

# À l'Ouest de Pluton

*un film politique.*



*À l'Ouest de Pluton* est un film de Myriam Verreault et Henry Bernadet sorti en 2009, tourné en plus d'un an avec l'aide d'une équipe et d'acteurs bénévoles, dans la ville de Loretteville, en banlieue de Québec. Retraçant vingt-quatre heures dans la vie d'un groupe de jeunes, de l'école au *party* qui dégénère, *À l'Ouest de Pluton* est un film profondément politique, mais à aucun moment un film *sur* la politique. De cette intrigue teintée d'humour par ses personnages adolescents et les diverses situations cocasses qu'ils traversent, se dégage un profond sentiment de déprime, un *spleen* pouvant virer à l'angoisse. La forme particulière du long-métrage adopte certains codes du cinéma-direct, par sa caméra mobile, faussement discrète, ce qui donne l'effet d'un réel pris sur le vif, sans artifice. En ressort une impression de déni de l'esthétisme et du symbole, comme si les cinéastes présentaient la jeunesse de cette banlieue de façon brute, telle qu'elle est et sans volonté de lui plaquer un sens prédéterminé. Cette « stratégie » des cinéastes est d'autant plus efficace qu'en niant toute volonté didactique, elle permet d'occulter la dimension fictionnelle bien présente dans le film (de par sa chronologie quasi-linéaire et ses étapes narratives marquées — et ce contrairement à la distanciation et mise en abyme des chefs de file du cinéma-direct, tels que Claude Jutra et Gilles Groulx), dissimulant ainsi subtilement un discours sur la jeunesse qui, même caché derrière des scènes de vie en apparence gratuites, reste inhérent au film et décelable en tout temps. En bref, l'intrigue d'*À l'Ouest de Pluton* n'est pas gratuite, et si elle semble n'être que le prétexte d'une accumulation de situations comiques dans leur banalité-même, c'est que cette gratuité (ou vacuité) signifie quelque chose de plus profond, un malaise bien particulier, clef d'une lecture politique du film de Verreault et Bernadet.

## **I/ Un portrait de la jeunesse, au sein de la société québécoise**

*À l'Ouest de Pluton* est un film engagé, d'autant plus percutant que la dimension politique est sous-jacente à chaque séquence, et n'apparaît explicitement qu'à de rares occasions : lors débat au gymnase sur la souveraineté — bien qu'il n'y ait pas de prise de

position apparente des cinéastes, qui ne privilégient pas une élève par-rapport à l'autre dans la conversation, semble « capter » le dialogue à la manière du cinéma-direct, c'est-à-dire avec une distanciation neutre (filmant aussi bien la remarque de Kim après-coup, elle qui se « crisser de ces affaires-là ») ; ainsi qu'avec le stand d'Émilie pour la libération le prisonnier politique Saw Han Kwi, en Birmanie. Si ce dernier passage vise surtout à nous présenter une jeune ado engagée pour la justice internationale, comme lorsqu'elle évoque à son amie inattentive le sort des enfants exploités, l'on ne peut s'empêcher de faire un lien entre la situation de l'activiste emprisonné et l'échelle beaucoup plus réduite de cette jeunesse banlieusarde, brimée par des barreaux invisibles qui la briment et la confinent à sa condition. Tout le début du film, construit sur le mode du montage alterné (lorsque les séquences se déroulent simultanément) et parallèle (lorsque les séquences sont entrecoupées des présentations orales, malgré leur impossibilité synchronique), installe une impression de vide qui, saisie au premier degré, est pourtant d'un comique percutant. À l'image de la scène des jeunes qui fument à l'écart, où le cadrage les présente en plan d'ensemble, surplombés par un haut mur austère et morne, et où le contraste des répliques de Benoît, tantôt d'une banalité totale (« Cache-moi du vent », avant de fumer), tantôt d'une profondeur qui ne peut qu'être risible malgré le sentiment sincère qu'elles expriment (sa théorie de la relation de cause-à-effet, mise en pratique par l'« impact » de sa main sur l'herbe). Aussi, Jérôme questionnant Pierre-Olivier sur la raison de leur *lunch* quotidien sur les mêmes marches d'escaliers, à l'écart des autres, est symptomatique d'un sentiment de marginalité que le film tâche de retransmettre (ici, celui du *nerd* et du poète amoureux). C'est qu'*À l'Ouest du Pluton* traite justement du fait de se sentir vivre à l'écart, « un pas à côté de la société » pour reprendre le mot de Jean-Pierre Sirois-Trahan. Dans un pays où le taux de suicide chez les jeunes est l'un des plus forts de l'Occident, faire un film sur la jeunesse — même sans aller aussi loin dans sa représentation — ne peut qu'être un film engagé. En comparaison avec des pays comme le Japon, où le taux de détresse chez les jeunes est lui-aussi statistiquement élevé, mais dû à la pression familiale et scolaire (un cadre étouffant qui monopolise la vie des étudiants), il faut remarquer que les raisons sont ici totalement différentes : tant la famille que le système scolaire présentés dans le film donnent plutôt l'impression de laisser les ados en proie à eux-mêmes, ne serait-ce que par la « pertinence » des exposés oraux (allant de Ben Affleck — Matt Damon étant déjà pris — à la manière de pêcher) et l'autorité nulle de la mère de Benoît, se faisant insulter par son fils sans savoir comment réagir.

Cette présentation d'une jeunesse perdue est à l'image d'un peuple qui se cherche toujours, une cinquantaine d'années après la Révolution tranquille. Comme l'écrit Dominique Noguez dans son texte « La jeunesse dans le cinéma québécois » : « En vérité, parler de la jeunesse dans le cinéma québécois revient à énoncer un double pléonasse. Tant il est vrai que l'essentiel du cinéma québécois c'est son jeune cinéma et que rien n'intéresse un jeune cinéma comme la jeunesse [...] (Et quel pays plus jeune que le Québec, s'il est vrai, comme certains l'affirment, qu'il n'est pas encore né ?) » (p. 93). À l'image du groupe de Nicolas et Steve, où l'esprit colonisé d'un Elvis Gratton (du film de Pierre Falardeau de 1981) ressort dans des morceaux chantés tant bien que mal par les deux jeunes, à la recherche d'un nom (en anglais) pour leur groupe. Est ainsi illustré le phénomène globalisé de l'américanisation de la culture, mais particulièrement inhérent dans une société québécoise, encerclée par l'Amérique du Nord anglophone, et dont elle est un peu la particularité plutonesque. À travers ces situations d'une forte justesse comique, le film tape en plein dans les enjeux du cinéma national, soit l'identité et les rêves brimés (brisés) de la jeunesse, thèmes qui pourtant sont loin d'être neufs, rien qu'à voir *Wow*, de Claude Jutra, datant de 1969... D'ailleurs, tout

comme dans les films de Jutra, *À l'Ouest de Pluton* « ne s'en prend [pas] aux personnages du film, mais à la société dans laquelle ils vivent et contre laquelle ils ont à débattre. » (Noguez, p. 129). L'empathie des cinéastes pour ces adolescents perdus est ressentie, et même lorsqu'ils sont présentés sous un jour peu flatteur, c'est plus le contexte dans lequel ils évoluent qui est visé. *À l'Ouest de Pluton*, comme l'écrit Noguez en se référant au cinéma de Jean-Pierre Lefebvre, fait partie de ces films « fauchés, et qui mettent mal à l'aise, et sur qui semble peser le poids terrible d'une neige invisible, parce qu'ils ont été faits au Québec, qu'ils se sont en quelque sorte volontairement rendus poreux aux conditions économiques et au climat psychologique du Québec, qu'ils miment ainsi dans leur existence imparfaite ce pays mutilé. Et sa jeunesse en crise.» (p. 93).

L'austérité de la vie en banlieue est aussi celle des politiques adoptées par l'État, et celle d'une société québécoise vieillissante qui tend à oublier sa jeunesse, son éducation ainsi que ses possibilités d'épanouissement. Mais le film de Verreault et Bernadet nous présente avant tout l'isolement et la conformité d'une vie en banlieue (à l'image des plans aériens finaux sur les maisons), ce que cela signifie de passer une journée dans la vie de cette population périphérique, c'est-à-dire une journée à l'écart, sur Pluton — et encore plus à l'écart que nous sommes à l'ouest de Pluton (comme Loretteville est à l'ouest de Québec). Aussi, si Pluton n'est pas considérée comme une planète — bien que ce constat officiel ne soit rien que de la « *bullshit* » pour Pierre-Olivier — en est-il de même pour le Québec, qui n'est pas considéré comme un pays, alors que pour beaucoup (à l'image du débat dans le gymnase), il a tout d'une nation à part entière ? C'est ce sentiment de rejet, l'impression de faire partie du rebut de la société, qui transparaît de manière sous-jacente tout au long du film : mais, il faut souligner ce basculement, ce n'est plus une condition prolétaire qui nous est montrée, mais tout simplement celle de la classe « moyenne ». C'est que cette société close ne possède ni le sentiment d'importance que peut donner la richesse, ni la révolte ou les revendications de ceux qui vivent dans la pauvreté ; il n'y a techniquement, et c'est tout le tragique de cette situation, aucune raison de se plaindre, ni même le frisson de la délinquance — ici purement superficielle, provoquée pour tromper l'ennui : la consommation de cannabis, le vol du cadre... C'est la molle réalité d'être le futur monsieur et madame tout-le-monde, et personne à la fois.

## II/ d'un film politique à une réflexion existentielle

Film politique, certes, mais de là un film philosophique (au fond deux notions indissociables si l'on pose que l'un est la mise en pratique de l'autre), et qui derrière son apparence légère, révèle un questionnement existentiel. C'est que derrière l'aspect ludique et sarcastique, sous la présentation de l'« immoralité » de cette jeunesse (pour reprendre la remarque du camarade de cours Johann Faniel), ou plutôt de son *amoralité* apparente, il y a cette question éculée mais toujours brûlante du sens de la vie. *À l'Ouest de Pluton* tire une sonnette d'alarme à la fois pour le public adulte que pour les adolescents : de quelle société voulons-nous ? Au-delà de l'humour qui empreigne toute la trame narrative, l'impression de déprime, jamais explicite (sauf dans le cas du chagrin d'amour de Jérôme, et par ailleurs vite désamorcé par un subtil : « T'es-tu en dépression ? »), et loin des « *sursignes* » qu'évoque Noguez, mène progressivement à l'angoisse et à l'absurdité d'une société sans perspective : c'est par exemple Benoît — dont la « passion » est le beurre de *peanuts* — qui ne sait pas quoi faire de sa vie, ni ce qui l'intéresse, et qui répond Histoire par défaut (c'est sa meilleure note de la session). L'aspect tragique provient de l'impression d'une génération perdue, qui n'a aucune chance de s'épanouir pleinement. Dans ce film choral où les individus se croisent

et s'amuse le temps d'une nuit, avant de retourner chacun à leur solitude, le contexte social d'une classe moyenne en banlieue devient tout aussi étouffant et hermétique que la condition des classes plus pauvres. Pis, cette jeunesse n'a même plus de lutte (même factice), d'idéal révolutionnaire, intellectuel, artistique, comme la jeunesse des années 1960-70 (celle de *Kid Sentiment* de Jacques Godbout par exemple). Une jeunesse qui ne s'indigne pas, qui n'a rien à raconter, et qui ne s'intéresse à rien, à l'image des présentations orales du début, où seul Pierre-Olivier — unique personnage en voix-over — fait figure d'exception, avec sa fascination pour l'astronomie et pour Pluton. Ici, même le concept de l'Amour est piétiné : *À l'Ouest de Pluton* est bien un film anti-romantique, ou plutôt un film qui, par sa force réaliste, témoigne de son absence aujourd'hui chez les jeunes (ou de son impossibilité, avec l'espoir déçu de Jérôme), bien que le mythe fut déjà déboulonné quarante ans plus tôt avec *Kid Sentiment*. Même Kim — plus « sentimentale » que les autres — qui dit ne pas comprendre comment ses amies peuvent faire l'amour avec un garçon sans ressentir quelque chose pour lui, fera l'expérience de sa première fois dans un vestiaire lambda avec un partenaire qui la laissera tout de suite après... La jeunesse n'est même plus caractérisée par sa réaction (productive ou non) contre le monde des adultes et le modèle parental : la dispute entre Benoît et sa mère renforce au contraire le sentiment de banalité d'une relation parent-ado : il s'empote contre elle et contre elle uniquement (la traitant de « folle »), et non pas contre ce qu'elle représente. Le constat de Noguez est que la « contestation 'esthète' de toute une manière de vivre et, plus profondément encore, de toute une conception du monde [...] est une sorte de luxe que les jeunes Québécois, si l'on en juge par les films où ils s'expriment, ne semblent pas encore pouvoir ni vouloir s'offrir » (p. 101). Mais contre quelle autorité se rebeller ? L'autorité étatique, administrative, comme semble le faire Benoît lors de sa conversation à l'hôpital avec le beau-père de Pierre-Olivier ? Mais, au contraire de ce que pense Benoît dans sa paranoïa orwellienne, cette autorité-là brille plus par son absence et nous laisse plutôt avec un sentiment d'abandon. Le vide, l'absence de sens que décrivait Camus comme « le cri déchirant de l'homme face au silence déraisonnable du monde » (*Le mythe de Sisyphe*, 1942), est rempli par les médias et les images d'une société de consommation. C'est le rôle de la télévision : les cinéastes n'ont aucun intérêt pour ce qu'elle diffuse mais bien plus pour sa puissance abrutissante, en témoigne le visage hypnotisé de Benoît pendant que sa mère lui parle en fond. Benoît sera pourtant le premier à dénoncer un peu maladroitement cette société des images, mais visera juste dans sa critique : c'est tout le paradoxe et la complexité d'une jeunesse consciente de ses chaînes : « Le plus souvent, [les jeunes] parlent eux-mêmes — et presque toujours avec une lucidité saisissante et une intuition suffisamment claire des causes du mal et des remèdes à y apporter » (Noguez, p. 96).

### III/ s'évader

« Enivrez-vous » écrivait Charles Baudelaire dans son célèbre poème. S'enivrer (« de vin, de poésie ou de vertu »), afin de contrer l'Ennui. La jeunesse d'*À l'Ouest de Pluton* tente tant bien que mal de combler son temps vide, et ce par la consommation d'alcool, de *pot*, les soirées qui dérapent, les provocations etc... Cette vaine tentative d'évasion par la débauche, le rêve ou l'excès, est en plein dans les thèmes récurrents du cinéma québécois, des années 1960 (*À tout prendre* et *Wow* de Claude Jutra), aux films les plus contemporains, longs-métrages (*Prank* de Vincent Biron, *Charlotte a du fun* de Sophie Lorrain) comme courts-métrages professionnels et indépendants (*Simon* de Nicolas Bacon, *Cristal* de Vivien Forsans). Les séquences « oniriques », ces plans non-situés sur des feuilles qui volent au vent, sur la pleine lune, sur le ciel bleu etc., peuvent renvoyer à l'esprit des jeunes qui

vagabonde (ces plans sont souvent précédés de scènes de déplacements et/ou de gros plans sur les visages pensifs et rêveurs), s'évadant pour un moment de la platitude de leur vie. Aussi, la mise en relation de cette société banlieusarde avec les enjeux internationaux (comme le prisonnier politique Saw Han Kwi, les enfants exploités) et cosmologiques (le statut de Pluton, le futur de la galaxie), témoigne de cette volonté de s'extirper de son contexte, afin de toucher à l'absolu. Le skatteur qui fait l'admiration des jeunes est caractéristique de ce désir de quitter la pesanteur du sol terrestre (« on dirait qu'il a eu une exception avec la gravité »). C'est que le poids de la gravité est aussi celui d'un contexte social (ou « lourdeur sociale » pour reprendre le terme de Jean-Pierre Sirois-Trahan). S'évader de l'espace est aussi ce qui affilie le film aux thèmes centraux du cinéma québécois, et comme le dit Philippe Gajan lors d'une table ronde de *Nouvelle Vue* sur le renouveau du cinéma québécois : « [La société], pour l'ensemble des cinéastes de cette génération, semble être perçue comme un univers carcéral dont les protagonistes n'ont de cesse de vouloir s'évader. Les films dont nous parlons pourraient alors être décrits comme des tentatives d'évasion » (p.14). Nous pouvons ainsi appliquer à ce film ce qu'écrit déjà Isabelle Daunais dans son texte « Comment écrire un roman » à propos de la littérature québécoise, bien antérieure au cinéma : « Les vieux romans sont exactement du même monde que celui que nous habitons, et auquel les autres romans québécois après eux ne cesseront de se trouver confrontés : un monde à l'abri du monde où l'aventure n'existe — ne peut exister — que sous la forme du rêve ou de l'illusion. » (p. 2)

Au fond, cette impression d'ennui s'élève contre l'histoire bien antérieure du Québec, une histoire « sans aventure ». L'impression d'avoir évolué longtemps à l'écart du monde et du progrès (en fait de l'Histoire) : « Les jeunes du cinéma québécois [...] souffrent moins du délicieux mal d'être jeune en général que du mal très précis d'être jeune *aujourd'hui au Québec* » (Noguez, p. 96). *À l'Ouest de Pluton* assume entièrement cette banalité, et de là découle à la fois tout l'humour héroï-comique et tout le tragique d'un film sans réelle « aventure ». Le tableau de famille volé puis délaissé agit comme la guitare des Yardbirds dans *Blow-Up* (Antonioni, 1966), se saisir de l'objet est signe d'une révolte et d'une irrévérence face à la société (ici devant la représentation de la cellule familiale), mais l'objet en soi perd toute sa valeur (il n'en avait que pour la famille concernée) une fois à l'« extérieur », c'est-à-dire sorti du vase clos d'un groupe de jeune pseudo-rebelles. Tout le tragique repose-là : dans ce geste vain, tentative de pimenter la soirée, en oubliant qu'au fond tous se fichent éperdument du cadre comme du reste ; d'où l'incompréhension de Benoît devant la fureur du frère d'Émilie. Fureur d'ailleurs en tout point démesurée si l'on ne se rend pas compte que sa source n'est pas tant la quête du cadre volé qu'une recherche du « respect ». Ce personnage d'une grande force comique est constamment sur les nerfs, capable de s'emporter pour un rien au volant, notamment lors de sa réplique ultra tendue : « Hey mon ti-gars là, ça fait pas mal plus longtemps que toi que j'y vais et c'est Gilles Patate, c'est écrit en néon bleu en gros sur la pancarte et c'est Gilles Patate, pis c'est pas Patate Gilles ». À mes yeux, ce que je nommerai l'humour de la vacuité dans le film se compare avec les maîtres américains en la matière, soit les frères Ethan et Joel Coen (ne serait-ce que dans *The Big Lebowski*, lors d'une scène au bowling où le personnage de Walter accuse un joueur d'avoir franchi la ligne au lancer, puis s'indigne devant sa mauvaise foi avant de le menacer à bout portant avec une arme à feu : « *You're entering in a world of pain* »). Cela dit, à la différence film des Coen — qui s'amuse simplement avec des personnages beaucoup trop intenses pour la situation —, il y a dans *À l'Ouest de Pluton* une profondeur politique dans représentation de cette rage du frère d'Émilie, dirigée sur un objet à première vue

anecdotique et sans intérêt pour les autres personnages. Sa hargne va croissant tout au long de sa recherche du tableau et des voleurs, puis elle retombe après s'être abattue sur Benoît, sans que la frustration ne soit partie pour autant. C'est qu'au fond Benoît n'est pas la source de la rage aveugle qui soudain s'est emparée du grand frère : il se fiche de lui comme d'une guigne, le laissant gémir au sol sans état d'âme. En cherchant activement le cadre, c'est l'image de sa famille qu'il veut conserver, son identité personnelle, voire nationale, qu'il tâche de retrouver. Qui est-il s'il n'est ce jeune sportif serrant son ballon de basketball, entouré par ses parents et sa soeur cadette ? À l'image de ce chien — l'un des beaux aléas du hasard lors du tournage, et dont le montage parallèle avec les scènes de la recherche du tableau n'est pas anodin — qui s'acharne à pleines dents sur un bout de poteau, bref qui ne se défoule sur rien, qui saute sur place, enragé contre la vie.

## CONCLUSION

À *l'Ouest du Pluton*, sous son aspect ludique, possède bien une « substantifique moelle » rabelaisienne, d'ordre pleinement politique. Mais ce dernier concept est à prendre au sens le plus large, c'est-à-dire que la dénonciation masquée de la société nous renvoie vers des questionnements philosophiques sur le sens de l'existence — personnel, familial, communautaire et national — et sur une quête de l'identité, indissociable de la « crise » d'adolescence. Comme je l'écrivais en introduction, un film politique mais pas un film *sur la politique* ; et surtout pas un film moralisateur : il n'y a ni vision plaquée de la jeunesse, ni de critique directe envers elle : le rire n'est pas orienté contre elle, il est plutôt rempli d'empathie et, parfois, de nos propres souvenirs. À noter qu'*À l'Ouest de Pluton* est film politique dans le contexte même de production : c'est un film d'auteur, réalisé avec peu de moyens (tournage en amateur et subvention en post-production), en marge du circuit de diffusion classique. Enfin, belle coïncidence que l'actualité de Pluton, c'est-à-dire son expulsion du groupe des planètes du système solaire en 2006, soit après le tournage. La voix-off de Pierre-Olivier, ajoutée après-coup, vient alors accentuer la dimension métaphorique que revêt cet astre périphérique, dont l'expulsion du « groupe des planètes » crée un parallèle saisissant avec ce groupe de jeunes de banlieue, confrontés à leur marginalité, à l'impression de solitude. Le sentiment de « tourner en rond » est à l'image de la rotation implacable d'un astre autour du Soleil, ainsi qu'autour de lui-même (les vingt-quatre heures de la Terre qui nous sont présentées). On peut ainsi se demander comment un sujet aussi local et *a priori* si exclusif, et avec si peu d'intérêt potentiel (un groupe de jeune d'une banlieue anonyme et isolée de Québec), a pu arriver à trouver son public à international (comme en témoigne son parcours et ses récompenses aux festivals), à l'image du film *Pour la suite du monde* (de Pierre Perreault, Michel Brault et Marcel Carrière, sorti en 1963), mettant le doigt sur une réflexion au fondement universel.

### Textes étudiés :

**Isabelle Daunais**, « Comment écrire un roman ».

**Dominique Noguez**, « La jeunesse dans le cinéma québécois ».

*Nouvelle vue*, « Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois ».

