



Fiche technique	1
Réalisateur John Hughes, éternel jeune homme	2
Avant la séance 35 ans plus tard	3
Acteurs Les cinq du club	4
Découpage narratif	5
Genre Le maître du <i>teen movie</i>	6
Personnages La déconstruction des stéréotypes	8
Récit Le temps d'un huis clos	11
Mise en scène Conquête de l'espace	13
Séquence Le labyrinthe	16
Musique Un chœur pop	18
Documents Film phallocrate ou féministe ?	19

● Rédacteur du dossier

Marcos Uzal est membre du comité de rédaction de la revue *Trafic* et critique au journal *Libération*. Après avoir contribué à l'élaboration du livre collectif *Pour João César Monteiro* (Yellow Now, 2004), il a codirigé des ouvrages sur Tod Browning (CinémAction, 2007), Jerzy Skolimowski (Yellow Now, 2013) et Guy Gilles (Yellow Now, 2014). Il est directeur de la collection « Côté films » aux éditions Yellow Now, pour laquelle il a écrit, en 2006, un essai sur *Vaudou* de Jacques Tourneur. Depuis 2010, il est responsable de la programmation cinéma à l'auditorium du Musée d'Orsay. Il a rédigé les livrets *Lycéens et apprentis au cinéma* sur *Le Pigeon*, *Les Doigts dans la tête* et *Tetro*.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

BREAKFAST CLUB (THE BREAKFAST CLUB)

États-Unis | 1985 | 1h37

Réalisation

John Hughes

Scénario

John Hughes

Directeur de la photographie

Thomas Del Ruth

Ingénieur du son

Greg Agalsoff

Décor

John W. Corso

Costumes

Marilyn Vance

Musique

Keith Forsey

Montage

Dede Allen

Producteurs

John Hughes, Ned Tanen

Société de production

A&M Films,

Channel Productions

Distribution

Universal Pictures

Format

1.85, couleur, 35 mm

Sortie

15 février 1985 (États-Unis)

11 septembre 1985 (France)

Interprétation

Judd Nelson

John Bender, «le délinquant»

Molly Ringwald

Claire Standish, «la fille à papa»

Emilio Estevez

Andrew Clark, «l'athlète»

Anthony Michael Hall

Brian Ralph Nelson, «l'intello»

Ally Sheedy

Allison Reynold, «la cinglée»

Paul Gleason

Richard «Dick» Vernon,

le principal

John Kapelos

Carl Reed, le gardien

● Synopsis

Samedi 24 mars 1984, au lycée de Shermer, Illinois, cinq élèves sont collés pour la journée, ayant pour obligation d'écrire une dissertation sur la manière dont ils se perçoivent. Ils sont tous très différents, chacun représentant une catégorie sociale, un stéréotype de l'adolescence : Claire Standish est une jeune fille riche et gâtée, sûre d'elle et hautaine ; John Bender est un petit voyou, agressif et provocateur ; Andrew Clark est un sportif, rigide et discipliné ; Allison Reynold est une excentrique, taiseuse et sauvage ; Brian Ralph Nelson est un premier de la classe, studieux et coincé. La réunion de caractères si distincts dans une même pièce provoque vite des frottements et des conflits, généralement engendrés par les provocations de Bender. Mais tous les cinq se découvrent un ennemi commun : Vernon, le principal tyrannique du lycée. Ils osent une escapade, en allant chercher de la marijuana dans le casier de Bender. Peu à peu, la drogue aidant, les masques tombent, les failles se dévoilent, les disputes se prolongent en discussions sur la sexualité, le rapport aux parents, le sentiment d'être prisonnier de l'image qu'ils renvoient. Les différences s'accordent au point que, après s'être défoulés en dansant, les adolescents a priori les plus incompatibles finissent par former deux couples : John avec Claire, Andrew avec Allison. Quant à Brian, il se charge d'écrire une rédaction au nom des cinq, expliquant au principal qu'aucun d'entre eux ne se limite aux idées toutes faites qu'il voit en eux. Et, alors qu'ils ne semblaient au départ n'avoir rien en commun, ils finissent par signer d'un seul nom : « The Breakfast Club ».

EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

Les Indes galantes est projeté devant *Breakfast Club* : des 1980's aux 2000's, une histoire commune de la jeunesse comme collectif.

LES INDES GALANTES

France | 2017 | 5 min 26

Le krump est une danse née dans les ghettos noirs de Los Angeles après les émeutes de 1995. Clément Cogitore, à travers cette performance filmée sur le plateau de l'Opéra Bastille, crée une battle entre la culture urbaine et la musique de Rameau.

Fiche détaillée sur le Kinéscope :

↳ lekinoscope.fr/dispositifs/avant-seance-lyceens-et-apprentis-au-cinema?cm=1540

Réalisation

Clément Cogitore

Image

Sylvain Verdet

Montage

Felix Rehm

Musique

Jean-Philippe Rameau

Son

Paul Guilloteau, Antoine Bertucci

Production

Les Films Pelléas, Opéra de Paris

Format

1.78, couleur, 2K



Réalisateur

John Hughes, éternel jeune homme

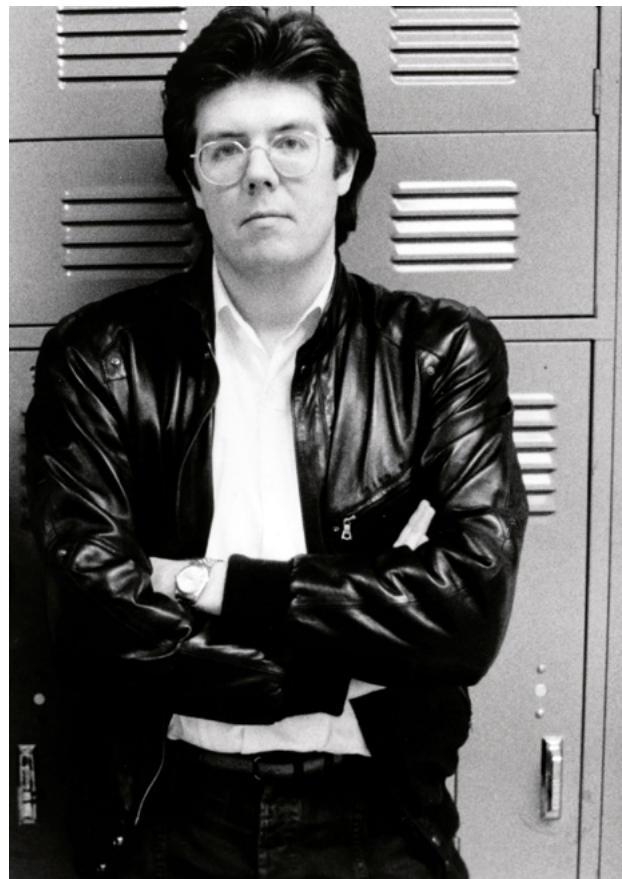
John Hughes naît le 18 février 1950 à Lansing, dans le Michigan. À 13 ans, il déménage à Northbrook, dans l'Illinois, région où presque tous ses films, dont *Breakfast Club*, se dérouleront. Après l'abandon de ses études secondaires, il gagne sa vie dans la publicité puis est engagé au magazine satyrique *National Lampoon*, très réputé dans les années 1970 pour ses textes humoristiques, ses parodies, ses bandes dessinées. Peu à peu, cette revue se décline sous plusieurs formes : disques, pièces de théâtre, émissions de radio et de télévision, mais aussi films. C'est là que Hughes fait ses premiers pas dans le cinéma. Il commence en écrivant des épisodes de la série *Delta House* (1979), version sitcom de *American College* (1978) de John Landis, premier film produit sous le label National Lampoon. Et surtout, il transforme en scénario un texte qu'il a écrit pour la revue à partir de souvenirs de vacances familiaux, *Vacation '58*. Le succès du film, *Bonjour les vacances...* (1983), réalisé par Harold Ramis, propulse sa carrière de scénariste.

« Je ne sais pas encore si le cinéma est un art ou non. »

John Hughes

● Un « philosophe de l'adolescence »

Il passe à la réalisation en 1984, avec *Seize bougies pour Sam* (également connu sous son titre original, *Sixteen Candles*), racontant les joies et peines d'une jeune fille le jour de ses seize ans. Cette comédie délicate, au plus près des émois sentimentaux adolescents, apporte un ton nouveau qui contraste avec la lourdeur de la plupart des *teen comedies* de l'époque. *Breakfast Club*, son film suivant, creuse la dimension introspective, mélancolique et sociale du précédent film. Au contraire, *Une créature de rêve* (1985), film plus mineur, s'aventure du côté de la comédie potache, à travers la libido de deux ados créant une femme idéale par ordinateur. Puis *La Folle Journée de Ferris Bueller* (1986) représente une parfaite synthèse entre la veine comique de Hughes, parfois cartoonique, et son attention aux angoisses de la jeunesse. Ce film, devenu aux États-Unis aussi culte que *Breakfast Club*, suit la virée à Chicago de deux garçons et une fille d'une banlieue huppée qui sèchent leur lycée pendant une journée pour vivre une série d'expériences drôles et cruciales. Ses quatre premières réalisations valent à Hughes d'être qualifié par le critique Roger Ebert de « philosophe de l'adolescence ». Deux autres films complètent la série, écrits et produits par lui mais réalisés par Howard Deutch — *Rose bonbon* (1986) et *La Vie à l'envers* (1987), des comédies sentimentales sur les amours lycéennes. Car il ne faudrait pas réduire l'œuvre de Hughes aux huit longs métrages qu'il a mis en scène. Presque tous les films dont il est à l'origine, ne serait-ce qu'en tant que scénariste (et souvent producteur), sont parsemés d'éléments autobiographiques et forment un ensemble très cohérent par leur humour, leur regard tendre sur la *middle class* et la jeunesse américaine.



© D.R. Collection Christophel

● De l'adolescence à l'enfance

Rompant avec l'image de cinéaste de l'adolescence, Hughes réalise ensuite *Un ticket pour deux* (1987), comédie au schéma plus classique — un homme dont le vol a été annulé s'embarque dans un rocambolesque voyage en compagnie d'un très collant représentant de commerce. C'est l'un de ses meilleurs films, et l'occasion pour lui de travailler avec John Candy, acteur qu'il admire et pour lequel il écrira plusieurs scénarios, dont *L'Oncle Buck*, qu'il réalise en 1989. Entretemps, il réalise son dernier projet personnel, *La Vie en plus* (1988), sorte de suite de ses *teen movies*, racontant les doutes et angoisses d'un jeune homme face à la perspective du mariage et de la paternité. Le personnage central de sa dernière réalisation, *La P'tite Arnaqueuse* (1991) est une fillette vivant de petites combines avec son père adoptif. Ce film sans grande épaisseur marque la fin de sa carrière de réalisateur en même temps que son passage des adolescents aux enfants après son plus gros triomphe comme scénariste-producteur : *Maman, j'ai raté l'avion* (1990), réalisé par Chris Columbus. Exploitant le filon de la comédie familiale, suivront des scénarios de médiocre qualité — notamment *Beethoven* (1992), *Denis la Malice* (1993), *Bébé part en vadrouille* (1994), *Les 101 Dalmatiens* (1996), *Flubber* (1997) et le remake américain des *Visiteurs* (2001) — marquant le déclin du talent de Hughes, qui semble alors avoir abandonné toute ambition artistique.

Après avoir, en moins de dix ans, marqué la culture populaire de son pays, celui qui n'a jamais voulu vivre à Hollywood disparaît quasiment de la scène publique en 1994 pour se retirer près de Chicago. Son besoin de discrétion le pousse même à écrire parfois sous le pseudonyme d'Edmond Dantès, emprunté au *Comte de Monte-Cristo*. Il meurt d'une crise cardiaque à New York, le 6 août 2009, à seulement 59 ans.



Avant la séance

35 ans plus tard

Breakfast Club s'adresse directement aux adolescents, à hauteur de leur sensibilité, de leurs angoisses, des questionnements propres à leur âge. On ne l'aborde donc pas comme un chef-d'œuvre du cinéma nécessitant un savoir ou une initiation afin de pouvoir y accéder pleinement. Nous sommes même tentés de dire qu'il est susceptible de toucher plus aisément le cœur des lycéens que l'intelligence de leurs professeurs. C'est pourquoi il est beau mais aussi délicat de pouvoir leur montrer dans un tel cadre, proche de celui où se déroule son action, alors que, d'une certaine manière, il s'agit dans le scénario d'y échapper. En d'autres termes, montrer *Breakfast Club* à des adolescents pourrait être une manière de les faire réfléchir à leurs propres rapports avec leur lycée, leurs camarades, leurs professeurs. Ce serait même la preuve que le film les atteint comme il le devrait.

● L'affiche

L'écart peut être grand entre des jeunes spectateurs français des années 2010 et des adolescents américains de la génération de leurs parents. Afin de désamorcer les écueils d'une confrontation entre ce film d'un autre siècle et leur propre vie, on peut commencer par proposer aux élèves de comparer les deux époques à travers l'image qu'ils se font des années 1980. L'analyse de l'affiche, signée par la célèbre photographe Annie Leibovitz, peut être un bon moyen de questionner cette différence. Les vêtements des personnages datent le film et, surtout, en disent déjà beaucoup sur le caractère de chacun : les mitaines en cuir du rebelle (ainsi que sa cigarette), la montre et la bague de la fille de bonne famille, le blouson de baseball du sportif, etc. Par ce biais, on peut déjà aborder la question des codes et des archétypes de l'adolescence : quels seraient ceux d'aujourd'hui ? Quels rôles jouent-ils dans la vie du lycée et les rapports entre élèves ? S'en sentent-ils eux-mêmes dépendants ?

● Un témoignage

Autre point important que l'affiche peut permettre d'aborder d'emblée : elle frappera très probablement des élèves d'aujourd'hui par le fait qu'on n'y trouve que des Blancs, alors que le cinéma est devenu très attentif à la représentation des diverses communautés et minorités. On peut se préparer à cette réaction en consultant le témoignage d'une professeure américaine ayant souvent montré et étudié *Breakfast Club* au lycée et à l'université : Amanda Ann Klein, qui est justement spécialiste de ces questions. Dans un article de 2015 intitulé « *The Breakfast Club, 30 years later: a conversation across generations* »¹, elle évoque ses inquiétudes au moment de projeter pour la première fois le film à ses étudiants. Il l'avait marquée profondément lorsqu'elle avait leur âge mais, trente ans plus tard, elle craignait fort les réactions de jeunes gens très sensibilisés aux problèmes de représentation. « J'étais certaine qu'ils allaient trouver *Breakfast Club* raciste, fermé d'esprit, insatisfaisant », avoue-t-elle. Or, bien au contraire, elle s'est aperçue que le film leur faisait le même effet qu'à elle autrefois, bien qu'ils ne manquèrent pas de remarquer tout ce qui en est exclu. Selon elle, les étudiants admettent très bien que Hughes, comme il le revendiquait, ne parle que du microcosme dont il provient parce que c'est ce qu'il connaît le mieux, et que c'est ce qui lui permet d'être si juste et finalement universel. L'une des étudiantes afro-américaines de Klein dit avoir aimé *Breakfast Club* pour la capacité qu'il offre de pouvoir s'identifier à tous les personnages, aussi différents d'elle soient-ils, parce que, d'une manière ou d'une autre, ce sont tous des incompris ou des exclus.

Les élèves plus sévères, ceux qui y décèlent une part de sexisme, de légère homophobie ou d'ethnocentrisme, acceptent et analysent ces limites comme des éléments aussi constitutifs du film que sa mise en scène ou son montage. Même si cela le définit en partie, ce n'est aucunement réhibitoire ou contradictoire avec l'émotion sincère qu'il suscite. Au fond, conclut Amanda Ann Klein, ce film apparemment daté lui a permis plus qu'aucun autre d'avoir avec ses élèves des échanges qui transcendent les écarts d'âge et de générations.

¹ rogerebert.com/mzs/the-breakfast-club-30-years-later-a-conversation-across-generations

Acteurs

Les cinq du club

Comme tout réalisateur de comédies, John Hughes accordait une importance capitale aux acteurs. Le choix de ceux de *Breakfast Club* était d'autant plus décisif qu'il s'agit d'un huis clos reposant essentiellement sur les dialogues et la caractérisation des personnages.

● Deux acteurs fétiches

Hughes était déjà certain de vouloir reprendre deux acteurs de son précédent film, *Seize bougies pour Sam*, qui seront par la suite considérés comme ses acteurs fétiches : Molly Ringwald (Claire) et Anthony Michael Hall (Brian). Malgré ses seize ans, Ringwald, née en 1968, n'est plus une débutante lorsqu'il l'engage pour sa première réalisation. Elle s'est déjà fait remarquer à onze ans dans la série *Arnold et Willy* et a été nommée à quatorze ans aux Golden Globes pour son rôle dans *Tempête* (1982) de Paul Mazursky. Mais c'est son personnage de *Seize bougies pour Sam*, jolie adolescente tourmentée et moins sage qu'il n'y paraît, décliné dans *Breakfast Club* puis *Rose bonbon*, qui l'imposeront comme une typique jeune fille des années 1980. Anthony Michael Hall, également né en 1968, a lui aussi débuté très jeune, en tournant un premier téléfilm à onze ans. Avant *Seize bougies pour Sam*, on l'avait vu dans *Bonjour les vacances...* d'Harold Ramis, premier succès scénaristique de Hughes. Il sera également l'un des deux garçons d'*Une créature de rêve*. Comme Ringwald, il a représenté pendant quelques années le prototype d'une certaine idée de l'adolescence : le fort en thème inhibé, le *nerd* (« l'intello ») au cœur tendre.

« Le message pour Hollywood est le suivant : les kids sont le public de base du cinéma, et ils veulent voir des films sur eux-mêmes. »

Emilio Estevez

● Le Brat Pack

La même année que *Breakfast Club* sort aux États-Unis *St. Elmo's Fire* de Joel Schumacher, consacré à l'entrée dans la vie adulte d'un groupe d'étudiants, plus âgés et huppés que ceux de Hughes. Parce qu'ils connurent un grand succès auprès de la jeunesse de l'époque et qu'ils avaient en commun trois acteurs — Emilio Estevez, Judd Nelson, Ally Sheedy —, ces deux films furent vite associés. Dans le *New York Magazine* du 10 juin 1985, le critique David Blum regroupe leurs jeunes acteurs sous le terme de « Brat Pack », jeu de mots à partir de Rat Pack, surnom désignant un groupe de chanteur-acteurs des années 1950 (dont Frank Sinatra, Sammy Davis, Jr. et Dean Martin). L'expression se prolongea le temps de quelques autres films avec des étudiants, incluant notamment Rob Lowe, Demi Moore, Kevin Bacon, James Spader, Matthew Broderick, John Cusack, Tom Cruise... « Brat Pack » pourrait être traduit par « bande de morveux », et la connotation péjorative de ce terme déplut fort aux concernés. Il les réduisait à des enfants gâtés, parce qu'ils interprétaient surtout des jeunes gens de la bourgeoisie américaine — des fils à papa, de futurs *yuppies*, selon les détracteurs des films en question.



© Universal Pictures

● À la recherche de Bender

Pour le rôle d'Allison, Hughes a vite pensé à Ally Sheedy, née en 1962. Il lui avait fait passer une audition pour *Seize bougies pour Sam*, sans la retenir mais en la gardant à l'esprit. Emilio Estevez (fils de l'acteur Martin Sheen), né en 1962, était déjà connu, notamment pour ses rôles dans *Outsiders* (1983) de Francis Ford Coppola et *Repo Man* (1984) d'Alex Cox, lorsqu'il fut approché pour jouer Bender, le « délinquant ». Mais lors des auditions, Hughes le trouva finalement idéal pour incarner Andrew Clark, le « sportif ». Restait donc à trouver Bender. Beaucoup de jeunes acteurs furent présentés, dont Nicolas Cage, Sean Penn et John Cusack. Mais Judd Nelson, né en 1959, se distingua dès sa première audition : pour prouver qu'il avait le personnage dans la peau, il se comporta de manière agressive dans la salle d'attente du studio. Le problème est qu'il continua à agir d'une façon aussi revêche pendant le tournage, notamment envers Molly Ringwald. Il voulait être Bender en permanence, alors que, déjà âgé de vingt-cinq ans, issu d'une famille aisée et ayant fait de brillantes études, il avait assez peu à voir avec lui. Son comportement ulcéra tellement Hughes qu'il envisagea son renvoi. Mais Nelson s'assagit et sut se tenir jusqu'à la fin.

● Esprit de troupe

C'est que Hughes tenait beaucoup à ce que règne une atmosphère familiale sur ses tournages. Ayant fait en sorte que celui de *Breakfast Club* ait lieu loin d'Hollywood, là où il vivait, dans l'Illinois, il invitait régulièrement ses acteurs à dîner chez lui après le travail, pour discuter et leur montrer des films. Il était constamment ouvert à leurs suggestions, et chacun eut le sentiment de réécrire un peu le film avec lui, en trouvant des répliques, en définissant des attitudes, en faisant remanier des scènes entières. Après avoir écrit un scénario s'inspirant de souvenirs personnels, Hughes savait que son film nécessitait une confrontation avec la réalité, à commencer par celle qu'incarnaient ses acteurs et leur propre vécu, pour échapper à la nostalgie et donner une image juste et contemporaine de la jeunesse.

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:01:59
- 2 PLANTER LE DÉCOR**
00:01:59 – 00:03:13
Samedi 24 mars 1984 au lycée Shermer dans l'Illinois. Une horloge indique 6 h 56. On découvre peu à peu l'espace du lycée, sa cafétéria, ses couloirs, ses salles de classe, ses vestiaires, sa salle de fête. En voix off, Brian lit le début de la lettre-dissertation adressée à Vernon, le principal.
- 3 L'ARRIVÉE**
00:03:13 – 00:04:55
Chacun des cinq élèves collés — Claire, Brian, Andrew, Bender et Allison — arrive au lycée, conduit en voiture par ses parents, sauf Bender, qui vient seul et à pied.
- 4 APPROCHE ET PREMIERS CONFLITS**
00:04:55 – 00:21:05
Les cinq lycéens et lycéennes entrent successivement dans la bibliothèque où a lieu la colle et choisissent leur place. Vernon donne ses instructions et le sujet de la dissertation qu'ils devront rédiger pendant la retenue : « Qui pensez-vous être ? » Dès que Vernon est parti, Bender se montre désagréable envers les autres. Puis il débloque la porte ouverte par laquelle Vernon les surveille. Ce dernier intervient, tente en vain de caler la porte. Face aux provocations de Bender, il multiplie ses samedis de retenue.
- 5 TUER L'ENNUI**
00:21:05 – 00:22:56
7 h 45 à l'horloge de la bibliothèque. Les cinq collés passent le temps en jouant avec les objets à portée de leur main ou en rêvassant. Lorsque Vernon entre dans la pièce, ils dorment tous.
- 6 LES PROVOCATIONS DE BENDER**
00:22:56 – 00:30:14
10 h 21 à l'horloge de la bibliothèque. Bender invective les autres avec des questions et hypothèses sur leurs parents, leur physique ou leur virginité. Andrew et lui en viennent aux mains.
- 7 CARL**
00:30:14 – 00:31:37
Carl entre dans la bibliothèque pour vider les corbeilles. Bender lui demande ironiquement ce qu'il faut faire pour devenir agent de service. Carl esquivé la question en répondant qu'il sait tout d'eux.
- 8 PREMIÈRES CONFIDENCES**
00:31:37 – 00:37:02
11 h 30 au radio-réveil de Vernon. L'heure du déjeuner. Allison et Andrew vont chercher des boissons au distributeur. Andrew fait part de sa difficulté à devoir être un gagnant pour plaire à ses parents. Pendant ce temps, Bender provoque Brian et Claire en faisant des allusions sexuelles à la jeune femme ou en évoquant la virginité du garçon.
- 9 LE DÉJEUNER**
00:37:02 – 00:43:17
Chacun sort son déjeuner sous les commentaires ironiques de Bender, qui n'a rien apporté. Il imagine un dialogue mièvre entre les parents de Brian. Quand Andrew lui demande comment ça se passe chez lui, il joue un père violent puis montre une brûlure de cigare sur son avant-bras.
- 10 L'ESCAPADE**
00:43:17 – 00:51:42
Les cinq sortent en douce de la bibliothèque. Ils suivent Bender qui va chercher de la marijuana dans son casier. En voyant passer le principal, ils se sauvent mais se retrouvent coincés par une grille. Bender se sacrifie en partant seul et en attirant l'attention de Vernon, qui le retrouve dans la salle de sport. Ce dernier l'enferme dans un débarras et lui fait la morale de manière insultante avant de le provoquer en tentant d'attiser sa violence.
- 11 LE RETOUR DE BENDER**
00:51:42 – 00:55:31
Bender s'échappe en passant par un faux plafond. Lorsque le principal entre dans la bibliothèque après avoir entendu le bruit de sa chute, il va se cacher sous la table de Claire. Puis il récupère la marijuana. Tous les autres le suivent pour aller fumer, sauf Allison.
- 12 LES EFFETS DE LA MARIJUANA**
00:55:31 – 01:06:30
Pendant que le principal descend au sous-sol où il rencontre Carl, les adolescents fument un joint et se défoulent. Puis des conversations plus sérieuses reprennent, entre Bender et Claire, et surtout entre les deux autres garçons et Allison. Cette dernière finit par révéler à Andrew la raison profonde de son mal-être : ses parents l'ignorent.
- 13 THÉRAPIE DE GROUPE**
01:06:30 – 01:26:07
Assis au fond de la bibliothèque, les cinq adolescents s'imaginent ce qu'ils feraient pour 1 million de dollars. Allison se fait passer pour une nymphomane pour amener Claire à parler de sa propre sexualité. Finalement, elles admettent être vierges toutes les deux. Puis la conversation se centre sur ce que chacun a fait pour être collé : Andrew a violemment humilié un autre élève ; Brian a apporté un pistolet pour fusée éclairante au lycée, dans l'intention de se suicider suite à une mauvaise note. À travers leurs confessions, ils expriment l'oppression que leur font subir les exigences de leurs parents. Bender prend Claire à partie sur ses privilèges de fille de bonne famille. La conversation débouche sur la question : « Deviendrons-nous comme nos parents ? » Puis ils se demandent si lundi ils se salueront dans la cour du lycée.
- 14 LES COUPLES SE FORMENT**
01:26:07 – 01:32:06
Les cinq dansent, seuls ou ensemble. Puis Bender retourne dans le débarras où l'avait enfermé Vernon. Claire propose que Brian fasse la dissertation pour eux tous. Puis elle recoiffe et maquille Allison. En découvrant enfin son visage, Andrew a un coup de foudre. Pendant ce temps, Claire va voir Bender dans le débarras et l'embrasse.
- 15 LA SÉPARATION**
01:32:06 – 01:34:51
Les cinq adolescents quittent le lycée, les deux couples s'embrassent. Le principal lit la lettre-dissertation rédigée par Brian. À la voix de ce dernier se mêlent celles des quatre autres. Ils forment désormais un groupe : le Breakfast Club, le club des lève-tôt.
- 16 GÉNÉRIQUE DE FIN**
01:34:51 – 01:36:55

Genre

Le maître du *teen movie*

Le terme *teen movie* désigne des films faits à la fois pour et avec des adolescents. Il s'en réalise beaucoup depuis les années 1980 à Hollywood, un grand nombre des films produits de nos jours là-bas étant destinés à ce public qui ne fut pas vraiment pris en considération avant les années 1950. Les origines du *teen movie* remontent en effet à cette décennie où l'adolescence commence à être perçue dans la société américaine comme un groupe social à part entière, avec sa propre culture, ses codes, ses problèmes et goûts spécifiques. Quelques films prennent alors en compte le malaise et les aspirations de la jeunesse avec une acuité et une bienveillance nouvelle: *L'Équipée sauvage* (1953) de László Benedek, *La Fureur de vivre* (1955) de Nicholas Ray, *Graine de violence* (1955) de Richard Brooks. Le point de vue reste ici celui d'adultes pointant les problèmes qui préoccupent les parents — l'inadaptation sociale, la violence, la délinquance —, mais néanmoins beaucoup d'adolescents s'y reconnaîtront et s'identifieront à des acteurs qui ont déjà plus de vingt ans (James Dean), voire presque trente (Marlon Brando). Face à l'émergence de ce nouveau public apparaissent aussi des films qui lui sont plus commercialement destinés, plus légers et flattant ses goûts, ayant souvent pour cadre des campus ou des plages (les *beach movies*). Le cinéma profite alors de tout ce qui enthousiasme la jeunesse de l'époque: le rock'n'roll et la culture surf, en particulier. Les films avec Elvis Presley en sont les exemples les plus emblématiques.

« Les gens oublient que quand vous avez 16 ans, vous êtes plus sérieux que vous ne le serez jamais. Vous réfléchissez sérieusement aux grandes questions. »

John Hughes

● Les années 80, âge d'or du genre

Mais le *teen movie* se développe surtout dans les années 1970-80. On peut considérer *American Graffiti* (1973) de George Lucas comme le précurseur du renouveau du genre. Le film suit un groupe d'amis passant une dernière nuit ensemble avant de quitter leur petite ville. C'est un schéma narratif qui se déclinera ensuite de bien des façons dans les récits dits de "*coming of age*", c'est-à-dire s'attachant à montrer le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Le film de Lucas se déroule en 1962, époque autour de laquelle reviennent beaucoup de *teen movies* des années 70-80: *Outsiders* et *Rusty James* (1983), le magnifique diptyque de Francis Ford Coppola; *Peggy Sue s'est mariée* (1986), du même Coppola; *Stand by Me* (1986) de Rob Reiner; sans oublier, dans d'autres genres, *Grease* (1978) de Randal Kleiser ou *Retour vers le futur* (1985) de Robert Zemeckis. Pour ces cinéastes, cette période (de la fin des



À droite, de haut en bas :

American Graffiti (1973) © DVD G.C.T.H.V.

Porky's (1981) © DVD 20th Century Fox

Rusty James (1983) © DVD/Blu-ray Wild Side Video

Stand by Me (1986) © DVD Sony Pictures

Seize bougies pour Sam (1984) © DVD/Blu-ray Universal Pictures France

La Folle Journée de Ferris Bueller (1986) © DVD/Blu-ray Universal Pictures France

années 50 au début des années 60) est celle de leur propre enfance ou adolescence, qu'ils revivent avec plus ou moins de nostalgie tout en retournant aux sources du *teen movie* et de la culture sur laquelle il se fonde, pour les revisiter avec le recul du temps, de l'évolution du cinéma et des mœurs. Il est significatif que l'idée même du voyage dans le passé (*Peggy Sue, Retour vers le futur*) ou de la remémoration (*Stand by Me*) soit au cœur de certains de ces films.

● La *teen comedy*

Le *teen movie* va investir beaucoup de genres : la comédie musicale (*Grease, Flashdance, Dirty Dancing*), le film d'aventures (*Les Goonies*), policier (*Le Fleuve de la mort*) ou d'arts martiaux (*Karaté Kid*), la science-fiction (*Explorers, Retour vers le futur*), le fantastique (*Carrie au bal du diable*), l'horreur (*Halloween, Vendredi 13, Les Griffes de la nuit, Scream*, où les adolescents sont les cibles exclusives de tueurs psychopathes). Mais c'est dans la comédie que le *teen movie* s'épanouit le plus, la rencontre des deux genres en formant alors un troisième : la *teen comedy*. *American College* (1978) de John Landis ouvre la voie des comédies situées dans des lycées ou des universités, généralement centrées sur les rivalités entre différents groupes, sur les farces potaches des adolescents et leurs obsessions sexuelles. John Hughes écrit et réalisa d'ailleurs des épisodes de la sitcom inspirée du film de Landis, *Delta House* (1979). *Porky's* (1981) de Bob Clark, centré sur un groupe d'adolescents des années 50 obsédés par les filles et la perte de leur virginité, est le prototype de la comédie adolescente grivoise, qui fit un retour en force dans les années 2000, notamment avec la franchise *American Pie*, ou avec le parodique *Sex Academy* (2002) de Joel Gallen, plein de références à Hughes, dont une scène de colle pastichant *Breakfast Club*.

Comme tout genre cinématographique, la *teen comedy* s'appuie sur des codes et des archétypes. On y retrouve des personnages récurrents : le *nerd* (solitaire au physique ingrat, timide avec les filles, détestant le sport, passionné de sujets qui n'intéressent que lui), le dragueur insistant, le petit gros rigolo, le sportif un peu bête, l'intello coincé, la pom-pom girl nunuche, la petite frappe, etc. Les adultes (professeurs, parents) et les représentants de l'ordre (directeurs de lycée, policiers, boutiquiers) y sont généralement des adversaires incompréhensifs et autoritaires, souvent ridiculisés. À l'intérieur des lycées ou campus qui servent de principal décor, on retrouve des lieux emblématiques : les couloirs avec leurs casiers, les terrains de football, les salles de sport et leurs vestiaires, les chambres d'étudiants, les cafétérias. Les mêmes thèmes et situations reviennent de film en film : la découverte de l'amour et du sexe, les conflits sociaux, les émois sentimentaux, l'angoisse ou l'excitation de quitter l'enfance en envisageant l'avenir, les derniers défoulements immatures avant l'entrée dans la vie adulte.

● Le cas John Hughes

Les films écrits et réalisés par Hughes opèrent une sorte de synthèse de tous ces aspects du *teen movie*, tout en les réinventant. Même s'il signe essentiellement des comédies, celles-ci sont presque toujours teintées de mélancolie, traversées par des moments plus graves où le rire fait place à des discussions sérieuses. Dans *Breakfast Club*, cas assez particulier dans son œuvre, la dimension comique demeure mais passe au second plan tandis que le mal-être des personnages et les conversations qu'il engendre deviennent le cœur du film. Autre particularité des films de Hughes par rapport à la plupart des *teen comedies* : la sexualité n'est jamais la principale préoccupation de ses personnages (sauf dans *Une créature de rêve*), sans qu'il l'élude pour autant. Il le disait lui-même : « Mes personnages ne sont pas obsédés par les filles mais par la romance. » Dans *Breakfast Club*, la virginité, les rapports avec l'autre sexe, l'apprentissage

sexuel sont surtout présentés comme source de gêne et de malaise, y compris chez ceux qui feignent d'être à l'aise avec la question.

On le voit à travers ses exemples, Hughes ne cherche pas à répondre aux codes d'un genre mais à se tenir au plus près des préoccupations des adolescents, à leur hauteur, sans les regarder d'un point de vue moralisateur ou condescendant. Simple, confiné, presque minimal, *Breakfast Club* est totalement centré sur les états d'âme des jeunes personnages, sans qu'aucune concession ne vienne parasiter cette approche empathique. Son récit consiste même à se défaire de tous les archétypes et de toutes les conventions du genre, pour mettre à jour les véritables questionnements de l'adolescence [Personnages]. C'est pourquoi tant de jeunes spectateurs du film ont eu le sentiment qu'il s'adressait très directement à eux, non pas à travers ce qu'ils aiment ou consomment mais en allant droit à ce qu'ils vivent, pensent et éprouvent.

● John Hughes et Judd Apatow

Parmi les nombreux spectateurs marqués en leur temps par les films de Hughes, certains sont eux-mêmes devenus des créateurs de *teen movies*. Kevin Smith, notamment auteur de *Clerks* (1994) et *Dogma* (1999), a ainsi pu déclarer : « Au fond, ce que je fais, c'est juste du John Hughes avec des gros mots. » Plus connu en France, le scénariste, producteur et réalisateur Judd Apatow a lui aussi toujours revendiqué la filiation de son cinéma avec celui de Hughes. Ils travailleront même indirectement ensemble lorsque Apatow produira *Drillbit Taylor, le garde du corps* (2008), dernier scénario imaginé par Hughes. Surtout, Apatow produira des séries et des films relevant de la *teen comedy* où l'héritage de Hughes est plus flagrant : *Freaks and Geeks* (série créée par Paul Feig en 1999), *Les Années Campus* (série créée par Apatow en 2001) ou le film *SuperGrave*, réalisé par Greg Mottola en 2007. Comme son titre l'indique, *Freaks and Geeks* prend, à l'instar de *Breakfast Club*, le parti des rebelles et des exclus de la vie lycéenne face aux étudiants modèles. C'est aussi ce type de personnages que l'on retrouve dans *SuperGrave*, centré sur deux amis d'enfance qui, juste avant d'entrer à l'université, ont comme principale obsession de perdre leur virginité. La comparaison de ce film avec *Breakfast Club* peut s'avérer intéressante, leurs différences étant au fond plus importantes que leurs points communs. On peut résumer ainsi ce qui les oppose : à l'inverse de celui de Hughes, le film produit par Apatow est impudique sur les questions sexuelles (à travers des dialogues crus) et très pudique sur les sentiments. L'émotion n'arrive qu'à la toute fin lorsque, en se séparant, les deux adolescents s'aperçoivent que, faute d'avoir connu une grande aventure sexuelle, ils ont vécu une belle amitié. Pour une comparaison très pertinente de Hughes et Apatow, à la fois thématique et formelle, on peut se reporter à l'article du critique et cinéaste Serge Bozon, « Du vent, des vannes », publié dans les *Cahiers du cinéma* n°649 (octobre 2009). Il y développe notamment l'idée qu'Apatow est un cinéaste de l'immaturation, tandis que Hughes s'intéresse à l'accès à la maturité. Ce texte offre par ailleurs une belle mise en perspective de l'évolution de la *teen comedy* par rapport à celle du rock et de la pop. Par exemple, Bozon affirme que « John Hughes a fait à la *teen comedy* ce qu'Eddie Cochran a fait au rockabilly », en la simplifiant, en la lissant tout en lui apportant une efficacité et une émotion nouvelles.



Personnages

La déconstruction des stéréotypes

Breakfast Club appartient à la catégorie des fictions qui sont fondées moins sur la construction d'une intrigue que sur l'évolution de leurs personnages. La lecture d'une partie de la lettre-dissertation dès l'ouverture du film nous informe que le sujet imposé aux adolescents collés sera « Qui pensez-vous être ? ». En répondant à cette question, ils réagiront aux clichés que chacun d'eux représente aux yeux des autres, énoncés avant même leur apparition : la bourgeoise gâtée, le voyou, l'intello, le sportif, la cinglée. On comprend donc d'emblée que l'enjeu du film sera de se distancer de ces stéréotypes, jusqu'à en libérer les personnages.

● Conditionnement

Dès leur arrivée au lycée, il apparaît que ces stéréotypes sont forgés, voire cultivés, par leurs parents [séq. 3]. Claire, la fille à papa, arrive dans une BMW conduite par son père. Lorsqu'elle se plaint de l'injustice d'une punition indigne d'elle, ce dernier approuve tout en se montrant complaisant face à son sentiment de supériorité : « Je me ferai pardonner. C'est vrai que rater l'école pour faire les magasins ne fait pas de toi une arriérée. » Brian, l'inhibé, se voit obligé de promettre à une mère sévère et écrasante qu'il ne recommencera plus et qu'il profitera des heures de colle pour étudier. Signe plus anecdotique de conditionnement : la plaque d'immatriculation des parents de ce geek est EMC 2 ! Andrew, le sportif, arrive dans un imposant 4x4. Son père ne lui reproche pas la bêtise qu'il a faite (et dont on connaîtra plus tard la violence) — « C'est normal pour un garçon » — mais de s'être « fait prendre ». Il lui reproche surtout de gâcher ses chances d'avoir une bourse. Andrew est conforté dans l'idée qu'il est un champion, viril et compétitif, devant d'abord penser égoïstement à ses victoires. Bender, le voyou brutalisé par son père, arrive à pied et seul, en portant des lunettes noires, c'est-à-dire à la fois livré à lui-même et arborant son rejet des autres. Quant à Allison, la « sauvage » délaissée, elle sort par l'arrière d'une voiture qui redémarre avant qu'elle ait pu dire au revoir à ses parents, la

laissant ainsi seule et désemparée sur la route.

La scène du repas [séq. 9] confirme avec humour que ce que chacun pense être est intimement lié à la façon dont leurs parents les perçoivent et les traitent. Claire a droit à des sushis, mets coûteux et chic. Brian a un déjeuner équilibré, avec de la soupe : un repas de bon élève, utile et sans fantaisie. Andrew, en tant que sportif, a un repas exagérément copieux. Celui d'Allison ne ressemble à rien : un bout de mortadelle entre deux tranches de pain de mie beurrées, et un paquet de Crispies. Elle transforme finalement cette négligence de ses parents en une excentricité qui lui ressemble : elle jette la mortadelle pour se faire un sandwich de Crispies au sucre... Quant à Bender, le démuné maltraité, rien ne lui a été préparé.

● Tous contre un

Le caractère de chaque personnage se révèle à travers leurs attitudes, gestes, rapports à la parole, dès leur entrée dans la bibliothèque où ils sont collés [séq. 4]. Claire, la gâtée, s'assoit devant ; Brian, le timide, au milieu ; Andrew, le respectueux des règles, demande poliment à Claire la permission de s'asseoir à la même table qu'elle, elle acquiesce avec un air un peu hautain. Bender, le rebelle, arrive en faisant du bruit, en renversant des objets, en volant un carnet au passage. Il fait ensuite signe à Brian de dégager pour s'asseoir à sa place puis il prend deux chaises, dont l'une pour ses pieds. Allison, l'excentrique, rentre recroquevillée sur elle-même, en faisant le tour de toutes les tables pour s'installer le plus loin possible des autres. Pendant un moment, chacun va prolonger l'attitude affichée lors de cette entrée en scène : Claire reste hautaine, Brian soumis, Andrew respectueux des règles, Bender agressif, Allison sauvage.

Quand Vernon arrive, chacun continue à jouer son rôle : Claire dit qu'elle est là par erreur, Brian promet que c'est la dernière fois qu'il vient ici, Bender crache en l'air puis provoque le principal. Son insolence réveille très vite toute la dureté et l'injustice dont ce dernier est capable. Et c'est contre cet « ennemi » commun que les cinq adolescents s'unissent peu à peu, à la fois contre sa violente autorité et contre la vision caricaturale qu'il s'est faite d'eux. Les provocations de Bender jouent un rôle essentiel en déclenchant cette révolte contre l'adulte, mais aussi en poussant les autres à affirmer leur singularité. Ses attaques, imitations et

questions brusques touchent souvent juste, notamment lorsqu'il les questionne sur leurs parents. Rétrospectivement, on peut considérer qu'il est celui qui s'intéresse le plus aux autres, au point de chercher à les libérer de leurs silences, inhibitions et soumission. Lorsqu'ils le suivent pour aller récupérer la marijuana qui est dans son casier, il se sacrifiera en se faisant attraper par Vernon pour qu'ils puissent retourner dans la salle de colle sans être vus. Tout au long du film, il est ainsi celui qui concentre toute la violence du principal sur lui, parfois volontairement, pour la détourner des autres.

● Les langues se délient

Au contraire de Bender, Allison se distingue d'abord par son refus de parler et de se mêler au groupe, mimant même parfois un petit animal apeuré. Sa première véritable réaction intervient au bout de vingt-cinq minutes, lorsqu'elle pousse un petit cri au moment où Claire dit à propos de ses parents : « Ils se fichent bien de moi. Je leur sers juste à se venger l'un de l'autre. » On comprendra plus tard à quel point la négligence dont font preuve les propres parents d'Allison est la clef de sa marginalité, ce qu'exprime déjà cette réaction. Elle prononce son premier mot en allant chercher les boissons avec Andrew : « Vodka », répond-elle au garçon qui lui demande ce qu'elle aime boire. Cette scène est importante car c'est aussi le moment où Andrew fait pour la première fois part de son malaise à être considéré comme un champion par ses parents : « Je suis comme un cheval de course pour eux : puissant et rapide. » Plus tard, alors qu'ils discutent à nouveau tous les deux, Allison prolonge cet échange en parlant de ses propres parents : « Ils m'ignorent. » C'est le problème contraire de celui d'Andrew, étouffé par tout ce que ses parents font peser sur lui, mais il s'agit au fond de deux sentiments d'incompréhension comparables.

Dans la scène où ils fument de la marijuana [séq. 12], les adolescents se désinhibent en détournant ou poussant à bout l'archétype qu'ils représentent. Brian joue au dur avec des lunettes noires ; Claire dit à quel point elle est populaire au lycée ; Andrew fait une performance sportive spectaculaire et improbable, jusqu'à briser une porte vitrée avec un cri ; Allison vide littéralement son sac (à main) sur le canapé. Cette façon d'exagérer ou de moquer la façon dont ils se montrent et se perçoivent, tout en se dévoilant un peu plus encore, prépare au long dialogue suivant. Le moment des confessions, des derniers masques arrachés, de la libération [séq. 13].

Cette longue scène, pleine de rires et de larmes, va être lancée par une provocation d'Allison : elle se fait passer pour une nymphomane afin de faire admettre à Claire qu'elle est vierge. Elle ment donc pour dévoiler un mensonge. Cette révélation sera suivie d'une confession d'Andrew : il avoue avoir été collé pour avoir scotché les fesses d'un autre lycéen, parce que son père lui a appris qu'en tant que fort il pouvait s'amuser des faibles. Brian révélera quant à lui avoir voulu se suicider après avoir échoué à un examen de bricolage, également à cause de la pression de ses parents. Dans ce renversement des stéréotypes, les plus disciplinés s'avèrent donc être ceux qui ont commis les actes les plus violents. Bender va remettre sur le

tapis la question des différences de classes. Il s'en prend à Brian car il croit avoir décelé dans son récit un certain mépris de l'intellectuel pour les manuels. Puis il lance à Claire : « Si je disparaissais demain, personne ne s'en apercevrait. Je ne suis rien dans ce lycée, non ? » Il évoque aussi la pauvreté de ses parents par rapport à la richesse de ceux de Claire, comparant le diamant qu'elle porte à l'oreille et la cartouche de cigarettes qu'il a reçue comme seul cadeau de Noël. Toute cette discussion revient donc inmanquablement sur la façon dont ces adolescents ont été, d'une manière ou d'une autre, façonnés par leur héritage culturel, moral et social. Cela aboutit à deux questions qui se rejoignent : « Deviendrons-nous comme nos parents ? » et « Nous saluerons-nous lundi en nous croisant au lycée ? ». Autrement dit : vont-ils continuer à vivre dans ce schéma imposé par leur éducation et leur classe sociale, qui a jusqu'ici fait d'eux des caricatures et les a empêchés de se rencontrer ? Claire pense qu'ils ne se salueront pas, ce qui choque les quatre autres. Cela conforte Bender dans sa colère contre le mépris de classe dont elle fait preuve, et blesse particulièrement Brian, qui considère qu'ils sont tous devenus amis, lui qui semble en avoir si peu.

● Les individus fusionnent

La vraie réponse, plus optimiste, viendra des deux scènes suivantes [séq. 14 et 15]. D'abord, tous se défoulent en dansant, parfois même en groupe (à deux ou trois), dans une joie fusionnelle inimaginable au début du film. Puis des couples se forment, entre ceux qui étaient a priori les plus incompatibles : Andrew le sportif et Allison la solitaire ; Claire la fille à papa et Bender le voyou mal-aimé. Pour cela, chacun donne quelque chose à l'autre. Allison « offre » son visage, qu'elle cachait jusque-là sous ses cheveux ébouriffés, en acceptant que Claire la maquille et la coiffe avec un ruban. Et c'est



en la voyant ainsi qu'Andrew tombe définitivement amoureux d'elle. Comme pour garder un souvenir de lui et un gage de leur amour naissant, Allison lui arrache un insigne sur la manche de son blouson, et pas n'importe lequel : celui qui indique «State Champion». C'est comme une façon symbolique de le libérer du poids d'être un champion. Claire fait le premier pas en embrassant Bender dans le cou, et cet élan d'affection suffit à lui faire baisser immédiatement les armes. Il ne peut lui offrir que d'être enfin souriant et gentil. En admettant avoir menti lorsqu'il disait trouver sans intérêt sa façon originale de mettre du rouge à lèvres, Bender suggère à Claire que son attitude hostile était en partie feinte. Comme pour répondre à leur dispute autour des cadeaux de Noël, Claire lui donne sa boucle d'oreille avec un diamant : le signe extérieur de richesse devient alliance, preuve d'amour.

Les distances se sont dissoutes, les masques sont tombés, les adolescents se sont libérés des stéréotypes sans se renier. Il faudrait distinguer ici le stéréotype de l'archétype : d'un côté, une vision réductrice imposée par les autres ; de l'autre, la conscience, souvent assumée et cultivée dans l'adolescence, de correspondre à une généralité sociale, psychologique, culturelle. Les cinq peuvent finalement se reconnaître en l'autre, en acceptant qu'être soi passe par du partage et des influences bénéfiques. C'est évident avec Allison : en étant physiquement transformée par Claire, elle devient plus visible et disponible à l'amour. En donnant quelque chose d'eux-mêmes à l'autre et en formant des couples, ils opèrent des fusions, jusqu'à ce que les cinq puissent se présenter à Vernon comme une seule entité. Brian, resté «célibataire», est chargé d'unir le groupe en rédigeant la lettre qu'ils signent d'un seul nom : «The Breakfast Club».

« Nous sommes tous assez bizarres. Certains d'entre nous le cachent mieux, c'est tout. »

Brian

● Contre les adultes

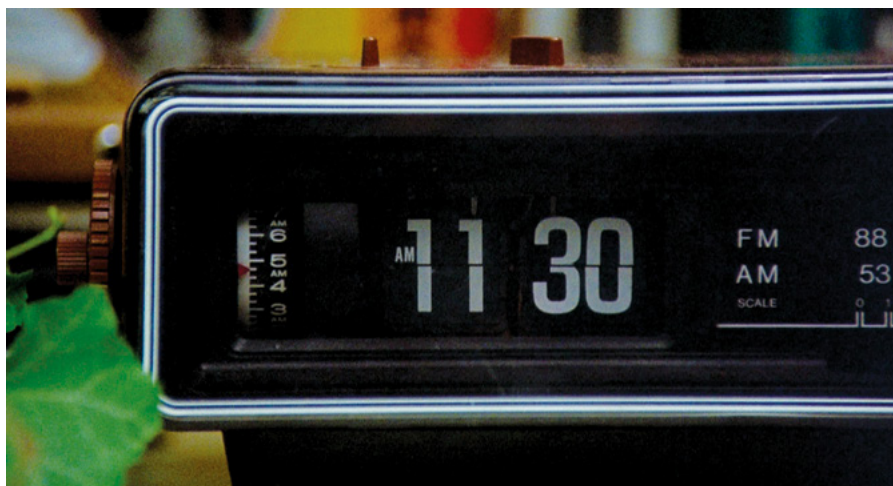
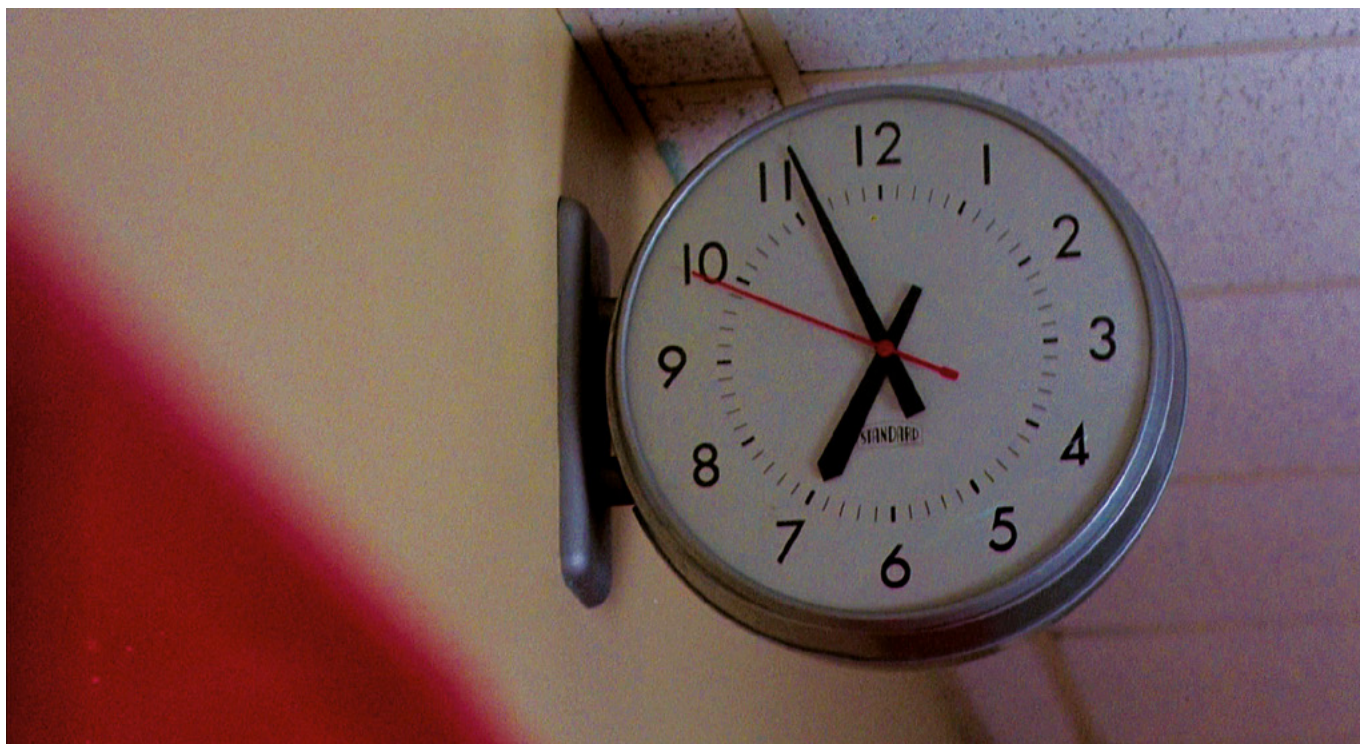
Dans une critique mitigée publiée dans *The New Yorker* le 8 avril 1985, Pauline Kael reproche à *Breakfast Club* de faire reposer tout le mal-être de la jeunesse sur les épaules des adultes, comme le faisaient déjà dans les années 1950 *La Fièvre dans le sang* d'Elia Kazan ou *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray. «Le jeune public a toujours été friand de ce genre de flatteries», conclut-elle. Mais cela relève d'une vision plus profonde qu'une simple flatterie. Si Hughes fait des parents ou du principal des figures repoussoirs sans nuance, c'est qu'il s'intéresse précisément au moment où l'adolescent se construit par opposition aux adultes. Il filme ses cinq protagonistes entre eux, dans un monde nécessairement clos ou rétif à la présence

d'aînés. Ce parti pris est annoncé par la citation de David Bowie placée en exergue (tirée de «Changes») : «Et ces enfants sur lesquels vous crachez, alors qu'ils essaient de changer le monde, n'ont que faire de vos conseils. Ils savent très bien ce qu'ils font.» Ce rejet des adultes relève aussi d'une peur de quitter l'enfance résumée par la sentence d'Allison : «Quand tu grandis, ton cœur meurt.» Il est vrai qu'aucun modèle ne vient la contredire. Pire : Vernon s'amuse à prévoir cruellement l'avenir de Bender, sans lui laisser aucune chance. Car le poids des conditionnements ne pèse pas seulement sur le présent, il est aussi la promesse décourageante d'un avenir déjà tout tracé par les générations précédentes.

● Carl

Il ne faudrait pas négliger Carl, le concierge, personnage totalement à part mais fort intéressant. Sa photo apparaît au tout début [Récit], sur le tableau des «Hommes de l'année», à l'année 1969 : preuve qu'il a été élève dans le lycée et qu'il comptait même parmi les meilleurs. Cette information essentielle, les étudiants ne semblent pas la connaître. Quand Bender lui demande comment on fait pour devenir concierge, sa moquerie est d'autant plus cruelle qu'elle renvoie les lycéens à leur propre avenir incertain. On ne sait si ce sont des déboires de la vie ou des conditions sociales qui ont empêché Carl de tenir ses promesses «d'homme de l'année», ou d'être un nouveau John Lennon comme il le rêvait (il le confesse à Vernon), mais il ne semble pas le vivre douloureusement. Il est au lycée comme chez lui, entre dans les salles sans prévenir, accédant à tous les recoins, tous les secrets : «Je lis vos lettres, j'inspecte vos casiers, j'écoute vos conversations. (...) Je suis les yeux et les oreilles de cet établissement, mes amis», lance-t-il aux étudiants. Il est à la fois «en bas» de l'échelle sociale du lycée et totalement libre, y compris vis-à-vis de Vernon, qu'il appelle Dick et à qui il se permet de demander 50 dollars pour garder le silence lorsqu'il le surprend en train de fouiller dans des dossiers. Par sa façon de le regarder et de sourire à ses réponses, Bender semble presque avoir de l'admiration pour lui. Il y reconnaît sans doute un représentant de sa classe sociale mais qui lui le vit avec une certaine souveraineté, presque avec arrogance. Carl apparaît ainsi comme une figure intermédiaire entre les âges et les classes. Une sorte de confident pour Vernon ; et pour Bender, un miroir de ce qu'il pourrait devenir.





Récit

Le temps d'un huis clos

Le récit de *Breakfast Club* peut sembler très minimal : un huis clos avec cinq personnages principaux et deux secondaires. Mais cette apparente simplicité passe par une construction très élaborée, d'autant plus complexe et singulière qu'elle n'est pas bâtie sur une histoire classique, avec un début et une fin reliés par un enchaînement logique de péripéties. Le film raconte essentiellement l'évolution psychologique et sentimentale de cinq adolescents et des liens qui s'établissent entre eux ; son récit repose donc surtout sur des rapports de forces sociaux et des élans affectifs, changeants, irréguliers, parfois contradictoires. Nous en étudions l'évolution dans le chapitre « Personnages » ; ici, il importe de savoir comment cela se traduit en termes de narration, de rythme, de temporalité.

● Un film réécrit au montage

On sait l'importance que Hughes accordait au scénario et aux dialogues, mais il faut aussi souligner l'extraordinaire travail qu'il a effectué avec sa monteuse Dede Allen (qui collabora notamment avec Elia Kazan et Arthur Penn) :

un montage que l'on peut considérer comme une véritable réécriture du récit. Le film a été tourné dans l'ordre du scénario, correspondant à la chronologie de l'histoire. Hughes filma énormément, encourageant les acteurs à improviser et à recommencer sans cesse. Arrivée sur le tournage une semaine après le début, Allen montait à côté du plateau, allant parfois jusqu'à intervenir entre deux prises afin d'indiquer des plans nécessaires pour compléter le montage. Après chaque journée de tournage, Hughes passait 2 ou 3 heures avec elle, pour discuter de toutes les prises et penser à la construction. La première version du film durait 3 heures, ce qui convenait très bien à Hughes et Allen, mais

pas au studio qui leur demanda de réduire le film. Beaucoup de dialogues auraient alors été coupés. Dans la séquence 13, par exemple, chaque adolescent avait droit à son monologue, comme Brian et Andrew dans la version actuelle. Mais on imagine bien que la réduction de la première version ne consista pas qu'à enlever ça et là des passages. Il fallut certainement inventer un autre tempo, imaginer de nouvelles ellipses jusqu'à obtenir le résultat que nous connaissons.

● L'ouverture

Au son, *Breakfast Club* commence par sa fin. Dès les premières secondes après le générique, on entend la voix de Brian lire la lettre qu'il écrira au nom des cinq adolescents collés, en guise de dissertation. Plus précisément, le début de la lettre, l'intégralité de celle-ci (légèrement transformée, d'ailleurs) étant lue pendant les deux derniers plans du film. L'action est donc comme insérée dans ce texte, sorte de manifeste du « Breakfast Club ». Avant même que le récit débute, il résume la situation : « Tout un samedi en colle » avec « une dissertation ayant comme sujet "Qui pensez-vous être ?" » ; il définit les cinq personnages : « Vous nous voyez comme un intello, un sportif, une princesse, une folle et un délinquant » ; et il annonce les enjeux du film : échapper à ces stéréotypes jusqu'à pouvoir affirmer « On nous avait lavé

le cerveau».

Le film n'est cependant pas construit comme un flash-back. Alors que tout le récit se déroulera chronologiquement, les premiers plans sur lesquels on entend la voix *off* de Brian, s'attardant sur divers endroits du lycée totalement désertés, appartiennent à une temporalité incertaine. L'horloge de la cafétéria indiquant 6 h 56 suggère que ces images montrent l'établissement avant l'arrivée des élèves, mais le désordre perceptible dans certains lieux (les vestiaires, les escaliers, les vestiges d'une fête) peut nous en faire douter. Peu importe, ces plans de lieux et d'objets typiques de la vie de tout lycée aux États-Unis, et donc de tout *teen movie* — couloirs, cafétéria, vestiaires, escaliers, théâtre, casiers, journal du lycée, coupes sportives... —, valent d'abord par leur caractère emblématique, quasi intemporel. On ne retournera pas dans la plupart de ces endroits, mais ils ancrent le film dans une réalité familière pour tout spectateur américain, et donc propice à l'identification [Encadré: «Revoir l'ouverture»].

● Variations de rythmes et de tons

Le rythme du récit est maintenu par l'alternance de séquences de durées très diverses et par des ruptures de ton, qui passent parfois par de momentanés changements de décor (les sorties dans les couloirs). L'utilisation de la durée dans les deux premières séquences dans la bibliothèque est radicalement différente. La séquence 4 dure 16 minutes, tandis que la 5 dure moins de 2 minutes. La 4 est très dialoguée et contient beaucoup d'enjeux dramaturgiques, amorçant tous les conflits et discussions à venir. Au contraire, la 5 est muette et légère, ne montrant que des actions inutiles, ludiques. Hughes va ainsi faire se succéder des moments dramatiques et des intermèdes légers, des instants qui durent et des accélérations, mais toujours en cherchant à surprendre le spectateur. Plutôt que des alternances trop systématiques, il privilégie les ruptures dans une même séquence. Exemplairement, les séquences 9 (le déjeuner) et 12 (la marijuana) commencent sur un ton de comédie avant de se terminer sur une note violente ou grave. Et la longue séquence 13 (20 minutes) ne cesse d'alterner entre des moments de conflit ou de tristesse et d'autres plus joyeux, faisant constamment passer les personnages de la colère à l'apaisement, du rire aux larmes.

Ces ruptures de ton peuvent parfois faire dériver le film vers d'autres genres: la comédie musicale dans les scènes de danse ou le burlesque lorsque Vernon fait preuve d'une grande maladresse (en bloquant la porte avec le porte-revue, lorsqu'il renverse tout son café sur son bureau en ouvrant son thermos ou lorsque le cercle de papier pour la lunette des WC reste accroché à son pantalon).

● Le passage du temps

Dans ces changements de rythme et ruptures de ton, il s'agit aussi de faire entrer 9 heures de colle dans environ 1 heure 30 de film. Les longues séquences (4, 6, 11) se déroulent presque en temps réel, elles donnent à voir l'intégralité d'un moment décisif de cette journée, en nous en faisant bien ressentir la durée. Les séquences plus courtes sont généralement plus elliptiques, elles concentrent un temps plus long et plus difficile à quantifier que leur durée propre. Par exemple, dans la séquence 5, en moins de 2 minutes, on voit chacun s'adonner à diverses actions — Allison a même le temps de réaliser un dessin assez complexe —, et il est impossible de dire combien de temps se déroule entre ces occupations et le moment où ils s'endorment tous.

Pendant la première demi-heure du film, une indication du temps que représente chaque séquence, et surtout du temps qui s'écoule entre elles, nous est parfois donnée par un plan d'horloge. En comparant l'heure indiquée avec le temps du film, on constate la grande élasticité de la temporalité du

récit: il est 6 h 56 à la 2^e minute du film, 7 h 45 à la 21^e minute, 10 h 21 à la 23^e minute, 11 h 29 à la 31^e minute. Entre le début de la séquence 5 et celui de la 6, il s'est donc écoulé 2 heures 36 en moins de deux minutes de film! Les horloges servent alors à marquer les ellipses, et si Hughes ne s'en sert qu'au début du film, c'est sans doute parce qu'il estime que le spectateur n'en a plus besoin ensuite pour accepter les variations de temporalité du récit. Par la suite, les ellipses sont moins marquées. Il suffit parfois de retrouver les personnages placés différemment dans un autre lieu de la bibliothèque et filmés d'un autre angle pour comprendre que du temps a passé. À d'autres moments, l'ellipse est créée grâce à un détour par Vernon (passage de la séquence 9 à la 10, et de la 11 à la 12) ou Carl (passage de la séquence 6 à la 7). Autre procédé utilisé: dans la séquence 12, les ellipses sont créées par un montage alterné entre, d'un côté, la conversation de Vernon avec Carl et, de l'autre, ce qui se passe dans la bibliothèque au même moment. Encore une fois, Hughes trouve une solution nouvelle afin d'éviter tout systématisme dans sa façon de faire éprouver l'écoulement du temps.

● Revoir l'ouverture

L'ouverture du film contient, au son et à l'image, les germes de toute la suite. Il s'avère donc particulièrement intéressant d'y revenir avec les élèves après une première vision. On relèvera d'abord que certains plans illustrent les archétypes déjà énoncés par la voix de Brian: à «l'intello» correspond une salle d'ordinateurs; à «la folle», le bureau du psychologue avec des tests de Rorschach au premier plan; à «l'athlète», un vestiaire en désordre; à «la princesse», une banderole où il est écrit «Votez pour la reine de la promotion»; au «voyou», son casier avec une inscription menaçante et une petite corde de pendu. On constate aussi combien les divers graffitis et inscriptions montrés font déjà part des revendications, obsessions et sentiments des cinq adolescents: «Je me mange la tête», «Je n'aime pas les lundis», le mot «help» (au secours) décliné de cent manières sur un cahier où sont dessinés des visages en colère et des yeux qui pleurent, etc. Et surtout, plusieurs éléments donnent déjà des indications très précises sur les personnages, que seule la suite nous permettra de comprendre. Sur la une de l'exemplaire du journal du lycée filmé en gros plan, la photo et le gros titre («Clark éclate Grapplers») évoquent les exploits sportifs d'Andrew. Par ailleurs, on saura plus tard que le casier explosé, visible dans l'un des premiers plans, est celui de Brian, puisque c'est la raison même de sa colle: il a voulu se suicider avec un pistolet pour fusées éclairantes et le coup est parti dans son casier. Enfin, il faut déjà connaître le film pour savoir que l'homme visible au centre du plan montrant le tableau des «hommes de l'année» est Carl Reed, le concierge du lycée [Personnages].



Mise en scène

Conquête de l'espace

Seuls l'arrivée et le départ des protagonistes dans le lycée se déroulent à l'extérieur, tout le reste du film ayant lieu dans l'établissement. Le centre du huis clos est la bibliothèque, qui est un peu utilisée comme une scène de théâtre. Régulièrement, un ou plusieurs personnages y font leur entrée ou leur sortie par son unique porte. C'est aussi par cette porte que Vernon surveillera les élèves, de l'œil et des oreilles, avant qu'elle ne soit fermée et coincée par Bender. Le bureau de Vernon, les couloirs, les débarras sont comme les coulisses de ce petit théâtre, un territoire interdit aux collés, mais où ils s'aventureront néanmoins. La mise en scène est en grande partie subordonnée aux déplacements des acteurs dans ces espaces — des tables où ils sont punis à la partie située à l'autre bout de la salle, en passant par l'escalier latéral et la mezzanine —, ainsi qu'à leurs diverses places les uns par rapport aux autres.

● Réinventer le champ-contrechamp

Le film étant essentiellement constitué de dialogues, l'enjeu du découpage est de varier constamment la façon de filmer les échanges. Hughes ne cherche cependant pas à être original à tout prix, il veut mettre en valeur les personnages plus que sa réalisation. Celle-ci est donc simple et discrète, tout en trouvant constamment des moyens de ne pas être systématique ou monotone. Les valeurs de plans les plus utilisées sont les plans rapprochés et les gros plans, centrés sur les personnages, seuls ou en groupe. Dans la séquence 5, les cadres se resserrent jusqu'au très gros plan pour se focaliser sur les mains et les regards des élèves qui jouent pour passer le temps ou qui rêvassent. Régulièrement, un plan d'ensemble vient nous indiquer où ils se trouvent dans la salle et comment chacun y est placé.

Pour filmer les dialogues, Hughes a essentiellement recours au champ-contrechamp, mais il en varie les modalités selon les différentes positions des élèves les uns par rapport aux autres, les plaçant dans des postures ou des dispositions qui cassent le classique face-à-face. Tout d'abord, en les faisant s'asseoir à des tables alignées, il fait en sorte qu'ils s'adressent souvent à quelqu'un qui est devant ou derrière eux, ce qui les force à beaucoup changer de direction de regard ou même à se retourner. Cette disposition permet aussi d'avoir plusieurs personnages de face en même temps, placés côte à côte ou sur plusieurs rangs. Hughes joue alors beaucoup sur la profondeur de champ, grâce à laquelle il réunit de diverses façons les personnages dans un même cadre, en variant leur nombre et éventuellement les degrés de netteté de chacun dans l'image. Dans la première partie, c'est flagrant avec Allison qui, tout en ne participant pas du tout aux échanges, est néanmoins presque toujours perceptible dans le fond du cadre. La profondeur de champ souligne alors son isolement, renforcé par le flou, plus qu'elle ne la rapproche des autres.

Au cours du film, les changements de place des personnages dans la bibliothèque renouvellent à chaque fois les règles de ces jeux avec le champ-contrechamp et la profondeur de champ, en permettant d'autres axes, d'autres distances, d'autres dispositions. Quand un personnage est debout ou assis en hauteur (sur une rambarde ou une table), cela permet des plongées et contre-plongées qui soulignent un rapport de force ou de pouvoir : Vernon et Bender dans les séquences 4 et 10, Bender et Claire dans la séquence 6, par exemple. Les distances entre les personnages varient également, jusqu'à parfois être rompues dans un « corps-à-corps », comme lorsque Andrew et Bender se bagarrent [séq. 6] ou lorsque Claire embrasse Bender [séq. 14]. Dans la séquence 10, Vernon essaie de pousser Bender jusqu'à l'affrontement physique en demandant à l'adolescent de

le frapper, mais ce dernier ne tombe pas dans le piège et résiste à la tentation d'abolir de cette manière la distance qui les sépare.

Souvent, lorsqu'un conflit, un trouble ou une forte émotion transforme une discussion, le cadre se resserre progressivement sur les protagonistes concernés. En se rapprochant ainsi des visages, de leurs expressions, de leurs contractions, Hughes fait ressentir de manière quasi physique la montée de la tension ou de l'émotion. Par exemple, à la fin de la séquence 4, lors du violent échange entre Bender et Vernon (qui se termine par une surenchère d'heures de colle), dans le jeu des champs-contrechamps on passe de plans rapprochés taille à des plans rapprochés poitrine, puis à des gros plans sur leurs visages et enfin à de très gros plans où le cadre leur coupe le haut du crâne. On retrouve à peu



près le même principe à la fin de la séquence 12, lorsque Allison et Andrew finissent par discuter isolément. L'émotion progressive de leur conversation s'accompagne d'un resserrement graduel du cadre sur leurs visages, jusqu'à des gros plans mettant en évidence leurs yeux humides de larmes. Dans ces cas, le montage participe bien sûr à l'effet produit : il permet le passage d'une échelle de plan à une autre plus brusque et inattendue qu'un mouvement de caméra, tout en participant au rythme de l'échange, chaque coupe agissant comme une accélération.

« L'essentiel du film a été tourné sans que John dise "cut!". Les acteurs ne s'arrêtaient que lorsqu'ils entendaient la caméra à court de pellicule. »

Michelle Manning, productrice

● Mouvements de caméra

Malgré l'apparente fixité de la mise en scène, en accord avec la situation des personnages, Hughes fait régulièrement des mouvements de caméra. Mais ceux-ci sont peu visibles et ne cherchent pas à l'être, leur fonction étant d'accompagner les déplacements et les gestes des acteurs. Par exemple, tous les travellings (avant, arrière, latéraux) qui suivent les diverses arrivées dans la bibliothèque, les danses ou les marches dans les couloirs.

Un seul mouvement de caméra se distingue des autres en s'affirmant comme un parti pris de mise en scène très visible : le long et lent travelling qui accompagne la confession d'Andrew [séq. 13]. Avant ce moment, cette scène très longue est découpée de façon simple, en champs-contre-champs, dans une alternance de gros plans ou plans moyens sur chacun des personnages (toujours pris isolément), parfois entrecoupés d'un plan général sur les cinq. Le mouvement de caméra va donc marquer une complète rupture au milieu de la séquence, d'autant plus qu'il est d'une nature totalement inédite dans tout le film. C'est un travelling circulaire effectuant un arc de cercle autour d'Andrew, allant d'un poteau à un autre, en faisant parfois entrer dans le champ l'un des personnages qui l'écoute en amorce, puis se rapprochant du visage du jeune homme jusqu'au gros plan. Ce mouvement ne suit donc plus le déplacement physique du sujet, comme partout ailleurs, mais il traduit un mouvement plus intérieur : cet ébranlement que ressent Andrew en arrachant cette histoire à lui-même. Une musique discrète dramatise cet instant grave, tout en accompagnant le rythme du travelling. Ce mouvement de caméra frappe également parce qu'il trahit fortement la présence du regard du réalisateur, dans un film où la mise en scène reste par ailleurs volontairement transparente. Ici, c'est comme si, exceptionnellement, Hughes exprimait sa propre émotion à travers une mise en scène plus subjective.

● Échappées, défoulements

Bender est généralement celui qui génère les déplacements qui permettent à la mise en scène de varier. Il est le premier à transgresser l'ordre de ne pas bouger de sa chaise en allant s'asseoir sur une rambarde [séq. 4]. On en voit immédiatement l'effet sur le découpage : cela crée un nouveau pivot pour la direction du regard des autres, qui se voient alors obligés de tourner la tête dans un autre sens et de lever les yeux. Par la suite, Bender pousse à plusieurs reprises le groupe à désobéir en se levant et en changeant de place. Il entraîne les autres hors de la bibliothèque pour aller se promener dans les couloirs, ce qui déclenchera une course pour échapper à la vigilance de Vernon [Séquence], où lui terminera dans la salle de sport. Puis il les fait se déplacer pour



aller fumer de la marijuana, ce qui les entraîne au milieu de la bibliothèque, puis à l'autre bout de la salle dans la dernière partie du film. Ainsi, à l'insoumission de Bender s'accorde sa liberté de mouvement, son rapport très indépendant à l'espace, qui le pousse même à se frayer des chemins inédits. Lorsqu'il enrage à la fin de la séquence 9, il monte sur la mezzanine en l'escaladant plutôt qu'en prenant les escaliers. Et surtout, pour s'échapper du débarras où l'a enfermé Vernon, il passe à quatre pattes par le faux plafond, en longeant les tuyauteries, comme une souris (ou Tom Cruise dans *Mission impossible*!). Par cet improbable chemin, il fait son retour dans la bibliothèque en tombant par le haut, avant d'aller se cacher sous une table. Le but de ces manœuvres étant de parvenir à se déplacer tout en restant invisible aux yeux du principal.



Les deux scènes de danse [séq. 12 et 14] marquent également des moments où les étudiants ont enfin un rapport plus libre à l'espace, cassant le statisme et la discipline imposés par leur punition. Lorsqu'ils vont fumer de la marijuana, Andrew se déchaîne en faisant un tour complet de la mezzanine, en dansant de manière très acrobatique, jusqu'à terminer sa course en brisant une porte vitrée par un cri (écho au tout début du film où le carton avec la citation de Bowie explose comme une vitre). Dans cette scène, Andrew se montre aussi libre que Bender avec le décor dans lequel ils sont enfermés : il saute par-dessus les tables, court sur les murs.

Puis, après la longue discussion de groupe de la séquence 13, les cinq sont libérés des non-dits et des barrières sociales et culturelles qui les séparaient. Chacun se défoule en se trémoussant sans retenue. Trois plans montrent bien à quel point le groupe est alors parvenu à une cohésion nouvelle et joyeuse : ceux où ils dansent ensemble sur la rambarde. Celle-ci délimite le bas du cadre, tandis qu'une ligne de néons en marque le haut, les personnages circulant au milieu de ces plans fixes, de gauche à droite, comme une sorte de bande défilante. Bender et Allison traversent d'abord de face, en pivotant sur leurs talons ; puis Bender, Brian et Andrew passent de profil, dans une marche dansée où ils sont collés l'un à l'autre (à la manière du « One Step Beyond » de Madness) ; puis Claire et Allison passent de face, également en pivotant sur leurs talons. Dans ces trois plans, les cinq lycéens et lycéennes se trouvent pour la première fois exactement au même niveau du cadre et de l'espace, il n'y a plus de distance entre eux, plus de profondeur de champ, de point de vue plus haut ou bas qu'un autre, leurs gestes sont totalement synchrones, ils forment alors quasiment un seul corps.

● La sculpture

Pour étudier l'espace de la bibliothèque, on pourra porter l'attention des élèves sur un élément précis du décor : la sculpture qui trône dans la salle. On l'aperçoit dès les premiers plans d'ensemble, elle indique le centre de la pièce, en délimitant la partie où les élèves sont censés rester assis et celle où ils vont s'autoriser à aller. Elle est comme un repère qui permet au spectateur de mieux situer les personnages lorsqu'ils changent de place d'une séquence à une autre. Il semble qu'elle représente une figure humaine quelque peu abstraite, avec une tête trop petite et des bras atrophiés. Par sa façon de toiser les élèves, elle pourrait symboliser une forme de pouvoir supérieur, d'autorité. C'est sans doute ce que souligne le fait que Bender se place juste à côté d'elle lorsqu'il se met à imiter les parents de Brian puis son propre père. La statue serait-elle alors comme une figuration de tous les adultes ? Ou leur parodie ? En tous cas, Allison la ridiculise involontairement lorsqu'elle lui fait une sorte de petit visage en jetant sa tranche de mortadelle sur sa « tête », les rondelles d'olives faisant alors office d'yeux minuscules. Lors de la danse collective, Allison se frotte d'abord à la sculpture en tournant sur elle-même, tandis que Bender est à cheval sur son « bras » en se tenant à sa « tête », comme s'ils célébraient la petite libération qu'ils venaient d'accomplir en se permettant d'être irrévérencieux envers cet objet imposant. Ou peut-être le considèrent-ils alors comme l'un des leurs, un sixième camarade, qu'ils font participer à leur danse ?



1



4



2



5



3



6

Séquence

Le labyrinthe [00:45:24 – 00:47:00]

Le moment que nous allons analyser se situe au milieu de la séquence 10, lorsque les cinq adolescents s'échappent momentanément de la salle où ils sont collés. Bender a été suivi par les autres dans les couloirs, jusqu'à son casier où il a récupéré un sachet de marijuana. Ils repartent...

● Pieds

Nous les retrouvons un peu plus loin à travers un plan qui cadre successivement les pieds des cinq personnages [1]. Ce cadrage inédit permet de marquer une légère ellipse. Le plan débute par un travelling arrière suivant la marche de Bender et Andrew, puis stoppe son mouvement lorsqu'ils s'arrêtent pour réfléchir à voix haute sur le chemin qu'ils vont prendre afin d'éviter le principal (leur dialogue est en *off*). Ils tournent à leur gauche ; deux nouvelles paires de pieds entrent dans le champ — ceux de Claire et Brian —, qui font le même trajet ; puis arrivent les pieds d'Allison, seule, marchant lentement. Ce principe consistant à filmer le cheminement des personnages à travers leurs pieds va être repris plusieurs fois dans la séquence ; c'est une manière de se centrer sur le moteur même de la locomotion des personnages, alors que, pendant le reste du film, la situation les oblige à être surtout statiques. Ces marches et la course effrénée qui va suivre apparaissent en effet comme de véritables événements dans un récit où chacun est censé rester assis.

● Drôle de poursuite

Les adolescents stoppent leur traversée d'un couloir (filmée en plan américain fixe) pour se tourner en direction de la caméra [2] ; le contrechamp [3] montre Vernon de dos, en train de s'éloigner d'eux. Commencent alors à la fois la poursuite et la chanson qui l'accompagnera : « Fire in the Twilight », par le groupe Wang Chung. Cette musique dédramatise la situation, l'enjeu n'étant pas vraiment de créer un suspens sur le fait de savoir si les fuyards seront attrapés ou non par Vernon, mais plutôt de filmer cette fausse poursuite comme une chorégraphie qui résume les rapports entre le principal et les cinq collés.

Le groupe part en courant, avant de revenir en arrière [4], tandis que Vernon s'éloigne de plus en plus. Ils fuient donc quelqu'un qui non seulement ne les voit pas mais qui en plus se déplace dans le sens contraire de là où ils se trouvent, avant qu'eux-mêmes ne rebroussent chemin. Tout ceci est assez peu logique, ce que souligne à sa manière Allison en les observant d'un air dubitatif plutôt que de prendre part à la course. On mesure donc d'emblée combien est étrange cette poursuite entre un groupe de jeunes gens fuyant en tous sens un homme qui n'est même pas conscient de leur présence.

● Confusion

Tout va alors s'accélérer dans une certaine confusion, les fuyards ne semblant plus très bien savoir où aller. Un travelling sur leurs pieds cadrés à ras du sol [5] propose un point de vue très différent que le plan des pieds du début



7



10



8



11



9



12

car il s'agit désormais de figurer cette précipitation confuse de la course. C'est aussi le cas du plan suivant [6], où les personnages, suivis de très près, sont flous tandis que le cadre est légèrement incliné. C'est quasiment un plan subjectif, comme si le caméraman, et donc dans une certaine mesure le spectateur, faisaient partie du groupe des coureurs.

Ces plans s'opposent à ceux qui, en parallèle, montrent un Vernon très décontracté, les mains dans les poches, dans des cadres fixes [7]. Ce contraste entre les lycéens et lycéennes en panique et le principal en promenade crée un effet comique, presque cartoonesque. Après en avoir joué par l'utilisation du montage alterné (des plans du groupe alternant avec des plans de Vernon), Hughes va faire s'entrecroiser les deux vitesses et attitudes. D'abord en faisant surgir Vernon devant les adolescents au bout d'un panoramique [8], ce qui a pour effet de les faire rebrousser chemin aussi sec. Puis, il va jouer malicieusement avec les entrées et sorties de champ, en faisant entrer le principal dans un couloir d'où les autres viennent de sortir [9]. La dimension comique est renforcée par l'aspect illogique de ces croisements : ils courent et il marche mais ils le retrouvent tout de même constamment en travers de leur chemin, devant ou derrière eux!

Contrairement au reste du film, la construction et le rythme de cette scène sont essentiellement créés par le montage. S'y succède très rapidement une grande diversité de plans : plans fixes, travellings ou panoramiques ; gros plans, plans rapprochés ou plans d'ensemble. Cette variété mêlée à une action peu logique crée une confusion tout à fait volontaire. Plus les personnages prennent de portes ou même d'escaliers [10], plus ils semblent perdus dans

une sorte de grand labyrinthe où tout paraît se rejoindre. Les diverses couleurs des casiers et des murs participent aussi à cette complexité spatiale plutôt que de délimiter clairement des passages, des paliers, des zones. Dans ces couloirs, Hughes s'amuse donc à brouiller tout ce qui est précis dans la bibliothèque : les déplacements physiques, la construction de l'espace, le découpage.

● Dans la cage

Lorsque le dialogue reprend parce qu'il faut se mettre enfin d'accord sur une direction à emprunter [11], on comprend que les adolescents vivent la scène d'une façon plus sérieuse que ce qu'induit cette réalisation joueuse et fantaisiste. Ils cherchent anxieusement à échapper à Vernon, et leurs visages expriment une vraie inquiétude. La toute fin de ce morceau de séquence apporte effectivement une tonalité plus grave : au bout d'un couloir, ils se retrouvent devant une grille fermée [12]. La caméra étant placée de l'autre côté de cette grille, on a alors le sentiment qu'ils sont comme en cage. Bender, Brian et Claire mettent d'ailleurs leurs mains sur la grille à la manière des prisonniers sur les barreaux de leur cellule. La musique s'arrête net lorsque Bender fait résonner le bruit métallique de la grille en la secouant : la récréation est terminée, on revient à la difficile réalité et à une mise en scène plus transparente. Cette dernière image rappelle que le premier titre prévu pour le film était « Detention », qui en anglais signifie à la fois retenue et détention.

Musique

Un chœur pop

La musique est omniprésente dans *Breakfast Club*, et de bien des manières.

Il y a d'abord les diverses chansons pop dont le film est émaillé, à commencer par celle des génériques de début et de fin : «Don't You (Forget About Me)», interprétée par Simple Minds. C'est le premier tube (n°1 des ventes aux États-Unis en mai 1985) de ce célèbre groupe écossais. La chanson a été créée pour le film par Keith Forsey, compositeur principal de la bande originale, et Steve Schiff. Ils sont auteurs de la plupart des autres chansons : «Waiting» et «Didn't I Tell You», respectivement interprétées par Elizabeth Daily et Joyce Kennedy, qui sortent de la radio de Carl [séq. 7]; «Fire in the Twilight», par le groupe Wang Chung, accompagnant la fuite dans les couloirs; «Heart Too Hot to Hold», par Jesse Johnson et Stephanie Spruill, entendue au générique de fin. La seule chanson préexistante au film est «We Are Not Alone», chantée par Karla DeVito, sur laquelle les cinq se déchaînent au début de la séquence 14.

● Chansons à texte

Musicalement, ces chansons donnent au film une dimension pop, marquée par le son de l'époque. Mais leurs paroles résonnent aussi avec ce que raconte le film. Dans «Don't You (Forget About Me)», le chanteur interpelle un être avec lequel il a vécu «des choses tendres» pour lui demander de ne pas l'ignorer : «Ne veux-tu pas me connaître? (...) Raconte-moi tes soucis et tes doutes / En partageant avec moi ce que tu as en toi.» Cette chanson d'amour renvoie au besoin de reconnaissance et de confiance éprouvé par les personnages du film. Et lorsqu'elle revient à la fin, on l'entend moins comme le constat d'une séparation que comme la promesse d'une rencontre : «Je sens que nous gagnerons à la fin / Je ne veux pas te nuire ou atteindre tes défenses (...) Je nous pousserai l'un vers l'autre.» Dans le générique final, une chanson lui succède comme un écho, «Heart Too Hot to Hold» : «Quand tu marchais dans la pièce / J'ai vu que tu n'étais pas un imbécile / Ce sourire est-il un signe pour moi?» Là encore, l'amour est affaire de reconnaissance, de signes perçus au-delà des apparences.

Autre chanson chargée de sens : «We Are Not Alone», placée au début de la séquence 14, après que les masques sont tombés et avant que les couples se forment. Elle pourrait faire figure d'hymne du «Breakfast Club» : «Imagine ma surprise quand dans tes yeux j'ai vu ton déguisement / Si nous osons exposer nos cœurs pour en sentir les parties les plus pures / Une étrange sensation s'éveille alors / Nous ne sommes pas seuls (...) J'ai découvert cette chose que l'on appelle la confiance.» On peut penser que c'est une façon naive de résumer les enjeux du film, mais l'intérêt de ces chansons est d'agir comme une sorte de chœur antique, commentant le récit tout en lui donnant une portée plus générale où se confondent amitié et amour, reconnaissance intime et acceptation sociale.



● Au diapason des personnages

La musique instrumentale qui intervient à d'autres moments est signée Keith Forsey, à l'exception du morceau «Dream Montage» de Gary Chang [séq. 5]. On y retrouve un son typique des années 1980, à base de synthétiseurs, de batterie saccadée, de guitare métallique. Ces morceaux accompagnent assez classiquement les actions, en amplifiant la tonalité de la scène, du côté de la colère, de l'humour ou de la tendresse. Ils sont comme des traductions musicales des émotions et états des personnages. Deux moments sont en ce sens plus remarquables que les autres : lorsque la musique monte avec la rage de Bender au point de finir par prolonger ses cris. C'est le cas lorsqu'il hurle «fuck you» à Vernon [séq. 4] ou lorsqu'il évoque son père violent puis va se réfugier dans les escaliers [séq. 9]. La musique accompagne alors la violence tout en lui donnant immédiatement une portée plus profonde.

● Citations

Au-delà de la musique, on peut relever dans le film toutes les références à la culture pop. En plus de la citation de «Changes» de David Bowie, en exergue du film, on remarquera le plan où Allison lit la pochette de l'album 1999 de Prince, sorti en 1982 [séq. 9]. La costumière du film, Marilyn Vance, s'est inspirée de la chanteuse américaine Chrissie Hynde pour la coiffure et les vêtements d'Allison. Carl, qui appartient à la génération précédente, dit avoir rêvé d'être John Lennon dans sa jeunesse (dans un plan où il est assis à côté d'un piano). John Hughes était lui-même fan des Beatles. En demandant à Vernon «Barry Manilow sait-il que vous mettez ses costumes?», Bender rattache le principal à un chanteur démodé. N'oublions pas «Colonel Bogey March», morceau composé en 1914 par Kenneth Alford mais popularisé par le film *Le Pont de la rivière Kwai*. En le sifflant, les collés ironisent sur l'aspect militaire de leur punition et de celui qui les surveille [séq. 8]. On en trouve un écho lorsque Bender entonne un chant de soldat pour attirer Vernon dans les couloirs [séq. 10].

Documents

Film phallocrate ou féministe ?

Vu aujourd'hui, à l'ère des *gender studies* et de #MeToo, *Breakfast Club* est parfois perçu comme daté en ce qui concerne la représentation des jeunes femmes et de leurs rapports avec les garçons. Sur ce point, les commentaires et les témoignages féminins diffèrent, ce qui prouve que la question est plus complexe qu'il n'y paraît.

● Les agressions de Bender

Deux scènes gênent particulièrement ceux qui émettent des critiques à ce sujet. Tout d'abord, le moment où Bender se cache sous la table de Claire pour fuir Vernon et se retrouve le nez sous la jupe de la jeune fille. Nous avons alors droit à un gros plan de sa petite culotte, de laquelle Bender approche son visage avant que Claire ne l'en empêche en resserrant ses genoux sur lui [séq. 11].

Molly Ringwald, qui incarne Claire, s'est exprimé en 2018 au sujet de cette scène dans le journal *The New Yorker*. L'article s'intitule : «Qu'en est-il de *Breakfast Club*? — Revoir les films de ma jeunesse à l'âge de #MeToo». Elle y raconte qu'en revoyant le film avec sa fille de 10 ans, elle fut particulièrement gênée par ce moment où, «bien que le public ne le voie pas, on comprend qu'il la touche à un endroit inapproprié». «Aujourd'hui, commente-t-elle, je m'aperçois à quel point Bender harcèle sexuellement Claire tout au long du film. Et lorsque ça n'est pas sexuel, il s'acharne sur elle avec un contentement pervers.» Selon elle, le film ne s'oppose pas assez à cette agressivité : «Non seulement, il [Bender] ne s'excuse jamais, mais en plus il sort avec la fille à la fin.»

Il est vrai qu'avant la scène de la petite culotte, Bender fait à Claire d'autres brusques allusions sexuelles. Au tout début, il dit à propos d'elle : «Fermez la porte, que l'on puisse féconder la reine de l'école.» Puis il la questionne plusieurs fois sur sa virginité, se montrant cru lorsqu'il l'imagine en train de flirter : «Tu as déjà embrassé un garçon sur la bouche? Tu t'es déjà fait peloter par-dessus ton soutien-gorge, sur ton chemisier?» Cependant, Hughes ne montre jamais ces interpellations à la légère, comme de simples échanges grivois, mais toujours comme des agressions. Si ces scènes peuvent gêner, c'est parce qu'elles sont délibérément gênantes. Le court dialogue qui suit le moment où Bender sort de sous la table en souligne bien la gravité. Lui : «C'était un accident» / Elle : «Tu es un connard» / Lui : «Tu n'as qu'à porter plainte».

Le comportement hostile de Bender envers Claire vise à choquer celle qu'il voit comme une petite-bourgeoise coincée et hautaine. Il s'attaque moins à elle en tant que femme qu'en tant qu'enfant gâtée qu'il veut provoquer. D'ailleurs, il s'autorise aussi avec les garçons quelques agressives allusions à leur intimité : il traite Andrew de «pédé» et Brian de



«puceau». Ce rapport de classe ne justifie pas son comportement sexiste mais l'explique en grande partie. Et si, après tant de violence verbale, Bender et Claire finissent par former un couple, ce n'est pas parce qu'elle aurait été séduite par sa brutalité, mais bien parce qu'elle a compris à quel point il cachait ainsi un profond manque d'affection. Il est d'ailleurs significatif que ce soit elle qui fasse alors le premier pas, en inversant le rapport hostile qu'il avait instauré entre eux.

● La métamorphose d'Ally

Sur le site américain IMDb, les quelque 800 commentaires consacrés à *Breakfast Club* sont élogieux, mais certains s'en prennent précisément à la façon dont les femmes y sont traitées. Outre la scène de la petite culotte, un autre moment dérange parfois : lorsque Claire maquille et recoiffe Allison, en lui mettant un ruban dans les cheveux avant de lui faire enfiler une robe rose [séq. 14]. Le commentaire d'un(e) certain(e) Chersull_99 résume brutalement le problème : «Tandis que Molly Ringwald finit par rouler des pelles à un gars qui l'a verbalement abusée toute la journée, Ally Sheedy finit avec un autre qui aurait été embarrassé d'être vu avec elle si Molly Ringwald ne l'avait pas transformé en son mini-moi. On comprend pourquoi une génération entière de femmes supposément libérées s'est finalement mariée avec des types qui les traitent comme des déchets et pourquoi elles sont aujourd'hui accros à la chirurgie esthétique.»

Donc, Claire modèlerait la rebelle à sa propre image de fille de bonne famille, et ce n'est qu'en devenant conventionnelle, normalisée, qu'Allison serait désirable et digne d'amour pour Andrew. Si on regarde précisément ce qui se passe, les choses sont plus subtiles. Claire décide de relouer Allison lorsque, se retournant vers elle, elle semble enfin voir son visage. Et quand Andrew tombe sous le charme, il

1 «What About *The Breakfast Club*? – Revisiting the movies of my youth in the age of #MeToo» :

↳ [newyorker.com/culture/personal-history/what-about-the-breakfast-club-molly-ringwald-metoo-john-hughes-pretty-in-pink](https://www.newyorker.com/culture/personal-history/what-about-the-breakfast-club-molly-ringwald-metoo-john-hughes-pretty-in-pink)



l'abandonna pendant le tournage. Cette anecdote en dit beaucoup sur le type de comédies dont il provenait et sur la façon dont il s'en démarqua en évacuant toute grivoiserie facile. Son choix de couper cette scène démontre, si besoin est, qu'il n'était pas indifférent à l'image des femmes qu'il véhiculait mais, au contraire, ouvert à ce que ses actrices pouvaient lui conseiller dans ce domaine.

● La lucidité d'Allison

Il serait donc injuste de n'aborder ces questions qu'à partir de notre point de vue actuel, en oubliant que les films de Hughes représentèrent une véritable avancée pour la place des jeunes filles dans les comédies adolescentes. Jusqu'à *Seize bougies pour Sam*, elles étaient généralement réduites à des objets de convoitise ou de fantasme dans des films accordés au point de vue de garçons obsédés par la découverte de leur sexualité [Genre]. Hughes, attentif aux émois proprement féminins, leur offrit une place nouvelle. Pour comprendre le rôle parfois libérateur que purent jouer ses films chez des adolescentes de l'époque, nous renvoyons notamment au livre américain *Don't You Forget About Me* (2007), où divers écrivains évoquent l'impact du cinéma de Hughes sur leur vie. Un texte nous intéresse particulièrement ici : « A Slut or a Prude. *The Breakfast Club* as a feminist primer » (« Une salope ou



en dit bien la raison : « Tu as l'air tellement différente quand ton visage est dégagé. » Il est donc surtout frappé par le fait de découvrir enfin ses traits, jusqu'alors cachés par sa chevelure ou une capuche, et désormais mis en valeur par Claire. D'ailleurs, le spectateur découvre lui-même ce visage en même temps qu'Andrew, jusqu'à partager son étonnement. Ce qui nous saisit alors n'est pas qu'Allison ressemblerait à Claire, mais bien que l'on voit soudain les traits de l'actrice comme pour la première fois.

Allison est-elle donc une ado rebelle qui va peu à peu se plier à des canons conventionnels de la féminité, passant ainsi d'un archétype à un autre ? Ou sa sauvagerie n'était-elle pas une forme de fuite, de volonté de s'effacer, qu'elle va surmonter en acceptant de montrer son visage ? Les deux lectures ne sont pas totalement contradictoires et, prises ensemble, elles soulèvent un point important de l'initiation sociale qui s'opère chez chaque personnage du film : être vraiment soi-même, c'est aussi s'ouvrir à l'autre, accepter de subir son influence. Mais à partir de quand cette disponibilité ne devient-elle pas du mimétisme ou une concession aux normes ?

● Une scène coupée

Une troisième scène aurait sans doute dérangé aujourd'hui. Pour aérer l'action du film, Hughes avait imaginé une séquence dans la piscine du lycée où les garçons auraient observé des filles s'entraînant à la natation et reluqué en cachette, par un trou dans le mur des vestiaires, les seins nus de leur très sexy professeure de sport... Cette scène, digne d'une mauvaise comédie potache, choqua les deux actrices principales, ainsi que Michelle Manning, la coproductrice. Pour elles, cette idée sexiste était indigne de la subtilité du film. Convaincu par leur point de vue, Hughes

une prude. *Breakfast Club* comme initiation féministe»), signé par la romancière et poétesse Julianna Baggott. Elle raconte comment, pour la jeune fille qu'elle était en 1985, ce film fut une vraie révélation qui l'aida concrètement à affronter le machisme des garçons de son âge.

Il la frappa d'abord par sa façon d'aborder un sujet très délicat chez les adolescentes : la virginité. « L'histoire de la virginité dans les années 80, écrit-elle, se divise en deux moments : l'avant et l'après *Breakfast Club*. Parce que c'est là que la vérité fut dite la première fois : le piège de la prude/salope, l'épée à double tranchant de notre fragile sexualité. » Elle fait référence au dialogue où Allison dit à Claire : « Si tu dis non, tu passes pour une prude. Si tu dis oui, tu es une salope. Tu es piégée. Tu veux quand tu ne peux pas, mais ensuite tu regrettes. » « Quelqu'un avait dit ce que nous savions toutes depuis longtemps sans trouver les mots », écrit Baggott. Pour elle, la suite du dialogue répondait avec autant de pertinence à un autre problème majeur pour des lycéennes : la douteuse notion « d'allumeuse ». Lorsque la question est de savoir si Claire en est une, Andrew et Bender se montrent particulièrement goujats : « Tu es comme toutes les filles », lui lance le sportif. Mais lorsque Claire répond « Je ne fais rien du tout », c'est encore Allison qui trouve la réponse parfaite : « C'est ça, les allumeuses. » Sous-entendant ironiquement : « Ce n'est pas pour ce que tu fais que tu es considérée comme une allumeuse, mais pour ce que les garçons projettent en toi. » C'est l'idée que Baggott développe à partir de cette petite phrase : « Parce qu'ils sont excités, les hommes pensent que nous avons déclenché les choses. Ils croient que notre charme leur est personnellement destiné (...). Nous sommes coupables. Nous devons terminer ce que nous avons commencé. » Là encore, Hughes a, selon elle, touché juste et envoyé un message libérateur aux adolescentes de sa génération.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Breakfast Club, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France. Le Blu-ray contient en bonus les commentaires audio des comédiens Judd Nelson et Anthony Michael Hall, un documentaire sur le film et un autre sur le « Brat Pack ».

Autres films de John Hughes

Seize bougies pour Sam (Sixteen Candles) (1984), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Une créature de rêve (1985), DVD, Universal Pictures France.

La Folle Journée de Ferris Bueller (1986), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

La Vie en plus (1988), DVD, Paramount.

Quelques teen movies

La Fureur de vivre (1955) de Nicholas Ray, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

American Graffiti (1973) de George Lucas, DVD, G.C.T.H.V.

American College (1978) de John Landis, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Outsiders (1983) de Francis Ford Coppola, DVD et Blu-ray, Pathé.

SuperGrave (2007) de Greg Mottola, DVD et Blu-ray, Columbia TriStar.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur John Hughes

[Les seuls ouvrages sur John Hughes existant actuellement sont en anglais]

- Jaime Clarke (dir.), *Don't You Forget About Me*, Simon Spotlight Entertainment, 2007.
- Thomas A. Christie, *John Hughes and Eighties Cinema – Teenage Hopes and American Dreams*, Crescent Moon, 2009.
- Susannah Gora, *You Couldn't Ignore Me If you Tried: The Brat Pack, John Hughes and Their Impact on a Generation*, Three Rivers Press, 2010.
- Kirk Honeycutt, *John Hughes: A Life in Film*, Race Point Publishing, 2015.

Le teen movie

- Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Vrin, 2011.

Article

- Serge Bozon, « Du vent, des vanes – Sur John Hughes et Judd Apatow », *Cahiers du cinéma*, n° 649, octobre 2009.

SITES INTERNET

Plusieurs textes intéressants et un entretien avec John Hughes ont été publiés sur le site américain www.rogerebert.com, dont l'article d'Amanda Ann Klein cité dans « Avant la séance » [en anglais] : rogerebert.com/mzs/the-breakfast-club-30-years-later-a-conversation-across-generations

Le texte de l'actrice Molly Ringwald, « What About The Breakfast Club? – Revisiting the movies of my youth in the age of #MeToo », cité dans « Documents », est disponible à cette adresse [en anglais] :

↳ newyorker.com/culture/personal-history/what-about-the-breakfast-club-molly-ringwald-metoo-john-hughes-pretty-in-pink

Un portrait de John Hughes à travers ses films sur le site DVDClassik :

↳ dvdclassik.com/article/john-hughes-a-travers-ses-films

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/breakfast-club

VIDÉOS
EN
LIGNE

- Entrées en scène
- Le film dans l'histoire du teen movie, par l'universitaire Adrienne Boutang

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Un samedi, cinq élèves qui n'ont absolument rien en commun (un sportif, une fille à papa, un intello, une excentrique, un rebelle) sont collés avec l'obligation d'écrire une dissertation sur le thème suivant : « Qui pensez-vous être ? » La journée qu'ils vont passer ensemble va les aider à dépasser leurs différences et à se défaire des stéréotypes qui déforment leur regard sur les autres mais aussi sur eux-mêmes. À travers leur évolution, le cinéaste John Hughes déploie une réflexion sur les conditionnements et barrières sociales ou culturelles qui rangent les individus dans des cases, empêchant les rencontres. Mais il ne le fait pas à la manière d'un sociologue : il se tient au contraire à hauteur de ses personnages, en partant de leur mal-être, de leurs émotions, de leurs contradictions. Car, loin d'être un ennuyeux pensum, *Breakfast Club* est un film très vivant, jouant des ruptures de ton, passant constamment du rire aux larmes, de la colère à la joie. Et la parole y est considérée dans ce qu'elle a de plus actif et libérateur.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA