

Film et Culture

Réalisation : **Philippe Lioret**.

Scénario : **Philippe Lioret**
et **Olivier Adam**

d'après son roman (2000).

Images : **Sacha Wiernik**.

Musique : **Nicolas Piovani**.

Avec **Mélanie Laurent** (Lili),

Kad Merad (Paul, son père),

Isabelle Renaud (Isabelle, sa mère),

Julien Boisselier (Thomas),

Aïssa Maïga (Léa).

France – 2006 – couleurs – 1h30.



RESUME

De retour de Barcelone, Lili apprend que Loïc, son frère jumeau, a quitté la maison après s'être disputé avec son père. Sans nouvelles de lui, elle refuse de s'alimenter et sombre dans une profonde dépression. Ses parents sont contraints de l'hospitaliser. La psychiatrie se révèle impuissante à lui venir en aide, au point que ses amis Léa et Thomas tentent, vainement, de la faire évader. Seule une carte postale, expédiée par son frère, lui permet de guérir. Elle décide de mener l'enquête pour le retrouver. Séparé de Léa, Thomas s'éprend d'elle, et contribuera à la découverte de la vérité.

UN CERTAIN REALISME

Je vais bien, ne t'en fais pas, comme les deux œuvres précédentes de Philippe Lioret a pour caractéristique de s'inscrire dans le quotidien, la vie ordinaire des protagonistes. Le scénario veut capter les problèmes et l'évolution des personnages dans un contexte qui est tout simplement celui de la France actuelle. Il s'agit en l'occurrence d'une vie de banlieue pavillonnaire, calme, « sans histoires », un peu grise et triste.

Depuis presque vingt ans, tout un pan du cinéma français, qui s'est principalement incarné dans ce qu'on appelle la Nouvelle Nouvelle Vague (Olivier Assayas, Xavier Beauvois, Arnaud Desplechin, Pascale Ferran, Cedric Klapisch, Sandrine Veysset, etc.), explore, de façon très diverse mais constante, les voies du réalisme. Tout cela

à une époque où le cinéma-spectacle, dominant, nous propose systématiquement des récits basés sur l'exploration d'un imaginaire d'autant plus impressionnant qu'il s'appuie sur l'utilisation d'effets spéciaux toujours plus perfectionnés.

Philippe Lioret n'appartient pas à la N.N.V. mais travaille dans son scénario une matière similaire : il interroge l'existence dans ce qu'elle peut comporter, en apparence, de simple et de banal. Ce réalisateur serait à rapprocher éventuellement d'un Claude Sautet : l'un et l'autre brillent par une écriture scénarique extrêmement soignée, où se manifeste le souci du rythme et de la musicalité.

PSYCHOLOGIE

La psychologie est à l'évidence la matière première de l'histoire qui nous est racontée. Le frère disparu semble avoir quitté le domicile familial pour des raisons très précises (mésentente avec le père). Le père se réfugie dans une attitude de mutisme. La mère joue un rôle de conciliatrice, et gère avec difficulté et tristesse une situation où manifestement elle en sait beaucoup. Lili, le personnage principal, ressent comme un choc le départ de son frère jumeau, se laisse peu à peu submerger par des émotions qu'elle ne parvient pas à contenir, et mène une enquête qui touche au cœur même de ce qu'est cette famille.

Philippe Lioret a su élaborer le portrait à la fois plein de finesse et de profondeur d'une jeune femme, qui est encore dans l'adolescence. C'est d'ailleurs cette réussite (qui est aussi le fait d'une interprétation des plus sensibles) qui a touché le grand public. Et pourtant, nous avons affaire à un auteur qui se méfie énormément de la psychologie, de la psychiatrie et de la psychanalyse. La peinture juste d'un individu se rapporte d'après lui à deux notions essentielles et d'ailleurs triviales : hormones, pulsions. C'est-à-dire, en d'autres termes, à une alchimie que ne peuvent saisir toutes les règles de la science ou du romanesque. Pour Lioret, on ne peut faire entrer le vécu de qui que ce soit dans des cases préétablies et générales.

ADAPTATION

Après avoir entendu une interview radiodiffusée d'Olivier Adam, Philippe Lioret décide d'adapter son court roman *Je vais bien, ne t'en fais pas*, lui demandant même de participer à l'écriture du scénario.

Le roman est découpé en quatre parties : **la vie de Claire depuis la disparition de son frère Loïc** (au Shopi où elle est caissière, à une soirée avec son amie Nadia, son départ en vacances en passant par chez ses parents, la lettre de Loïc) ; **un retour en arrière : comment elle a appris la disparition de son frère** (à 20 ans en vacances chez sa grand-mère, par un coup de téléphone, l'anorexie, la visite du médecin, la réception de la première lettre de Loïc) ; **les vacances à Portbail** (au camping, la rencontre avec Antoine, la découverte que c'est le père qui poste les lettres, la relation avec Antoine qui se poursuit à Paris) ; **la découverte de la vérité** (l'aveu du père lors d'une balade à vélo, la soirée avec des étudiants, Antoine qui part avec Nadia, la rencontre avec Julien, avec qui elle décide de vivre, Julien qui voit la tombe du frère, et qui fait part de sa découverte aux parents de Claire).

Philippe Lioret et Olivier Adam choisissent d'apporter plusieurs modifications au roman. Pour marquer leur volonté de rupture, ils commencent par changer des

prénoms : Lili pour Claire, Léa pour Nadia, Irène, la mère pour Isabelle. En revanche les prénoms masculins (Loïc, Paul, le père) restent les mêmes.

Dramatisation

Les modifications visent, d'une part, à resserrer l'intrigue autour de la quête de Lili, et des conséquences de la disparition du frère (désigné comme son jumeau, contrairement au livre) dans la relation de la jeune fille avec ses parents. Des personnages secondaires sont supprimés : Maud, une caissière du Shopi, la grand-mère paternelle chez qui elle apprend la nouvelle de la mort de son frère. Certaines caractéristiques d'Antoine (quand il est au camping avec Claire) et de Julien (au moment de la découverte de la vérité) sont regroupées dans le personnage de Thomas. La relation triangulaire Nadia-Antoine-Claire est inversée puisque dans le roman, Antoine quitte Claire pour vivre une aventure avec Nadia. Par ailleurs, le fait de raconter l'histoire de façon linéaire présente l'avantage de montrer d'emblée les parents (qui apparaissent relativement tard dans le roman).

Un certain nombre de situations qui montrent le quotidien de Claire, et qui n'ont pas trait à son frère sont supprimées, notamment ce qui concerne ses relations sexuelles. Les thématiques de la nostalgie prégnante de l'enfance, et du mépris qu'éprouvent ceux qui ont fait des études à l'égard d'une caissière sont estompées.

Ce resserrement de l'intrigue autour de la quête de Lili contribue efficacement à dramatiser le scénario, ainsi que certains ajouts qui ne sont pas le meilleur du film : les insultes que le père s'adresse à lui-même par cartes postales interposées, sous l'identité de son fils, et la séquence de l'hôpital. Sans doute l'échec du traitement psychiatrique sert-il de faire-valoir à la démarche du père : la stratégie improbable qu'il met en place se révèle plus efficace que celle des médecins, et se trouve ainsi validée.

Explicitation

Les modifications ont pour but, d'autre part, d'éclairer les zones d'ombre du roman. Sont précisées les circonstances de la mort du frère (accident d'escalade), alors que le roman ne le dit pas (à moins de comprendre qu'il s'est suicidé, à la lecture de la phrase suivante : « Paul a parfois tenté d'y [des cassettes d'entretien de Jacques Brel] trouver une réponse au départ de son fils ». Lili découvre dans l'avant-dernière scène que son frère est mort, en voyant la guitare de Loïc dans le coffre de la voiture de son père, alors que le livre se termine sur l'espoir qu'ont les parents que Julien dira la vérité à Claire : « On les sent inquiets et confiants à la fois ».

QUESTIONS DE VRAISEMBLANCE

La construction du scénario est suffisamment habile pour rendre passionnante la quête de Lili, jusqu'à la dernière minute. Pourtant, à y réfléchir de plus près, force est de constater que le récit comporte plusieurs invraisemblances. Si l'on considère que les parents ont pris la décision de cacher la mort d'un frère à leur fille, on aura plus de mal à admettre que le père aille dans toutes les villes d'où sont expédiées les lettres, sans que Lili s'en aperçoive (dans le roman au moins ne vivent-ils pas ensemble, et le père est à la retraite). Ensuite, que Lili soit abusée par l'écriture contrefaite de son père. Enfin, qu'elle ne rencontre personne (de ses amis, de sa famille) qui lui parle de la mort de son frère.

PHILIPPE LIORET

Incontestablement, le réalisateur Philippe Lioret occupe une place à part dans le cinéma français. Déjà, par sa formation : il a d'abord été ingénieur du son. Ensuite, parce qu'il a su d'emblée imposer un ton original : refus de traiter des sujets à caractère autobiographique, du psychologisme ; goût pour l'absurde et la fantaisie. Si on ajoute qu'il a un vrai don pour la direction d'acteurs et un sens du rythme très sûr, on reconnaîtra que l'on tient en lui un véritable « auteur ».

Tombé du ciel (1993), sur les malheurs d'un homme qui reste bloqué dans la zone internationale de l'aéroport de Roissy, et *Tenue correcte exigée* (1996), sur la vie dans un grand hôtel parisien, au moment où débarque un inspecteur du travail, sont deux exemples de comédies à la française réussies, dans un genre qui en compte finalement peu.

Mademoiselle (2000), où Sandrine Bonnaire est amenée à vivre une journée avec des comédiens improvisateurs, amorce un virage vers un cinéma plus sentimental, mais qui refuse la sensiblerie, ce qui n'est pas toujours le cas de *L'Equipier* (2004), plus convenu et conventionnel. *Je vais bien, ne t'en fais pas* (2006) nous permet de retrouver Philippe Lioret en pleine possession de ses moyens.

ENTRETIEN AVEC LE CINEASTE

(...) Il y a dans votre cinéma un mélange très intrigant, et réussi, de modestie et d'ambition.

Quand je suis spectateur au cinéma, je n'aime pas qu'on me dise : regardez le beau film que j'ai fait. Je n'aime pas non plus que la caméra se substitue à l'acteur : pour moi, la caméra est une machine en métal qui n'a pas de vie propre. En revanche, j'aime profondément le cinéma qui ne se voit pas. C'est ainsi que je demande toujours aux machinistes de coller aux mouvements des acteurs. De même, quand je tourne un panoramique, je m'efforce d'être témoin de ce qui se passe à l'avant-plan, afin qu'on ne puisse pas imaginer qu'il se passe quelque chose à l'arrière plan. J'aime qu'on ne voie pas le travail.

Sans tomber le moins du monde dans la critique ou la caricature, vous vous déclarez pour une manière d'appréhender le secret des autres plus pudique, plus contenue, que celle de la psychologie.

La psychologie, ça ne marche jamais ! Il y a autant de psychologies que d'êtres humains. Je n'aime pas trop les téléfilms où tout doit être expliqué et surligné à chaque instant. Pour moi, il n'y a pas vraiment de psychologie : il s'agit surtout de se débattre avec les événements qui vous arrivent. On réagit en fonction de critères qui n'ont rien à voir avec la psychologie, mais qui sont plutôt hormonaux et pulsionnels. C'est exactement ce qui se passe dans *Je vais bien* : Paul agit à l'instinct et navigue à vue.

On a l'impression que la méticulosité de la mise en scène et des décors, qui peut étouffer parfois, épanouit les comédiens dans votre cinéma.

C'est parce que je suis en sympathie avec eux : je les amène sur les décors et ils voient les costumes. Avec Kad Merad, Mélanie Laurent, Julien Boisselier et Isabelle Renaud, on est vraiment allé ensemble au fond des personnages. J'ai fait du reportage il y a longtemps et j'ai arrêté pour revenir au cinéma, car je me suis rendu compte que le reportage est un mensonge. La vérité (je veux dire avec de la pellicule), si on veut la recréer, c'est au cinéma avec de la fiction, mais pour ça, il faut bosser énormément. Dans le reportage, on ment toujours parce qu'on n'est pas à 360 degrés : par exemple quand on filme un bistrot à une heure donnée, il y a deux personnes qui s'engueulent, et on les filme ; mais un peu plus loin, il y en a deux qui s'embrassent, et on ne les filme pas. C'est une généralité, mais j'ai vu cela de nombreuses fois en faisant du reportage, et moi je ne voulais pas mentir. Je n'ai pas l'impression d'être un grand maniaque de la mise en scène, dans la mesure où je prépare énormément à l'avance, je ne fais jamais de *storyboard* ni de découpage très en amont. Quand on a tourné *L'Équipier*, je me suis enfermé des week-ends entiers dans cette maison pour essayer de voir comment ça pouvait passer. Et c'est à cause de cela que j'ai demandé au décorateur de construire des cloisons à tel ou tel endroit, pour que la circulation se fasse de telle ou telle manière. C'est très difficile de partir en repérage et de trouver des décors, car ils ne correspondent jamais à l'idée que vous vous en êtes fait. Il faut récrire le scénario dans sa tête, c'est compliqué et angoissant.

La troisième phase, c'est ce qu'il va y avoir sur la pellicule, et cela se fait très souvent la veille au soir, sur le décor : je rôde, je cherche, et chez moi j'écris un petit découpage des scènes que je donne à mon assistante, à l'opérateur, à l'ingénieur du son, pour que tout le monde sache ce qu'il va faire le lendemain. Maintenant, après toutes ces années, je cadre, et j'ai l'œil aguerris à ça. Je prends mon appareil photo dont je me sers comme d'un viseur de champ.

Le rythme, à la fois tendu et flottant, est-il le résultat du travail du montage ou celui de la façon dont en amont vous construisez les séquences ?

Je crois que c'est un ensemble, mais ça passe surtout par les acteurs. Quand les rythmes ne sont pas bons, à l'intérieur d'une scène, trop longs ou trop rapides, on peut toujours travailler du mieux possible au montage, c'est irréparable. Le vrai rythme est là, et ça c'est quelque chose qu'on ne se dit pas sur le plateau, mais dont on prend conscience au fil des films. (...) Il y a un côté métrique dans le travail, et pourtant je ne fais rien pour ça. Le montage est vraiment un moment génial. Les rythmes viennent de l'écriture, et cette gymnastique est importante à faire pour bien avoir le rythme et les silences. Dans mes scénarios, il est souvent écrit « un temps » ou « un silence ». Quand je ne suis pas très sûr du rythme de la scène, je préfère mettre « un temps » : après je peux le raccourcir au montage.

Est-ce que vous tournez « monté » ?

Non, car je découpe, même s'il y a des scènes que je tourne montées, parce qu'il y a des plans-séquences. Mais comme je découpe beaucoup, je sais *grosso modo* ce que je vais utiliser, à quel moment et pourquoi. Je découpe car je veux être dans les regards. Il y a une scène dans le film où les personnages se parlent sans se regarder, qui est la scène de la plage de Saint-Aubin entre Thomas et Lili : ils se parlent et regardent ailleurs et là, j'en ai profité.

Comment travaillez-vous la lumière dans vos films ?

Même si je suis très fidèle à mes techniciens, je change constamment de chef opérateur. Je crois que c'est lié au fait que je cadre moi-même et que certains directeurs de la photo ont du mal à l'accepter.

J'aime les images à la fois douces et contrastées : je n'aime pas les films où le noir est violent. En revanche, j'aime que coexistent dans une image une zone « brûlée », surexposée, et une zone très sombre. L'une de mes références en matière photographique reste *Erin Brockovich* de Soderbergh, car il n'y a aucun apprêt, aucune affectation. Je déteste le petit contre-jour qui tombe du plafond et vient dessiner une auréole sur le visage du comédien ! On ne voit jamais ça dans la vie. Sur *Je vais bien*, j'ai voulu une lumière « à l'ancienne » : il n'y a aucun trucage, donc pas d'étalonnage numérique. On a tourné en 35 mm et on a étalonné de manière photochimique : j'adore cela car les carnations sont respectées. Car même quand on tourne en 35 mm et qu'on étalonne en numérique, on perd de la densité et de la carnation.

Quelle est votre conception de la musique de film ?

(...) Selon moi, la musique doit être un contrechamp mental, très discret mais brillant, dont le thème doit être mémorisable, sans qu'on s'en aperçoive immédiatement.

Frank Garbarz, Positif n°547, septembre 2006.

**Didier Le Roux
Film et Culture**

Je vais bien, ne t'en fais pas

Questions de focalisation

Au cinéma comme en littérature, la focalisation régit les relations de savoir entre narrateur, spectateur et personnage. Il existe trois cas de figures : le narrateur limite le savoir du spectateur à ce que sait un personnage (**focalisation interne**), le narrateur cache des informations au spectateur, qui en sait moins que le personnage (**focalisation externe**), le narrateur donne au spectateur des informations que n'a pas le personnage (**focalisation spectatorielle**). Au cours du récit, on peut bien sûr passer d'un mode de narration à l'autre.

En ce qui concerne *Je vais bien, ne t'en fais pas* (Philippe Lioret, 2006), ce que sait le spectateur est circonscrit à ce que découvre Lili. On a à faire à un exemple très évident de focalisation interne. Remarque importante : cela ne suppose pas qu'elle soit toujours présente à l'image. Il y a quelques scènes où elle est absente (avec les parents ou avec Thomas) mais elles ne sont pas décisives par rapport à la question centrale qui nous occupe : qu'est devenu Loïc, son frère ? Ce qui importe en matière de focalisation, c'est moins la présence du personnage dans une scène que la pertinence des informations qu'elle délivre.

Tout au long du film, nous sommes du côté de Lili : quand ses parents lui disent que Loïc a disparu et qu'elle s'étonne qu'il ne réponde pas à ses appels téléphoniques ; puis, quand elle reçoit les cartes postales et se lance dans son enquête ; enfin, quand elle découvre que c'est le père qui envoie les lettres.

En revanche, le narrateur abandonne le point de vue de Lili en une occasion : quand Thomas va au cimetière et voit la tombe de Loïc. Nous passons alors d'une focalisation interne à une focalisation spectatorielle : tout d'un coup, nous sommes détenteurs d'un savoir que la jeune fille ignore. A ce moment, la question qui se pose à nous n'est plus : quelle est la vérité de cette histoire, mais comment Lili va-t-elle apprendre que son frère est mort ?

Cette manière de réguler les informations nous renseigne sur le fonctionnement même de cette famille, sur la difficulté qu'elle a à communiquer. A cet égard, la dernière séquence organise entre les différents protagonistes un jeu de savoirs aussi complexe que révélateur. Désormais, nous savons que les parents cachent la mort de leur fils à leur fille, que Thomas a découvert la vérité (ce que savent les parents mais qu'elle ignore), que Lili, ayant vu la guitare de Loïc dans le coffre de la voiture de son père, a compris à son tour (ce que Thomas et les parents ignorent). *Je vais bien, ne t'en fais pas* s'achève sans que personne n'ait dit la vérité à Lili, ni qu'elle ait fait part de sa découverte aux autres.

Ce travail sur la focalisation contribue grandement à l'intérêt que le spectateur prend à la vision du film. En nous plaçant du côté de Lili, le narrateur nous fait ressentir davantage encore le drame qu'elle vit, tant ce mode de narration est évidemment propice à l'identification. En outre, il nous frustrer de renseignements capitaux, suscitant ainsi en nous le désir d'en savoir toujours plus. Enfin, il nous invite à voir le film une seconde fois, pour vérifier, à la lumière de la révélation finale, que le récit fonctionne encore. Il s'agit alors de se mettre à la place de ceux qui ont tout manigancé : le père et la mère, mais aussi de mieux observer comment ils se comportent au fil de l'histoire, tandis que leur fille est, elle, dans l'ignorance.