



Fiche technique	1
Réalisateur Sattouf au royaume des jeunes	2
Genèse À la recherche des moches	3
Acteurs Combinaisons et confrontations	4
Découpage narratif	5
Récit L'initiation	6
Genre Les paradoxes du <i>teen movie</i>	8
Mise en scène Réalisme grotesque	10
Séquence Passer à l'action	14
Parallèles Au carrefour d'une œuvre	16
Personnages L'habit fait l'ado	18
Motif Bienvenue au zoo	19
Document Pas de contrepoint	20

● Rédacteur du dossier

Josué Morel écrit pour la revue en ligne *Critikat*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2019, et collabore aux *Cahiers du cinéma*. Il est également conférencier, enseignant, et participe à des ateliers d'initiation à la critique et à l'analyse filmique dans le cadre du dispositif *Images en bibliothèques*.

● 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

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.

Fuck les gars est projeté devant *Les Beaux Gosses* : dans ce film teinté d'un discours comique, la vie au collège est bouleversée par une jeune étudiante.

FUCK LES GARS

Fiction | Canada | 2018 | 8 min 08

Anaïs, pleine de colère après sa rupture, va passer une journée particulière au collège et manifester son mécontentement auprès des différents garçons qui croisent son chemin.

Réalisation

Anthony Coveney

Production

Université du Québec à Montréal

Interprétation

Émilie Bierre, Jean-Marc Dalphond, Maïka Ferron, Jérémie McDuff, Martin Perizzolo, Jacob Whiteduck-Lavoie

● Générique

LES BEAUX GOSSÉS

France | 2009 | 1h30

Réalisation

Riad Sattouf

Scénario

Riad Sattouf, Marc Syrigas

Image

Dominique Colin

Montage

Virginie Bruant

Décors

Marie Cheminal

Costumes

Mimi Lempicka

Musique

Flairs, Riad Sattouf

Productrice

Anne-Dominique Toussaint

Production

Les Films des Tournelles,
Pathé, Studio 37

Distribution

Pathé Distribution

Format

1.85:1, couleur

Sortie

10 juin 2009

Interprétation

Vincent Lacoste

Hervé

Anthony Sonigo

Camel

Alice Trémolières

Aurore

Noémie Lvovsky

La mère d'Hervé

Camille Andreys

Meryl

Robin Nizan-Duverger

Benjamin



© Pathé Distribution

● Synopsis

Hervé, 14 ans, est un adolescent qui vit seul avec sa mère dépressive et passe le plus clair de son temps avec Camel, son meilleur ami. Si lui et sa bande de copains n'ont qu'un seul désir – sortir avec une fille –, son physique ingrat, son style informe et son intelligence mesurée lui valent râteau sur râteau. Jusqu'au jour où Aurore s'adresse à lui au détour d'un trajet en bus, puis semble témoigner d'un intérêt croissant pour le jeune homme, au point de l'inviter à une soirée organisée par sa grande sœur. Mais la fête tourne mal, entre la mère d'Hervé qui s'invite au grand dam de son fils et Camel débarquant contre le souhait d'Aurore. Quelques jours plus tard, elle manifeste à Hervé son mécontentement vis-à-vis de la tournure prise par la soirée. Elle le rejette d'abord quand il lui demande si elle veut sortir avec lui, puis l'embrasse au moment où ils se disent au revoir. Hervé est sur un nuage, avant de se rendre compte que la jeune fille ne souhaite pas assumer leur relation aux yeux de tous. Les choses se corsent encore quand, un après-midi où ils sont tous les deux, il se frotte contre elle, à sa grande colère. Hervé, agressé par les amis d'Aurore dans la cour du collège, est toutefois secouru par cette dernière, qui l'embrasse devant tout le monde. Tout semble aller pour le mieux, mais lorsque la jeune fille lui propose de faire l'amour, Hervé devient plus distant. À la suite d'une nouvelle dispute, il finit par sortir avec une autre fille, avant de se rendre compte de son erreur et de déclarer, en vain, sa flamme à Aurore. L'épilogue nous montre Hervé quelques mois plus tard, mieux dans sa peau et dans les bras d'une nouvelle fille.

Réalisateur

Sattouf au royaume des jeunes

Avant de faire ses débuts derrière la caméra avec *Les Beaux Gosses*, Riad Sattouf s'est illustré dans un autre domaine, qui reste aujourd'hui encore son terrain de jeu privilégié : la bande dessinée. C'est d'ailleurs par le biais de l'un de ses romans graphiques à succès, *L'Arabe du futur*, que l'on en apprend le plus sur son enfance et son adolescence. S'il est né à Paris en 1978 d'un père syrien et d'une mère française, Sattouf passe d'abord une partie de son enfance à Tripoli, en Lybie, où son père enseigne l'histoire. Il vivra ensuite en Syrie et en Algérie, avant de déménager définitivement en France à ses 12 ans. La rencontre avec la bande dessinée s'opère pourtant un peu en amont de ce retour à son pays natal : depuis l'Hexagone, sa grand-mère lui envoie régulièrement par la poste des albums qu'il dévore. Adolescent, il commence à se consacrer pleinement au dessin, même si ses préoccupations sont alors assez éloignées du sillon intime qu'il creusera par la suite : sa passion première est la science-fiction (fasciné par les fusées et les objets volants, il rêvait même, enfant, de devenir aviateur). Le bac en poche, il intègre l'école Pivaut d'arts appliqués, située à Nantes, avant de rejoindre la section animation de l'école des Gobelins. Parallèlement à ses études, Sattouf commence à publier assez tôt, dès ses 18 ans, la série *Petit Verglas*, dont il n'est toutefois pas le scénariste. Il lui faudra attendre quelques années avant de pouvoir publier ses premières œuvres dessinées et écrites seul : *Manuel du puceau* en 2003, puis *Ma circoncision* en 2004.

Dans les premières pages du *Jeune Acteur*, qui retrace la genèse des *Beaux Gosses*, Sattouf explique en ces termes la bascule fondatrice de ses succès futurs : « J'abandonnai la science-fiction pour m'intéresser au monde réel. » « Le monde réel » renvoie néanmoins surtout à un cadre en particulier, celui des jeunes, auxquels il consacrera une série d'ouvrages – à l'exception notable du colosse *Pascal Brutal*, les enfants et les (éternels) adolescents seront d'ailleurs toujours les héros privilégiés du dessinateur. C'est aussi en 2004 qu'il commence à publier, dans les pages de *Charlie Hebdo*, les planches de *La Vie secrète des jeunes*.

Cette dernière série permet à Sattouf de mieux fixer les fondements de sa méthode, qui repose sur un mélange d'approche quasi documentaire et de bouffonnerie : il recompose des scènes qu'il a observées, mais en adoptant « un point de vue qui ne correspond pas forcément à celui que j'avais dans la réalité », comme il le confie dans l'avant-propos du recueil compilant les pages qu'il a produites entre 2004 et 2007. En résulte un mélange de réalisme et de caricature, mais une caricature qui ne serait que la légère exacerbation d'un grotesque intrinsèque, déjà là, observé à nu. De ce principe d'observation, Sattouf tire également *Retour au collège* (2005), qui retrace deux semaines en immersion dans un collège cosu, loin des établissements populaires qu'il a souvent croqués. Sattouf a alors le vent en

poupe. Creusant une veine autobiographique, il diversifie sa galerie de personnages en inventant deux alter ego bigarés et antinomiques : *Pascal Brutal*, fan de Diam's plongé dans une France dystopique où le libéral Alain Madelin est devenu président, et Jérémie, jeune homme maladroit pas très heureux en amour. En 2009, il tourne *Les Beaux Gosses*, qui rencontre un grand succès public et remporte le César du meilleur premier film. Il réalise ensuite une web-série, *Mes coloc's*, et adapte *La Vie secrète des jeunes* pour Canal+. Très attendu, son deuxième film *Jacky au royaume des filles* connaît en 2014 un accueil plus tempéré ; décevant au box-office, il peine aussi à convaincre la critique.

Après cet échec, Sattouf quitte l'atelier qu'il partageait avec ses pairs Joan Sfar, Mathieu Sapin et Christophe Blain pour entamer seul, chez lui, son grand œuvre autobiographique, *L'Arabe du futur*, dont le premier tome reçoit le Fauve d'or du festival d'Angoulême. Parallèlement, il met fin à deux de ses séries emblématiques, *La Vie secrète des jeunes* et *Pascal Brutal*, pour s'atteler aux *Cahiers d'Esther*, où le dessinateur met en scène les anecdotes (véritables) que lui confie la fille d'un couple d'amis. Dans les années qui suivent, le succès phénoménal de *L'Arabe du futur* se confirme et lui permet, en janvier 2023, de remporter le Grand Prix du festival d'Angoulême pour l'ensemble de son œuvre. Parallèlement, Sattouf revient, progressivement, au cinéma : il coproduit en 2017 *Le Redoutable* de Michel Hazanavicius, puis publie en 2021 *Le Jeune Acteur*, qui retrace sa rencontre avec Vincent Lacoste, le premier rôle des *Beaux Gosses*. En 2022, le distributeur Renaud Davy révèle que Riad Sattouf travaille sur un troisième film dans lequel serait réuni le trio comique Les Inconnus.



© Leila Garfield, 2008

Genèse

À la recherche des moches

Les Beaux Gosses naît d'abord d'une rencontre. Après avoir lu *Retour au collège*, Anne-Dominique Toussaint contacte l'éditeur de Riad Sattouf dans l'idée de confier au dessinateur l'écriture d'un scénario original. Mais ce dernier lui manifeste aussi à cette occasion son désir de réaliser un film. Toussaint accepte et Sattouf se met au travail avec son coscénariste Marc Syrigas. Dans *Le Jeune Acteur*, Sattouf confesse sa relative inexpérience en tant que cinéaste à l'époque et reconnaît même avoir «repris des cours» avec un ancien professeur des Gobelins, Alain Monclin, qui lui distille des conseils sur la mise en scène et l'importance à accorder à chaque détail. Alors que la mise sur pied d'un premier film prend souvent des années, le financement, des mots mêmes de Sattouf, «avance vite, à ma grande surprise», si bien que l'étape du casting se profile déjà. Et avec elles, les premières complications: le directeur du casting lui présente des books de jeunes comédiens aux antipodes de ce que recherche le primo-cinéaste. Dans le dossier de presse du film, il déclare: «Je ne voulais pas d'ados comme dans les pubs, beaux et sauvages [...]. Je voulais des petits canards avec des tronches, des façons de parler, des démarches...» Ou, comme il le résume plus prosaïquement dans *Le Jeune Acteur*: «J'aimerais des moches, en fait. Comme moi, j'étais moche.» Commence alors un casting sauvage qui va prendre un certain temps. Si les interprètes de Camel (Anthony Sonigo) et d'Aurore (Alice Trémolières) sont trouvés assez rapidement et remplissent tous les critères que s'était fixés Sattouf, il n'en va pas de même pour le personnage d'Hervé. Il jette d'abord son dévolu sur un jeune qui lui semble remplir toutes les conditions, mais qui «n'obéissait à aucune consigne et était odieux». Faute de candidat qui trouve grâce à ses yeux, il revisionne les casettes du casting et remarque l'essai de Vincent Lacoste, qu'il avait initialement écarté. On est loin du coup de foudre, si l'on en croit ce que le cinéaste confie dans *Le Jeune Acteur*: «Il était pas mal, mais rien d'éblouissant non plus.» Mais sa rencontre avec le jeune homme de 14 ans est déterminante: la mollesse de l'adolescent et «sa tête drôle» convainquent Sattouf de miser sur lui. Reste que la présence de Lacoste aura été, jusqu'au bout, menacée: deux semaines avant le tournage, l'acteur se blesse au genou. Il jouera finalement en boitant un peu, ce qui donne à son personnage une étrangeté supplémentaire que Sattouf incorpore au film; entre les prises, Lacoste se déplace en revanche toujours avec des béquilles.

Pour préparer au mieux sa jeune troupe, le réalisateur organise en amont de nombreuses répétitions, au cours desquelles il cherche parfois à désinhiber ses comédiens en leur demandant de «jouer le singe», c'est-à-dire de mimer des primates pour se cantonner à une incarnation purement corporelle et dénuée de dialogues. Lacoste confiera que des membres de l'équipe technique, tels que le chef opérateur, ont aussi participé à cet exercice, ce qui a contribué



Photographies de tournage © Leila Garfield, 2008

**« Je vais faire mon
Quatre Cents Coups !
Avec mon
Antoine Doinel ! »**

Riad Sattouf, dans *Le Jeune Acteur*

d'emblée à faire retomber la pression inhérente au tournage d'un film professionnel. D'autant que Lacoste, Sonigo et Trémolières côtoient des acteurs chevronnés et identifiés, à l'image de Noémie Lvovsky dans le rôle de la mère d'Hervé, ou d'Emmanuelle Devos, qui joue la proviseure du lycée. Le tournage se déroule en deux temps: d'abord à Rennes, puis dans un collège d'Ile-de-France, à Gagny, avec, au milieu, un temps de relâche pour que les acteurs concernés (dont Lacoste et Sonigo) puissent passer leur brevet des collèges. Enfin, le tournage s'achève. Quelques mois plus tard, *Les Beaux Gosses* est, fait rare pour une comédie, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs, l'une des sélections parallèles du festival de Cannes. Le film rencontre un succès immédiat qui se confirmera, quelques semaines après, lors de sa sortie en salle en juin 2009, où près de 880 000 spectateurs viennent assister aux premiers émois sentimentaux d'Hervé. Cerise sur le gâteau: en février 2010, Riad Sattouf obtient le César du meilleur premier film, tandis que Vincent Lacoste est nommé pour le meilleur espoir masculin.



Acteurs

Combinaisons et confrontations

L'une des spécificités du casting des *Beaux Gosses* tient au mariage qu'il opère entre des acteurs inexpérimentés, dont c'est même pour la plupart la première expérience devant la caméra, et la présence de visages plus identifiés, tels que ceux de Noémie Lvovsky ou d'Emmanuelle Devos [Genèse]. Des disparités existent toutefois au sein de la distribution adolescente : dans un entretien donné par les trois jeunes acteurs principaux, Vincent Lacoste, Alice Trémoières et Anthony Sonigo, le premier donne une clé pour mieux comprendre la dynamique qu'a mise en place le cinéaste. À propos de Trémoières, l'aînée de la bande, il explique ainsi : « Comme elle faisait un peu plus mature, Alice était "élevée" par rapport à nous, qui faisons plus petits, plus gamins. Les filles sont toujours un peu plus matures au collège. Je pense que c'est pour ça que Riad l'a choisie. »¹ La confrontation de profils distincts permet ainsi de creuser la distance qui les sépare – Aurore et Hervé semblent, dans un premier temps, évoluer dans deux sphères parallèles – ou, au contraire, de s'amuser à les effacer. Il en va ainsi de Lvovsky, qui joue une mère régressive dont la douce folie et la dépression en font une espèce de grande adolescente ; son jeu repose de la sorte, vis-à-vis de celui de Lacoste, sur un principe de symétrie (elle est, à bien des égards, tout aussi coincée entre deux âges) et d'asymétrie (son humeur et sa bonhomie tranchent avec le caractère boudeur d'Hervé en sa présence). La part protéiforme du casting devient alors le terreau de combinaisons et de confrontations de profils, qui cassent parfois l'impression d'uniformité que semblent arborer, dans un premier temps, les protagonistes [Personnages]. C'est plus particulièrement le cas de Vincent Lacoste, qui présente différentes facettes de jeux associées à des situations précises.

● Vincent Lacoste, acteur malléable

Les Beaux Gosses est l'écrin rare d'une véritable révélation. Il s'agit de la première expérience de Lacoste, qui ne se destinait pas, à l'origine, à devenir acteur. Sattouf semble avoir distingué chez le garçon un curieux mélange de rigidité, voire de nonchalance, et de plasticité. Il apparaît d'abord

trop raide, entre sa coiffure mi-bouclée, mi-aplatie (sur le sommet de son crâne) et son petit boitillement (dû à une blessure juste avant le tournage [Genèse]), qui donne à sa démarche quelque chose de discrètement saccadé. Dès la scène d'ouverture, il oscille entre une forme d'inconfort – comme s'il ne savait pas exactement quoi faire de son corps trop grand et disgracieux – et d'aplomb dans ses propos. Du moins quand il est avec ses amis : Lacoste campe un adolescent bavard et même arrogant avec Camel, et autrement plus frêle face aux filles (sauf celle qui se lance dans une déclaration d'amour et qu'il traite, goguenard, de « boudin »). Il va jusqu'à trembler lorsque Laura l'isole dans un coin [séq. 2] ou quand Aurore l'embrasse [séq. 7]. En amont de leur premier baiser, Sattouf joue aussi sur la disparité de leurs physiques respectifs, entre une Aurore qui marche droit devant elle, d'un pas assuré, et la démarche cassée d'Hervé, qui doit écarter ses grandes échasses désaccordées pour pouvoir la rattraper. Maladroit, voire benêt face aux filles qui lui plaisent, il fait au contraire étalage d'une confiance en soi plastronnée dans l'intimité de sa chambre, ou face aux protagonistes sur lesquels il a un certain ascendant – notamment sa deuxième copine. La scène où il se réveille après le baiser montre ainsi un Hervé plus fier que jamais, initiant une danse qui conserve une part de gaucherie. Il en va de même dans la confrontation avec sa mère dans la salle de bain [séq. 4], où Lacoste hausse le ton avec une drôlerie irrésistible, dans une gueulante suffisamment outrancière pour faire mouche, mais pas assez pour rompre complètement avec le portrait qu'il proposait jusqu'ici du personnage. Si le comique de Sattouf joue beaucoup sur la malice du montage [Mise en scène], il lui fallait aussi un vaisseau à même d'incarner les fluctuations de l'adolescence. Avec Lacoste, il aura trouvé un peu plus qu'un bon acteur principal, mais une muse, qu'il retrouvera dans *Jacky au royaume des filles*, et à qui il consacrera aussi un album épousant pour une bonne partie son point de vue dans la fabrication des *Beaux Gosses* : *Le Jeune Acteur*.

¹ *Les Beaux Gosses – Toutes premières fois*, Les éditions de l'œil, 2011, p. 20.

Découpage narratif

1 PROLOGUE – PASSER À L'ACTION

[00:00:00 – 00:03:14]

Hervé et Camel sont à leur collège. Après avoir découvert que l'un de leurs camarades de classe a une copine, Hervé, sur les conseils de Camel, prend son courage à deux mains pour aborder une fille. Sa tentative se solde par un cuisant échec.

2 « NON MAIS T'AS VU TA GUEULE ? »

[00:03:14 – 00:08:50]

Le reste de la journée n'est pas de tout repos pour Hervé : Laura, l'une des filles les plus populaires de sa classe, fait semblant de le trouver désirable pour mieux l'humilier à la sortie du cours d'anglais. Vient ensuite le cours de biologie, avec un contrôle que le jeune homme n'a évidemment pas révisé. Durant l'épreuve, Laura lui fait passer un petit mot à travers la salle, « de la part de toutes les filles de la classe » : « T tro moche é ta 1 tête 2 merd2 ».

3 LES ORTIES

[00:08:50 – 00:13:51]

Dépité, Hervé rentre chez lui... suivi de son professeur de biologie, qui habite la même résidence que lui, baptisée « Les orties ». On découvre ensuite l'appartement de l'adolescent, où il vit avec sa mère, dépressive et intrusive. La nuit tombée, alors qu'Hervé contemple sa voisine se dénuder, sa mère fait irruption dans sa chambre, ce qui ne manque pas de l'agacer.

4 MÉCANIQUE DES FLUIDES

[00:13:51 – 00:21:03]

La journée suivante ne commence pas sous de meilleurs auspices. Hervé enfile par erreur la chaussette dans laquelle, la nuit d'avant, il s'était masturbé. Dans le bus, il se trouve à quelques mètres d'une camarade de classe, Aurore, avant d'avoir une érection qu'il essaie de cacher. À la sortie des cours, Camel et Hervé vont jouer de la guitare dans un magasin de musique, où une femme, visiblement frappée de démence, vient les interpellier sous les yeux de Laura et d'Aurore. Hervé la tourne en dérision, ce qui amuse la seconde. Plus tard, dans le bus, elle vient discuter avec le garçon, maladroit. Une fois rentré chez lui, Hervé s' imagine embrasser une fille dans la salle de bain, avant d'être interrompu par sa mère, de nouveau invasive.

5 PREMIERS RAPPROCHEMENTS

[00:21:03 – 00:34:05]

La classe d'Hervé est en émoi après l'annonce du décès d'un grand-parent de l'un des adolescents. Hervé se retrouve à consoler Aurore. Plus tard, la jeune fille l'aide à réaliser un exposé de français. En cours d'EPS, le garçon finit le nez en sang suite à un exercice qui tourne mal.

En rentrant chez lui, il rediscute avec Aurore, qui paraît flirter avec lui. Le lendemain, elle l'invite à une soirée organisée chez ses parents, avant de lui expliquer, peu de temps après, que Camel, qui tourne avec insistance autour de Laura, ne peut pas venir. Hervé, qui est supposé le lui dire, louvoie.

6 LA SOIRÉE

[00:34:05 – 00:42:46]

Hervé accompagne sa mère au supermarché avec une idée en tête : qu'elle lui achète un nouveau pull pour la soirée d'Aurore. Le soir fatidique arrive. En dépit des objections du jeune homme, sa mère tient à monter avec lui jusqu'à l'appartement, puis se greffe à la soirée, où Hervé se retrouve rapidement eseuulé. Et quand Aurore vient vers lui pour danser, Camel surgit avec fracas, s'étant rendu compte que son copain lui a donné une mauvaise adresse pour éviter de lui dire que sa présence n'était pas souhaitée. Saoule, la mère d'Hervé part avec son fils.

7 LE BAISER

[00:42:46 – 00:48:16]

Retour au collège. Après les cours, Hervé marche avec Aurore, agacée. Il lui demande de sortir avec elle, ce qu'elle refuse, mais au moment de se dire au revoir, elle l'embrasse longuement. Hervé est sur un nuage. Ils se retrouvent le lendemain matin, dans le bus, et Camel les voit se rouler des pelles. Hervé lui raconte ce qu'il s'est passé, mais lorsqu'il essaie d'enlacer Aurore dans la cour, elle fait comme s'ils n'étaient pas ensemble.

8 EN SECRET

[00:48:16 – 00:59:15]

Aurore retrouve Hervé à la fin des cours et lui explique qu'elle préfère pour le moment qu'ils restent discrets. Après de Camel, Hervé se vante d'avoir couché avec elle dans le parc où ils ont discuté, avant de regarder un film pornographique avec son ami. Un après-midi, Hervé et Aurore se retrouvent chez elle ;

au cours d'une étreinte, il se frotte contre elle jusqu'à l'éjaculation, ce qui provoque la colère de la jeune fille. Hervé en tire un sentiment de culpabilité. Au collège, il est pris à partie par les amis d'Aurore, avant que cette dernière ne vienne à sa rescousse et l'embrasse devant tout le monde.

9 LE FROUSSARD

[00:59:15 – 01:10:41]

La rumeur qu'Aurore et Hervé sont en couple se répand, et la mère du jeune homme les surprend, avec fierté, en train de s'embrasser. Mais lorsqu'Aurore confie, en cours d'EPS, qu'elle veut bien faire l'amour avec Hervé, ce dernier semble prendre peur. Alors qu'il la retrouve chez elle, il prend la poudre d'escampette. Un jour, alors qu'Hervé et Camel commencent à se masturber en regardant les voisins du premier faire l'amour, leur professeur de biologie se jette de sa fenêtre.

10 PREMIÈRES PEINES DE CŒUR

[01:10:41 – 01:21:27]

Les cours de SVT étant suspendus, Hervé, Camel et leurs deux acolytes Meryl et Benjamin se retrouvent pour un jeu de rôle. Aurore se joint à eux, contre le souhait d'Hervé, mais la partie tourne mal et Aurore s'en va, furieuse, en particulier contre son copain. Alors qu'il croit leur relation finie, il rencontre une autre fille, qu'il séduit. Aurore les aperçoit et s'empporte contre lui : cette fois, c'est fini. Hervé se rend compte que sa nouvelle copine ne lui plaît pas tant que ça. Il déclare ses sentiments à Aurore, mais elle préfère qu'ils restent amis. Hervé fond en larmes dans la cour du collège.

11 ÉPILOGUE

[01:21:27 – 01:24:16]

Les semaines et les mois passent, chaque adolescent progresse dans sa vie. Alors qu'il est dans la voiture qui l'emmène au collège, en compagnie de sa mère et de son nouveau beau-père, Hervé s' imagine retrouver Aurore des années plus tard, une fois adulte. Retour au réel. On découvre tous les personnages un peu plus âgés : de nouveaux couples se sont formés et le film s'achève sur le baiser entre Hervé et sa nouvelle copine.



Récit

L'initiation

Les Beaux Gosses est d'abord et avant tout l'histoire d'un cheminement, celui d'Hervé, comme en témoigne la mise en miroir de la première et de la dernière scène du film. D'une séquence à l'autre, sa position s'est inversée: ado d'abord mal dans sa peau, tremblotant devant une fille qui ne voulait pas sortir avec lui, le voici désormais dans le même décor, le collège, mais dans une posture désormais autrement plus enviable. En clin d'œil à l'ouverture, il embrasse même l'une des filles qui figurait dans le plan où il se faisait initialement rejeter. Entre ces deux bornes, le récit s'attelle à dépeindre, dans une temporalité assez trouble mais que l'on devine couvrir quelques mois, la maturation d'un regard.

● En devenir

Cet apprentissage induit une brutalité que le film affiche dès ses premiers plans et qu'il va continuer d'entretenir tout du long [Encadré: «Ruptures»]. C'est que les premiers émois sentimentaux et expériences sexuelles ne vont pas sans heurts: Hervé est d'une certaine manière représenté comme une larve (ses vêtements qu'il enfille machinalement en se levant [séq. 3] font dans cette perspective office de cocon) prise entre deux pulsions contradictoires. La première consiste à aller au contact du monde extérieur, au risque de prendre quelques coups. La seconde le pousse plutôt à rester dans sa bulle, celle du petit cercle des garçons (avec Camel, mais aussi Meryl et Benjamin), en macérant dans son jus. L'activité préférée d'Hervé, la masturbation, s'avère à ce titre ambivalente, en ce qu'elle témoigne d'un désir de rester dans un monde fantasmé, peuplé de posters d'hommes hyper virils et de catalogues de La Redoute. C'est aussi une pratique individualiste (ou partagée dans un cadre exclusivement masculin: voir la scène où Hervé et Camel se caressent devant un film pornographique [séq. 8]), qu'il reproduit maladroitement avec Aurore lors de leur premier moment d'intimité, où il se frotte contre elle jusqu'à la jouissance [séq. 8]. Mais, dans le même temps, elle constitue un rituel à part entière que Sattouf qualifiait, au moment de la sortie du film, de manière autrement plus positive: «Pour moi, c'est l'expression de la pulsion de la vie.»¹ Il s'agit d'un

premier pas, d'un préalable à une véritable éducation sentimentale. D'autant plus que, pour Hervé, aller vers les filles implique également de mieux comprendre les rouages d'un monde qui, jusqu'à présent, le rejette.

● Apprentissage

Alors, comment apprendre, surtout quand on est, comme Hervé, un élève moyen? Il faut d'abord «passer à l'action» [Séquence], ce que le jeune homme sait faire, au risque de se heurter à un mur. Tenter, beaucoup, pour apprendre de ses erreurs. L'une des logiques fondamentales des *Beaux Gosses* réside d'ailleurs dans la répétition de motifs et de situations communes, qui pointent une maturation progressive, bien que parcellaire. Il est frappant de voir que ce ne sont ni la mère d'Hervé, ni son père (qu'on entrevoit dans une courte séquence où il est à la fois figuré comme un modèle de virilité et un dragueur échouant dans sa seule tentative de séduction) qui s'avèrent être les meilleurs professeurs du jeune homme. Ce ne sont pas non plus ses amis: ils en savent aussi peu que lui, même si, comme Ben, ils n'en dispensent pas moins des conseils fumeux et inopérants. Non, la véritable mentore d'Hervé, c'est bel et bien Aurore, qui lui apprend à mieux embrasser, mais aussi à reconnaître les signes qui ne trompent pas lorsqu'un garçon plaît à une fille. Ses informations, Hervé en fera bon usage pour en séduire une autre, mais il se rendra compte un peu trop tard de la valeur d'Aurore qui, contrairement à sa nouvelle copine, lui apprenait des choses qu'il ignorait et dont l'enseignement dépassait le seul cadre des relations sentimentales



– comme la pratique du « resto basket » ou la cleptomanie, qui dévoilent un autre univers désirable, en dehors des lois fixées par les adultes. La répétition permet alors de figurer une évolution, mais aussi de pointer les limites des personnages. Le baiser qui acte la constitution du couple répète leur première étreinte et montre l'inexpérience du garçon ; le deuxième après-midi où se retrouve la bande des quatre, cette fois-ci pour un jeu de rôle, confirme la part ridicule et un peu poisseuse de cette confrérie de puceaux traitant les femmes comme des morceaux de viande ; la répétition du regard d'Hervé sur les pieds d'Aurore montre qu'il n'arrive pas encore à la voir telle qu'elle est véritablement, etc.



● Quelqu'un d'autre

Il n'est pas anodin que le premier baiser entre Aurore et Hervé [séq. 7] coupe le film en deux : il constitue l'événement central du récit, qui prend une forme assez sinueuse, entre la collection de vignettes (en dépit de sa courte durée, le film regorge de petites actions et de séquences tressées les unes aux autres) et la chronique d'un adolescent observé au sein de différents cadres. Le collège, l'appartement qu'il partage avec sa mère, la bande d'amis, l'intimité partagée avec Aurore, les après-midis dans la chambre de Camel : tous ces espaces constituent un fragment de la vie d'Hervé, disséquée par la caméra de Sattouf. Mais ce cadre réaliste, croqué avec une certaine précision, est indissociable de la vie intérieure de l'adolescent, qui déborde un peu partout, de l'imaginaire hyper sexué qui tapisse les murs de sa chambre à son goût pour des figures très dissemblables de sa personne, comme le rappeur 50 Cent ou les « Arabes » que jugent dédaigneusement ses parents. Camel et Mahmoudé, les deux « vrais » Arabes du récit, tendent d'ailleurs eux aussi vers des modèles *a priori* éloignés de l'image qu'on leur assigne, l'un étant attiré par le métal (« T'es un Arabe mais tu kiffes le métal, tu n'aimes pas le rap ? » lui demande d'ailleurs sa future copine), tandis que l'autre finira, dans le diaporama à la fin du film synthétisant l'évolution des différents personnages, par briller sur les planches d'une scène de théâtre improvisée. Être un adolescent, c'est d'abord vouloir devenir quelqu'un d'autre.

● Intemporel

Si le film se veut réaliste, il ménage toutefois une incertitude sur son ancrage temporel, comme en témoigne une incohérence (s'agit-il d'une erreur ?) dans l'agenda d'Hervé. Si un devoir y est annoncé pour le 22 avril, sa copie arbore la date, dans le plan suivant, du 21 février 2005. Cette indication approximative nous renseigne cependant un peu davantage sur la date des événements, floue à dessein. « Je ne voulais pas faire un film sur les codes des adolescents aujourd'hui, leur façon de parler, leur arsenal technologique [...], mais sur la violence de leurs émotions », confiait Sattouf². C'est



donc un monde sans téléphone, ou presque, qui se dévoile, un monde aussi où les ordinateurs restent peu utilisés par les adolescents, bref, un monde à la fois moderne et anachronique, dans lequel les CD ou la radio restent la norme pour écouter de la musique et où l'analogique demeure la règle. Camel, expert en pornographie, affectionne d'ailleurs la qualité des vieux catalogues où les parties intimes des modèles ne sont pas retouchées. On retrouve à nouveau l'idée d'un entre-deux, cette fois-ci entre un monde moderne et un autre archaïque, voire primitif (cf. le distributeur de bananes, pivot de l'alimentation des « primates » qui occupent le collège [Motif]). Le récit épouse le désir d'approcher concrètement un cadre donné tout en s'intéressant davantage à l'adolescence en général qu'à la spécificité d'une poignée de jeunes. Le réalisme, chez Sattouf, est d'abord le vecteur d'une étude de mœurs ; cerner les spécificités d'une époque définie n'est pas son objet. Le terrain de jeu composite des *Beaux Gosses* lui permet ainsi de se concentrer sur le propre de la jeunesse, au sens large. Hervé n'est pas un enfant emblématique des années 2000, mais l'incarnation d'un adolescent normal, sans relief, qui apprend à devenir un homme.

● Fuck les gars

Projeté en avant-séance, *Fuck les gars* d'Anthony Coveney propose une forme de contrechamp aux *Beaux Gosses*, ne serait-ce que parce qu'il épouse cette fois-ci le point de vue des filles et se concentre sur les mésaventures qu'elles peuvent rencontrer, passant d'un microcosme (le monde des garçons puceaux) à un autre (les filles aux prémices de la puberté, soumises à un ensemble d'injonctions et de comportements irritants). Le problème serait même inverse : l'héroïne, sûre d'elle, est confrontée à la lâcheté d'un garçon qui rompt maladroitement avec elle, puis au regard infantilisant et sexiste d'adultes dont la parole reconduit insidieusement une domination masculine. Mais d'un film à l'autre, on observe aussi des points de ressemblance, à commencer par cette manière de diviser l'espace en deux, qu'il s'agisse du terrain de basket, de la salle de cours d'arts plastiques, du bureau du principal, du réfectoire ou du CDI où sont prises des photos de classe. Le récit est plus ramassé et elliptique, tout en égrenant, comme le film de Sattouf, une série de vignettes toutefois autrement plus silencieuses, pour accueillir la colère d'une jeune fille qui ne trouve pas son compte dans un environnement où on lui dicte sans cesse l'attitude qu'elle doit adopter. La construction est plus démonstrative et monocorde, mais partage cependant avec le film de Sattouf la volonté d'adopter le point de vue d'un regard en devenir, qui cette fois-ci interroge plus nettement la structure du milieu dans lequel il évolue. *Fuck les gars* aurait aussi pu s'appeler « La rebelle ».

1 Les *Beaux Gosses* – Toutes premières fois, op. cit., p. 10.

2 Ibid., p. 6.



La Fureur de vivre (1955)
© DVD et Blu-ray Warner Bros. Entertainment France

comme c'est ici le cas, sur les années où les dernières flammes de l'enfance s'estompent, c'est prendre conscience de la gravité des événements qui s'y jouent: c'est la fin de l'innocence, mais aussi le début d'une nouvelle vie parfois éloignée des rêves que l'on a cultivés. Les années 1980 sont, au-delà des films de Coppola, la décennie où le genre prend son essor et voit ses caractéristiques les plus saillantes se cristalliser. *Breakfast Club* (John Hughes, 1985), *La Folle Journée de Ferris Bueller* (John Hughes, 1986), *Big* (Penny Marshall, 1988), *Un monde*

pour nous (Cameron Crowe, 1989)...: le *teen movie* devient l'écrin de comédies sensibles, cherchant à sonder les joies et les peines d'une période charnière de la vie.

Genre

Les paradoxes du *teen movie*

S'il fallait associer *Les Beaux Gosses* à un genre, on se tournerait naturellement vers le *teen movie*, dont la définition est toutefois fuyante. Car cette appellation désigne à la fois les films *pour* et les films *sur* les adolescents, leurs mœurs et leurs pratiques. Il recouvre ainsi autant une logique commerciale que quasi sociologique, comme en témoignent les profondes mutations qui traversent son histoire. Celle-ci naît avec un acteur en particulier, James Dean, qui crève l'écran dans deux films de 1955, *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray et *À l'est d'Éden* d'Elia Kazan. Loin des turpitudes des puceaux du film de Riad Sattouf, Dean y joue un même personnage d'adolescent beau, torturé, pris en tenaille par les feux ardents de cet âge incertain. On pourrait aussi ajouter un troisième titre, *La Fièvre dans le sang* (1961), également signé par Elia Kazan, qui partage avec les titres fondateurs de ce genre composite un cœur commun: la découverte conflictuelle de la sexualité. Selon la critique Charlotte Garson, ce film est le théâtre d'un «débordement de la sexualité» à la source d'une dynamique de «pulsion/répulsion» qui constituera l'un des moteurs fondamentaux du genre¹. Comme on le voit, ce dernier ne s'inscrit pas nécessairement dans le champ de la comédie.

«[M]on héros est très cruel parfois»

Riad Sattouf

● À la source de la mélancolie

Il peut même se dégager du *teen movie* une singulière mélancolie. C'est le cas notamment de trois films de Francis Ford Coppola, *Rusty James* et *Outsiders* (tous deux sortis en 1983), mais aussi *Peggy Sue s'est mariée* (1986), *teen movie* paradoxal dans le sens où il met en scène une quadragénaire qui, après un évanouissement, revit sa dernière année au lycée, vingt-cinq ans dans le passé. Le parti pris de ce dernier titre permet d'éclairer un double mouvement propre au genre, à la fois terreau comique et matrice d'une mélancolie diffuse. Revenir, métaphoriquement ou littéralement,

● Les comédies des années 2000

Si *Les Beaux Gosses* fait office d'ovni au sein de la production hexagonale, il sort à une époque où le champ de la comédie américaine est en plein bouillonnement, notamment sous l'impulsion du producteur, cinéaste et scénariste Judd Apatow, ou encore des frères Peter et Bob Farrelly. Leurs films ne mettent pas tous en scène des adolescents, mais ils ont pour point commun de tirer leur vitalité de l'idiotie adolescente. Exemplairement, un acteur comme Will Ferrell se présente souvent comme un enfant capricieux emprisonné dans le corps d'un adulte; virilité et puérilité sont les deux faces d'une même pièce. Un film en particulier tisse des liens avec le premier long de Riad Sattouf: *SuperGrave* de Greg Mottola (2007), produit par Judd Apatow. L'un des personnages principaux raconte notamment comment, enfant, il dessinait à longueur de journée des pénis sous toutes leurs formes: sur des robots, en lieu et place de bananes, à la place de figures historiques (le manifestant de la place Tian'anmen), etc. L'éveil à la sexualité est associé de la sorte à une indécorable immaturité et bêtise caractérisant des adolescents masculins médiocres, mais avec beaucoup d'envie et de répondant. On y trouve aussi une règle récurrente au sein du genre: plus les garçons sont inexpérimentés sexuellement, plus ils ne font que parler de la chose, comme si leur flot de paroles palliait leur incapacité à donner corps à leurs pulsions. Chez Mottola comme chez Sattouf, les puceaux sont ainsi bavards et doctes sur ce qu'ils ignorent pourtant complètement.



SuperGrave (2007)
© DVD et Blu-ray Sony Pictures Home Entertainment

¹ Jean-Baptiste Thoret et Stéphane Bou, «Que disent de nous et de notre époque, les *teen movies*?», *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, France Inter, 2013.



● Terreurs adolescentes

Mais l'adolescence est l'âge aussi de la mutation, des transformations effrayantes du corps, du jaillissement des pulsions les plus noires. Si bien que le *teen movie* se confond par endroits avec le *slasher*, ce sous-genre du film d'horreur focalisé sur des tueurs en série traquant de jeunes adolescents libidineux. On retrouve au sein de cette tendance une forme de résurgence puritaine : dans des films comme *Halloween* (John Carpenter, 1978) ou *Vendredi 13* (Sean S. Cunningham, 1980), la mort est indissociable du sexe. Les meurtres, souvent accomplis à l'arme blanche, apparaissent comme la corrélation du franchissement d'un interdit – la pénétration. Le rapport entre adolescence, sexe et horreur s'incarne aussi par une terreur directement ancrée dans la chair des adolescents et le trouble qui les saisit. Si le genre, notamment à l'époque, s'attache à des figures essentiellement masculines, *Carrie au bal du diable* de Brian De Palma (1976) met en scène une héroïne qui, dans la scène d'ouverture, découvre avec effroi ses premières règles. La découverte de son corps s'accompagne de l'impression diffuse qu'une monstruosité intérieure est sur le point de jaillir ; la jeune fille semble posséder des pouvoirs de télékinésie qui effraient sa mère, bigote et autoritaire. *Carrie* a ceci de singulier qu'il se présente comme un *teen movie* qui bascule, peu à peu, dans le pur film d'horreur, mais dont les deux facettes se nourrissent des mêmes éléments : le cadre sauvage et socialement brutal du lycée, la méchanceté, voire le sadisme d'une petite bande de jeunes « cools », l'adoption du point de vue d'un personnage « en retard », ou du moins qui reste à la marge de cette jeunesse bien dans sa peau, etc. On le voit : le film de Brian De Palma n'est pas sans rapport avec celui de Riad Sattouf, au-delà de leurs très nombreuses différences de ton et d'approche.

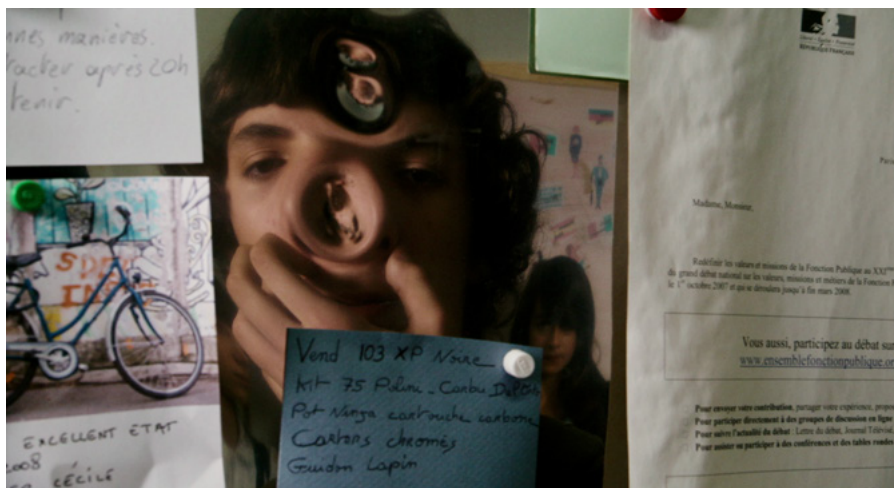
● Deux pôles

Avec le temps, le grand écart entre le sérieux et le dérisoire du *teen movie* n'a cessé de se creuser. D'un côté, le genre est devenu plus potache, avec notamment la série des *American Pie* tandis que, de l'autre, il a exploré avec plus de gravité et de sérieux les tourments de l'adolescence, que ce soit chez Larry Clark (*Kids*, 1995) ou Gus Van Sant (*Elephant*, 2003 ; *Paranoïd Park*, 2007). D'une certaine manière, Riad Sattouf s'inscrit à la croisée de ces deux tendances – il a d'ailleurs déclaré que la scène d'ouverture des *Beaux Gosses* était un clin d'œil assumé à celle de *Kids*. Il emprunte à la première son goût pour la crudité, se nourrissant de la crétinerie d'une poignée de puceaux prêts à tout pour passer à l'acte, et à la seconde une

forme de brutalité et de sérieux dans la manière de figurer ces jeunes pour ce qu'ils sont réellement. On notera aussi un autre syncrétisme : *Les Beaux Gosses* est un film français au sein d'un genre qui est essentiellement américain. Si les films français sur l'adolescence existent (exemplairement *La Boum*, mais aussi, pour citer un film contemporain de celui de Sattouf, *LOL*), ils n'en demeurent pas moins tributaires d'un héritage résolument anglo-saxon, que *Les Beaux Gosses* contourne assez habilement, en ancrant le récit dans un décor et des problématiques plus directement hexagonales (voir par exemple la question de la mixité sociale et des rapports entre Blancs et Arabes, qui revient de manière récurrente au détour des dialogues). Sattouf ne fait pas un film « à l'américaine », mais cherche plutôt à extraire l'essence du genre tout en proposant, par endroits, une forme de contre-modèle à ses standards les plus manifestes – à commencer par la laideur de ses personnages, loin des adolescents charmants des séries et films américains.

● Les freaks

L'une des spécificités des *Beaux Gosses* tient à sa manière de représenter les adolescents comme des figures semi-monstrueuses. L'irruption du reflet déformé d'Hervé, après le carton où apparaît le titre, constitue un exemple parmi d'autres. On pourra aussi relever la présence bouffonne du personnage de Mahmoud, notamment dans le cours d'anglais où on le découvre la première fois ; son sourire et sa position de repli sur lui-même lui confèrent un côté aussi grotesque qu'inquiétant. La figure de l'adolescent s'affirme de la sorte comme la source d'un dégoût, ce qu'appuie la focalisation sur les traits ingrats des jeunes et les marques de la puberté – boutons d'acné, duvets disgracieux, coupes de cheveux approximatives. Mais la monstruosité n'est pas que physique, comme en attestent la cruauté et la perversité de Laura ou de Loïc. Dans une scène, Mahmoud se réjouit d'ailleurs de la blessure de Loïc, dont la laideur intérieure se matérialise dans une effroyable blessure occasionnée à la suite d'une mauvaise chute en cours d'éducation physique : muni désormais d'un « double coude », il rejoint la cohorte des enfants difformes qui peuplent sa classe. Tout aussi monstrueux semblent être les amis d'Hervé lors de la partie de jeu de rôle où Auroré est prise au piège de leurs fantasmes libidineux. Les « beaux gosses » sont avant tout des petits monstres.





Mise en scène

Réalisme grotesque

À l'instar des nombreuses bandes dessinées que Riad Sattouf a consacrées à des personnages enfants ou adolescents [Réalisateur], la mise en scène des *Beaux Gosses* creuse un sillon à la fois comique et anthropologique. L'un ne va pas sans l'autre : tout le long du film, le cinéaste essaie de saisir, en même temps qu'il s'en amuse, ce qui fait la singularité de l'univers du collège et, plus généralement, de l'adolescence.

● Le collège, une structure sociale

De l'établissement où se situe l'intrigue, on peut dire d'emblée qu'il est tristement ordinaire, sans qualités, gris et fonctionnel. C'est que Sattouf cherche moins à circonscrire la spécificité d'un lieu en particulier que celle du collège en général, entendu comme milieu obéissant à un certain nombre de règles et de principes. Il est avant tout caractérisé par une profonde dualité : espace à la fois fermé (les salles de classe) et ouvert sur l'extérieur (la cour), il s'organise autour de hiérarchies qui, à leur tour, subdivisent le lieu à chaque fois en deux camps bien déterminés. Il y a d'un côté le personnel enseignant et de l'autre les élèves, mais aussi les garçons et les filles, les bons élèves et les cancre, les grands et les petits, les beaux et les moches, etc. Mais ces hiérarchies ne sont pas exclusives les unes des autres : dans la scène qui précède le contrôle de biologie [séq. 2],



Sattouf s'attelle précisément à les combiner. L'organisation de l'espace du couloir est d'abord genrée, avec un mur pour chaque sexe – un sentiment que renforce le bleu, couleur traditionnellement associée aux jeunes garçons, recouvrant la partie droite du décor et à laquelle s'oppose, en face, la présence d'une adolescente quant à elle vêtue de rose et de violet. L'annonce de la tenue imminente d'un contrôle creuse

● Regard aveugle

C'est une constante chez Hervé : c'est parce qu'il cherche à regarder de trop près les filles qu'il les voit mal. La preuve en trois exemples.

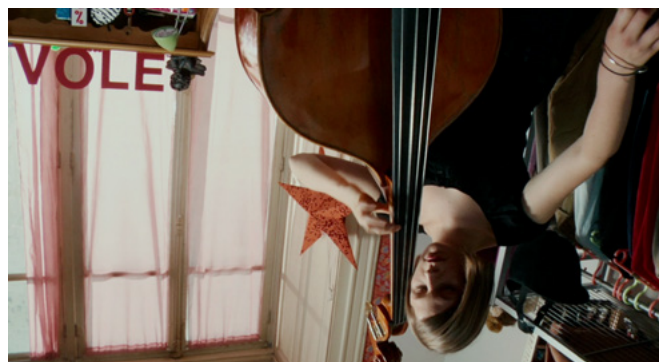
- 1) Lorsque Hervé confie sa fascination pour les pieds féminins, il passe en revue ceux de ses camarades qui défilent au réfectoire. Au moment de juger ceux d'Aurore, le découpage opère une dissociation : tandis qu'un plan montre l'adolescente glisser un doigt dans son nez, Hervé, focalisé sur le sol, s'enthousiasme pour la partie de son anatomie qu'il a choisi d'isoler (et qui reste à ce moment hors champ).
- 2) Lors d'un exercice d'EPS, les collégiens doivent slalomer à l'aveugle entre des plots. Avant de baisser le masque qui obstrue ses yeux, Hervé mate le décolleté d'Aurore, accroupie au sol. La professeure, déconcentrée, oublie d'indiquer à Hervé qu'il doit s'arrêter, si bien que le garçon se prend le mur dans la figure et finit le nez ensanglanté. Mais la séquence raconte autre chose : c'est d'abord avant tout la vision érotique qui a aveuglé Hervé.
- 3) Effrayé par la perspective d'enfin faire l'amour, Hervé cherche une excuse. Son fétichisme lui permettra de s'inventer un dégoût soudain pour cette fille que pourtant il désire. Bougon, le garçon laisse traîner son regard sur les pieds noircis et sales de sa copine alors qu'ils écoutent un disque de rap. La vision fournit une entrave suffisante à son désir : passant des pieds au visage d'Aurore, à qui il adresse des petits sourires forcés, il dégage un « Bon, ben salut » abrupt, avant de prendre la fuite.

ensuite une nouvelle démarcation entre ceux qui ont révisé et les autres, qui ont oublié l'information et s'y prennent au dernier moment. Puis, au milieu du couloir, fendant l'assistance, surgissent les «cools» : ils sont beaux, mieux habillés, organisés en un groupe mixte et se distinguent par un comportement plus prédateur, comme s'ils étaient au sommet de la petite structure sociale de la classe de 3^e. Une autre frontière, plus trouble, vient se creuser quand Loïc s'en prend à Mahmoud, un jeune Arabe qui semble par ailleurs handicapé, mettant en lumière le fait que le pouvoir pyramidal du collège se fonde aussi sur la domination d'une élite n'hésitant pas à faire montre de racisme et de violence.

Du moins jusqu'à l'arrivée de la proviseure et du CPE, qui viennent remettre de l'ordre : en quelques plans, le cinéaste condense ainsi les fondations d'un inframonde répondant à ses propres lois et codes. Ces derniers débordent toutefois du seul espace du collège : les décors traversés par Hervé reconduisent une aliénation (l'ascenseur qu'il partage avec son professeur de biologie, où chacun occupe, par le truchement d'un miroir, une moitié de cadre) ou se font le théâtre d'un possible renversement de l'ordre établi (exemplairement, la soirée d'Aurore, où le jeune homme passe du statut de marginal à celui d'invité privilégié). C'est ainsi à bord d'un bus, donc d'un décor en mouvement, qu'Hervé et Aurore vont progressivement se rapprocher, jusqu'à acter un possible changement de statut social pour Hervé. Dans un plan où il embrasse Aurore, on voit Camel galoper dans la rue, à l'arrière-plan, à la poursuite du véhicule : en sortant avec une fille, Hervé commence à passer de l'autre côté de la frontière qui jusqu'ici l'entravait.

● Le jeune garçon coupé en deux

Plus largement, Sattouf scinde souvent les espaces en deux pour brosser minutieusement le portrait d'un adolescent ordinaire. Le principe est le même que pour le collège : à travers ce garçon disgracieux et «moyen», comme le qualifie sa propre mère, c'est la nature de l'adolescence en général qui constitue l'enjeu de la fiction. Temps de latence brutal et chaotique entre l'enfance et l'âge adulte, elle se caractérise ici par une indécision entre deux états, un entre-deux nécessairement imparfait. En atteste le premier plan qui suit l'annonce du titre, «Les Beaux Gosses», et qui dévoile pourtant le reflet déformé d'Hervé, dont le nez est remplacé par le cratère d'une surface réfléchissante. Corps pas encore arrivé à maturation, il est condamné pour le moment à une condition ingrate, larvaire. Les scènes avec sa mère le soulignent bien, elle qui continue d'afficher, dans le salon que Sattouf cadre plusieurs fois en plan large, une photo d'Hervé enfant [séq. 3]. On voit d'autres photos ailleurs ; elles jouent, comme les nombreux miroirs qui peuplent les espaces du film, un rôle dans la fragmentation de la figure d'Hervé. Les deux motifs se superposent même à l'occasion d'une scène



où, dans sa salle de bain, Hervé embrasse son reflet en imaginant emballer une fille [séq. 4]. Sur la vitre sont collés différents clichés du garçon, tandis que la composition du plan renforce la sensation d'un entre-deux exacerbé : le plan est à la fois encadré à gauche, par le reflet, et à droite, par la porte dont jaillira sa mère, puis segmenté en deux dans la profondeur de champ par la baignoire et son rideau. Sattouf décline ce principe structurant tout au long du film par l'entremise de procédés assez divers. Par exemple, lors de la première visite d'Hervé chez Aurore [séq. 8] : quand la jeune fille gronde le garçon, trop entreprenant, la silhouette penaud de ce dernier est redoublée par son ombre, qui se projette sur le mur près du lit. Plus loin, dans la même pièce, quand Hervé prend cette fois-ci la poudre d'escampette alors qu'Aurore manifeste le souhaite de faire l'amour avec lui, la caméra figure d'abord le renversement de son attitude par un plan épaussant son regard alors qu'il a la tête à l'envers [séq. 9]. La vision qui en découle confirme l'hypothèse d'un brusque changement d'humeur en donnant la clef d'un petit détail incongru préalablement observé. Dans la chambre de la jeune fille se trouvent des lettres en bois rouge composant le mot «Love», dont Aurore renverse le «V» sans raison apparente. Ce n'est que la tête à l'envers, plus tard dans le film, que l'agencement nouveau des lettres prend son sens. Déposées près de la cachette qui renferme le fruit de ses rapines (elle s'amuse, pour «l'excitation», à voler dans les magasins), les lettres forment alors le mot «Vole». Par un même effet, Sattouf figure de la sorte la dualité d'Aurore en même temps que l'humeur changeante de son petit ami.

● Hervé et sa mère

Cet état mouvant ouvre aussi sur une dualité qui excède la seule figure des adolescents. Ainsi du rôle étonnant que joue parfois la mère dans l'économie de la composition du plan et l'organisation du montage : elle apparaît par endroits comme une sorte de figure gémellaire de son fils. Lorsque Hervé rentre pour la première fois du collège [séq. 2], un étrange ballet synchronisé se met alors en place avec l'adulte. Il

franchit une porte et se décharge de son sac à dos, quand elle franchit la fenêtre du balcon chargée d'un tas de linge. Lui prend une banane qu'il tient le reste de la scène ; elle garde au bec une cigarette. Lorsqu'il mime, pour la blague, un attouchement sexuel qu'aurait commis son professeur de biologie dans l'ascenseur, elle répond par une remarque acerbe puis s'excuse en l'enlaçant... avant qu'Hervé ne ferme les rideaux et la pousse à l'endroit même où il se tenait initialement dans l'espace. S'organisent entre eux un jeu de ping-pong permanent et une symétrie dysfonctionnelle, comme dans ce plan où, alors que le garçon mange sur le canapé les pieds étendus sur la table basse, sa mère le

rejoint pour adopter une posture analogue. Plus éloquent encore : quelques minutes plus tard, Hervé contemple sa voisine se dénuder, avant que sa mère ne frappe à la porte. Une femme en remplace une autre ; Hervé, pour masquer ses traces, tripote un avion, symbole ici doublement phallique (on apprend, plus tard, que son père, qui constitue aussi son modèle de virilité, est pilote). Le film regorge de détails similaires, en même temps qu'il dédouble, dans un jeu trouble, les figures et les situations. Les étreintes avec Aurore sont notamment souvent suivies, dans le montage, par des scènes dévoilant l'intimité d'Hervé et de Camel, qui vont jusqu'à rejouer les expériences sexuelles (grossièrement exagérées) par le garçon.



● Montage et substitutions

Sattouf use en particulier d'un effet simple et récurrent. À plusieurs reprises, il amorce une séquence par un plan resserré qui aménage une forme d'espace conçu pour être ensuite rompu par le découpage. Par exemple, lorsque Hervé raconte à Camel son baiser avec Aurore dans un cours de physique [séq. 7], le montage organise dans un premier temps une division nette de la situation en deux strates bien hermétiques, celle du tableau où le professeur illustre son propos, et celle d'un gros plan cernant les visages des deux collégiens. Pour expliquer la « mécanique » par laquelle les langues s'entrelacent tout en aspirant la salive, Hervé glisse un doigt dans la bouche de son camarade. Sattouf fait alors ce que l'on appelle un raccord dans l'axe, qui consiste à coller ensemble deux plans dont l'axe de prise de vue est le même, mais dont la valeur de cadre diffère. On voit ainsi la même action, mais cette fois-ci dans un plan plus large, qui laisse entrevoir les camarades de classe autour d'Hervé et Camel et renforce l'incongruité de leurs gestes. Un brusque contrechamp, sur le professeur qui s'étonne de ce qu'il voit, perce définitivement la « bulle » dans laquelle se trouvaient les deux amis.

On retrouve la même idée dans une suite de plans agencés de cette manière : 1) Hervé prend la fuite de chez Aurore, qui apparaît déboussolée [séq. 9]. 2) Plan moyen centré sur Hervé, qui semble jouir de manière outrancière, avec une voix aiguë. 3) Raccord dans l'axe qui révèle la présence, allongé sur le sol, de Camel, qui écoute la version très romancée de cette première fois avortée, et où l'on découvre

qu'Hervé mimait Aurore. Cet enchaînement de plans illustre par ailleurs précisément l'horizon de la mise en scène de Sattouf évoquée en amorce : le montage cultive l'idée d'une comédie qui résulterait d'un va-et-vient constant entre la caricature et un ancrage dans la réalité qui lui donnerait toute sa force. Il révèle – la jointure des deux premiers plans bat en brèche la version d'Hervé – en même temps qu'il nous induit en erreur, dans un jeu d'illusionnisme, sur la nature de ce que l'on voit. Cette manière de procéder permet par ailleurs de décupler le potentiel comique des situations. Lorsque Camel et Hervé se masturbent sur une vidéo porno [séq. 8], la scène, déjà cocasse, est prolongée par un raccord malicieux : l'éjaculation d'Hervé est laissée hors champ pour être remplacée par un plan où l'adolescent, muni d'une paire de ciseaux, perce un sachet de céréales. De nouveau, on est entre deux eaux : d'un côté une scène de masturbation et de l'autre un enfant vêtu d'un pyjama recouvert de têtes d'ourson, mangeant ses céréales chocolatées. Mais deux autres éléments viennent encore se greffer à la séquence et la nourrir. D'abord, l'irruption d'un personnage inattendu, l'amant de la mère d'Hervé, qui donne une nouvelle couleur à ce raccord : à une masturbation collective s'est substitué un rapport sexuel bien réel. Ensuite, par le soin malicieux avec lequel est décorée la pièce : sans que l'on s'explique

● Ruptures

Pour renforcer les ruptures de ton, le montage des *Beaux Gosses* intègre plusieurs plans qui tranchent avec l'économie générale de la mise en scène. Citons par exemple l'insert décadré sur le radio-réveil d'Hervé [séq. 4] qui, accompagné de l'enraiment de la musique, jure avec les plans précédents, où l'on observe Hervé en pleine masturbation, puis sa résidence vue dans un plan d'ensemble révélant sa nature géométrique et uniforme. À la vigueur et à l'ordre s'oppose ainsi la diagonale plus chaotique que forme l'appareil. Plus largement, le surgissement de plans incongrus accompagne l'évolution du personnage ou renforce la dimension comique de certaines scènes. Ainsi, lorsque Hervé embrasse pour la première fois Aurore, un plan étrange, où il semble rouler un patin à la caméra, confère à leur étreinte une certaine bizarrerie. Le procédé fait aussi écho à la pratique d'Hervé et Camel consistant à s'imaginer embrasser une fille devant une glace ; c'est comme si la concrétisation du fantasme du garçon s'accomplissait par le contre-champ de ce drôle de rituel – on filme, cette fois-ci, du point de vue du miroir. La scène de masturbation à deux repose sur une logique voisine : outre des fausses images pornos qui se greffent au montage (et où l'on reconnaît Riad Sattouf lui-même), la caméra prend soudainement la place de l'ordinateur que regardent Camel et Hervé, et se voit ballottée, de haut en bas, par leur masturbation énergique.



pourquoi, une dizaine de paires de ciseaux pendent sur une grille de la cuisine, et font office de substituts phalliques. On peut dans cette perspective continuer le jeu de marabout-bout de ficelle. La scène qui suit cette rencontre impromptue (c'est, à la lettre, le théâtre d'une débandade) est celle où Hervé, avec lequel Aurore ne veut pas faire l'amour, fait montre de son inexpérience et de sa maladresse en se frottant sur sa cuisse. Action/réaction: de ce principe ludique, le film tire même une scène d'humour noir, quand Hervé et Camel, pensant être surpris en plein voyeurisme, se rendent finalement compte que les voisins qu'ils mataient ne crient pas contre eux, mais vers leur professeur de biologie, qui se suicide en se jetant de l'immeuble.

● Biologie et mécanique

On le voit bien: le montage, c'est de la mécanique. Dans cette perspective, il n'est pas anodin que le regard de Sattouf, mi-satirique, mi-naturaliste (au sens scientifique du terme), ausculte la part «machinique» des corps adolescents. Gouvernés par leurs instincts (voir la place proéminente qu'occupe la masturbation dans le quotidien d'Hervé et de Camel), les collégiens sont esquissés tels les sujets d'une étude. L'érection matinale d'Hervé dans le bus [séq. 3] est ainsi décomposée en trois temps qui viennent en décortiquer le processus. D'abord, un plan large révèle Aurore à gauche et Hervé à droite, qui se tient debout, au sein d'une segmentation similaire à celles évoquées plus haut. Sattouf cadre ensuite Hervé de plus près, avant que sa caméra glisse le long de la barre, substitut phallique, vers l'entrejambe du garçon, à côté de laquelle se tient un schéma de tuyauterie où trône une inscription, «Engine». L'engin en question, c'est bien sûr l'organe du garçon, que l'on retrouve métaphorisé au fil de plusieurs séquences: une équerre sur le tableau d'une leçon de maths, les guitares électriques du magasin de musique (puis, plus loin, une baguette de batterie qui s'accroche à ses cheveux au milieu d'une masturbation), ou encore sur le schéma du cours de physique expliquant, justement, le principe de l'«action/réaction». Au début du film, deux autres détails nourrissent cette logique d'équivalence entre les personnages et les éléments du décor. Lorsque Camel demande ainsi au professeur de biologie s'il y a bien un contrôle de prévu [séq. 2], il se superpose à un tableau synthétisant «l'évolution des espèces». L'enseignant est associé quant à lui, dans un parallèle macabre qui annonce son sort à l'issue du récit, à un squelette qu'il essaie laborieusement de redresser.

● La bulle

Cette part de la mise en scène de Sattouf ouvre sur une approche relevant par endroits de l'entomologie (soit l'étude des insectes, généralement observés dans un espace clos et transparent), comme dans ce plan où Laura fait croire qu'elle est attirée par Hervé. Les deux adolescents, à l'écart de la classe, sont filmés derrière la vitre d'une porte les surcadrant, si bien qu'Hervé paraît pris au piège de la machination de la jeune fille. Mais elle débouche aussi sur un autre horizon: celui d'une bulle au sein de laquelle les



protagonistes essaient d'inventer un espace leur permettant de se libérer du carcan de leur milieu. C'est le cas de la scène où Aurore et Hervé se rendent au parc [séq. 8]. En franchissant son seuil, ils accèdent à un espace cette fois non plus fragmenté, mais circulaire. Ils s'allongent ensuite dans l'herbe et sont cernés de feuilles aménageant pour eux un cocon à l'abri des regards... percé, quelques minutes plus loin, par un ballon de football qui vient rompre la quiétude de la scène. Bien que rapidement escamotée, cette configuration nouvelle désigne pour les personnages une voie de sortie hors du tumulte de l'adolescence: plus loin, lorsque Aurore «officialise» sa relation avec Hervé, un mouvement circulaire qui les montre en train de s'embrasser s'oppose au morcellement, dans le montage, des rumeurs qui circulent à leur sujet. Enfin, la séquence finale offre un contrepoint à l'ouverture, découpée et striée de cartons noirs [Séquence], en montrant cette fois l'arrivée d'Hervé au collège au sein d'un plan-séquence réunissant les différents protagonistes.



1



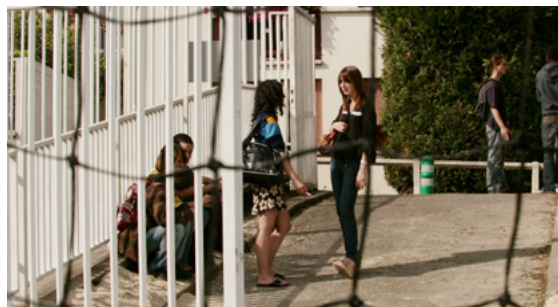
7



2



8



3



9



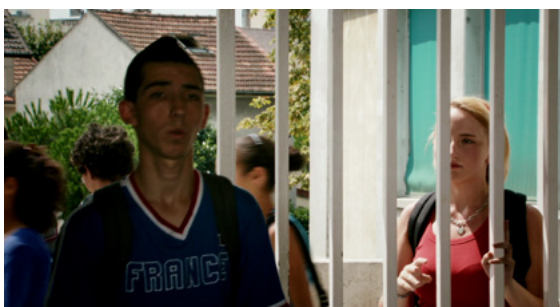
4



10



5



11



6



12



Séquence

Passer à l'action

[00:00:57 – 00:03:15]

Il s'agit de la toute première séquence, qui se greffe par ailleurs au générique d'ouverture. Si elle a pour objectif de fixer d'emblée la tonalité du film à venir, l'articulation entre la scène et les cartons noirs du générique permet par ailleurs de mettre au jour une conception du découpage qui n'est pas très éloignée de celle des bandes dessinées de Sattouf. Chaque interruption vient renforcer les différentes coupes et les changements de points de vue qu'elles occasionnent, de sorte à ramener les plans à leur essence graphique : ils sont envisagés ici comme des cases.

● Avec la langue

Le film s'ouvre sur un plan tout à la fois frontal et parcellaire [1]. Deux adolescents, filmés en très gros plan, s'embrassent goulument. Quand bien même on distingue avec précision les mouvements de leurs langues et la matière de leur peau (notamment les boutons sur le visage du garçon), leurs visages sont tronqués par deux barres blanches qui redoublent les contours du cadre et masquent, dans un premier temps, la jeune fille. Durant la suite de la séquence, la part incomplète de l'action sera par ailleurs renforcée par les cartons noirs qui viennent fractionner la temporalité du baiser : c'est comme si ce dernier était réduit à une série de flashes, ce qui renforce la part impudique de cette étreinte qui s'expose aux yeux de tous. Le deuxième plan se rapproche davantage de leurs visages, révélant plus nettement encore la crudité de la scène [2]. La musique rock qui accompagne la séquence n'étouffe par ailleurs pas complètement le bruit des langues qui se mêlent et de la salive qu'elles échangent. Sans attendre le carton, une coupe révèle un nouveau plan focalisé sur le trajet de la langue de la jeune fille, qui part de la joue de son amoureux pour atteindre son oreille. Nouveau noir. Une autre partie du corps est léché, cette fois le nez. C'est comme si tous les organes sensoriels étaient peu à peu gagnés par l'action, à l'exception d'un seul : l'œil. Une hypothèse que confirme le plan suivant : si le cadre s'élargit, pour révéler un peu plus les deux personnages s'embrassant, la barre d'une porte d'entrée masque nettement l'œil de la jeune fille [3]. Car le regard d'Hervé et Camel, on l'a vu [Encadré : « Regard aveugle »], ne parvient qu'à embrasser partiellement les femmes qu'ils observent, réduites à une somme de parties anatomiques. Le contrechamp de la scène nous révèle justement que tout ce que nous avons vu jusqu'ici l'était par les yeux des deux amis [4]. Ce changement de point de vue occasionne une rupture : cadrés en plan moyen et de face, Camel et Hervé s'opposent aux deux autres adolescents, filmés en gros plan et de profil. Mais une symétrie étrange persiste : à la barre qui masque l'œil de la jeune fille répond le pilier devant lequel se tient Hervé, métaphore de son désir en même temps que de son regard tronqué. C'est précisément parce qu'Hervé désire qu'il voit mal. Le plan nous révélant Camel et Hervé est par ailleurs accompagné d'un petit travelling avant qui vient signifier la montée de leur excitation. Le baiser s'achève, sous leur regard transi ; la bouche d'Hervé, émoustillé, s'entrouvre.

● Lignes

La suite de la scène renforce cette impression d'une séparation de l'espace du collège en deux camps, les « cools » et les « pas cools », catégorie à laquelle Hervé et Camel, bien entendu, appartiennent. Lorsque le garçon qui vient d'embrasser sa copine décide d'entrer dans le collège, son avancée s'accompagne ainsi d'une scission entre deux espaces, l'intérieur et l'extérieur, redoublée par l'opposition entre une portion ouverte (celle du garçon) et une autre entravée

(celle de la fille, qui reste derrière le portail) [5]. Lui arbore un air satisfait alors qu'il la quitte ; elle semble contemplative et le regarde de loin s'avancer dans la cour. Les deux plans qui suivent entérinent cette ligne de démarcation. Hervé et Camel, étonnés, vont discuter avec leur camarade. Le plan est doublement segmenté : l'arête d'une porte sépare verticalement le jeune homme d'Hervé et de Camel [6], tandis qu'une ligne horizontale de peinture [7] coupe le cadre à sa moitié. Plus largement, les lignes des fenêtres et des portes à l'arrière-plan semblent pointer le caractère semi-carcéral du collège, assimilé à un zoo où l'on assiste, pour reprendre le titre d'une série de BD de Riad Sattouf, à « la vie secrète des jeunes ».

● La cage

Le troisième temps de la séquence confirme cette hypothèse. La caméra se trouve littéralement derrière un grillage [8], celui d'une cage de but, à partir duquel est filmé un plan décomposé en plusieurs strates. D'un côté, un monde strié de barrières, de l'autre, l'extérieur. Cette suite de plans met d'une certaine façon en scène le caractère intermédiaire et résolument ingrat de l'adolescence, âge intermédiaire par excellence, coïncé dans un entre-deux. Mais parallèlement, ce plan précis figure aussi le caractère dual de l'ado mâle, à la fois animal en cage et fauve prédateur. Car Camel et Hervé sont en pleine chasse. Filmés cette fois-ci depuis l'extérieur, ils apparaissent dans l'enclave de la cage, qui constitue une petite bulle où ils rêvent de pouvoir, eux aussi, sortir avec une fille [9]. Le découpage de Sattouf va d'ailleurs s'atteler à percer cette intimité du tandem masculin pour la réinscrire au sein de l'espace du collège, d'abord par un plan où se révèle davantage l'environnement, dans lequel l'un des poteaux de la cage induit de nouveau une séparation entre deux mondes [10], puis par un autre où Hervé se lance enfin à l'action et va aborder une fille. Un plan large dévoile alors pleinement le décor [11] : Hervé s'avance devant un portail, un seuil symbolique à franchir, tandis que l'échelle de cadre révèle tout le ridicule de Camel, les bras pendus à la cage de but que les deux ados envisageaient comme une enclave à l'abri des regards, quand bien même elle s'avère tout à fait transparente. Nouvelle scission : la séparation du plan en deux moitiés s'articule maintenant à partir de la fille à laquelle Hervé s'adresse, redoublée dans l'arrière-plan par un tuyau et l'extrémité d'un immeuble [12]. Il va sans dire que la tentative de séduction échoue lamentablement, mais la scène masque la réaction d'Hervé face à ce refus pour lui substituer l'échange avec Camel qui ponctue la scène, en champ-contrechamp : si Hervé s'aventure temporairement dans le monde des filles, c'est pour mieux, en miroir, revenir glorieux (et vantard) dans celui des garçons.

« Je trouve ça hyper violent quand des ados s'embrassent et je voulais ouvrir le film par une scène choc, méga réelle, pour mettre le spectateur tout de suite dans le bain »

Riad Sattouf

Parallèles

Au carrefour d'une œuvre

Les Beaux Gosses possède une particularité peut-être unique dans l'histoire du cinéma : réalisé par un dessinateur de bande dessinée, il s'agit d'un film original mais inspiré par les travaux précédents de Sattouf et dont il tirera, dix ans plus tard, un album retraçant le tournage, *Le Jeune Acteur*. Si bien que s'il fallait inscrire ce film dans la carrière de Riad Sattouf, il occuperait une place à la fois en aval et en amont, au carrefour d'une œuvre protéiforme et pourtant remarquablement cohérente. Les sources d'influence des *Beaux Gosses* sont d'ailleurs aussi bien disséminées dans les albums que le dessinateur a publiés avant et après 2009. Par exemple, la scène où les élèves découvrent, râlent et dépités, qu'un contrôle de biologie les attend, constitue le décalque d'une planche de *La Vie secrète des jeunes*. La passion d'Hervé pour les pieds fait quant à elle écho aux *Jolis Pieds de Florence*, de la série *Les Pauvres Aventures de Jérémie*. Plus évident encore : dans *Retour au collège*, les élèves de 3^e étudient *Paroles de poilus*, le même ouvrage que fait lire le professeur de français fantasque campé par Nicolas Maury dans *Les Beaux Gosses*. De quoi renforcer le sentiment que l'écriture de Riad Sattouf emprunte « des situations et les propos rapportés véridiques », mais dans un

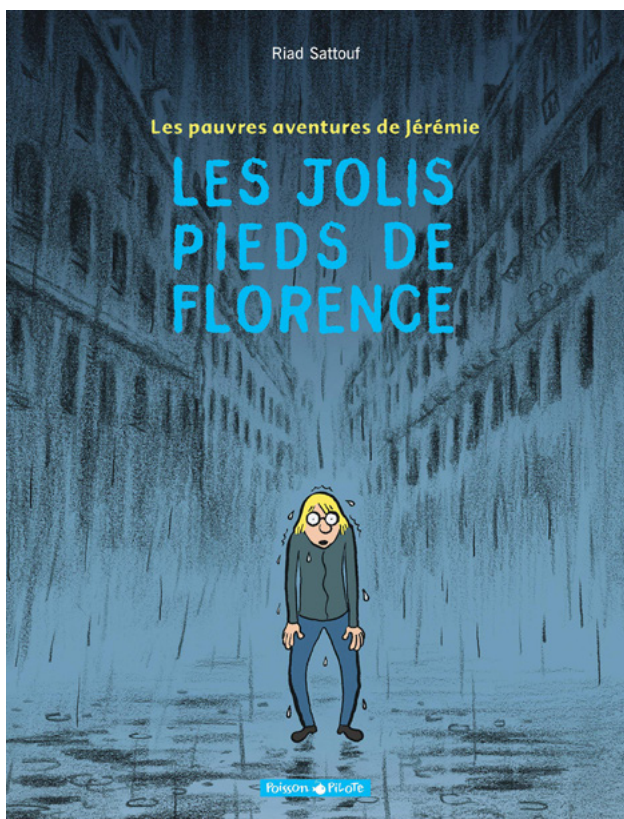
cadre où « les noms et les physionomies des personnages ont été modifiés », pour reprendre l'avertissement qui ouvre *Retour au collège*. Au début de cette bande dessinée qui prend la forme d'un documentaire en immersion se trouve pourtant une scène onirique, dans laquelle Sattouf lui-même s'imaginerait dans une salle de son collège devenue organique. « Les murs de la salle sont en chair et de longs poils pendent au plafond », de longs poils qui « sont visqueux et brillants. Ils ont l'air vivants », décrit-il. Réalisme et exacerbation constituent bel et bien les deux sources de son écriture : le fantasme et l'observation s'y mêlent et se nourrissent mutuellement pour mieux rendre compte des mœurs et affects des jeunes que son crayon immortalise.

● Le style Sattouf

Riad Sattouf a cultivé, au fil des années, un style graphique extrêmement identifiable, mais qui pourrait presque passer pour transparent. Le titre de l'exposition organisée en 2018 par la BPI (Bibliothèque publique d'information) du Centre Pompidou cultive sur ce point une certaine ambiguïté : le choix de la baptiser « Riad Sattouf : l'écriture dessinée », en mettant de surcroît l'accent, dans le texte accompagnant la manifestation, sur un style « épuré » qui permet de mettre davantage en avant le « sens », sous-entend une hiérarchisation de la forme au service du fond. C'est oublier l'exubérance discrète de certains choix stylistiques, notamment concernant les figures, dont la rondeur des traits accueille aussi des visages plus bigarrés. On s'étonne par exemple de la variété des nez qui peuplent ses albums : en triangle, ronds, parfois réduits à une sorte de groin, ils peuvent aussi prendre des formes hybrides, comme celui de Pascal Brutal, sorte d'épée dentelée qui donne du relief à son visage sans cou. Et si les aplats colorés, ou la manière dont les arrière-plans sont réduits à la portion congrue dans des albums tels que *Retour au collège*, valident l'hypothèse d'un trait visant une certaine simplicité, ce dernier n'en demeure pas moins mû par une certaine vivacité. « Je voulais quelque chose de très direct et de très expressif », se remémorait Sattouf, en marge de l'exposition, au moment de retracer ses débuts. Plus encore, il évoque une certaine « urgence » dans sa manière de dessiner, reconnaissant que « le fait que je fasse *La Vie secrète des jeunes* dans *Charlie Hebdo* une fois par semaine a conditionné mon style de dessin ».

● Une « tension ultime »

C'est un point qu'il ne faut pas oublier : plusieurs des œuvres et séries de Sattouf sont des compilations de planches et d'histoires écrites au jour le jour. Mais le contexte ne fait pas tout : même lorsqu'il travaille sur un projet d'album réalisé d'une traite, comme les différents tomes de *L'Arabe du futur*, le tempo reste le même. Guillaume Allary, son éditeur, confie ainsi : « Riad commence toujours à travailler au dernier moment et il se met dans un état de tension ultime parce que c'est dans cet état qu'il arrive à dessiner ses pages. » Une planche de *Retour au collège*, où on le voit procrastiner pour dessiner Raymond Barre, fait même d'ailleurs curieusement écho à la séquence des *Beaux Gosses* où Hervé, après minuit, se rappelle qu'il doit rédiger une dissertation de français pour le lendemain. En résulte aussi, pour citer Jean-Pierre Mercier, historien de la BD qui s'exprimait au sujet de l'art de Sattouf au micro de France Info, un « style unique, lisible, très dynamique, qui emprunte autant à Hergé qu'à l'esthétique de certains mangas, comme les dessins d'Isao Takahata¹ ».



© Dargaud, Poïsson Pilote, 2003



1 L'un des deux fondateurs, aux côtés d'Hayao Miyazaki, du studio Ghibli.

● Le goût des détails

C'est précisément parce que son trait vise à se dégager du superflu que Sattouf peut faire émerger plus fortement une poignée de détails significatifs. Par exemple, dans le premier volet des *Cahiers d'Esther*, qui raconte une année de la vie d'une petite fille de 10 ans, il suffit au dessinateur de changer la coiffure de son héroïne pour qu'on mesure que celle-ci est en train, sous nos yeux, de grandir. C'est aussi une chevelure dorée, ébouriffante, qui le caractérise enfant, dans les premières pages de *L'Arabe du futur* – une coiffure dont il confie s'être inspirée pour celle d'Hervé. Depuis quelques années, cette manière de faire saillir de ses cases des éléments précis passe beaucoup par la palette chromatique du dessinateur qui, loin de ses albums colorés plus anciens (*Pascal Brutal* ou *Les Pauvres Aventures de Jérémie*), privilégie des aplats de couleurs sommaires. *Le Jeune Acteur* ne recourt ainsi, en dehors du blanc et du noir, qu'aux trois couleurs primaires, le rouge, le bleu et le jaune (avec deux légères variations pour les deux dernières : bleu clair/bleu foncé, et jaune poussin/teintes orangées), pour faire ressortir plus immédiatement les tonalités de chaque scène, ou faire cohabiter, au sein d'une même case, différentes couches de réalité – par exemple, les morceaux de rap qu'écoute Vincent Lacoste se détachent dans une petite bulle rouge détonant avec le cadre jaune et blanc de sa chambre. Quant aux *Cahiers d'Esther*, les albums adoptent parfois d'autres couleurs (on y trouve aussi différentes formes de vert, mais également du rose et de l'orange), dont l'emploi obéit à la logique interne d'une situation unique. On le voit, l'esthétique des BD de Sattouf est à la fois volontairement sobre et précise : la relative épure de son style met en relief les variations de couleur et de composition des cases à des fins comiques ou narratives.

Trombinoscope réalisé par Riad Sattouf pendant le développement du film © Les Films des Tournelles



« Ce n'est pas un film
directement autobiographique.
[...] Si j'avais raconté mon
adolescence, je pense que cela
aurait été ennuyeux »

Riad Sattouf

● Autoportrait

Enfin, la grande spécificité des albums, qui s'est creusée avec le temps, consiste en leur part résolument autobiographique, Sattouf s'étant souvent lui-même dessiné. S'il s'en remettait au départ à une position d'observateur (*La Vie secrète des jeunes*) ou privilégiait des avatars déformés de sa propre personne (*Pascal Brutal*, *Jérémie*), il s'est aussi représenté dans *Retour au collège*, *L'Arabe du futur* et *Le Jeune Acteur*. Avec, à chaque fois, des variations.

Dans le premier album cité, sa silhouette frêle, portant un sac à dos, le distingue mal des collégiens et lycéens qu'il fréquente le temps de deux semaines : il ressemble à un adulte pas encore tout à fait arrivé à maturation, hésitant, voire intimidé. Il y arbore des cheveux bouclés et noircis, qui laissent place, dans *L'Arabe du futur* et *Le Jeune Acteur*, à une étrange banane qu'un simple dégradé de couleur permet de dégager du reste de son visage. Une ellipse du *Jeune Acteur* parachève son autoportrait en convoquant un accessoire qui, pour le coup, apparaissait déjà dans *Retour au collège* : des lunettes carrées qui se marient bien à son statut de dessinateur – il voit, littéralement, la vie en cases. Mais c'est *L'Arabe du futur* qui se révèle le plus riche en la matière, en cela que chaque album s'ouvre sur un autoportrait commenté, figurant Sattouf, à différents âges de sa vie, cerné de flèches et d'adjectifs définissant ses grands traits physiques. C'est aussi dans le cadre de cette série que le ton se fait le plus personnel : *L'Arabe du futur* est une histoire au long cours qui lui permet de retracer son enfance mouvementée [Réalisateur], ainsi que sa double identité de Français et « d'Arabe », un thème que l'on retrouve distillé par touches tout au long des *Beaux Gosses* et de ses autres BD. La série, qui a rencontré un succès phénoménal, synthétise d'une certaine manière les deux horizons récurrents de son travail, à la fois (semi-)autobiographique et consacré aux aléas de la jeunesse ; il fallait bien, à force de dessiner celle des autres, que Sattouf finisse par raconter la sienne.

Personnages

L'habit fait l'ado

«Au début, je me suis dit : "Tu es dessinateur, tu pourrais faire un storyboard." Mais dès que j'ai rencontré les comédiens, j'ai décidé de partir d'eux, de ne pas les enfermer dans des personnages de BD», confiait Riad Sattouf lors de la sortie du film¹. Plutôt que de prendre cette déclaration pour argent comptant, il faut surtout retenir le nœud qu'elle circonscrit, entre d'un côté des figures couchées sur le papier, forcément trop sommaires, et de l'autre des corps bien réels, débordant de vitalité. Quand bien même le passage derrière la caméra permet à Sattouf d'expérimenter une approche autrement plus matérielle de son sujet de prédilection, la jeunesse, les personnages n'en sont pas pour autant entièrement arrachés au champ de la bande dessinée, dont ils conservent au moins une particularité qui n'a, pour le coup, rien de réaliste : ils portent peu ou prou, durant l'intégralité du récit, les mêmes vêtements. Ces derniers sont comme la seconde peau des personnages, en même temps qu'un moyen d'objectiver leur intériorité à l'écran : en un regard, à l'aune de ce qu'il porte, on saisit la place qu'occupe chaque collégien au sein de la petite hiérarchie de l'établissement. Les vêtements, taches de couleur permettant de révéler la nature d'un personnage, jouent ainsi un autre rôle : celui de marqueur social. C'est le cas d'Hervé, qui porte durant l'essentiel du film une tenue unique, constituée d'un jean légèrement troué, d'un polo vert olive trop grand et d'un pull à carreaux affichant un dégradé de marron et d'orange (et dont les manches ne sont, là encore, pas tout à fait à sa taille). Lorsqu'on le voit se réveiller dans son lit [séq. 3], son premier geste est d'enfiler les habits de la veille qui traînent négligemment sur son lit, confirmant qu'il s'agit d'une seule et même tenue.

● La mue

La transformation du personnage passera par l'étoffement progressif de sa garde-robe. Ainsi du pull acheté spécialement pour la soirée, qui confirme toutefois la persistance d'un certain mauvais goût (toujours à carreaux, son hoodie d'un vert maronnasse arbore un «Biatch» en son centre. Lors de la fête, Hervé semble d'ailleurs encore en décalage avec ses camarades de classe, qui ont eux aussi troqué leurs vêtements habituels pour une tenue d'exception, mais davantage de circonstance : des chemises blanches ou des robes. La place marginale qu'occupe Hervé au sein de la scène passe ainsi avant tout par ses habits, qui s'opposent à un cadre uniforme – cf. les trois cousines d'Aurore qui portent exactement la même robe à carreaux noirs et rouges. L'ensemble qu'il porte dans l'épilogue [séq. 11] pointe quant à lui une relative évolution, voire un semblant de progrès vestimentaire, même si ses problèmes ne sont pas réglés : dans un geste éloquent, sa mère s'accroche aux cordons de sa capuche comme s'il s'agissait d'un reste de son cordon ombilical. Lentement, Hervé évolue, et cette maturation est



indissociable, notamment dans son esprit, des vêtements qui le caractérisent. La scène précédente, où Hervé imagine son futur, confirme cette hypothèse : tombant par hasard sur Aurore, qui vend des chaussures, il affiche les marques d'une réussite professionnelle et économique, avec son costume gris, sa cravate et sa sacoche. Plus largement, la dernière scène montre une évolution de la plupart des personnages, ou témoigne du moins qu'ils ont endossé un nouveau style : Aurore affiche un look plus décontractée et un keffieh, tandis que Camel a opté pour une coupe à pointes plus raccord avec sa panoplie de métalleux.



● Deux peaux

Mais il faut se méfier d'une lecture trop rapide de cette peau artificielle : Sattouf en fait aussi un instrument pour retourner les clichés de figures croquées en une poignée de plans. L'exemple le plus frappant concerne le tandem constitué par la principale et le CPE. Les bottes que la première fait claquer comme un fouet et le complet du second sont les symboles d'un ordre que le cinéaste fait vaciller dans la séquence où Hervé et sa mère les rencontrent dans les couloirs du supermarché [séq. 6] : vêtus de pulls à capuches, ils apparaissent cette fois comme des figures adolescentes – Emmanuelle Devos porte même une salopette et des couettes enfantines. À l'inverse, la persistance d'une tenue unique est bien le vecteur d'un «enfermement», pour reprendre les propos de Sattouf mentionnés plus haut. Le professeur de biologie opte ainsi pour un costume gris foncé et une chemise gris clair qui renforcent le caractère maussade du personnage. Détail cruel : après son suicide, son remplaçant, bien qu'un peu plus enjoué, portera exactement le même uniforme.

¹ Christophe Ayad, «Le cinéma et la BD n'ont rien à voir», entretien avec Riad Sattouf, *Libération*, 10 juin 2009.

Motif

Bienvenue au zoo

Si *Les Beaux Gosses* peut être considéré, dans une certaine mesure, comme un petit traité d'anthropologie sur le monde des jeunes, sa dimension satirique en fait aussi une sorte de safari au collège. Dans le préambule du premier volet de *La Vie secrète des jeunes*, Riad Sattouf dévoilait l'inspiration présidant le choix du titre de la série: «Quand j'étais enfant, je lisais avec grand intérêt une série de livres animaliers illustrés appelés *La Vie secrète des bêtes*. On y découvrait les mœurs et les comportements de nombreuses espèces animales cohabitant dans un même environnement. On les voyait pondre, manger, se faire manger, courir, se cacher, se faire du mal ou avoir mal... J'essaie de faire la même dans *La Vie secrète des jeunes*: tenter de répertorier les mœurs et les comportements des jeunes humains d'aujourd'hui et les montrer au grand jour.» Ce parallèle entre «les jeunes» et «les bêtes» se révèle particulièrement prégnant dans *Les Beaux Gosses*.

● Les singes

Il n'est pas anodin que, durant la préparation du film, Sattouf ait soumis à ses jeunes comédiens l'exercice de «faire les singes» [Genèse]: s'il y a bien un animal en particulier auquel sont associés les adolescents du film, ce sont les primates. Parfois de manière explicite: lorsque Hervé et Camel s'amusent dans le magasin de musique, la propriétaire (jouée par une autre réalisatrice-dessinatrice, Marjane Satrapi) leur crie: «Hé vous, les deux singes en haut, vous allez arrêter, oui?», tandis qu'Aurore, à la fin du film, en découvrant son petit ami dans les bras d'une autre, lui adressera un cinglant: «T'es vraiment un singe!» Hervé, comme ses amis, a un point commun avec ses lointains ancêtres: son goût des bananes, omniprésentes dans le film, et auquel un espace incongru du collège est dédié – un distributeur exclusivement rempli du fruit jaune qu'affectionnent tant les adolescents. Au-delà de renvoyer à leur caractère primitif, la banane joue aussi, par analogie, le rôle évident de substitut phallique, et participe de l'ambiguïté de l'ambivalence semi-homoérotique de cet entre-soi masculin où l'on se masturbe ensemble. La banane n'est pas seulement la manifestation de l'excitation constante des garçons, mais aussi l'objet d'un appétit insatiable. Les scènes chez Camel, où les deux adolescents miment un rapport sexuel, renforcent ce sentiment.

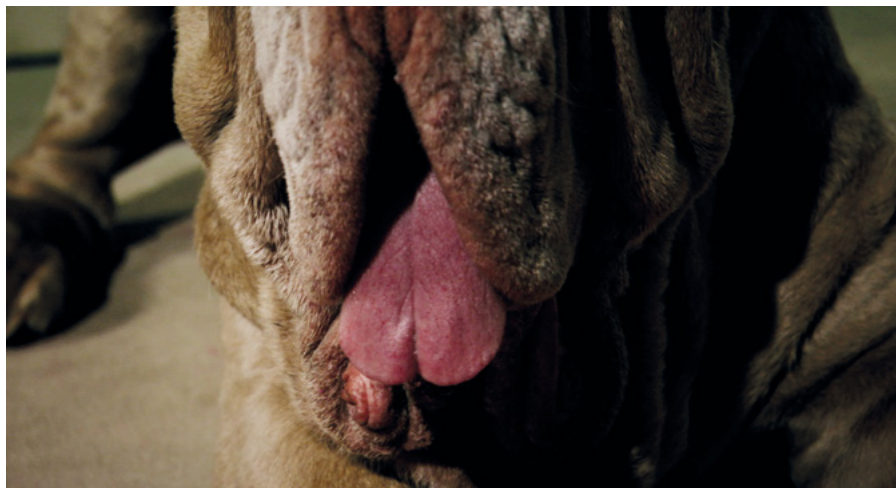


● L'ourson et le lion

La séquence où Hervé tombe nez à nez avec l'amant de sa mère permet de mettre en lumière une autre dimension du parallèle entre animaux et adolescents. Juste après avoir percé son paquet de céréales, Hervé se retrouve nez à nez avec cette présence qui va relativiser grandement la satisfaction qu'il ressent à ce stade du récit. En pyjama, il découvre cet homme vêtu d'un costume qui, contrairement à lui, vient de faire l'amour et se présente comme un paragon de virilité. Tout oppose les deux personnages dans la scène, jusqu'à un jeu de miroir entre deux petits détails. Alors que la veste de pyjama d'Hervé est recouverte de mignons petits oursons, c'est un autre animal qui trône à côté de l'homme, sur l'emballage de paquets de céréales qu'il a laissé sur la table: un lion. Face au félin sûr de sa masculinité, Hervé l'ourson est renvoyé à sa véritable nature, celle d'un petit garçon encore puceau.

● Le cheval et le chien

Le raccord qui suit cette scène enrichit encore la ménagerie des *Beaux Gosses*, en cela que la chambre d'Aurore est d'abord dévoilée par l'entremise d'un poster de cheval, un animal auquel sera ensuite à nouveau associée la jeune fille, notamment dans la scène du cours de biologie [séq. 10] où Aurore et les amis d'Hervé décident de se retrouver pour une partie de jeu de rôle; sur le mur derrière la jeune fille trône une affiche de l'anatomie d'un équidé. Mais un autre animal se trouve dans la pièce, cette fois en chair et en os: un énorme chien avachi sur le sol et haletant fortement. À rebours des affiches collées sur les murs ou des figurines de chevaux que l'on trouve aussi dans la chambre, le chien incarne une chair exacerbée, la réalité à laquelle se confrontent Hervé et Aurore lors des étreintes ratées qui se déroulent plus tard entre ces quatre murs. Cette opposition est par ailleurs redoublée par le chassé-croisé qu'organise la caméra dans la chambre d'Aurore: la première fois, elle passe de l'image du cheval au corps du chien, et inversement (du chien à la petite figurine que tripote Hervé) lors de la seconde entrevue des jeunes amoureux. L'adolescent est alors confronté aux deux facettes possibles du sexe: l'image que l'on s'en fait, virtuelle et propre, et sa matérialité. L'animalité dans *Les Beaux Gosses* fonctionne ainsi comme allégorie de la condition des personnages en même temps qu'elle permet de figurer, par des biais détournés, l'organicité de leurs caresses.



Document

Pas de contrepoint

Au moment de la sortie du film, *Les Beaux Gosses* s'est démarqué à plus d'un titre dans sa façon de filmer l'adolescence avec crudité. Pour les *Cahiers du cinéma*, Jean-Philippe Tessé décortique la singularité du regard que pose Sattouf sur ces personnages « affreux ».



« Retour au collège. Deux élèves de 3^e, Hervé et Camel, plantés face caméra, fixent d'un regard aussi pénétrant qu'ahuri leur contrechamp abstrait : un gros plan sur deux visages collés par les lèvres, où se devinent des langues fouilleuses se mastiquant bruyamment l'une l'autre parmi un champ d'acné et un petit duvet de moustache sous les narines – un roulage de pelle. À quoi pensent-ils, Hervé et Camel, l'un avec son pull-over marron à losanges, l'autre dans ses habits de fan de métal, veste en jean sans manches, tee-shirt à tête de mort ? À rien, pure contemplation immobile. Vent frais qui court entre leurs deux oreilles, masque de bêtise et de vide qui s'écrit sur leur face bée. [...] Comment faire un film avec des affreux pareils ? Tourner un film sur des adolescents lambda, aujourd'hui, en France, c'est se cogner contre le vieux problème du point de vue sur les personnages, quand ceux-ci ne brillent pas par leurs atouts de séduction et que l'on s'aventure pourtant, avec eux et pas contre eux, sur le registre du comique. »

À cette difficulté, le premier film de Riad Sattouf apporte avec modestie et simplicité plusieurs réponses. Des réponses locales (dans son film, dans son récit, avec et sur ses personnages) et d'autres qui, dépassant cette inscription, valent la peine de mettre en perspective *Les Beaux Gosses* avec d'autres films, souvent portés aux nues, tous américains, qui ont installé la figure de l'adolescent, du *teen*, tout en haut d'un panthéon élégiaque. Localement, l'habileté de Sattouf comme portraitiste va bien au-delà de la seule description des habitus de l'âge ingrat. Dans ce cadre-là, la drôlerie du film tient à une justesse du trait, à une précision jamais prise en défaut qui laisse l'impression de balayer d'un coup toutes les tares gentilles de l'adolescence boutonneuse. [...] Si le film est réussi dans sa dimension anecdotique, c'est aussi parce qu'il s'installe dans une zone intermédiaire, aussi bien sur le plan du récit (une distance judicieuse trouvée avec les personnages) que sur le plan sociologique (un collège banal dans une ville de province, une réelle mixité sociale) et temporel : si l'action se déroule de nos jours, Sattouf a presque gommé les signes du contemporain, pour éviter toute connotation générationnelle à son portrait. Mélange de souvenirs (les années 1990, pour ce réalisateur né en 1978) et d'impressions du présent, *Les Beaux Gosses* est un film inactuel, légèrement suranné, où les héros se masturbent encore avec le catalogue de La Redoute, tout en essayant les derniers sites pornos à la mode (mamans-chaudasses.com). Mais au-delà de son aspect presque documentaire, le film se pose aussi comme le contrechamp secret des films sur les adolescents qui, américains surtout, ont imposé le *teen* comme personnage central du cinéma contemporain. Personnage central et pourtant décalé, car souvent *bigger than life*. Créature, toujours, irréelle. Des îlots suaves de Gus Van Sant aux petits cadavres de Larry Clark, des hyperactifs de *SuperGrave* aux enfants hors d'âge et puritains des *teen movies* bas de gamme, le cinéma américain fait exister les

ados en les arrachant à eux-mêmes. En abaissant l'âge de ses héros à 14 ans, en les confinant à leurs préoccupations immédiates et organiques, pulsionnelles, souvent un peu crasseuses, *Les Beaux Gosses* attrape l'adolescence au ras des boutons.

Retour à la sociologie : les gosses de Sattouf sont moyens, mais pullulent. C'est l'armée anonyme de l'âge difficile, pas les ados tels qu'ils inquiètent (les jeunes en difficulté) ou écoèrent (les petits-bourgeois des pubs), seulement ceux tels qu'ils sont de passage (la fin du film, de ce point de vue, est très belle, puisque après une ellipse estivale, on les retrouve un peu grands, un peu changés, dans le rang), tels qu'au cinéma on ne les voit jamais au nom d'une sociologie sélective, d'échantillons. Des personnages d'arrière-plan. Le film de Sattouf n'est pas non plus un traité sur la beauté cachée des laids. C'est un film avec beaucoup de contrechamps, et très peu de contrepoints : pas de leçon sur la vie ou sur l'apprentissage, ni de séquence émotion. Un film pas joli. Sattouf fouille dans la chair d'un âge et d'une condition qui, déplaisants, avaient presque disparu des écrans. Il ne s'agit pas de sauver ou d'accabler, de s'attendrir ou d'élever dans l'éther ces gosses mais, à l'image de ce plan sur un baiser baveux vu façon « caméra embarquée », de restituer de l'intérieur un âge, un moment qui fut le nôtre et dont le souvenir refoulé atteste que nous autres, Hervé, Camel, avons grandi. »

Jean-Philippe Tessé, « *Les Beaux Gosses* », *Cahiers du cinéma* n° 646, juin 2009.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Les Beaux Gosses (2009), DVD et Blu-ray, Pathé.

Filmographie de Riad Sattouf

Jacky au royaume des filles (2014), DVD et Blu-ray, Pathé.

Teen movies

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

La Fièvre dans le sang (1961) d'Elia Kazan, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Breakfast Club (1985) de John Hughes, DVD et Blu-ray, Universal Vidéo France.

Peggy Sue s'est mariée (1986) de Francis Ford Coppola, DVD et Blu-ray, Carlotta.

Big (1988) de Penny Marshall, DVD et Blu-ray, Fox Pathé Europa.

Kids (1995) de Larry Clark, inédit en DVD et Blu-ray en France.

SuperGrave (2007) de Greg Mottola, DVD et Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage sur le film

- *Les Beaux Gosses – Toutes premières fois*, Les éditions de l'œil, 2011.

Articles sur le film

- Christophe Ayad, « Le cinéma et la BD n'ont rien à voir », entretien avec Riad Sattouf, *Libération*, 10 juin 2009.

- Vincent Malausa, « Les Beaux gosses », *Chronicart*, 2009 :
↳ <https://www.chronicart.com/cinema/les-beaux-gosses>

- Gilles Renault, « Le mal d'ados des *teen lovers* », *Libération*, 10 juin 2009.

- Jean-Philippe Tessé, « Les Beaux Gosses », *Cahiers du cinéma* n° 646, juin 2009.

Ouvrages sur les teen movies

- Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Vrin, 2011.
- Catherine Driscoll, *Teen Film*, Berg Publishers, 2011.

Bandes dessinées de Riad Sattouf citées dans le dossier

- Riad Sattouf, *Retour au collège*, Hachette Littératures, 2005.

- Riad Sattouf, *La Vie secrète des jeunes*, L'Association, 2007 (tome 1), 2010 (tome 2) et 2012 (tome 3).

- Riad Sattouf, *L'Arabe du futur*, Allary Éditions, 2014 (tome 1), 2015 (tome 2), 2016 (tome 3), 2018 (tome 4), 2020 (tome 5), 2022 (tome 6).

- Riad Sattouf, *Les Cahiers d'Esther – Histoire de mes 10 ans*, Allary Éditions, 2016.

- Riad Sattouf, *Le Jeune Acteur 1: Aventures de Vincent Lacoste au cinéma*, Les Livres du futur, 2021.

SITES INTERNET

Élodie Drouard, « *L'Arabe du futur* : comment une BD au trait simpliste est devenue un phénomène littéraire », France Info :

- ↳ https://www.francetvinfo.fr/decouverte/noel/l-arabe-du-futur-comment-une-bd-au-trait-simpliste-est-devenue-un-phenomene-litteraire_3084189.html

Jérôme Lachasse, « Riad Sattouf exposé à Paris : "Mon style n'intéressait personne" », BFM TV Culture :

- ↳ https://www.bfmtv.com/culture/riad-sattouf-expose-a-paris-mon-style-n-interessait-personne_-AN-201811270059.html

Jean-Baptiste Thoret et Stéphane Bou, « Que disent de nous et de notre époque, les *teen movies* ? », *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, France Inter, 2013 :
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/que-disent-de-nous-et-de-notre-epoque-les-teen-movies-9769419>

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/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

Auteur reconnu de bandes dessinées (*Retour au collège*, *La Vie secrète des jeunes*, *L'Arabe du futur*, *Les Cahiers d'Esther...*), Riad Sattouf passe en 2009 derrière la caméra pour filmer, en chair et en os, ces adolescents qu'il a tant esquissés. Chronique de quelques mois de la vie d'un puceau dont le seul but dans la vie est de sortir avec une fille, *Les Beaux Gosses* s'appuie sur un canevas archétypal pour tisser une comédie pourtant atypique, empruntant beaucoup à un genre américain, le *teen movie*, mais d'une manière singulière et inédite dans le petit champ de la comédie française. En résulte un prototype entre la farce potache et l'étude de mœurs, peuplé de personnages un peu monstrueux, moches, lâches, vantards, gauches mais volontaires, que la caméra de Sattouf ausculte avec un mélange de candeur et de cruauté comique. L'entreprise est surtout mue par une ambition plus conséquente qu'il n'y paraît : derrière son trait volontairement satirique, à la lisière de la caricature, le film cherche à cerner frontalement, et parfois même à nu, le monde secret et ritualisé des adolescents.