

L'enfance rebelle
Les enfants terribles

Gérard Grugeau

Number 147, June–July 2010

Enfances de cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62795ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2010). L'enfance rebelle : les enfants terribles. *24 images*, (147), 20–23.

l'enfance rebelle

les enfants terribles

par Gérard Grugeau

LE CINÉMA EST PEUPLÉ D'ENFANTS BLESSÉS AU REGARD RÉFRACTAIRE QUI S'ARRACHENT un jour à leur milieu pour prendre les sentiers buissonniers et vivre en hors-la-loi en tentant de se réinventer en toute liberté. Ces enfants en guerre avec le monde des adultes trop conformiste et médiocre à leurs yeux partent alors en quête de nouveaux territoires, là où il y a du chaos et de la vie.

« Assez d'attentisme. De la hâte, de l'envie. Partons. Plus nous courrons vite, plus nous aurons de désir, de besoin, d'impatience. »

- Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*



Les quatre cents coups de François Truffaut

P our prendre en charge cette enfance orpheline confrontée à l'insoutenable cruauté du monde, le cinéma s'est parfois fait lui-même franc-tireur, n'hésitant pas à se dissocier de la meute pour transgresser les règles établies d'un art sclérosé peu enclin au changement. Conscient que toute aventure cinématographique est la rencontre mystérieuse d'une forme et d'un récit, ce cinéma de l'enfance rebelle, souvent travaillé par le réel jusqu'à l'obsession, s'est alors risqué à inventer de nouveaux langages, allant même jusqu'à provoquer de profondes ruptures esthétiques portées par une morale de la mise en scène aussi subversive qu'exigeante.

le regard de l'insurrection

Le cinéma de l'enfance rebelle s'ancre en général dans une enfance difficile sur fond de racines familiales problématiques ou inexistantes. Cette absence ou cette fragilité de filiation appelle naturellement la révolte et la fuite vers de nouveaux lieux plus amènes. Terre d'accueil, le cinéma fait alors corps avec le personnage qui devient le vecteur du récit sur le chemin de l'affranchissement. En rupture de ban, tendu vers un horizon d'émancipation, l'enfant

règne dès lors, souverain, au centre de la mise en scène, exigeant tout du cinéma pour vivre, ou ne pas mourir. Comment ne pas voir de lien chez le jeune Jean Vigo entre la réalisation de *Zéro de conduite* (1933) et le combat politique d'un père anarchiste retrouvé mort dans sa cellule, le désintéret d'une mère lointaine et le passage forcé dans plusieurs internats? De cette réalité tragique naît, parmi les élèves d'un pensionnat de province, une révolte noire comme le drapeau à tête de mort, une insurrection du regard qui se dresse contre la société bourgeoise pour en bafouer l'autorité et en abattre les symboles (l'État, l'école, l'Église, l'armée) avec la rage implacable des écorchés. Proche des surréalistes et de leur soif de révolution, le cinéma libertaire de Jean Vigo dérange dans une France frileuse qui interdira le film jusqu'en 1945. Se teintant à l'occasion du burlesque des âmes désespérées, il prend avec fougue le parti de l'enfance rebelle pour consoler les rêves contrariés et raviver la flamme de l'utopie. Dans cet élan, la mise en scène iconoclaste refuse de se satisfaire du réel étriqué. De dérives oniriques en explosions lyriques, elle fusionne les espaces pour inscrire le cinéma dans une surréalité qui célèbre les transgressions collecti-



L'eau chaude l'eau frette d'André Forcier

ves et transmute l'acte insurrectionnel en acte de pure poésie. Sous nos yeux, au milieu des plumes qui volent, les écoliers en chemise blanche défilent au ralenti dans leur dortoir comme les anges ivres d'un nouveau monde enfin libre et solidaire.

l'écume de la vie

Cette enfance blessée, ballottée à la faveur de multiples lieux transitoires, se retrouve dans *L'enfance nue* (1968) de Maurice Pialat. Fructueuse rencontre là aussi entre un cinéaste en rébellion, résolument en quête d'une singularité esthétique et un personnage révolté aux prises avec l'implacable rugosité du monde. Pour être au diapason du parcours chaotique du jeune François confié à l'assistance publique et otage de plusieurs familles d'accueil où se distribuent quelques miettes d'amour données notamment par un couple de vieux paysans, Pialat forge à rebrousse-poil de la Nouvelle Vague un langage unique à même la chair du réel. Un réel que le cinéaste, grand admirateur des frères Lumière, s'attache à restituer avec rigueur dans toute son abyssale crudité, morale oblige. Pour l'enfance orpheline et rebelle, le monde est sans refuge possible, multipliant les points de fuite illusoire dans une mise en espace morcelée que le cinéaste exploite dramatiquement, contrecarrant toute chance d'accommodement avec le réel. Loin de tout apitoiement, se construit ainsi une sorte de théâtre de la cruauté où le cinéma violenté (et sa mise au monde) se fait l'écho d'un mal de vivre viscéral, d'une blessure originelle suppurante qui interdit ou limite tout épanchement. Dans *L'enfance nue*, point de « matins habitables », pour reprendre l'expression du poète acadien Gérard Leblanc. Faute de place qui lui revient, l'enfance rebelle mord et s'expulse elle-même. Et, au cœur de l'esthétique sauvage de Pialat, une intransigeance aussi tendre que souffrante fait rendre gorge au réel pour mieux extraire l'écume de la vie. Plusieurs jeunes cinéastes français creuseront par la suite ce sillon, livrant à l'arraché des œuvres âpres et justes, notamment Agnès Merlet dans *Le fils du requin* (1993) et, sur un mode plus doux, Sylvie Verheyde dans le très attachant *Stella* (2008).

j'ai tué ma mère

Rupture esthétique s'il en est aussi bien sur le plan de la production que de la réalisation, la Nouvelle Vague s'est aussi penchée sur l'enfance rebelle pour mieux coller à la vie. Pas au point néanmoins de satisfaire Pialat qui, accusé de distribuer des coups sur le

plateau de *L'enfance nue* par son producteur François Truffaut, lança à celui-ci avec rogne: «Oh, vous le connard... espèce de Delannoy!»¹. Plus conciliant avec le réel, *Les quatre cents coups* (1959) de Truffaut se veut avant tout une sorte de journal intime à la première personne où l'enfance abandonnée et fugueuse trouve refuge en cinéma et jette les bases d'une œuvre à venir avec, bien sûr en arrière-plan, la figure tutélaire d'André Bazin comme père adoptif de substitution. Fuyant un milieu familial inadéquat (un père qui le fait jeter en prison, une mère que le héros tue symboliquement par les mots), le jeune Antoine sera envoyé dans un centre pour mineurs délinquants. Il s'en échappera, terminant sa course à bout de souffle sur une plage déserte. Personne n'a oublié le dernier plan figé du film où, à la faveur d'un regard caméra, l'enfance rebelle refermée sur une insondable solitude interpelle directement le spectateur. Avec le recul du temps, cette volte-face devant l'immensité de la mer ouverte à tous les possibles, ce

Les bons débarras (1980) de Francis Mankiewicz



Avec Manon, l'enfant rebelle des *Bons débarras*, c'est à la fois la sainte famille qui explose et la société québécoise qui entre définitivement dans la modernité. Sur un scénario de Réjean Ducharme, maître incontesté des enfances troubles (et troublantes...), Mankiewicz compose l'univers en apparence banal d'une famille dysfonctionnelle ordinaire, père absent, mère pleine de bonne volonté, fille assoiffée d'amour au-delà de toute mesure. Il y de l'Œdipe dans cette relation mère-fille fusionnelle et passionnée, un Œdipe contrarié comme il se doit par une parodie de figure paternelle, incarnation de la loi et de l'ordre que personnifie savoureusement Maurice-la-grosse-police, *dixit* Manon l'empêcheuse de tourner en rond. Cette famille a toutes les allures d'un microcosme, à l'heure où le Québec, en passe de décider de son autonomie – on est tout juste à la veille du référendum –, assume enfin la rébellion de ses enfants, jusqu'alors tellement sages. Mais que l'on accrédite au non cette lecture politique du film, le personnage de Manon (interprété par une Charlotte Laurier transcendante) restera à jamais l'un des plus forts de notre cinématographie, mélange de tendresse juvénile et de pure révolte, et son célèbre « tu m'aimes-tu ? » adressé à sa mère, le plus poignant des cris d'amour, un appel aussi lumineux que déchirant. – Pierre Barrette



Bouge pas, meurs et ressuscite (1984)
de Vitali Kanevski

Rebelle, désespérée, impossible, telle est l'enfance de Valerka, garçon de 12 ans vivant à Soutchan, petite ville située dans l'extrême ouest de la Sibérie. Livré à lui-même, cet enfant fait des coups pendables : mettre de la levure dans les toilettes de son école, faire dérailler un train. Pas d'explication psychologique à son attitude, ni de jugement moral, mais seulement la tristesse des situations et des lieux comme vérité : mère célibataire, bâtiments crasseux, laideur et pauvreté du paysage (le froid, la neige, la boue, l'absence d'arbres et de verdure). Tout dans cette atmosphère du temps et de l'époque apparaît glauque et irrespirable; c'est opaque (comme les *acting out* de Valerka), hostile (une peur diffuse qui se propage) et étrange (le comportement des gens, à la limite de la folie parfois). Valerka est figé dans une violence quotidienne dont il ne se libère que par une même violence. Est-il pour autant un enfant innocent pris dans un monde qui tient du cauchemar? Il a l'œil et le regard trop vifs pour ça. Ce petit être est plein de rage et d'angoisse; il est souffrant. Il trouvera en Galia, une fille de son âge, moins une complice qu'un ange gardien, et une certaine tendresse (elle remplace en quelque sorte la mère). Enfant du malheur, il est pour ainsi dire condamné

d'avance (le pays vit durement sous Staline). S'en sortira-t-il un jour? Il s'échappera de Soutchan, dans le second film de Kanevski, *Une vie indépendante* (1992), mais ce sera pour mieux se faire harponner à la fois par

des malfrats et la police – dont il deviendra, comme le réalisateur avant de faire son premier film, une victime. Comme le cinéaste, l'interprète (Pavel Nazarov) fera lui aussi de la prison : on verra celle qui a joué Galia (Dinara Drukarova) lui rendre visite, dans le documentaire et dernier film de Vitali Kanevski, *Nous, les enfants du XX^e siècle* (1994). – **André Roy**

The Night of the Hunter (1955) de Charles Laughton

Chargée de toute la puissance des ténèbres, ce conte de fées noir aux accents bibliques sidère encore aujourd'hui, peut-être parce qu'il met en scène une enfance rebelle aux prises avec la fascination du mal et que de cette rencontre affolante naît le plus pur désir de cinéma qui soit. Lieu

de toutes les terreurs enfouies, ce récit de butin caché âprement convoité appelle maintes interprétations. Dévoration incestueuse, prédation pédophile, autorité castratrice, pulsion sexuelle associée au meurtre, fantasmes de procréation autour d'une poupée « fécondée » par le père : les enfants de la nuit sont indéniablement en danger et nous nageons ici en pleine innocence perdue, loin de ce « temps désirable de l'enfance » évoqué par Marguerite Duras. Orphelin inconsolable de la mort du père, bientôt harcelé par une figure paternelle de substitution des plus maléfiques en la personne du faux père, John prend la fuite avec sa petite sœur Pearl. Forcé d'accéder à l'âge adulte prématurément, le jeune fils s'exile de son enfance et se soumet courageusement à l'épreuve du réel pour advenir au monde dans les déchirements d'un indicible effroi. Jusqu'à son corps qui réagit avec violence aux assauts d'une terreur primitive, à la révélation furieuse d'une filiation fusionnelle irrémédiablement contrariée. Entre la perte du vrai père et celle du faux, entre l'expérience double d'un deuil ô combien douloureux, l'enfant rebelle grandit dans le désenchantement de ce qui a été et ne sera jamais plus. Mais sur le chemin de la vie, il aura croisé et trouvé un « père de cinéma » qui l'aura adopté pour l'éternité. – **Gérard Grugeau**



mouvement de retrait instinctif vers la caméra, résonne comme une sorte de déficit d'être profond qu'auront à porter douloureusement tous les futurs héros du cinéaste. Né dans la rébellion et la quête d'une modernité revendiquée haut et fort, le cinéma épidermique de François Truffaut fera certes œuvre mémorable, mais ne pourra échapper à la tentation lancinante du repli dans la nostalgie et le passé, éloigné à jamais de cet esprit frondeur qui l'animait à ses débuts.

la misère des villes

Dans un tout autre registre, l'enfance abandonnée et rebelle de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel prend avant tout naissance dans la misère des grandes villes. Tout le corps social, et jusqu'à la structure familiale, y semble à jamais gangrené, barrant l'horizon à toute perspective de réconciliation. Enfant mal aimé courant sans cesse après l'affection inaccessible d'une mère usée prématurément par la vie, le jeune Pedro se voit confronté aux agissements maléfiques d'un ange noir de la grande délinquance qui causera sa perte. Dans l'indifférence quasi générale, le corps de l'enfant sera jeté à la décharge publique. Chez Buñuel, aucune issue, aucun sentimentalisme, à peine un vague espoir entrevu dans une séquence où des acteurs de la société progressiste que le cinéaste appelle de ses vœux tentent de réhabiliter une jeunesse perdue. Sur fond de désespoir lucide, la critique se veut féroce et fustige un ordre économique et social répressif qui ne peut qu'engendrer aliénation, corruption et violence. L'enfance innocente et bientôt rebelle se débat contre un environnement impitoyable qui étouffe tout souffle d'humanité. Si la mise en scène s'appuie sur un réalisme dépouillé et cru qui agresse comme certaines toiles de Goya, elle s'inscrit aussi dans une réalité poétique et subversive, inspirée des échappées surréalistes de Jean Vigo. Pour affirmer *malgré tout* sa confiance en l'homme en embrassant cette « réalité absolue » dont parlait André Breton, Luis Buñuel fait du dévoiement de l'enfance et de son anéantissement le moteur et la morale de sa mise en scène.

vivre pour vivre

Cette noirceur du trait d'une lucidité terrifiante enflamme aussi l'univers d'André Forcier qui fait de l'enfance rebelle une figure récurrente de son œuvre. Dans *Bar salon* (1974), la jeune Amélie déjà consciente de ses charmes sert comme une petite femme son ami Robert, chauffeur de taxi, qui ne pense qu'à « jouer au cul et téter sa bière ». Dans *L'eau chaude l'eau froide* (1976), cette enfance impulsive, sauvage jusqu'à l'amoralité, envisage la vie comme un jeu de massacre libérateur. Comme chez Réjean Ducharme, elle a besoin de haïr ferme. Aux côtés de Julien, Francine et Ti-Guy transforment les réjouissances tragicomiques entourant l'anniversaire de Paulo en une fête macabre qui se veut un immense pied de nez à la misère du monde des adultes. Peu importe que dans cette folle équipée le pauvre Julien, amoureux éconduit, s'enlève la vie. Seuls comptent le désir de cavale, l'asocialité de l'amour et l'insouciance d'un présent radieux qui annonce des lendemains prometteurs. Fier et insoumis à bord du side-car de Julien, le couple rebelle fait exploser le cadre de la fiction dans la dernière séquence en se dissolvant dans la blancheur aveuglante d'une liberté aussi fragile qu'âprement conquise. Là encore, l'esprit de subversion de Vigo n'est pas loin, installant la mise en scène dans un réalisme ouvert



L'enfance nue de Maurice Pialat et *Zéro de conduite* de Jean Vigo

où le contenu latent vient trouer l'existence sans jamais sombrer dans le misérabilisme complaisant que des personnages décentrés pourraient appeler naturellement. Chez Forcier, chasseur de chimères, l'enfance rebelle reste toujours riche d'un devenir certes hasardeux, mais infini. À l'image de la mise en scène, toujours prompte à dérégler le réel pour semer le chaos et débrider le cinéma et la vie au gré de ses histoires inventées.

Pour tous ces enfants rebelles qui ont laissé dans nos imaginaires l'empreinte persistante de leur détresse et de leur révolte, le monde inhospitalier reste avare de refuges. À travers eux, les cinéastes auront souvent flirté avec l'autobiographie, léguant à ces électrons libres une place de choix pour leur permettre de *vivre en cinéma* au-delà de tous les interdits. Ensemble, ils auront grandi sans compromis. Et dans une certaine mesure, le cinéma leur aura peut-être assuré cette part manquante de filiation inscrite en eux comme une sombre béance au cœur de leur vie. ■

1. Allusion au cinéaste Jean Delannoy, associé à la fameuse « qualité française » tant honnie par la Nouvelle Vague, et par Truffaut lui-même au premier chef. Il réalisa entre autres *L'éternel retour* (1943), *La symphonie pastorale* (1946), *Chiens perdus sans collier* (1955) et *La princesse de Clèves* (1960).