

24 images

24 iMAGES

En avant jeunesse(s)

Apolline Caron-Ottavi

Number 166, March–April 2014

50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71182ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron-Ottavi, A. (2014). *En avant jeunesse(s)*. *24 images*, (166), 25–27.

EN AVANT JEUNESSE(S)

par Apolline Caron-Ottavi



LE CHAT DANS LE SAC

CES DERNIÈRES ANNÉES ONT VU APPARAÎTRE DE NOUVELLES GÉNÉRATIONS DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS, une éclosion de cinéastes comme il n'y en avait pas eue depuis les années 1960. Il est alors naturel de se demander si cette génération invente un cinéma à son image, comme ce fut le cas pour certains films des années 1960, ici ou en Europe.

Lorsque l'on revoit aujourd'hui *Le chat dans le sac* ou *À tout prendre*, on est surpris de la liberté que leurs auteurs prennent pour dépeindre la jeunesse en 1964, entre le documentaire et la fable. Peu importe le réalisme du portrait, il s'agit plutôt d'un état d'esprit à communiquer : l'ennui, la grâce, l'inquiétude, les revendications, le tout mêlé parfois de naïveté, se succèdent au gré des détails et des lignes de dialogue. Cet état d'esprit témoigne d'un désir de prendre part au monde, voire de le transformer. Encore aujourd'hui, l'enthousiasme gagne le spectateur devant ces portraits de la jeunesse, qui partent pourtant de préoccupations très personnelles, de questionnements intimes et subjectifs – relevant même de l'autobiographie dans le cas de Claude Jutra. Sans chercher de façon trop précise les ressemblances qu'il pourrait y avoir entre les personnages et la jeunesse de l'époque (puisqu'il est impossible de la représenter tout entière), ces films parviennent, dans leur approche modeste et pourtant radicalement nouvelle, à saisir sur le vif quelque chose de leur temps et de leurs désirs. Désirs que les jeunes spectateurs de l'époque pouvaient s'approprier en tant qu'individus en quête d'un rôle à jouer dans le monde, mais aussi en tant que cinéphiles à la recherche d'un nouveau langage qui leur corresponde.

S'il y a bien aujourd'hui des films qui traitent de la jeunesse, on peut néanmoins se demander si les films des jeunes générations de réalisateurs ont en perspective la jeunesse, si leurs films témoignent d'une façon propre à celle-ci de regarder le monde et la société, et d'y prendre position. Bien qu'il ait son importance, nous ne nous

étendrons pas sur l'aspect technique (son synchrone, caméra légère) qui offrait aux films des années 1960 leur caractère propre, tout en les inscrivant dans la modernité ; le traitement même des sujets suffit à mettre au jour une différence entre les films sur la jeunesse d'hier et ceux d'aujourd'hui. La question de la langue notamment était au cœur du cinéma des années 1960 : en France parce qu'il s'agissait de faire exister au cinéma la langue parlée par les jeunes (contre celle, artificielle, des dialoguistes de la génération précédente) et, au Québec, parce que celle-ci cristallisait la prise de conscience des Canadiens francophones quant à leur situation politique¹. Dans *Le chat dans le sac* comme dans *À tout prendre*, c'est l'individu qui est la matière vivante du film, son centre névralgique. Le contexte politique, social ou culturel est perçu et rendu à travers eux et leur cheminement. Aussi agaçants ou narcissiques qu'ils soient, les deux Claude de ces films énoncent par eux-mêmes les questions propres à la jeunesse de leur temps, ils s'en font les porte-parole. Ils expriment une cause (politique dans *Le Chat dans le sac*) ou une aspiration (à la liberté dans *À tout prendre*), et on peut percevoir combien la société de l'époque dépend de cette classe active qu'est la jeunesse plutôt que l'inverse. Aujourd'hui, les réalisateurs plongent souvent leurs personnages dans un mutisme parfois proche de l'autisme pour exprimer leur malaise, ou leur incompréhension du monde dans lequel ils vivent, et alors ceux-ci ne *formulent* que rarement les questions posées par leur époque. Car contrairement aux films de Groulx et de Jutra, les films québécois d'aujourd'hui partent du contexte (politique, social ou culturel) au sein duquel

leurs personnages évoluent, ou contre lequel ils luttent, mais, dans tous les cas, qu'ils subissent : la banlieue chez Maxime Giroux, la ruralité chez Rafaël Ouellet, la condition des travailleurs chez Stéphane Lafleur ou Sébastien Pilote, ou encore le financement des études dans *Sarah préfère la course*, pour ne donner que quelques exemples de styles et de générations différents. Par leur silence et leur passivité, les personnages de ces films reflètent la façon dont les cinéastes sont tributaires de « questions » qu'ils cherchent à traduire, mais qui ne s'enracinent pas tant dans leur subjectivité que dans la société qui les entoure. *Nuit # 1*, pour sa part, se distingue en faisant un usage clairement affirmé de la parole, mais cette parole, écrite et énoncée par un couple présenté comme un archétype (de la différence culturelle notamment), cherche elle aussi à expliciter des questions de société avant d'être une parole individuelle et subjective, ou l'expression spontanée d'une façon d'être au monde.

Ainsi, alors que dans le cinéma des années 1960, le drame et la tragédie (ou la comédie) étaient le tissu même de l'existence (jusque dans sa quotidienneté), ils apparaissent désormais dans les films comme des événements extérieurs (un accident, un meurtre, un licenciement), dont dépend entièrement le destin des personnages autant que le déroulement du film. L'individu comme le cinéaste sont aujourd'hui tributaires du monde extérieur, alors que dans les années 1960, ils modelaient le monde à leur image. C'est la raison d'ailleurs pour laquelle l'amour est au premier plan chez Groulx ou chez Jutra, étant non pas une ligne narrative parmi d'autres, mais l'expression même de l'existence individuelle, la conscience et le désir allant de pair. Il y a dans l'amour une forme d'engagement total au-delà de soi-même, dont l'autre devient l'enjeu, qui le rapproche de l'engagement politique, lequel, lui, dépend de la

conscience du monde alentour. Or l'amour et le désir, lorsqu'ils ne sont pas carrément absents dans les films d'aujourd'hui, n'y ont qu'une place marginale en plus d'être l'objet d'une représentation souvent désabusée, voire angoissée, et cela, non seulement chez les cinéastes dans la trentaine, mais aussi chez ceux dans la vingtaine. Tout récemment, dans *Sarah préfère la course* de Chloé Robichaud, le couple (ou plutôt la tentative de former un couple) n'est que la conséquence d'une situation économique précaire (les études à Montréal). Le désir (envers les jeunes femmes) n'apparaît qu'ensuite, comme signe d'une difficulté du personnage à affirmer sa place dans le monde, y compris vis-à-vis de lui-même. En effet, l'enjeu vital pour Sarah est la course, et non le monde autour d'elle, ni même sa propre relation à ce monde. Elle subit ce qui l'entoure comme un obstacle permanent à sa seule ambition, et elle est en cela le reflet de son époque : sa volonté proche de l'obsession est une façon farouchement individualiste de se frayer un chemin, sans colère ni réelle passion, dans une société qu'il n'y a désormais plus espoir de transformer.

Xavier Dolan est l'un des seuls réalisateurs à s'emparer de la parole dans la mise en récit de ses propres expériences. Sur ce plan, ses premiers films se rapprochent d'*À tout prendre* et du questionnement de Claude concernant son identité sexuelle par exemple. Mais il a surtout chez lui cette volonté de filmer au présent ce qu'est la jeunesse. Cette exception est peut-être ce qui en fait l'un des cinéastes québécois les plus en vue au-delà des frontières du Québec. Néanmoins, Dolan refuse l'idée que ses films soient considérés comme générationnels et, en effet, les expériences personnelles qui sont au centre de son œuvre sont elles aussi essentiellement individualistes, ses personnages ne cherchant



SARAH PRÉFÈRE LA COURSE de Chloé Robichaud



J'AI TUÉ MA MÈRE de Xavier Dolan

pas à exprimer de questionnements collectifs. Car les films du Québec d'aujourd'hui semblent présenter un autre point de vue que celui d'une génération, point de vue qu'il faut plutôt déplacer au niveau de la société: s'ils ne reflètent pas le point de vue de la jeunesse comme groupe solidaire au sein de la société, c'est parce que l'on peut se demander s'il existe encore *une* jeunesse? Diffractée entre tous ces « contextes » qui la définissent, voire soumise à subir ces contextes, cette classe d'âge ne semble plus être une marque identitaire en soi. Il n'y a pas lieu d'être nostalgique, ni de dire que les films d'aujourd'hui sont plus pessimistes que ceux d'hier: l'ennui, le découragement, l'échec se faisaient aussi sentir en 1964 dans les films de Jutra et de Groulx, et d'autant plus fortement que la période était aux idéaux et aux causes enthousiastes. La mélancolie était bien là. Mais en filmant le désenchantement et les déceptions de leurs personnages, c'est-à-dire d'eux-mêmes, les cinéastes accomplissaient alors un geste libérateur et lançaient un appel rassembleur. Les films actuels quant à eux semblent plutôt constater le désenchantement, le partager, l'entériner même, le critiquer parfois, mais sans jamais que cela soit une invitation à le surmonter ensemble, car on ne sait plus vraiment ce que « ensemble » peut désigner.

Voilà ce que dit Claude Jutra, dans le manifeste qui devait accompagner *À tout prendre*: « Mais il faudra t'en sortir. Que ce film ne soit pas une impasse! Qu'il ne t'emprisonne pas! Fais autre

chose! Raconte une histoire! Regarde ailleurs! Invente! Ainsi me parlent mes amis, qui, tout en aimant mon film, le dessinent comme une cloison autour de moi. Comment ne pas voir, pourtant, que cette entreprise en était une de libération? »². Ce passage révèle un étrange paradoxe: Jutra s'était fait dire que son film, directement puisé dans son quotidien et ses expériences personnelles, présentait le risque d'un enfermement, alors qu'il était au contraire pour lui le moyen d'une libération, et un appel à la liberté. En jouant sur les mots, on pourrait dire qu'aujourd'hui, la plupart des cinéastes québécois « racontent une histoire, regardent ailleurs, inventent », au sens où, contrairement à Jutra ou à Groulx, ils ne puisent pas dans la réalité de leur existence pour parler de leur époque, mais scénarisent beaucoup plus, décrivent des problèmes contemporains au moyen de fictions complexes, ponctuées d'événements dramatiques construits. Et pourtant, leurs films sont souvent des cloisons autour de leurs personnages, qui semblent subir le monde plutôt que de souhaiter s'en emparer. Ils filment, pour beaucoup avec réalisme, et même un certain classicisme, la lutte quotidienne de leurs personnages, qui n'ont pas vraiment le loisir de se construire un idéal. La jeunesse est diffractée dans *des jeunesses*, auxquelles le cinéma ne parvient plus à attribuer une image nouvelle, ni une aspiration commune. ²⁴

1. Bergala Alain, *Godard/Groulx: quel partage de cinéma*, Nouvelles Vues n° 14, hiver 2012
2. Jutra Claude, manifeste sur *À tout prendre*, inédit, Nouvelles vues n° 13, printemps 2012