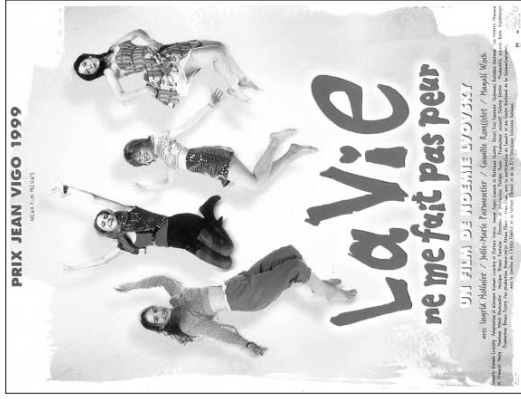
■ L'AFFICHE

Pochette surprise

Ce n'est pas une image du film, mais une photo de studio qui a été utilisée pour l'affiche de *La Vie ne me fait pas peur*. Cette photo est l'œuvre de Françoise Huguer, connue pour son regard sur le mode, mais aussi pour ses reportages. Une sensibilité qui pourrait, idéalement, faire le lien entre la part la plus spectaculaire du film de Noémie Lvovsky, et son souci de vérité. Mais la photo de Françoise Huguer privilégie cependant l'aspect le plus artificiel du film, et ne donne que très peu une impression de cinéma. On est plus proche d'une pochette de disque pour un *girl's band pop*.

Cette esthétique exprime du moins un aspect essentiel de *La Vie ne me fait pas peur* : l'énergie qui traverse le film, et qui habite ses quatre héroïnes. Mais là encore, il faut regretter un manque de nuance : c'est l'énergie joyeuse qui est représentée, pas celle « des nerfs », hystérique et triste. Du coup, on est proche d'une image bêtement publicitaire : l'élan des jeunes filles ne pourrait-il pas tout aussi bien vanter les mérites d'une eau minérale pétillante, ou d'un club de remise en forme ?

C'est évidemment un contraste et presque un paradoxe qui sont ainsi recherchés : un film d'auteur, un film du jeune cinéma français (qui n'a pas la réputation d'être joyeux), donnant pour une fois une image de légèreté, de séduction... La graphie du titre insiste sur cette fantaisie au prix d'une certaine laideur. Mais l'association de cette approche visuelle et de la mention « prix Jean-Vigo 1999 » crée, de fait, la surprise. Une surprise cependant très cryptée, comme le message global de cette affiche où le cinéma a tendance à se perdre.



> Réussite et échec

Enfin, ce qui est discuté est la capacité de *La Vie ne me fait pas peur* à intéresser le public comme d'autres films consacrés à l'adolescence. Pour Jacques Mandelbaum, Noémie Lvovsky a trouvé la formule parfaite : « En conciliant art et divertissement, *La Vie ne me fait pas peur* allie la gravité et le comique, l'intelligence et l'accessibilité, et peut réconcilier tous les publics, renouant ainsi avec la vocation initiale du cinéma. » Mais David S. Tran est sans doute moins idéaliste quand il avertit, dans *Le Progrès de Lyon*, que le film « prend le risque d'agresser le spectateur, de le secouer par une narration complètement désordonnée et déchiquetée (...) C'est pourquoi une partie seulement des jeunes filles se reconnaîtra – ou du moins aura le courage de se reconnaître – dans ce quatorzovolté. » L'exploitation commerciale du film l'a confirmé : c'est à une carrière décevante et limitée que *La Vie ne me fait pas peur* fut réduit dans les salles. L'enthousiasme manifesté par Jacques Mandelbaum ne resta cependant pas une voix isolée. Le film de Noémie Lvovsky gagna en effet de nombreux prix, notamment le Léopard d'argent du Festival de Locarno, le prix Jean-Vigo, et le prix France Culture de la meilleure cinéaste. Des récompenses qui dessinent un cercle particulier, et assez étroit : celui du cinéma d'auteur et des films d'art et d'essai. Cela peut être la fierté de *La Vie ne me fait pas peur*, mais c'est aussi, inévitablement, un motif de regret : ne pas être un film dont l'énergie est plus communicative, l'élan plus partagé.

Des ados récents

Autres regards sur l'adolescence dans le cinéma contemporain confrontés à celui de Noémie Lvovsky.

Parmi tous les films qui ont été consacrés à l'adolescence, Noémie Lvovsky et Florence Seyvos, sa coscénariste, n'en ont retenu qu'un, seul comme référence possible au moment de l'écriture de *La Vie ne me fait pas peur*. Il s'agit du second long métrage de Jane Campion, *Un ange à ma table* (1991), qui retrace la vie de l'écrivain néo-zélandaise Janet Frame, de l'enfance à l'âge adulte. Un titre inattendu qui souligne l'originalité d'inspiration de Noémie Lvovsky et Florence Seyvos, et surtout leur volonté d'échapper aux figures imposées du film sur l'adolescence. C'est d'abord l'inventivité visuelle de Jane Campion qui nous vrait sur ce que font les enfants.

Par exemple, il y a une petite scène courte, toute simple, où l'on voit les trois sœurs dans un lit, toutes tournées du même côté. L'une des trois dit "J'aim !", et elles se tournent toutes en même temps, puis elle redit "J'aim !" et elles se retournent comme des grèpes dans l'autre sens. Je trouve que c'est une scène qui, avec rien, raconte énormément de choses sur les liens entre sœurs, sur la vérité de ce rapport, sur un âge de la vie. C'est dans cette direction que nous avons voulu aller avec Noémie¹. Dans le genre à part entière qu'est presque devenu le film sur l'adolescence, prendre la mesure de l'esprit d'indépendance de *La Vie ne me fait pas peur* n'interdit pas de confronter les partis pris de Noémie Lvovsky à

des œuvres moins ouvertement singulières qu'*Un ange à ma table*. A commencer par les deux films qui ont été inscrits, sur le même thème, au programme de lycéens au cinéma : *Les Rosetax sauvages* d'André Téchiné, et *A nos amours* de Maurice Pialat. Un rapprochement est également possible avec deux films de femmes : *L'Age des possibles* de Pascale Ferran, et *The Virgin Staircase*, première réalisation de Sofia Coppola. A chaque fois, les points de recoupement ou d'opposition sont nombreux : nous nous focalisons sur ceux qui peuvent le mieux servir de révélateurs lorsqu'on travaille sur *La Vie ne me fait pas peur*.

Les Rosetax sauvages (1994) trace le portrait de quatre adolescents qui, comme les quatre filles de *La Vie ne me fait pas peur*, avancent vers la vie adulte sans adultes à leur côté.

Absence, indifférence ou défiance des parents, dialogue mécanique et vide avec les professeurs : seule l'amitié du groupe fournit des repères et permet de s'aventurer dans le monde. Ce monde est ici celui de toutes les réalités auxquelles Téchiné confronte ses personnages : réalité d'une harmonie possible

« Parmi tous les films consacrés à l'adolescence, la réalisatrice et sa coscénariste n'en ont retenu qu'un seul comme référence possible : *Un ange à ma table* de Jane Campion, titre inattendu qui souligne l'originalité de leur inspiration. »

et politique de la France de 1962, réalité des choix personnels et des sentiments qui sont autant de responsabilités. Le monde qu'explorent les héroïnes de *La Vie ne me fait pas peur* est radicalement différent, qui se détourne de la réalité pour investir l'imaginaire et devenir une

parfaite illustration de cette déclaration de Noémie Lvovsky : « Je crois que le monde ressemble de façon inouïe à ce qu'on a dans la tête. Il ressemble à nos rêves, à nos pulsions, à nos cauchemars... »

A nos amours (1983). Une adolescente cherche son chemin à travers des expériences amoureuses qui la ramènent à sa solitude : ce portrait vif et grave semble très éloigné de ceux réalisés par Noémie Lvovsky. La jeune cinéaste rejoint cependant Pialat, qu'elle considère comme un maître, sur un point : la volonté de parler de la jeunesse non seulement à travers des personnages, mais aussi à travers des corps, rendus très présents. Certes de façon différente. Coups et sensualité chez Pialat, qui se plaît à filmer son actrice principale comme un peintre contemple son modèle : Sandrine Bonnaire fait alors ses débuts au cinéma, elle n'a pas la joliesse banale de la jeune première et la mise en scène magnifie sa beauté au fort tempérament. Coups mais pas de sensualité dans *La Vie ne me fait pas peur*. Si Noémie Lvovsky choisit également des débutantes qui ne correspondent pas, physiquement, au cliché de la *baby doll*, elle ne les filme pas avec la fascination du Pygmalion : dans un rapport de proximité fusionnelle avec elles, la beauté n'est pas son sujet.

L'Age des possibles (1995) réunit un groupe de personnages qui ont l'âge de Marion, d'Émilie, de Stella et d'Inès à la fin de *La Vie ne me fait pas peur*. Pour tous, il s'agit de trouver une place, c'est-à-dire un travail, mais aussi une vie en accord avec ce qu'ils sont. L'évocation de ce moment charnière fait intervenir un texte sur la peur, lu par une voix *off* anonyme : « Aujourd'hui, tout le monde a peur. De ne pas trouver de travail, de perdre son travail, de mettre des enfants au monde dans un monde qui a

¹ Les propos de Florence Seyvos ainsi que ceux de Noémie Lvovsky sont extraits du dossier de presse de *La Vie ne me fait pas peur*.



A nos amours

peur, de ne pas avoir d'enfant à temps. Peur de s'engager, d'attraper une maladie, de passer à côté de la vie, d'aimer trop, ou trop peu, ou mal, ou pas du tout.

» A ces préoccupations, Pascale Ferran a donné une expression presque littéraire, pour souligner que leur intérêt n'est pas d'abord sociologique, mais humain. Et

pour suggérer aussi l'ampleur de ce sujet : la peur de passer de l'âge des possibles à l'âge des impossibles. Une peur qui concerne forcément aussi les héroïnes de Noémie Lvovsky, mais qui se manifeste avec elles d'une manière radicalement différente : refusée par le titre, combattue par les peurs, par les rires, par les bravades, la peur est, en quelque sorte, omniprésente par sa négation dans *La Vie ne me fait pas peur*. Si Marion, Emilie, Stella et Inès n'ont pas peur de la vie, elles ont peur d'avoir peur de la vie.

The Virgin Suicides (1999, sortie en France automne 2000) met en scène la mystérieuse et poignante relation de cinq sœurs, unies jusque dans la mort, qu'elles rejoignent tour à tour. Comme Noémie Lvovsky, Sofia Coppola s'attache moins à organiser une intrigue qu'à libérer l'étrangeté de l'imaginaire et du fantasme de ses héroïnes. Une entropie ambiguë qui s'appuie, là aussi, sur l'esthétique des années 70, un peu kitsch et enfantine. Film plus tragiquement mélancolique sur le lien avec l'enfance et ses rêves,

qui voudrait garder toute la vie, *The Virgin Suicides* n'est cependant pas un mélodrame. Proche des cinq filles de son film, Sofia Coppola soutient leur « bizarrerie » avec beaucoup de vivacité, comme l'une d'elle soutient le regard d'un médecin en lui déclarant, désabusée : « *Manifestement, vous n'avez jamais été une fille de treize ans.* »

Bibliographie

Sur le jeune cinéma français :

Collectif, *Le Jeune Cinéma français*, coll. « 128 », Nathan Université, Paris, 1998.

Claude-Marie Trémois, *Les Enfants de la liberté*, Seuil, Paris, 1998.

Christophe Chauville (sous la direction), *Dictionnaire du jeune cinéma français*, Scope, Paris, 1998.

Annuaire des anciens élèves de la Femis, les dix premières promotions de l'école, La Femis, Paris, 2000.

Scénario :

L'Age des possibles, de Pascale Ferran et Anne-Louise Trivide, coll. « Scénars », Arte, Paris, 1996.



Les Roseaux sauvages

Fiche film :

Vie ne me fait pas peur (La)

Auteur : **LVOVSKY Noémie**Pays : **France**Année : **1999**Genre : **Drame psychologique**Dispositif : **Lycéens au cinéma 2000-2001**

Synopsis

Dans les années 70, à Paris, une amitié se noue, pour la vie, entre quatre adolescentes. Marion, Emilie, Stella et Inès ont l'âge des derniers jeux encore un peu enfantins : ensemble, elles s'amuse à faire comme si elles tournaient un film, comme si elles passaient à la télévision... Elles font les folles, parfois jusqu'à se faire mal en se donnant des coups, parfois jusqu'à pleurer. Ensemble aussi, elles grandissent dans un monde où les adultes et même les parents n'entrent pas, loins d'elles de toute façon. Mais un jour, Marion, Inès, Emilie et Stella veulent soudain ouvrir leur monde... pour y inviter des garçons. Ils passent à côté d'elles sans les remarquer, alors elles inventent des sortilèges pour gagner leur amour. Mais elles restent seules, et se jurent, entre elles, toute l'amitié du monde, pour toujours.

Trois ans plus tard, Marion, Stella et Inès partent en vacances en Italie. Cet été-là, l'amour cesse d'être un mirage : Inès " le fait " pour la première fois, et Emilie aussi, restée à Paris. Mais ces rencontres sont des fiascos : les garçons sont encore plus décevants de près que de loin. Alors, Marion, Emilie et Inès retournent à leur vie de lycéennes, et préparent le bac en oubliant comment elles s'amusaient avant. Stella voudrait que l'insouciance dure encore, mais elle finira elle aussi par vouloir le bac d'abord.

Quelques années plus tard, chacune des filles a pris son chemin : Marion étudie la philosophie, Stella fait de la radio et Emilie est actrice figurante au cinéma. La banalité de la vie est là, tout près. Mais Inès est hospitalisée, et frôle la mort. Après cette grande peur, c'est la joie de revivre qu'il faut fêter. Et même si les garçons sont définitivement des fantoches, la bande des quatre filles peut recommencer à s'amuser.

Générique

Réalisation : Noémie Lvovsky

Scénario : Noémie Lvovsky

Adaptation et dialogues : Florence Seyvos et Noémie Lvovsky

Image : Agnès Godard et Bertrand Chatry

Décors : Yves Fournier

Musique : Bruno Fontaine

Costumes : Dorothee Guiraud

Son : Frédéric Ullmann, François Musy et Cyril Hotz

Montage : Michel Klochendler

Interprétation :

Emilie / Magali Woch

Inès / Ingrid Molinier

Stella / Julie-Marie Parmentier

Marion / Camille Rousselet

La mère d'Emilie / Valéria Bruni-Tedeschi

Le père d'Emilie / Jean-Luc Bideau

La mère d'Inès / Marina Tomé

Le père d'Inès / Luis Rego

Le professeur de théâtre / Jean-Quentin Chatelain

La professeur de philosophie / Emmanuelle Devos

La professeur de piano / Nelly Borgeaud

Production : Arena Films, Bruno Pésery

Durée : 1h 51mn

Date de sortie à Paris : 18 août 1999

Mise en scène

Inspiré par les souvenirs de Noémie Lvovsky, qui vécut à l'adolescence une grande amitié avec trois filles de son âge, *La Vie ne me fait pas peur* est un film qui mêle, de façon étonnante, l'intime et le spectaculaire. Plus encore, Noémie Lvovsky nous montre que ces deux registres, d'ordinaire opposés, sont inextricables et s'exacerbent mutuellement. Ainsi, dans *La Vie ne me fait pas peur*, les scènes les plus marquantes visuellement sont aussi celles qui nous entraînent dans les plus grands moments d'intimité entre les quatre héroïnes du film : la " possession " devant les flammes de la cheminée, ou le serment des doigts ensanglantés. Lorsque Emilie se donne en spectacle en chantant en play-back une chanson de Jacques Higelin, ce show est aussi l'expression d'une émotion tellement intime qu'elle en devient indicible. Cette étrange association de tonalités pose, par-delà son incontestable réussite, la question de la place du spectateur dans ce film. Tout se passe en effet comme si Noémie Lvovsky attirait notre regard sur des scènes qui l'excluent, des moments que les quatre filles vivent sans partage. Cette ambivalence est d'ailleurs directement mise en scène dès le début du film, lorsque les deux petites filles (Emilie et Stella), barbouillées comme des sauvages, se tournent avec des cris et des regards menaçants vers la caméra : elles semblent vouloir chasser cet œil qui est de trop, et nous avec. L'effet, radical, est celui à la fois d'une fascination et d'une déstabilisation sur lesquelles Noémie Lvovsky a construit tout son film.

Dans ce déferlement d'images de toutes les couleurs, on cherche d'abord, par paresse, la ligne d'un récit. Mais le film conducteur, c'est ce " quelque chose " qui, en chacune des quatre copines, ne changera jamais. C'est leur amitiés fusionnelle, dont on peut rêver qu'elle persistera par-delà les séparations de l'âge adulte. Pour le reste, le film virevolte en liberté, brûlant les étapes, occultant des saisons, des années. [...] Ce que l'on apprend de ces filles au point de les connaître intimement, aucune voix off, aucun dialogue didactique ne nous l'assène. La réalisatrice procède par bribes nerveuses, physiques, denses comme autant de concentrés de vie et de cinéma. [...] La forme fragmentée, si prisée par le jeune cinéma français, trouve ici sa pleine justification : à hauteur d'adolescente, il n'y a que des vertiges et des gouffres, des états successifs, disjoints. Dès son premier long métrage, *Oublie-moi*, Noémie Lvovsky savait exprimer le sentiment impérieux de son héroïne que toute sa vie se jouait à chaque instant. Elle récidive, avec encore plus d'évidence : chaque expérience est cruciale pour les filles.

Louis Guichard, Télérama n°2588, 18 août 1999

Pistes de travail

L'écriture des dialogues est un des partis pris les plus marqués de *La Vie ne me fait pas peur*. Le refus des " belles répliques ", des bons mots, des phrases qui font trop clairement sens a conduit Noémie Lvovsky et sa scénariste, Florence Seyvos, à développer une expression sensitive, émotive : différente d'un dialogue naturaliste, elle exclut l'improvisation au moment du tournage et marque un style soutenu, recherché même s'il n'est pas littéraire. Le repérage de ces effets d'écriture est révélateur, tant du désir de rechercher un rythme (la pratique de la répétition, comme lorsque le professeur lit plus d'une cinquantaine de fois la phrase écrite dans le cahier de Marion : " Jérôme je t'aime "), que de la volonté d'évoquer l'adolescence à travers son rapport au langage, décalé. L'aveu, la confession, l'épanchement sont rares, comme si les mots ne pouvaient transmettre un sentiment intime, que la pudeur masque. Mais ces mots peuvent soudain devenir sacrés, en dehors de toute prise en compte de leur signification directe, lorsqu'ils sont dits, par exemple, par un garçon qui fascine Marion (dans la scène où elle enregistre avec ses copines la voix de Jérôme). Il est important de mettre en évidence les repères de ce langage des affects qui est l'enjeu de nombreuses scènes du film. Mise à jour : 16-06-04

Outils

- Bibliographie

Les enfants de la liberté, Claude-Marie Trémois, Seiul, 1998.

Le jeune cinéma français, ouvrage collectif, coll. 128, Ed. Nathan Université, 1998.

Dictionnaire du jeune cinéma français, Christophe Chauville (dir.), Ed. Scope, 1998.

LA VIE NE ME FAIT PAS PEUR

Chronique Française de Noémie LVOVSKY (1999) - Durée: 1h51, Couleur, Version Française, Son Dolby Stéréo

Avec Ingrid MOLINIER, Julie-Marie PARMENTIER, Camille ROUSSELET, Magali WOCH, Valéria BRUNI-TEDESCHI, Jean-Luc BIDEAU, Sarah-Marie JULICH, Chloé MIMAUT, Valérie MAIRESSE, Jacques SPIESSER, Marina TOME, Luis REGO, Marie-Armelle DEGUY, Jean-Quentin CHATELAIN...

Prix Jean Vigo 1999

Date de sortie nationale France : 18 août 1999

L'histoire

Emilie, Inès, Stella et Marion se lient d'amitié et ne se quittent plus. Elles vivent en bande les années d'adolescence. Leur rencontre change leur vie et leur personne. Les années de jeunesse passent et les quatre filles arrivent au début de l'âge adulte et ce qu'elles deviennent décidera peut-être de leur vie toute entière...

L'analyse

Après Oublie-moi, Noémie Lvovsky reprend, réduit et retravaille le montage de Petites réalisé pour Arte. Dans la première partie de La vie ne me fait pas peur, on retrouve la quintessence de ce qui fut tourné pour la télévision. Ainsi, 50 minutes du film actuel correspondent à Petites qui durait 1h30. Après ce périlleux remontage, elle a rajouté un court prologue, dévoilant les quatre héroïnes enfants et une seconde partie inédite où les filles effectuent leur apprentissage de la vie adulte et où elles éprouvent leur capacité de résistance face aux modèles de conformisme qui leur sont proposés. Sans jamais tomber dans le piège de l'autobiographie complaisante et nombriliste, la réalisatrice part de sa propre expérience et signe une chronique émouvante et réaliste d'une belle amitié entre quatre adolescentes des années 70. Elle place son histoire dans le contexte social, politique et culturel de l'époque et parvient, avec une justesse de ton incroyable et une belle énergie, à saisir et à retranscrire les hésitations, les blessures et les doutes d'une génération coincée entre les idéaux brisés de celle qui l'a précédée et l'individualisme des années 80. Ces filles d'hier aux profils différents (la grosse, la survoltée, l'inquiète et la timide) déploient leurs ailes en se cognant à toutes sortes de murs communément appelés garçons, parents, professeurs, sexualité, avenir. Mais leur amitié résiste à tout et leur donne la force de tout affronter dans la vie : le lycée, les vacances sans les parents et le bac. Tour à tour inventives, tourmentées, attachantes, colériques, meurtries, énervantes, impatientes ou curieuses, elles sont le parfait reflet de tout ce qui peut se passer à 15 ans quand on cherche sa place, son identité, son chemin dans la société. Elles sont aussi la preuve concrète qu'on peut avoir le même âge et les mêmes rêves sans forcément appréhender la vie de la même manière. Noémie Lvovsky épouse le destin de ses personnages et n'esquive aucun stéréotype du genre : le premier flirt, la boum, les relations problématiques avec les parents. Elle s'attarde sur tous ces silences parents-enfants qui en disent long sur l'incommunicabilité qu'il peut y avoir entre des êtres qui s'aiment, faisant deviner à travers l'expression corporelle de ses comédiennes tout leur malaise. Hallucinantes de présence et de naturel, les actrices incarnent ces amies qui sont d'abord collégiennes et que l'on retrouve ensuite trois ans plus tard au lycée, puis bachelières, et encore après, la vie devant elles.

Au lieu d'arrêter son film une fois l'adolescence passée et le bac en poche, la réalisatrice suit ses héroïnes un peu plus loin jusqu'à 20 ans pour nous montrer les adultes qu'elles deviendront peut-être et les amies qu'elles seront toujours. Elles doivent choisir leur chemin, apprendre à vivre sans les autres et ébaucher leur histoire. Le fil conducteur de ce film au récit éclaté est ce quelque chose qui, en chacune d'elles, ne changera jamais. La magnifique scène du pacte du sang laisse supposer que leur amitié fusionnelle persistera sans doute par-delà les séparations de l'âge adulte. La forme fragmentée évoque chaque expérience cruciale pour ces filles, dont les trajectoires individuelles se dessinent peu à peu. Noémie Lvovsky procède par bribes nerveuses, physiques et denses, comme autant de concentrés de vie et de cinéma. Le film avance par à-coups, passe sans complexe du coq à l'âne, d'un sérieux relatif à un délire total. Il virevolte en liberté, brûle les étapes, occulte des saisons et des années, parcourt les époques, regarde les visages et les corps changer. Les scènes forment un kaléidoscope de sensations et de sentiments qui permet d'appréhender la vérité intime de chacune des héroïnes. Aucune voix-off, aucun dialogue didactique ne nous assène ce qu'on apprend à leur sujet, au point de les connaître intimement. A grand renfort de décadrages, de panoramiques fiévreux, de travail sur les échelles de plan, de jeu sur le langage, la cinéaste développe une stylistique qui renvoie à la vitalité débridée et à la violence de ses personnages. En bannissant aussi bien le recul que l'attendrissement, sans prendre de gants, elle affronte l'intensité viscérale des premières fois, montre ce qu'on tait habituellement par pudeur et impose une vision personnelle et originale. Donnant toute son importance au quotidien (télé, radio, musique, mode vestimentaire) sans pour autant tomber dans la reconstitution nostalgique et figée, elle rend chaque détail tout à la fois réaliste et romanesque. Les vêtements, chansons et décors donnent sa pâte à ce film nerveux, tonique et drôle. Laissez-vous emporter sans hésiter par l'énergie vitale qu'il dégage !