

Les jeunes gens en colère

Jean Collet

Number 40, February 1965

Révolte et exaltation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51817ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collet, J. (1965). Les jeunes gens en colère. *Séquences*, (40), 4–11.



Adieu Philippine, de Jacques Rozier

LES JEUNES GENS EN COLÈRE

Jean Collet

Sortir de l'enfance, devenir adulte, c'est s'apercevoir que la laideur existe, que le mal existe. Le cri de tout adolescent, ouvrant les yeux pour la première fois, sur la réalité, pourrait être ce mot de Bunuel : *"Nous ne vivons pas dans le meilleur des mondes."*

C'est pourquoi, il n'y a pas d'adolescence sans révolte. Pas de jeunes gens sans colère. Le premier regard de celui qui sort des paradis de l'enfance, est un regard perdu, un regard déçu. C'est le regard d'Adam et Eve après la faute. Le regard sur un monde qui n'est plus

à la mesure de notre âme. On n'est pas adulte si l'on n'a jamais ressenti cette amertume originelle. On voudrait refermer les yeux, anéantir du même coup ce monde où l'on n'a pas sa place. Et puis reconstruire un monde accordé à notre désir, à la taille de notre enfance, de nos rêves.

Tout homme a connu, au moins une fois dans sa vie, cette expérience. La plupart l'ont oubliée. Ils ont accepté le mal, et la laideur, les yeux mi-clos, avec le sourire complice de ceux qui ne veulent pas savoir.

Un artiste, c'est quelqu'un qui n'a pas oublié. Ni les rêves de l'enfance, ni la réalité du monde adulte. Ni la révolte entre les deux. Le premier geste d'un artiste, c'est de se révolter contre la laideur, et le mal, et les conventions dans lesquelles les autres s'installent. Le premier geste d'un artiste est un acte de jeunesse.

Le cinéma est le plus jeune de tous les arts. Pas seulement parce qu'il est né le dernier. Mais parce qu'il est le plus capable de substituer à l'univers où nous vivons, un autre univers. Au théâtre, nous vivons encore avec la salle, nous rions, nous sommes touchés avec les autres. Nous sommes un public. Au cinéma, nous sommes *un* spectateur. Quand un film est grand, les trois premiers plans suffisent à nous ar-

racher à notre fauteuil. A nous projeter dans un autre univers. Le cinéma est le plus révolutionnaire de tous les arts. Il abolit notre conscience de la réalité. Avec lui, nous nous évadons. Ou, comme disait André Bazin, *"le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs."*

1. De "l'esprit de vieillesse" à la "Nouvelle Vague"

Toute l'histoire du cinéma témoigne de la lutte entre "l'esprit de vieillesse" et l'éternelle jeunesse, l'éternelle révolte des vrais artistes. Ceux que Rimbaud appelait "les assis", ceux qui sont installés, ceux qui ont tué en eux le pouvoir de rêver, ceux qui ont perdu le chemin du retour à l'enfance, ceux-là rêgnent depuis longtemps sur les destinées du 7e art.

D'un bout à l'autre du monde, le cinéma est entre les mains des hommes d'argent, des censures, des politiques. C'est-à-dire de "l'esprit de vieillesse". De temps en temps, une génération perce le barrage. Entre 1913 et 1920, la génération des grands burlesques américains. Autour de Mack Sennett, Charlie Chaplin, suivi de Buster Keaton. Au lendemain de la Grande-Guerre, dans tous les pays du monde, les jeunes cinéastes prennent les leviers de commande. Non seulement en

U.R.S.S., mais aux Etats-Unis: John Ford, Raoul Walsh; en France: René Clair et Jean Renoir; en Angleterre, Alfred Hitchcock.

Il faudra attendre quarante ans, c'est-à-dire les années '60 pour que de nouveaux jeunes cinéastes fassent irruption dans la forteresse du cinéma. En 1960, les jeunes cinéastes de 1920 ont franchi le cap de la soixantaine. Il y a enfin place pour une "Nouvelle Vague". Il faut seulement espérer que celle-ci n'attendra pas de nouveau quarante ans pour s'ouvrir à la relève.

2. Le conflit des générations

Cela dit pour nous garder des illusions. Aujourd'hui, la jeunesse est à la mode. On a l'impression que le monde ré-invente la jeunesse. Elle a conquis la chanson. Le roman lui est ouvert. On dirait que le cinéma lui appartient. Cette génération a-t-elle fait basculer en sa faveur l'équilibre des forces? Faut-il déjà crier victoire?

En 1954, un cinéaste américain âgé de quarante-cinq ans tourne un film avec un jeune acteur de vingt-trois ans. Ce cinéaste s'appelle Kazan. L'acteur s'appelle James Dean. Le film s'appelle *A l'Est d'Eden*. Sans que personne s'en aperçoive, c'est la première manifestation des jeunes gens en colère.

La même année, un autre cinéas-

te américain, Richard Brooks, 42 ans, tourne un film qui s'appelle *Graine de violence*. C'est l'histoire d'un jeune professeur qui doit affronter une classe très récalcitrante. Par sa générosité, et son courage, il parvient à dompter ces jeunes gens en colère, et à s'en faire des amis.

Deux films faits par des cinéastes chevronnés, d'âge mûr. Mais l'un et l'autre ouvrent les yeux. Ils découvrent que le conflit des générations n'est pas un vain mot. Ils décident d'en rendre compte par leurs films. *Graine de violence* fait scandale au festival de Venise. Il n'y a que la vérité qui blesse. Le scandale, c'est qu'on a attendu d'en arriver là pour donner la parole aux jeunes. Avec prudence. Sous le prétexte d'un scénario de fiction, et du lancement d'une vedette.

Mais cette vedette, James Dean, bouleverse toutes les prévisions. Toute une génération se découvre en elle, en Europe aussi bien qu'en Amérique. Son second film, *La Fureur de vivre*, tourné en 1955 par Nicholas Ray, est un triomphe. Grâce à James Dean, les moins de vingt ans, tout à coup, prennent conscience d'eux-mêmes. Ils commencent à exister, non plus seulement comme des individus, mais comme classe sociale. Une classe qui s'oppose à d'autres classes d'âge. Il suffira d'inventer l'étiquette "croulant" pour

Rebel
without
a Cause,
de
Nicholas Ray



fixer ce phénomène absolument neuf.

Pour la première fois, l'adolescence s'impose comme telle. Pour la première fois, elle a son héros, son mythe. James Dean va se tuer au volant de sa Porsche quelques années plus tard. Il entrera dans la légende.

"La mobilité de ses traits, écrit Edgar Morin, traduit admirablement la double nature du visage adolescent, encore incertain entre les mines de l'enfance et le masque de l'adulte . . . Le visage de James Dean est ce paysage toujours changeant où se lisent les contradictions, les incertitudes, les élans de l'âme adolescente."

Le titre original de *La Fureur de vivre* était *Rebel without a Cause*, c'est-à-dire révolté sans cause.

En 1956, François Truffaut avait 24 ans. Il écrivait dans *Arts* : *"Dans James Dean la jeunesse actuelle se retrouve tout entière, moins pour les raisons que l'on dit : violence, sadisme, frénésie, noirceur, pessimisme et cruauté que pour d'autres, infiniment plus simples et quotidiennes : pudeur des sentiments, fantaisie de tous les instants, pureté morale sans rapport avec la morale courante mais plus rigoureuse, goût éternel de l'adolescence pour l'épreuve, ivresse, orgueil et regret de se sentir "en dehors" de la société, refus et désir de s'y intégrer*

et finalement acceptation — ou refus — du monde tel qu'il est."

Sans James Dean, Johnny Halliday n'existerait pas. Mais surtout une génération n'aurait jamais pris conscience d'elle-même.

James Dean était une création des cinéastes adultes. Après sa mort, un vieux cinéaste français, Marcel Carné, tente d'importer chez nous le mythe de *La Fureur de vivre*. Son film *Les Tricheurs*, connaît, en 1958, un succès facile à prévoir. Carné s'est contenté de réunir toutes les aspirations des moins de vingt ans, les rêves d'une jeunesse en marge.

Mais l'imposture éclate avec ce film. Ce sont les adultes qui parlent de la jeunesse. Ce ne sont pas des jeunes qui s'expriment. La même imposture se retrouvera dans toute la chanson moderne. Chacun sait que les idoles du yé-yé n'existent que par des impresarios, des publicistes, des journalistes, des fabricants de disques qui n'ont plus vingt ans. Ce sont eux qui tirent les ficelles, exploitent la marionnette.

3. De Jean Rouch à Jean-Luc Godard

A la même époque — 1958 — un ethnologue français découvre la jeunesse africaine et son "mal de vivre". Il s'appelle Jean Rouch. Il fait faire au cinéma un pas décisif.

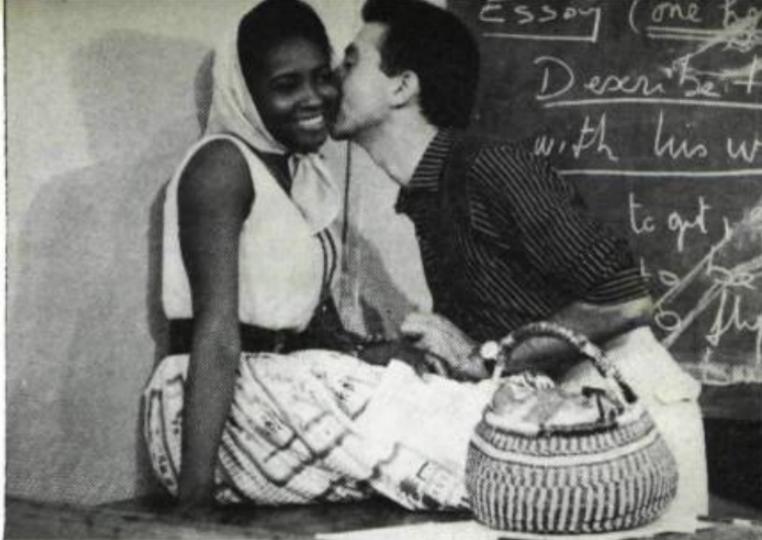
Jean Rouch aurait très bien pu montrer les Noirs d'Abidjan à la manière dont Marcel Carné montrait les jeunes parisiens du XVI^e arrondissement. Mais il est honnête. Il ne veut pas s'interposer. Ce sont les personnages de *Moi un Noir* qui vont raconter et vivre leur propre histoire. Pour eux, le cinéaste adulte n'est plus qu'un témoin. Il enregistre leurs réactions, il écoute leurs plaintes, il filme leurs joies et leur révolte. *Moi un Noir*, c'est déjà *Bande à part* en 1958. Un film sans intentions, sans préjugés. Une enquête. Un procès-verbal.

Avec Jean Rouch, ce n'est pas seulement le sujet du film qui est jeune. C'est le film tout entier. L'audace de son écriture, la volonté d'improviser en toute liberté, sont la signature même de la jeunesse. Une jeunesse que l'on retrouvera mieux encore dans *La Pyramide humaine*.

On peut considérer les films de Jean Rouch comme les premières oeuvres de la Nouvelle Vague française. Après quoi, il ne restait plus aux jeunes qu'à s'exprimer seuls, sans témoins. Des *400 Coups* aux *Carabiniers*, de *A Bout de souffle* aux *Bonnes Femmes*, les cinéastes français des années soixante sont des moins de trente ans. Ils veulent parler de ce qu'ils ont vécu. Et pas d'autre chose.

Mais surtout, ils veulent libérer

La Pyramide humaine,
de Jean Rouch



le cinéma de toutes ses contraintes : contrainte du scénario, du dialogue écrit, du découpage académique, du récit bien construit.

Leur cinéma deviendra donc un cinéma au présent. Au lieu de se soumettre à une histoire préalablement construite, ils tiennent à jeter dans leurs films leurs réflexions présentes, leurs impressions du moment. Ils veulent tourner leurs films comme ils vivent leur vie. D'où la nécessité des ruptures de ton, des coq-à-l'âne. C'est l'expression même de la vie, dans toute sa spontanéité. Prendre sur le vif est la grande devise de ce jeune cinéma.

Jeune cinéma ? On a bien reconnu le propre de la jeunesse dans l'écriture de ces films. Mais les sujets ? Étaient-ils aussi jeunes ? D'a-

bord, il faut répondre que les jeunes cinéastes français ont tourné les sujets qu'on leur laissait tourner. Ils n'étaient pas libres. La plupart ont apporté, par leur regard, quelque chose d'irremplaçable.

Il suffirait de comparer *Les 400 Coups* de Truffaut à *Chiens perdus sans collier* de Delannoy. Même sujet : l'enfance délinquante. Mais chez Truffaut un mélange de passion et de réserve. Tout ce qui est brûlant, Truffaut s'efforce de le gommer. Cette révolte contenue est un fait marquant de ce cinéma. On sent par là le passage de la jeunesse à la maîtrise. Ces jeunes cinéastes sont d'abord des critiques. Ils ne s'emparent pas du cinéma pour jeter leur gourme. Ils veulent un cinéma honnête.

Cette honnêteté est tout le contraire de la révolte. Les jeunes cinéastes français ressentent profondément le mal de vivre au XXe siècle : *A Bout de souffle*, *Jules et Jim*, *Le Mépris*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Bande à part* sont des films où les personnages atteignent le fond du malheur. Mais le cinéaste qui les filme n'est ni complaisant, ni révolté. "C'est la vie", semble-t-il dire, avec un soupçon d'amertume. Il ne se résigne pourtant pas. Au contraire, il essaie de capter dans l'instant un bonheur qu'il sait menacé par la mort. On en arrive à une morale tragique. Celle du héros d'*A Bout de souffle* qui essaye seulement de bien vivre ses dernières heures, d'aller au bout de son amour, en regardant sa mort en face.

Ni colère, ni résignation. Regarder est le mot clé de ce jeune cinéma. Faire des films, c'est apprendre à regarder sans tricher. C'est-à-

dire sans rêver. Ce sera toute la morale du *Mépris* — généralement si mal comprise. Dans ce film, le personnage de Paul est un rêveur. Il vit comme un adolescent qui a peur d'affronter la réalité. Il se replie sur des rêves. Il apprendra à ses dépens qu'il faut avoir le courage de regarder les choses comme elles sont. De même Camille. Son "mépris" n'est qu'une manière illusoire de voir. Elle n'a jamais su regarder vraiment son mari.

Les films de Godard sont au tournant de l'adolescence et de la maturité. Ce n'est pas la vaine colère d'une jeunesse qui refuse de grandir. Mais, au contraire, la sagesse de quelqu'un qui ose se regarder dans le miroir, adolescent. Il ne veut pas perdre les rêves de son enfance (*Bande à part*). Mais il ne veut pas non plus que ces rêves l'aveuglent. Faire des films, pour Godard, c'est faire la part du rêve, et la part, cruelle, de la réalité.

Bande à part, de Jean-Luc Godard



4. Et ailleurs. . .

On chercherait vainement, dans d'autres pays, une oeuvre aussi révélatrice du mal de vivre de la jeunesse moderne que celle de Godard.

Les cinéastes polonais, dans leurs meilleurs moments, retrouvent cette morale tragique : c'est le cas de Andrej Wajda et Roman Polanski. Le héros de *Cendres et diamant* est un frère du *Petit Soldat*. Et le héros du *Couteau dans l'eau*, qui se bat contre quelqu'un qui pourrait être son père, se bat sans illusion : il se sent déjà comme lui.

Le mouvement anglais parallèle à la Nouvelle Vague française, le "free cinema", ne nous a pas donné encore des oeuvres assez marquantes pour qu'on puisse s'y arrêter. Pourtant, l'Angleterre est le pays des jeunes gens en colère. Un film de Losey comme *Les Damnés* témoigne de cette violence qui couve, celle des teddy boys qui déferlent sur les plages et sèment la terreur. En Angleterre, l'ordre et la morale compriment cette violence et l'empêchent de s'exprimer, même au cinéma. Jusqu'à quand ?

En Italie, le cinéma, plus vivant que jamais, s'ouvre aux jeunes. La même révolte contenue passe dans les films de Rosi (*Main basse sur la ville*), d'Olmi (*Les Fiancés. Il Posto*), et de de Seta (*Banditi a Or-gosolo*). Ici, la tragédie n'est plus

personnelle comme dans les films français. Elle est sociale.

Et l'Amérique ? Ce panorama succinct, ouvert par le cinéma américain, doit s'achever par lui. La jeune école de New York donne beaucoup d'espoirs et *Harlem Story*, de Shirley Clarke, est peut-être l'oeuvre la plus révoltée du jeune cinéma mondial. Cependant la nouvelle vague américaine a produit très peu de films. Pourquoi ? C'est le paradoxe du cinéma américain : les cinéastes des Etats-Unis semblent ne jamais vieillir. Là-bas, les jeunes gens en colère peuvent aussi bien avoir 70 ans comme John Ford, ou la cinquantaine comme Anthony Mann, Robert Wise (*West Side Story*).

On dirait qu'en vieillissant les Américains ont atteint ce que cherchent tous les jeunes cinéastes français : ils n'ont rien perdu de leur enfance. Le rêve de la terre promise, du Paradis terrestre, brille dans tous les films de Ford, comme dans *l'Exodus* de Preminger. Mais la maturité donne à ces maîtres de l'écran le regard lucide des pionniers. Ils savent que l'enfance n'est jamais derrière soi. Il est donc vain de se révolter. La violence n'est qu'une étape, un mal passager. Ils savent que l'âge adulte nous est donné, non pour renier les rêves de l'adolescence, mais pour les conquérir, patiemment, à la force du poignet.