

Le travail du « je » dans *Mourir à trente ans*

Juliette Goursat
Harvard University/EHESS

Lorsque Romain Goupil réalise *Mourir à trente ans* (1982), l'utilisation du « je » est encore rare dans le cinéma français et s'oppose aux idées d'une génération qui s'édifia sur le « on » politique et le « ça » lacanien. Conscient des enjeux de la première personne, Romain Goupil se risque à employer une forme personnelle pour exprimer son point de vue sur certains événements politiques des années 1960-1970 et raconter l'histoire de son engagement aux côtés de son ami Michel Recanati. Selon lui, c'est la seule façon de porter un témoignage sur cette période de l'histoire dont les acteurs politiques et les témoins ont tous un point de vue à faire valoir.

Dans le cheminement du cinéaste, le « je » apparaît à la fois comme le prolongement d'un travail sur l'intime amorcé avec *Le Père Goupil* (1980) et une réaction au dogmatisme des films politiques qu'il a entrepris pendant ses années « révolutionnaires ». *Mourir à trente ans* est certes un film sur le militantisme, mais il est l'inverse d'un film militant. Romain Goupil ne vise pas à rallier le public à une cause politique, mais à susciter une réflexion ; il ne vise pas à défendre une conception marxiste du devenir historique, mais à raconter son propre devenir révolutionnaire ; il ne vise pas à un faire politique, mais à un faire mémoire : le suicide de Michel ne doit pas le condamner à disparaître.

Réalisé à l'origine pour les trois cents personnes présentes lors de la première projection, *Mourir à trente ans* a largement débordé le cadre de diffusion qui lui était destiné. En dépit d'une énonciation très personnelle qui aurait pu en gêner la bonne réception, le film a obtenu le César du Meilleur Premier Film en 1983, et en 1982 à Cannes, la Caméra d'Or et le Prix de la Jeunesse décerné par des jeunes gens qui n'avaient pas vécu les événements de Mai 68. Romain Goupil a souvent dit que les spectateurs s'étaient approprié le film à tel point qu'ils évoquaient des scènes et des dialogues qui n'y figuraient pas. Au regard de ces observations, nous essaierons de comprendre ce qui a « fonctionné » dans cette œuvre très intime. Qu'est-ce qui a incité les spectateurs à s'y retrouver ? En quoi *Mourir à trente ans* est-il un film qui « nous parle » ? Nous montrerons que, sous l'apparence d'une polarisation de l'énonciation autour de l'auteur, *Mourir à trente ans* laisse entendre plusieurs voix qui sollicitent le spectateur de différentes manières, et l'invitent, sans pour autant le contraindre, à prendre position.

Cet article étudie le travail du « je » (« je » autobiographique et « je » spectral) dans une forme de documentaire que l'on peut qualifier d'autobiographique. Notre méthode est de coupler à l'analyse pragmatique traditionnelle une « lecture rhétorique », dont Guillaume Soulez a récemment

ouvert les voies dans son ouvrage *Quand le film nous parle*¹. Cet article ne s'attachera donc pas simplement à décrire les formes énonciatives à travers lesquelles Romain Goupil s'adresse à nous et les effets de ces constructions sur le spectateur, il intégrera encore une analyse du *discours* du film en tenant compte des trois prismes fondateurs d'une lecture rhétorique que sont l'*ethos* (le « caractère moral de l'orateur »), le *pathos* (« ce qui est susceptible d'être ressenti par le public ») et le *logos* (le « propos, la cause défendue »). Nous analyserons en particulier comment le cinéaste construit un discours inclusif et réflexif (qui implique le spectateur et sollicite sa réflexion) en détournant des procédés rhétoriques empruntés au discours et au cinéma militants. Le *logos* du film compris comme l'« ensemble de propositions en faveur d'une position au sein d'un espace de discussion publique » n'apparaîtra clairement qu'en conclusion de notre article, au terme d'une analyse qui mettra en avant l'« efficacité » du discours à la lumière de son traitement formel (Soulez 24, 38).

Apprendre à dire « je »

Dans *Mourir à trente ans*, Romain Goupil témoigne des années 1960-1970 en recourant à la première personne, ce qui constitue à la sortie du film une manière inédite d'aborder ces événements collectifs et politiques. Son récit de vie s'organise chronologiquement autour de quatre lignes narratives : l'histoire de sa vie militante de 1965 à 1973 à la JCR (Jeunesse Communiste Révolutionnaire), aux CAL (Comités d'Action Lycéens créés en réaction à son expulsion du lycée Condorcet) et à la Ligue Communiste ; les débuts de sa vie amoureuse ; son apprentissage du cinéma à travers la réalisation de films amateurs, du projet de fiction *De la révolte à la révolution*, et de films militants au sein de collectifs ; son amitié avec Michel.

Pour l'ancien militant, l'autobiographie reste un acte subversif et légèrement « honteux » : « Militer, c'était devenir multiple, c'était oublier le "je". [...] Par éducation, ce mot était le reflet d'une conception du monde égoïste, contre laquelle je devais sans cesse me souvenir que les conditions mêmes de ma condition étaient des privilèges » (*Récits et correspondances* 47). Pourtant, la première personne s'impose à lui après réflexion parce qu'elle est la seule façon de raconter la révolte des lycéens sans « s'approprier le mouvement » (entretien avec Romain Goupil). Elle lui permet aussi d'amorcer une autocritique : ainsi peut-il condamner les effets néfastes du militantisme à outrance, « la différence entre [s]es discours révolutionnaires et [s]on comportement quotidien, [s]on goût du pouvoir, de la puissance entraînant avec les autres des rapports élitistes, méprisants » (une mise en examen qui pourrait presque être considérée comme une sorte de parodie de celles qu'exigeaient les régimes communistes²). Romain Goupil résume ainsi sa démarche :

Témoigner de nos espoirs, de nos certitudes, de notre histoire. Mais la réserve et le doute m'empêchaient désormais de généraliser, et si je voulais témoigner, le seul moyen était enfin de m'impliquer, de parler à la première personne, pour qu'à toutes mes affirmations qui commençaient par « Moi je pense que » chacun dans la salle puisse réagir en pensant « Moi... je... pas ». C'est ainsi que je conçus *Mourir à trente ans*. Les souvenirs des événements de 1968 sont communs à des milliers de personnes, et il me fallait redonner à chacun la possibilité de se dire « Moi aussi... Moi jamais... » ou « Moi peut-être ». Penser « je » c'est interroger l'autre, c'est penser « et vous ? ». Voilà pourquoi j'ai utilisé le « Moi, je » dans ce film. (*Récits et correspondances* 48)

Les marques de l'autobiographie (étude du prologue)

Mourir à trente ans a cette particularité que le réalisateur est aussi le narrateur en voix off et le personnage principal (Lejeune). Le prologue s'attache à mettre en place les consignes d'une lecture autobiographique. Parmi les marques de l'autobiographie filmée, la « voix-je³ » (la voix off écrite à la première personne) est sans doute la plus emblématique. Elle est d'emblée perçue comme celle de l'auteur car elle établit une correspondance particulière avec les images.

Romain Goupil (voix off) : « Anne Sylvie. *Mourir à trente ans*, ce film, c'est un peu son histoire. Elle était grande, belle, brune. Étudiante, militante, elle s'occupait des lycéens. En 1966, c'est elle que j'ai rencontrée. C'est elle qui était chargée de suivre notre formation théorique et pratique. C'est d'elle que je fus secrètement amoureux et je crois bien que je n'étais pas le seul. Elle était grande, belle, brune. Elle est morte. Elle s'est suicidée. Dominique. *Mourir à trente ans*, ce film, c'est un peu son histoire. J'étais devenu militant et ce fut le premier lycéen que je fis adhérer au lycée Condorcet. On était devenus inséparables. On préparait tous nos coups ensemble. Un jour, au retour d'un congrès, il est mort dans un accident. Pierre Louis. Plus tard, j'étais devenu assistant dans le cinéma. [...] C'était un ancien militant. J'ai tout fait pour qu'il rentre dans le cinéma. On a réussi. [...] Puis un soir, il s'est suicidé.

Mourir à trente ans s'ouvre sur une forme de requiem dans lequel Romain Goupil convoque la mémoire de ses anciens amis militants. Le prénom du camarade disparu apparaît en lettres blanches dans un fondu au noir à l'ouverture au moment même où la voix off le prononce, et disparaît dans un fondu au noir à la fermeture

lorsqu'elle cesse de l'évoquer. L'image et la voix fonctionnent de concert pour révéler que le langage possède une efficacité : celle d'*agir* contre l'oubli. Ce langage n'est pas simplement la parole ou l'écrit, c'est surtout le cinéma qui a le pouvoir de faire revivre, grâce à la puissance d'actualisation des images et des sons, ceux qui ont disparu. Ces procédés – concordances entre l'oral et l'écrit, fondus au noir – permettent d'indiquer la valeur performative de l'énonciation :

Pour qu'il y ait énonciation performative, il faut que cette énonciation effectue une action (ou fasse partie de cette effectuation). [...] Quelque chose, *au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce.* (Austin 84)

La conscience de la valeur performative du langage cinématographique lui vient certainement de son expérience de militant : « Je croyais, dit-il dans son film, que filmer l'injustice, c'était lutter contre la bourgeoisie ». Il n'en fait toutefois pas ici un usage politique, mais montre subtilement que l'énonciation est un acte de rappel. Dire, c'est faire mémoire, c'est arracher le souvenir à la rapacité du temps.

Le système de correspondances entre l'oral (la « voix-je ») et l'écrit (les mots) nous conduit à étendre aux images la subjectivité de la voix, rendue explicite par l'utilisation de la première personne. Il se manifeste aussi à travers la référence au film dans la voix off et les répétitions qui affectent le commentaire tout autant que les cartons. Du côté des images, Anne Sylvie, Dominique et Pierre Louis sont introduits rigoureusement avec la même typographie, le même fondu au noir à l'ouverture et à la fermeture, ce qui crée une symétrie entre les destins des militants. Du côté de la voix, les redoublements traduisent la réflexion d'un « je » qui se place au cœur d'un processus inclusif et tend à s'éclipser devant la troisième personne.

Romain Goupil semble réutiliser les techniques oratoires et rhétoriques qu'il a acquises à travers le militantisme (martèlement de certains mots, utilisation du rythme ternaire et désignation de la valeur performative du langage), mais il détourne l'usage politique de ces procédés et les met au service d'un travail du souvenir. Les mots se répliquent, comme s'ils résonnaient dans la mémoire du réalisateur. Ainsi en est-il d'Anne Sylvie : « Elle était... elle s'occupait... c'est elle... C'est elle... C'est d'elle... Elle était... Elle est morte. Elle s'est suicidée ». Le commentaire est marqué par la présence de parallélismes rythmiques, d'échos sonores et d'*emphasis* (« c'est elle... C'est elle... C'est d'elle... »). La reprise de certaines phrases infléchit le sens des énoncés en augmentant leur gravité ou leur portée. La phrase « elle était grande, belle, brune » acquiert une signification dramatique lorsqu'elle est prononcée la seconde fois parce qu'elle renforce le destin tragique d'Anne Sylvie et fait tomber comme un couperet l'énoncé qui lui succède : « Elle est morte. Elle s'est suicidée ». De même, la répétition de la phrase « *Mourir à trente ans*, ce film, c'est un peu son histoire » renforce sa signification. Si l'histoire du film est « un peu » celle d'Anne Sylvie, de Pierre Louis, ou de Dominique, elle doit entrer en résonance avec d'autres histoires de vie, comme le suggère l'usage de l'infinitif « mourir ». Les redoublements tendent à généraliser,

par un effet réfléchissant, le destin tragique des militants et nous amènent à induire de ces morts singulières la mort des espoirs d'une génération.

Si d'emblée Romain Goupil se pose davantage en *réalisateur* qu'en narrateur en voix off, à travers l'utilisation de procédés capables d'indiquer la valeur performative du langage, le « pacte autobiographique » est explicitement scellé dans une scène où il s'adresse frontalement à la caméra pour présenter son film : « C'est quand j'ai appris sa mort [la mort de Michel Recanati] en 81 que j'ai eu envie de raconter cette histoire, notre histoire ». Romain Goupil, narrateur, interpelle le spectateur en tant que personne réelle pour favoriser son intégration au récit. En intervenant dans l'univers diégétique, en y inscrivant son corps, il se porte garant de son discours et demande tacitement au narrataire de le suivre et de miser sur sa bienveillance. Dans un film qui témoigne de faits historiques, la présence du corps du narrateur est importante parce qu'elle renforce l'authentification de son expérience (Dulong 192). Le plan qui suit montre la même cour d'immeuble filmée quasiment du même angle, mais c'est Romain Goupil visiblement plus jeune, qui entre dans le cadre. Cette fois-ci, il s'avance vers la caméra sans la regarder. L'adolescent n'est pas le narrateur, mais le personnage, celui dont il va être question.

Le prologue se conclut par une nouvelle incursion du cinéaste-narrateur qui vient malicieusement interrompre la narration pour donner une dernière indication de lecture (après il ne fera plus irruption dans la diégèse). Il est cette fois accompagné de son ami Coyote qui rectifie ses propos :

Romain Goupil (qui reprend pratiquement mot pour mot ce qu'il vient de dire dans la voix off) : « À l'époque, j'avais deux copains. On était trois. C'était la bande des Coyotes. Et bien sûr j'étais le chef ».

Coyote, qui s'adresse directement à la caméra et la pointe du doigt : « Attends, tu rigoles, là. Attends ! Non, le chef, c'était moi. C'est simple, j'étais le plus vieux ».

Romain Goupil, regardant son ami : « Non, mais moi, j'étais le plus jeune, c'était moi, le chef ».

Voix off (très probablement de Baptiste) : « Si la bande a pris le nom de Coyote, c'était lui le chef ». Gros plan de Baptiste, jeune, en plein fou rire.

Voix off (Romain Goupil) : « Bon, écoute... ».

Rires des trois amis.

A travers sa propre mise en scène, Romain Goupil renoue avec la tradition du bonimenteur circassien et rompt en même temps avec celle du bonimenteur rouge ou du ciné-éducateur parce qu'il met en péril l'autorité de sa propre voix en la confrontant à une autre. Coyote s'adresse directement à la caméra et invite le spectateur à prendre parti. Avec humour, il le met en garde contre les illusions d'une « lecture à l'authenticité⁴ » (Odin 165). Le commentaire du cinéaste n'est pas

la « voix de son maître » ; il peut légitimement être questionné en termes de vrai ou de faux. Le dénouement de cette dispute donne raison à cette hypothèse car Romain Goupil a, sans doute délibérément, abusé de son pouvoir de narrateur : au terme de la discussion, les amis déduisent que Coyote était bien le chef.



Figure 1 : Coyote : « Attends, tu rigoles, là. Attends ! Non, le chef, c'était moi ».

Ce dialogue entre amis peut être compris comme une forme de contrat, de « pacte référentiel » (Lejeune 36) avec le spectateur en ce qu'il marque l'honnêteté et la bonne foi d'un cinéaste qui reconnaît que son récit comportera inévitablement des erreurs et des déformations. Il participe en outre de la construction de l'*ethos* de l'auteur, c'est-à-dire de son « caractère moral » que l'auditoire interprète à partir du discours. En suivant les analyses de Guillaume Soulez, on pourrait dire que c'est ici l'*arété* qui est mise en valeur, l'« affiche d'une franchise qui ne craint pas ses conséquences et s'exprime à l'aide de propos directs, empreints d'une loyauté théâtrale » (Barthes 212). Parce qu'il accepte d'être contredit, Romain Goupil apparaît comme un énonciateur sincère, une attitude morale qu'il ne cessera de confirmer au cours du film à travers l'autocritique et l'autodérision⁵.

Cette scène qui signe la fin du prologue invite le spectateur à débattre des propositions que le film va lui présenter. Romain Goupil instaure d'emblée un dialogue entre le « je » et le « vous » (le public), qui consomme l'abandon d'un discours militant indéfectiblement conjugué au « on » et orienté contre « eux », les fascistes et défenseurs de l'impérialisme et du capitalisme. Dans les différentes interpellations aux spectateurs, l'on remarque plusieurs types d'énonciateurs. Le

cinéaste s'adresse certes aux générations qui ont vécu de près ou de loin les événements de 68, comme en témoigne la voix off :

Du coup, tout ce que vous avez vu en mai, je ne l'ai découvert qu'après dans les films, dans les livres et sur les photos. Jamais je n'ai été à l'Odéon occupé, je ne remarquais ni les affiches, ni les graffitis. De la convivialité, aucun souvenir. C'était seulement une période pré-révolutionnaire pendant laquelle nous renforçons notre organisation [les CAL].

Mais il ne néglige pas pour autant les générations postérieures à la sienne : « Comment vous décrire le climat de l'époque ? C'était lourd, hypocrite, malsain. [...] C'était l'ordre moral. Avortement et pilule, presque des gros mots ». D'autres fois, il interpelle ceux qui n'ont pas été militants : « Comment pouvez-vous imaginer à quel point nous étions sûrs de nous, sur tout ? [...] Nous étions triomphalistes, sectaires ». Comme en réaction au sectarisme politique qui a marqué sa vie militante, Romain Goupil construit un discours qui se veut le plus inclusif possible en s'adressant explicitement à tous, aux spectateurs qui ont participé aux événements de 68 autant qu'à ceux qui ne connaissent pas cette période de l'histoire ou qui n'ont pas milité à ce moment-là.

L'énonciation polyphonique

A première vue, Romain Goupil ne cède jamais le privilège de la fonction narrative puisqu'il est le seul locuteur à s'exprimer en voix off. Plusieurs opérations réduisent toutefois cette polarisation de l'énonciation autour de l'auteur. D'abord, le « je » est très vite devancé par le « nous » du militantisme. Romain Goupil décrit des actions collectives qui impliquaient bien d'autres militants (et si la parole divisait, les manifestations, elles, fédéraient). Aussi ses croyances et ses idées étaient partagées par d'autres individus, notamment ceux qui appartenaient au même groupe politique que lui. Mais surtout, dans ce film qui s'attache à retracer l'histoire d'une amitié, le « nous » désigne Michel et Romain.

Subtilement, le cinéaste crée un discours « polyphonique » (Ducrot) à travers la prise en charge d'une autre voix : celle de son ami disparu. Dans le commentaire, les marques de la première personne sont prononcées par un seul sujet parlant – le cinéaste – mais renvoient à une autre personne. En se faisant ainsi le porte-parole de Michel, Romain Goupil s'efface devant celui qu'il fait parler. Il lit différents extraits de ses carnets : « Voilà ce que Michel écrivait dans son journal intime : “Le 7 février 1967. Puisque ce journal est le journal des expériences malheureuses, allons-y. Ce soir je vois Rosette, je l'aime. J'en ai peur” ». Le cinéaste rapporte certaines de leurs conversations en style direct : « Un jour [...], Michel me dit : “Tu sais, mon père n'est pas mon père...” ». La dernière scène joue pleinement de cette « double énonciation » (Ducrot). Romain Goupil lit une lettre

dans laquelle Michel lui confie sa souffrance tout en se défendant de vouloir se donner la mort :

Romain Goupil (voix off) : « “Romain, j’ai beaucoup souffert dans ma vie, réellement, profondément, gravement. Pour des raisons que j’essaie encore de découvrir, j’ai souffert de la difficulté d’aimer, de rire, de me laisser aller. [...] Quand on souffre aussi fort en silence, il y a deux défenses possibles : la mort ou le jeu, le théâtre. Mon jeu, mon théâtre, ça a été de toujours jouer au plus fort, d’être toujours le meilleur, celui qui prenait le plus de risques physiques et moraux dans le militantisme, et un jour, la carapace a craqué” ».

En créant un discours « bivocal⁶ », Romain Goupil fait converser ces voix « dialogiquement corrélées » et stratifie son langage en lui conférant au moins « deux sens, deux expressions » (Bakhtine 144). Michel Recanati introduit une autre voix, souffrante, expressive, lyrique, qui rompt avec le style souvent factuel et parfois aride d’un commentaire juxtaposant dates et événements. Romain Goupil évoque rarement ses sentiments et préfère s’en tenir à la description de comportements observables (il dit par exemple : « je pleurais », « j’étais tout rouge » etc.). C’est indéniablement à son ami qu’il délègue la charge affective et la profonde subjectivité du film.

Michel est le personnage le plus exposé, celui auquel *Mourir à trente ans* fait « prendre le plus de risques » (comme il disait du militantisme) parce qu’il divulgue ses faiblesses et ses secrets. Il est aussi pour le cinéaste et les autres intervenants une échappatoire : il permet de dire tout haut ce qu’ils pensent tout bas d’eux-mêmes. Dans une série d’entretiens menés par le réalisateur (on entend sa voix hors-champ), des anciens camarades militants (Sylvain, Alain, Maurice, Jacques, Henri et les autres) et des amies évoquent le souvenir de Michel, leur expérience politique et leur vie amoureuse. En parlant de Michel, c’est aussi d’eux-mêmes qu’ils parlent parce qu’ils se projettent sur leur ami dont la mort les oblige à la sincérité. Najman décrit les luttes de pouvoir qui lui apparaissent avec le recul comme des querelles d’adolescents. Les jeunes femmes évoquent « les passages amoureux ». Sylvain raconte ce que le militantisme lui a apporté et ce dont il l’a privé : « Il y avait cette dimension qu’on se donnait beaucoup d’importance, de sérieux. Michel, justement, était plutôt du côté sérieux, politique... ». Une photo de Michel, convaincu, réfléchi, regardant droit dans l’objectif, est accompagnée de la musique un peu moqueuse des Platters : « Oh yes I am the great pretender/ Pretending I’m doing well/ My need is such/ I pretend too much/ I’m lonely but no one can tell ». Qui désigne le « je » de ce grand « simulateur » ? Explicitement, il renvoie au camarade Recanati dont la froideur du travailleur cachait un adolescent fragile, « impuissant » avec les femmes comme il l’écrit dans son journal : « “J’en ai marre de faire l’amour avec les réunions. Je calcule trop. Libère-toi !” ». Et les autres ? Sylvain, Najman... tous aussi jouaient leur rôle de militant dans ce grand

théâtre de la politique, obligés de pérorer et de simuler pour se défendre contre eux-mêmes, et irrémédiablement seuls au sommet, lorsqu'il s'agissait de prendre le contrôle du pouvoir. Et plus encore, si l'on se souvient des paroles de la chanson, le « je » de cette musique – extra-diégétique comme la voix off – renverrait surtout au cinéaste : « I play the game but to my real shame/ You've left me to dream all alone... » Condamné après le suicide de son « meilleur copain » à porter seul le fardeau de leurs espérances et de leurs désillusions, Romain Goupil pourrait bien être le grand simulateur, contraint d'invoquer le royaume des ombres pour faire revivre son ami et laisser une trace de toutes ces années.



Figure 2 : Réunion des CAL sous la présidence de Michel Recanati en mai 68.

Sous couvert d'une perspective unique, *Mourir à trente ans* relève d'une énonciation complexe et polyphonique, en profonde rupture avec la voix unitaire et verticale des groupes politiques d'alors. La polyphonie se traduit par des tours de passe-passe énonciatifs où le « je » peut renvoyer à une autre personne que celle qu'il semble désigner mais aussi par le réfléchissement des formes, en particulier la présence dans l'autobiographie de la fiction autobiographique⁷ (point de vue de Romain Goupil adolescent, sujet de l'énoncé), ainsi que du portrait et du journal intime de Michel. Les témoignages se répondent involontairement les uns aux autres et créent des échos à travers lesquels s'informe progressivement un « je » collectif. C'est dans ce jeu de réverbérations que *Mourir à trente ans* découvre sa profondeur de champ et puise sa capacité à suggérer que *ce film, c'est un peu l'histoire* d'une génération.

Le travail du « je » spectatorial

Mourir à trente ans ne se destinait pas à un large public. Conçu avec très peu de moyens et pour les amis du cinéaste, il s'adressait prioritairement à des individus qui se connaissaient de près ou de loin. Romain Goupil a d'ailleurs souligné que « rien dans son film n'était pensé pour un festival, ni même le public ». L'objectif était de ne pas trahir la famille de Michel et les trois cents personnes qui assistaient à la première projection⁸. De fait, le film peut parfois paraître relativement opaque : « Il n'y a pas d'aides, confirme le cinéaste. Je m'appuie sur les trois cents qui savent » (entretien avec Romain Goupil). Le générique est laconique ; les intervenants ne sont pas tous clairement identifiés : l'on ne connaît de certains ni le nom, ni les relations exactes avec l'auteur, ce qui renforce l'entremêlement des voix. En outre, le film réunit des images de nature différente, et dont on peine parfois à identifier le statut (documentaire ou fiction) : films amateurs 8mm tournés par la bande des Coyotes, photographies, films militants (par exemple *Le Joli Mois de mai* du groupe ARC), extraits de la fiction inachevée *De la révolte à la révolution*, commencée en 1969 et qui devait relater les aventures politiques d'un certain Blaise Chartier, interprété par le cinéaste lui-même. L'explication de cette fiction n'est donnée que tardivement, mais cette nouvelle information conduit le spectateur à réinterpréter certains moments du film.

Malgré ses zones d'ombre, *Mourir à trente ans* a connu dès sa sortie en 1982 un vif succès, d'autant plus surprenant que le film n'a pas d'abord touché ceux que l'on aurait crus les principaux intéressés et à même d'en comprendre toutes les subtilités. Les militants ne l'ont pas vu ou l'ont vu bien après, parce que la période évoquée continuait de cristalliser des tensions et qu'ils le considéraient comme une tentative de récupération du mouvement. « Ce sont donc les plus vieux, ceux de la résistance avec leurs petits-enfants qui ont fait le public » précise le cinéaste (entretien avec Romain Goupil). Le manque de repères n'a en rien entamé l'enthousiasme des spectateurs qui l'ont sans doute perçu comme un effet de l'intimité du film. Romain Goupil livre des documents personnels (journaux intimes, films amateurs...) et des témoignages dans lesquels les non-dits parlent autant que les affirmations. Le recueil de cette parole intérieure et officieuse donne au film toute sa valeur et sa rareté.

Si *Mourir à trente ans* ouvre involontairement une brèche qui donne une prise aux spectateurs (en particulier ceux qui n'ont pas connu Mai 68), c'est peut-être parce que Romain Goupil leur permet de s'identifier, d'être dans le ressenti du « je » narré, de les faire pénétrer dans l'esprit des jeunes militants d'alors. L'identification à Romain Goupil, le lycéen militant, passe par la voix off à la première personne dont le style contenu et le ton désaffecté sollicitent le spectateur en l'invitant à convoquer ses propres sentiments. Elle passe également par l'utilisation de tropes typiques des films de fiction : plans subjectifs et semi-subjectifs, musique renforçant la transmission des sentiments. Par exemple, un plan du visage de l'adolescent, les yeux fermés, est suivi de photographies d'une

manifestation, présentées dans la voix off comme des images-souvenirs : « Le lendemain, je retournais en classe. Je revoyais sans cesse les mêmes images. J'entendais le bruit des grenades et le crépitement d'une baraque en feu ». Ces images sont accompagnées d'un thème de *La Pie voleuse* de Rossini, véritable *leitmotiv* du film, qui exprime l'enivrement juvénile de l'engagement révolutionnaire.



Figures 3 & 4 : Romain Goupil : « Je revoyais sans cesse les mêmes images ».

Michel Recanati, quant à lui, communique les blessures qui se dissimulaient sous l'apparence stoïque du militantisme. Il s'inscrit en contre-point de Romain Goupil, comme un personnage romantique et pur qui renoue en partie avec l'image d'Épinal de Mai 68. Le spectateur peut s'identifier à Michel (à travers son journal intime et ses lettres), à Romain, ou même aux deux en même temps comme dans la dernière scène où le cinéaste lit la lettre que lui a écrite son ami : « “Et surtout, ne t'imagines plus une seule seconde que je cours au suicide ou à l'autodestruction. J'ai une rage de vivre fantastique et je veux la communiquer à Monique.” ». La superposition de ces deux voix produit l'identification simultanée à l'une et à l'autre : nous éprouvons une très forte empathie pour Michel en même temps que nous nous questionnons, comme Romain Goupil, sur ce qui l'a poussé au suicide. Si plusieurs raisons sont évoquées (prise de conscience que son père n'était pas son père biologique, son éviction de la Ligue Communiste, la prison, la mort de sa fiancée), l'absence de réponse définitive interroge et peut nous conduire à nous « situer, voire à prendre position » (Soulez 11).

C'est aussi à travers un dispositif filmique spécifique que nous sommes encouragés à réagir à ce que nous voyons. Le film active notre sens critique en produisant des décalages souvent subtils, parfois comiques, entre la voix et l'image. Un exemple : lorsque Romain Goupil décrit les stratégies politiques que Michel et lui s'étaient fixées en Mai 68, il dit qu'il préférerait rester « dans les lieux occupés, près de la base ». Le plan qui suit le montre dans une salle de classe, au réveil avec une jeune femme dénudée. Ces traits d'humour manifestent un désir de rompre avec le côté sérieux et politique du militantisme, pour en dévoiler les faux-semblants. La relation de l'auteur avec le langage militant n'est pas « immuable » ;

elle se fonde sur une « continue modification des distances » comme l'écrit Mikhaïl Bakhtine à propos du plurilinguisme : Romain Goupil se resolidarise parfois avec le langage militant (ce qu'indique le passage du passé au présent dans la phrase « les profs n'avaient pas protesté. [...] Je hais les profs, c'est le pire... »), l'« exagère parodiquement » (« ...nous étions l'avant-garde de l'avant-garde de l'avant ») ou « révèle brutalement son inadéquation à son objet » (*Esthétique et théorie du roman* 123). Le décalage entre la voix et l'image prend alors des formes plus radicales pour révéler les aberrations d'un discours politique qui tenait plus du dogme que d'une construction fondée en raison. Ainsi, des images où des Vietnamiens sont sauvagement matraqués par des Américains sont montées sur des propos recueillis lors d'un meeting guevariste et prononcés par le cinéaste en voix off : « Qu'importe où nous surprendra la mort ! Qu'elle soit bienvenue du moment que notre cri de guerre parvienne à un autre combattant [...]. Il vaut mieux mourir debout que vivre à genoux ». Dans le plan suivant, Romain Goupil frappe sa serviette contre un mur en signe de révolte. Un tel montage exacerbe les contradictions entre les mots et les pratiques des militants et souligne l'aspect historique ou périssable de ce discours politique⁹. Il raille le geste du lycéen que l'on ne saurait comparer avec une lutte armée, et jette le discrédit sur toute déviation militariste parce qu'elle reproduit la cruauté de ceux mêmes qu'elle prétend combattre.

Ces types de jeux entre l'image et la voix parlent certainement plus aux ex-militants car ils ne sont pas expliqués. C'est aux spectateurs de déceler les variations ironiques du cinéaste. Ainsi certains pourront percevoir l'hybridité de ce discours là où d'autres feront plutôt une lecture au premier degré. Par exemple, dans la séquence où les lycéens se lèvent et quittent la salle de cours pour rejoindre les manifestants, les spectateurs qui n'ont pas connu cette période auront sans doute tendance à vibrer au rythme du chœur des gamins de *Carmen* et à ressentir une exaltation révolutionnaire qu'ils auraient aimé connaître, tandis que les anciens militants seront plus sensibles au côté burlesque et juvénile d'une situation où des lycéens se prennent pour une « garde montante » alors qu'ils font un aller-retour sous le préau sans savoir où ils vont ! Nombreuses sont les séquences qui, comme celle-ci, autorisent plusieurs lectures parce qu'elles tolèrent au moins deux points de vue (celui du personnage-sujet de l'énoncé et celui, distancié, du narrateur-sujet de l'énonciation).

Si l'on considère les réactions du public – la dimension « *pathique* » du film, le discours en tant qu'il « joue le rôle de révélateur de l'état moral du public » (Soulez 35-37) –, il est intéressant de comparer les réactions des anciens militants avec celles des spectateurs qui n'ont pas connu cette période. Par exemple, pour Serge Le Perron, qui a animé le collectif « Cinélutte » en Mai 68, « le film reste à un surprenant niveau d'impersonnalité, [...] de narration objective : il ne quitte pas vraiment la rhétorique si souvent entendue à l'époque. Le “je” que Goupil fait entendre possède la même tonalité que ces interventions à la première personne qui ont faussement subjectivé tant de fois ce qui n'était alors qu'un discours déjà joué, déjà entendu, déjà écrit. [...] C'est un “on” déguisé en “je” » (*Le Monde*

diplomatique). A la différence de Serge Le Perron, Hervé Guibert qui a « raté l'événement » ne fait pas une analyse politique de *Mourir à trente ans* mais reçoit le film à travers les émotions qu'il suscite en lui. Les deux critiques se rejoignent toutefois lorsqu'ils désignent le vide auquel *Mourir à trente ans* vient répondre : vide du cinéma par rapport aux événements de 68 (Le Perron), vide de notre société après des années pleines de croyances et d'engagement (Guibert) :

Quatorze ans plus tard, voilà qu'un film, *Mourir à trente ans*, de Romain Goupil, s'adresse à toute cette génération qui a « raté » l'événement [...], et nous met, très concrètement, au pied du mur de ce que fut Mai 1968. [...] Le sanglot reste intérieur, mais le film de Romain Goupil donne une terrible envie de pleurer. Pas seulement parce qu'il en va de la mort d'un jeune homme, mais parce qu'il en va de la mort de l'espoir de cet homme, et de toute une génération. Voyez ces têtes sur l'écran, ces visages interrogés devant le fond neutre d'un studio aménagé en appartement, comme ils sont marqués... On a un frisson de rescapé en pensant qu'on a seulement frôlé l'espoir, qu'une date de naissance a empêché qu'il nous atteigne, et on écope maintenant son contrecoup [...] comme une zone sinistrée qui s'étend derrière nous dès qu'on tourne la tête. [...] le film de Goupil nous désigne un trou, une pièce manquante que nous ne pouvions même pas colmater puisqu'elle nous était inconnue. Et parce qu'il est généreux, sincère, en même temps qu'il désigne ce vide, le film tente d'en faire un plein. (*Le Monde*)

Il est frappant de remarquer à quel point Hervé Guibert projette ses propres sentiments sur le « fond neutre » du film de Romain Goupil, à quel point il est convaincu de sa propre réception (l'expression « Voyez comme ils sont marqués... » montre que, pour lui, ces images font évidence). Ses réactions paraissent presque exacerbées par rapport à celles que revendique le film. Romain Goupil refuse toute emphase, tout *pathos* en tant qu'« instrument de la démagogie » (Soulez 35). L'incessante ironie du cinéaste, les ruptures de ton (le passage du tragique au comique, du rire au drame que l'on remarque dès le prologue), la forme behavioriste du commentaire et le ton quasi désaffecté de la voix off font de *Mourir à trente ans* une « chanson grise » comme disait Verlaine, un film nuancé mêlant le « rêve au rêve et la flûte au cor ». Il laisse ainsi à chacun la possibilité de combler les vides du texte en y convoquant ses propres significations et en y imprimant ses sentiments. *Mourir à trente ans, ce film, c'est donc un peu notre histoire.*

Ce que les constructions réflexives nous donnent à voir

Le film nous pousse enfin à nous interroger sur le cinéma comme langage et s'appuie pour cela sur des constructions réflexives qui participent de sa forme argumentative. A travers la mise au jour de la polysémie des images, Romain Goupil révèle aux spectateurs leur travail de lecture et leur liberté d'interprétation face à ce qui leur est donné à voir. Par exemple, il réutilise des plans de films militants qu'il a tournés, mais en dénonce l'énonciation : ce n'est plus le contenu politique mais les mouvements de caméra que nous sommes amenés à apprécier à la vue des extraits de ces films. La voix off possède une fonction métadiscursive qui vient compliquer l'image : « Je testais les mouvements d'appareil. Téléobjectif, plan rapproché : se mettre en position bien stable ; panoramique : retenir sa respiration... ». Romain Goupil défait ainsi les rouages d'un cinéma qui voulait démontrer des idées politiques : « Nous sommes devenus non plus des cinéastes mais des illustrateurs. Ça tournait vite au panégyrique. On se fourvoyait ».

Les constructions réflexives prennent souvent appui sur les répétitions, figure clé du film, qui sont à la fois du côté du pôle destructeur, défensif de l'œuvre et du côté de son pôle constructeur. Des scènes sont fréquemment redoublées comme pour démonter les mécanismes du récit et saper tout ce qui pourrait « manipuler » le spectateur. D'autres répétitions ne sont pas des retours mais des reprises, à l'instar d'un plan qui apparaît trois fois, toujours associé au cinéma et accompagné du thème de *La Pie voleuse* : Romain, Baptiste et Coyote discutent, lovés dans une grosse bobine de câbles, qui ressemble étrangement à une galette de film. L'insertion de ce plan dans un contexte à chaque fois différent nous amène à lui attribuer un sens renouvelé en fonction du commentaire et du montage. Il apparaît pour la première fois au tout début du film (à la sixième minute) pour illustrer les liens d'amitié qui unissent les trois compères. C'est alors son contenu que souligne la voix off : « J'avais depuis toujours mes deux copains : Coyote et Baptiste. On ne se quittait jamais. [...] Et on avait trouvé quelque chose de formidable [...] : le cinéma ». Le même plan est utilisé une seconde fois à la trente-sixième minute dans un autre contexte. Après son expulsion de Condorcet, Romain Goupil est admis dans un nouveau lycée et doit jurer qu'il ne fera plus de politique. Assis à son pupitre, il regarde par la fenêtre qui donne sur l'extérieur de la salle de cours. En voix off, le narrateur décrit ses désirs du moment : « J'avais plutôt envie de faire un film qui raconterait l'histoire d'un lycéen, Blaise Chartier, qui a depuis toujours deux copains, Coyote et Baptiste et qui... ». La phrase ne se termine pas en mots mais en images, comme si un nouveau langage (le cinéma) était, pour le personnage, en train de supplanter l'ancien. Le plan des trois compères n'est plus compris cette fois dans sa valeur illustrative, mais comme une projection mentale de l'adolescent qui imagine les plans d'une fiction autobiographique qu'il ferait sur un lycéen du nom de Blaise Chartier. Ce que nous considérons d'abord dans son objectivité est désormais rapporté à une subjectivité qu'accusent la musique de Rossini et la figure classique de la fenêtre représentant ici l'écran de cinéma et

l'entrée dans la fiction. Le même plan est introduit une troisième et dernière fois, à environ une heure de film, au moment où est évoquée la fiction que Romain Goupil n'a pu mener à bien. Il décrit comment il envisageait le scénario et montre les images que devait contenir la première séquence : le petit Blaise Chartier découvre qu'un fonctionnaire de police a torturé un homme. Révolté, il songe à poser une bombe dans le soupirail. La voix off continue : « Puis c'est le générique. Dix ans plus tard, on retrouve Blaise avec ses deux copains Coyote et Baptiste ». Ce qui était présenté comme un plan objectif, puis une projection du personnage narré devient le plan d'une fiction autobiographique qui réunit synthétiquement la lecture des deux premiers (le documentaire et la fiction, du moins la représentation mentale).

Les trois apparitions de ce même plan incarnent le devenir cinéaste de Romain Goupil ; elles marquent les étapes d'un apprentissage dont l'aboutissement est *Mourir à trente ans*, son premier long métrage. Des films spontanés et joyeux de l'enfance à la fiction autobiographique et aux films politiques, Romain Goupil fait le récit d'une vie où le cinéma passe progressivement au premier plan. Ce procès est empreint d'un mouvement dialectique et d'un rythme ternaire, probablement hérités de la pensée révolutionnaire et du matérialisme dialectique. En un sens, *Mourir à trente ans* dépasse en même temps qu'il réunit la thèse (les films de l'enfance, la liberté sans discours) et l'antithèse (les films militants, le discours sans liberté). Les trois plans marquent encore le cheminement réflexif d'un cinéaste qui expérimente les potentialités du langage cinématographique. Romain Goupil semble se découvrir en tant qu'auteur (et c'est peut-être ce que suggérait l'usage du performatif dans les premiers plans) à mesure qu'il retrace son devenir réalisateur. Il éprouve un cinéma qui n'est plus réductible à un simple amusement, ni reléguable à un rôle d'illustrateur, mais qui est producteur d'un sens sans précédent.

L'expérience de cette liberté de création se manifeste dans les retours, les reprises et les détournements des images ainsi que dans le thème exalté de *La Pie voleuse* qui accompagne la découverte du cinéma. La mémoire heureuse du cinéaste a sans doute part liée au bonheur de retrouver les images qu'il avait accumulées, de les assembler et de leur donner un sens renouvelé, affranchi du discours révolutionnaire. C'est grâce à cette liberté retrouvée que Romain Goupil fait l'expérience d'un cinéma – risquons le mot – politique : un cinéma fait pour quelques amis et dans une économie de moyens ; un cinéma qui s'indigne de la disparition et libère les images d'une gangue doctrinale.



Figure 5 : Une image qui revient : Romain, Coyote et Baptiste assis dans une bobine de câbles électriques.

Sous l'apparence d'un point de vue unique (celui de l'auteur), *Mourir à trente ans* est un film qui mêle entre elles plusieurs voix et laisse un champ ouvert, à la fois profondément équivoque et réflexif qui ne cesse d'inquiéter et d'interroger le spectateur. Parce que Romain Goupil doute et réfléchit en même temps qu'il se souvient avec enthousiasme de ses années « révolutionnaires », il transmet la force des convictions qui animaient sa génération tout en se gardant de penser à la place du spectateur. Le film n'explique rien, ni même ne contraint à la réflexion, mais il implique : il ouvre, à travers la réflexivité et le caractère inclusif de son dispositif formel (adresses aux spectateurs, polyphonie, constructions réflexives) un « espace délibératif » dans lequel nous pouvons prendre position et faire appel à notre propre subjectivité (Soulez 56).

La création d'un « espace délibératif » ne signifie pas que le film ne prend pas lui-même position dans l'espace public, bien au contraire. Si nous nous demandons en introduction ce qui avait tant séduit dans *Mourir à trente ans*, quelque chose transparait clairement au terme de cette étude : le « caractère "persuasif" » du film (Soulez 20). Romain Goupil apparaît ultimement comme un énonciateur sincère parce qu'il reconnaît les erreurs du militantisme sans renier ce qu'il a vécu : oui, il s'est trompé, oui, il était certainement trop sûr de lui, mais il est heureux d'avoir cru en un avenir radieux. Au regard des réactions du public, son film parvient à rallier les spectateurs à ce point de vue, car pour ceux auxquels *Mourir à trente ans* ne fait pas revivre avec amertume des tensions politiques, il transmet des valeurs fortes d'amitié, de lutte contre l'injustice sociale et d'espoir en

un monde meilleur, qui nous mettent devant le désengagement béant et l'inertie de nos sociétés¹⁰. Mais parce qu'il est fécond, le film ne nous laisse pas découragés : il nous dit aussi que lorsque tout vient à manquer, que les idéaux s'effondrent, que les croyances se délitent et que la politique n'est plus une inspiration, le cinéma, dans ce qu'il a de plus vivant et de plus libre, trouve une nécessité renouvelée car il peut, l'espace d'un film, réenchanter le monde.

JULIETTE GOURSAT est actuellement boursière Arthur Sachs et *Visiting Fellow* à l'Université de Harvard. Elle prépare une thèse de doctorat sur le documentaire autobiographique à l'EHESS et à Paris 3.

Notes

1. Dans son ouvrage, Guillaume Soulez s'inspire de la rhétorique aristotélicienne « pour ouvrir d'autres pistes que celles que proposent les analyses du récit audiovisuel plus courantes » (*Quand le film nous parle* 17).
2. Voir Penner, Claude et Bernard Pudal, Dir. *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*. Paris : Belin, 2002.
3. Nous mettons «voix-je» entre guillemets car cette expression a été originellement conçue par Michel Chion (*La Voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1982).
4. Roger Odin nomme « lecture à l'authenticité » celle qui me « pousse à attribuer la responsabilité énonciative du représenté à des témoins indiscutables car inquestionnables puisqu'ils me communiquent directement leur vécu » (*De la fiction* 165).
5. Sur la question de l'*ethos*, voir les analyses de Guillaume Soulez (*Quand le film* 29-34).
6. On peut penser que ce discours bivocal est encore un héritage du militantisme. Comme l'écrivit Mikhaïl Bakhtine, « le discours bivocal est très répandu dans les genres rhétoriques, mais là aussi, demeurant dans les limites d'un système linguistique unique, il n'est pas fécondé par un lien profond avec les forces du devenir historique qui stratifient la langue, et au meilleur cas, il n'est que l'écho lointain et réduit à une polémique individuelle de ce devenir » (*Esthétique et théorie du roman* 145).
7. Nous avons choisi le terme de « fiction autobiographique » pour désigner le projet *De la révolte à la révolution* qu'avait entrepris Romain Goupil. A cause de son inachèvement, il ne nous est pas possible de le qualifier plus précisément. Dans cette œuvre très fortement inspirée de son expérience politique, Romain Goupil tenait le rôle du personnage principal, un militant du nom de Blaise Chertier. Il avait au départ proposé le rôle à Michel Recanati qui refusa, mais qui l'aïda à écrire leur « histoire politique commune ».
8. Le film a été par la suite repéré par Robert Chazal, critique à *France-Soir*, qui l'a sélectionné pour La Semaine de la Critique à Cannes.
9. Cette idée s'inspire de ce que Mikhaïl Bakhtine écrit dans son texte sur le plurilinguisme : « Pour le romancier-prosateur, l'objet est empêtré dans le discours d'autrui à son propos, il est remis en question, contesté, diversement interprété, diversement apprécié, il est inséparable d'une prise de conscience sociale plurivocale. De ce monde "remis en question" inséparable d'une prise de conscience sociale plurivocale, le romancier parle dans un langage diversifié et intérieurement dialogisé. De cette manière, langage et objet se révèlent

à lui sous leur aspect historique, dans leur devenir social plurivoque » (*Esthétique et théorie du roman* 150).

10. Par exemple, un internaute écrit : « Quarante ans plus tard, on ne pourra que constater avec amertume combien les choses ont évolué. On ne trouve plus trace de cet engagement dans la jeunesse actuelle. [...] Romain Goupil et ses amis n'avaient peut-être pas toujours raison, mais ils avaient des convictions fortes qu'ils défendaient de toutes leurs forces » (Forum d'Allociné, 17 juin 2008).

L'auteure remercie Romain Goupil de l'avoir autorisée à publier des photos du film.

Ouvrages Cités

- Mourir à trente ans (Le Père Goupil)*. Dir. Romain GOUPIL. MK2, 2008. DVD.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire (How to do Things with Words)*. Paris : Seuil, 1970.
- ARISTOTE. *Rhétorique*. Paris : Livre de Poche, 1993.
- Association Française d'Action Artistique. *Récits et correspondances, le « je » du cinéaste*. Paris : Intermedia, 1990.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique : aide mémoire ». *Communications*. 1970. n° 16 : 254-340.
- DUCROT, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.
- DULONG, Renaud. *Les Conditions sociales de l'attestation personnelle. Le témoin oculaire*. Paris : EHESS, 1998.
- GUIBERT, Hervé. « Enquête sur un espoir manipulé ». *Le Monde* 17 juin 1982.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- LE PERRON, Serge. « Réapprendre à dire "je" ». *Le Monde diplomatique* 1er septembre 1982.
- ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000.
- SOULEZ, Guillaume. *Quand le film nous parle*. Paris : PUF, 2011.
- VERLAINE, Paul. *Jadis et naguère*. Paris : Léon Vanier, 1891.

Entretien avec Romain Goupil, réalisé à Paris, le 4 juillet 2012.