

Un air de famille

Antoine Achard

Numéro 191, juin 2019

Les nouveaux territoires du cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91667ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Achard, A. (2019). Un air de famille. *24 images*, (191), 85–89.

Un air de famille

PAR ANTOINE ACHARD



↑ Genèse de Philippe Lesage (2019)

**Récits d'apprentissage
d'une jeunesse québécoise
saisie dans les tourments
du passage à l'âge adulte.**

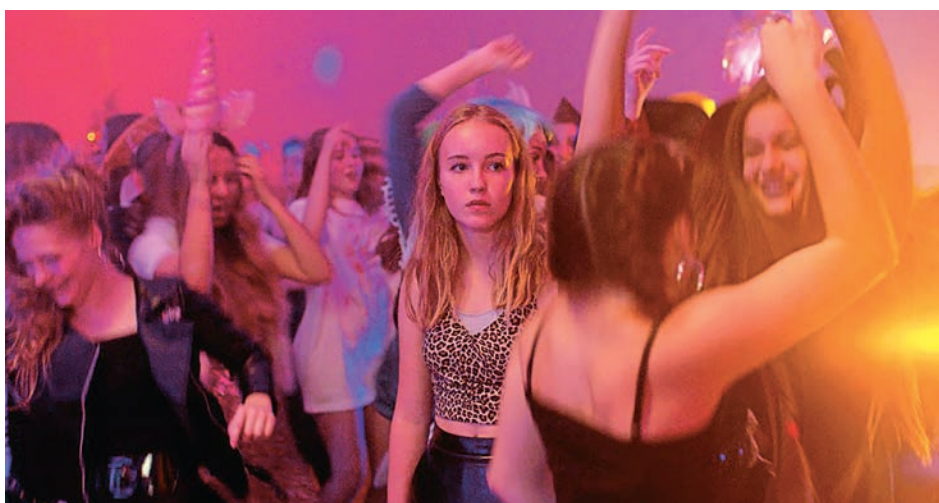
Depuis un an ou deux, un certain nombre de nos réalisateurs et réalisatrices ont fait d'eux des Truffaut de ce monde et se sont lancés dans leurs *400 coups*. Adolescence ou adulescence : de *Genèse* aux *Faux tatouages* en passant par *Une colonie* ou *Chien de garde*, la jeunesse est un sujet à la mode dans le cinéma québécois. Cela pourrait relever du hasard si ce n'était d'un air de famille manifeste qui donne envie d'y voir une tendance.

RÉCITS D'APPRENTISSAGE POUR LES ENFANTS DU MILLÉNAIRE

Force est d'admettre que, dans ces films, la langue des jeunes discutant devant les casiers de leur école secondaire, lors des sorties dans les bars et dans les camps d'été est retranscrite de la manière la plus fidèle possible : les expressions « genre », « comme » et « t'sais » sont ici légion. Un soin particulier est apporté à recréer le langage des enfants du millénaire. Et comment, en fait, ne pas noter en général dans cette mouvance un souci de réalisme ? Réalisme dans la manière dont parlent les jeunes, dans leur psychologie, leur habillement – l'adolescence est une affaire sérieuse, qui laisse peu de place à l'humour ou à un imaginaire débridé. Peut-être est-ce là la première chose qui rassemble ici les cinéastes : un désir de mettre en scène des *récits d'apprentissage* et d'en garder les codes essentiels, mais jouer sur l'aspect jubilatoire qu'on leur attribue généralement chez nos voisins du Sud.

Prenons la question des goûts à l'adolescence, par exemple. Quand Mag ose avouer à Théo son amour pour Beyonce dans *Les faux tatouages*, il y a dans sa confession l'énergie déterminée de celle qui se doute qu'elle commet un faux pas esthétique auprès de son interlocuteur, mais qui elle ne peut pas non plus taire ses préférences parce que ce serait cacher à l'autre quelque chose de soi-même. La jeunesse, soulignent très justement ces films, est le moment où surgit chez l'individu la nécessité de prendre position vis-à-vis d'éléments de la culture populaire. Si dans les récits d'apprentissage à l'américaine, la jeunesse et la culture populaire ont toujours fait bon ménage, ici le goût pour les éléments qui la constituent n'est pas seulement le vecteur d'un âge marqué par la révolte ou la joie de vivre : ce sont aussi des éléments à partir desquels chacun médite sa relation avec les autres, constate les décalages ou voit une occasion de faire corps. N'est-ce pas autour d'une discussion nocturne sur leur amour mutuel des *Smiths* et des personnages de J.D. Salinger que deux des protagonistes masculins de *Genèse* se lient d'amitié ? Dans *Une colonie*, Mylia ne regarde-t-elle pas un peu honteusement sa famille danser sur Joy

↑ Les faux tatouages de Pascal Plante (2017) → Une colonie de Geneviève Dutilleul-De Calles (2018) → Chien de garde de Sophie Dupuis (2018)



Division en déclarant « je suis trop vieille » ? Comme nous le montrent bien ces films, l'appartenance au monde moderne est une affaire qui consiste en l'amour ou dans le rejet de Beyonce, Morrissey ou Joy Division.

Tant qu'à verser dans les préoccupations esthétiques des millénaires, autant y aller avec l'un des sentiments les plus en vogue des années 2000 : le malaise. L'embarras est un sentiment des plus populaire dans les récits d'apprentissage. Il est tout aussi populaire de contrebalancer cet embarras par le rire. Mais ici, pas question de diluer le malaise avec l'humour – en grande partie parce que cet embarras n'est pas seulement social, mais tactile. Lorsque Vincent s'approche dangereusement de la copine de son frère dans *Chien de garde*, c'est un moment tendu, inquiétant. Et quand il commence à lui toucher les cheveux, ce qui inquiète devient malaise. Celui-ci est ici lié au corps davantage qu'à la déconfiture d'une interaction sociale – ou plutôt, l'embarras social s'ajoute à l'idée de l'embarras du corps. Pensons à ce moment très sensualiste dans *Une colonie*, où Mylia se fait embrasser contre son gré. C'est à travers le corps que la caméra vient nous poser la question du consentement, parce qu'elle rend sensible le malaise d'une main intrusive sur la cuisse et d'une bouche étrangère contre la sienne.

L'ESPACE D'UN TEMPS

« Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer » disaient les voix à Maria Chapdelaine avant qu'elle ne choisisse de clore son adolescence pour devenir adulte. Le mot d'ordre avancé par les films qui nous intéressent ici est plutôt : « tout doit mourir, tout doit changer ». L'adolescence (ou l'adulescence – mais qu'importe, puisque cela semble être le lot de la jeunesse en général) est associée à une condamnation à voir disparaître, se transformer ou s'effriter le lien social. Le déménagement ou l'éloignement (*Une colonie*, *Les faux tatouages*, *Genèse*) met un terme de manière irrémédiable aux amitiés profondes ou aux amours non planifiés. Sinon, c'est le bannissement social, l'exil ou le renvoi de l'école (*Chien de garde* et *Genèse*, encore). Toujours, quelque part, cette idée de déplacement, cette idée d'un espace (l'école, le nid familial, la ville) qui ne peut plus être investi simultanément par l'un ou l'une des protagonistes. L'espace devient ici la métaphore de l'adolescence qu'on ne peut perpétuellement habiter et que l'on doit quitter à contrecœur.

Paradoxalement, si dans les films pour ados américains, les lieux sont généralement exploités comme espaces où la socialité adolescente se poursuit, voire s'impose (le centre d'achat comme endroit de sociabilité ou la maison familiale comme espace de débauche d'un soir), ici ce sont les lieux qui assujettissent les personnages. On arrive dans des lieux avec des codes de sociabilité déjà établis plutôt que de dicter leur usage. L'école est nécessairement un lieu de souffrance – il faut se plier ou se révolter face aux codes sociaux. Même chose pour la fête qui apparaît dans chacun de ces films et qui génère l'expérience d'une certaine solitude reflétant une non-appartenance. Théo assiste seul à un spectacle le jour de sa fête, Mylia se heurte seule à sa première expérience d'intoxication, Guillaume marche seul lors d'une soirée en traversant la foule de ses amis enlacés. Et quand vient le moment de la communion au milieu des festivités, ce n'est jamais avec le

groupe ; on assiste là encore à l'expérience d'une solitude partagée, d'un moment intime coupé du monde. Mylia dans *Une colonie* voit dans la soudaine apparition de Jimmy à la fête d'Halloween un signe de délivrance par rapport au groupe auquel elle ne veut plus appartenir, et dont elle ne veut plus supporter les codes.

PRIS (PAR UNE BOULE) À LA GORGE

Peut-être que cette image d'adolescents isolés *dans* la fête renvoie à la règle esthétique première qui caractérise cette nouvelle tendance : tous ces films montrent des jeunes subir des émotions, et encore plus d'émotions. L'adolescence y est aussi présentée au bout du compte comme un monde hermétique dans lequel chacun est enfermé dans ses sentiments. Le monde autour a beau être important pour nos protagonistes, il l'est peu pour la caméra, que ce soit celle posée de Philippe Lesage ou nerveuse de Sophie Dupuis. Ce qui est cadré, ce sont les visages ou les corps des jeunes subissant les assauts du monde extérieur. Que voit-on de l'école ? Les salles de classe, les casiers, les couloirs après les cours, avec toujours l'un des protagonistes comme point de fuite. Mais il ne faut pas s'attendre à voir un couloir vide ou même l'enceinte de cette école. L'espace sert essentiellement de métaphore comme nous l'avons mentionné ; il n'existe pour ainsi dire que dans les visages de ceux qui le subissent : il n'est pas vu, mais vécu.

Ces films cherchent à mettre le spectateur au diapason de ses protagonistes : ce qu'ils vivent, nous devons le vivre aussi. Ce qui donne en conséquence un cinéma qui emprisonne – et emprisonne doublement. D'abord, dans l'articulation qui se crée entre le cadrage, la profondeur de champ et la mise en scène des corps dans l'espace. Le regard est presque toujours guidé, puis même quand le plan est large ou général, il accorde si peu de place (ou d'intérêt) à ce qui pourrait advenir en arrière-plan que nous ramenons nécessairement nos yeux sur les protagonistes. Ensuite, ce cinéma s'avère fondé sur l'idée voulant que l'émotion soit mise de l'avant à chaque instant et, dans la mesure où celle-ci nous est communiquée presque systématiquement, il réussit son pari. Mais du même coup, on s'évertue tellement à nous faire ressentir les émotions des personnages qu'en tant que spectateur, nous avons finalement peu d'espace mental pour que nos émotions à nous puissent se déposer dans les images. Petit à petit, nous devenons l'otage émotionnel de ces films qui n'ont de cesse de parler d'eux et ne nous laissent pas glisser mot dans la conversation – encore que ce ne soit pas là nécessairement une posture désagréable. D'autant plus que ces films, à défaut de nous laisser parfois y mettre du nôtre, appartiennent au genre du *récit d'apprentissage* ; genre qui a comme principal attrait d'attiser nos propres souvenirs. Si nous nous rattachons à ces films, c'est par nos réminiscences.