

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## Les représentations du rock et du country-western chez Gilles Carle : du singing cowboy à la rock star

PIERRE LAVOIE

### Résumé

Gilles Carle est considéré par plusieurs comme le plus américain des réalisateurs québécois. Ce titre relève notamment de son utilisation de styles musicaux populaires américains et de la mise en scène d'acteurs et de personnages issus de ces milieux. Cet article, adoptant une approche ouverte à l'histoire et à la poïétique, se présente sous la forme d'un essai comparatif des représentations du rock et du country-western dans *La Mort d'un bûcheron* (1973) et dans *Fantastica* (1980). L'auteur s'y attarde à deux acteurs-chanteurs, Carle ayant dans un premier temps mis en scène Willie Lamothe, icône fantaisiste du western, avant de miser sur Lewis Furey, à l'époque chanteur populaire aux élans expérimentaux. Il en ressort un constat des filiations et des fractures observables dans les imageries proposées par Carle. Si les ruptures classiques liées à la modernité et au conservatisme sont présentes, un schème opérant autour des notions de spectacle et de variétés semble chapeauter la présentation de ces styles a priori contradictoires.

*Si j'avais, par exemple, tenté d'expliquer le phénomène Western au Québec dans La Mort d'un bûcheron, je serais arrivé à quoi? Probablement à des clichés : la pauvreté, le colonialisme, l'influence américaine, les mythes westerns du cinéma, le capitalisme. Et après?*  
(Carle dans Houle et Faucher, p. 104)

À tort ou à raison, Gilles Carle (1928–2009) s'est vu qualifier par certains observateurs, critiques et cinéphiles de plus américain de nos cinéastes québécois. Les thématiques qu'il a abordées, les personnages qu'il a mis en scène et les modes de production qu'il a privilégiés au long de sa productive et fructueuse carrière valident, du moins partiellement, cette proposition : exploitation du territoire, références aux mythes américains (le cowboy qui devient bûcheron, le *Frontier Man*), exploitation de traits communs à des genres cinématographiques américains (la route et la voiture, les armes à feu, etc.), volonté de production indépendante (en relation au milieu privé et à la publicité) [1]. De cette position typée, son rapport à la musique populaire par l'entreprise du cinéma a de quoi intéresser le chercheur, autant sous la loupe de l'histoire culturelle que de la poïétique [2]. Non seulement Carle a-t-il fréquemment intégré la musique populaire à ses bandes sonores, mais il a aussi fait appel, à titre d'acteurs, à plusieurs musiciens et chanteurs, notamment Willie Lamothe,

chanteur western et homme de scène expérimenté, et Lewis Furey, à l'époque chanteur populaire à la croisée du rock et de Kurt Weil.

Notre article, dans le cadre de ce numéro dédié à la musique rock dans le cinéma québécois, se veut un lieu de comparaison des représentations du rock et du country-western dans le cinéma de Carle, avec pour objet central la mise en scène d'acteurs-chanteurs dans les films *La Mort d'un bûcheron* (1973) et *Fantastica* (1980). À première vue, cette opposition dialectique pourrait sembler stérile : peut-on espérer sortir des sempiternels traits d'opposition institutionnalisés dans l'histoire de la musique populaire au Québec entre, d'une part, le rock urbain (transgressif, émancipatoire et moderne) et, d'autre part, le country-western (rural, conformiste, traditionnaliste et conservateur)? Nous tenterons évidemment d'isoler des lieux de représentation et des caractéristiques distinctives du rock et du country-western dans le cinéma de Carle. Où et comment se présentent ces styles musicaux dans son œuvre, et que nous révèlent-ils sur le cinéaste? Il s'agit en effet d'un double jeu entre la représentation du rock et du country-western chez Carle et ce que la musique populaire permet de révéler de son cinéma et de sa « nature de cinéaste » (Carle, 1999). Une telle entreprise nécessite une délimitation des frontières de ces styles, frontières souvent définies par nécessité, qu'elle soit commerciale ou discursive. Où commencent et s'arrêtent les frontières du musical et du cinématographique? L'étude des ramifications sociale, artistique et historique du rock et du country-western, en tant que pans majeurs de la culture populaire occidentale contemporaine, ne saurait évidemment se contraindre aux œillères d'un seul domaine, ou d'une seule approche. C'est pourquoi des mises en contexte historiques et des définitions de ces musiques dans l'histoire culturelle du Québec, puis un rappel biographique de Carle, seront d'abord présentés; il nous sera alors possible de poser certaines prémisses et d'aborder le point de vue de la production et de la création. Puis, il s'agira d'investir l'analyse et l'interprétation de ces représentations des musiques populaires dans les films à l'étude, pour en tirer certaines figures et caractéristiques spécifiques à ces deux styles musicaux qui les différencient, tout en permettant la mise en relief d'un schème les englobant et relevant d'une tradition de spectacle, les variétés.

### **Rock et country-western au Québec : des définitions mouvantes, des histoires en résonance**

Il semble impossible de faire une genèse de la musique rock au Québec sans considérer pour un temps l'apport de la musique country-western (et de même aux États-Unis, d'ailleurs). Ainsi, la majorité des premiers succès du rock'n'roll québécois sont attribuables aux Willie Lamothe (« Rock & Roll à cheval », 1956), Marcel Martel (« Mon amour du rock'n'roll », 1957), Roger Miron (« En avant le Rock'n'Roll », 1957) et autres pères de la musique country-western de la Belle Province [3]. La définition des styles musicaux rencontre ici un premier obstacle venant de l'histoire : peut-on réellement établir sans confusion un moment de rupture? Une définition contemporaine de la musique rock nous permettrait d'éviter ce jeu des successions. Serait donc rock toute musique populaire ayant recours à l'électrification et aux procédés studios de montage et d'effets, et par le fait même

découlant de l'avènement du rock'n'roll aux États-Unis vers le milieu des années 1950 : hip hop, métal, folk rock, etc. (Beebe *et al.*, p. 7-8) La mise à l'écart de la musique country-western reposerait sur sa période de popularisation antérieure, à son recours usuel à une instrumentation acoustique et à la séparation institutionnelle opérée entre les deux industries musicales dès les années 1950 [4].

Dès lors, semble s'immiscer une conception de l'avant et de l'après, une proposition de rupture. Cette conception, au Québec, trouve son écho dans cette idée répandue par la plupart des sources musicographiques généralistes [5] voulant que l'ère du western et l'ère du rock se scindent comme la Grande noirceur et la Révolution tranquille, ou comme la génération de l'entre-deux-guerres et celle des *baby boomers*. Une scission qui peut être synthétisée de la façon suivante : « Nos parents, croyants et conservateurs, ont écouté la musique western des Lebrun, Martel, Lamothe et Brunelle; nous transgresserons grâce à nos Charlebois, nos Sinners et nos Offenbach ». La mémoire collective se permet parfois des raccourcis qui font oublier, par exemple, que le phénomène populaire western, au Québec, a d'abord été une manifestation urbaine : « Au Québec, les pionniers du country-western proviennent du milieu ouvrier et exercent le métier de chanteur dans des centres urbains régionaux importants. » (Lefrançois, p. 201) On oublie également que l'urbanisation de la province était déjà bien entamée à l'ère de Duplessis. Il est important de relativiser, même rapidement, ces conceptions associées aux styles à l'étude. Certes, les origines américaines de la musique country-western sont rurales [6], et on ne peut contester le caractère foncièrement novateur de l'électrification des guitares et basses dans les années 1950. Néanmoins, il ne s'agit que de balises nous permettant de débiter une réflexion plus profonde sur les styles, leur origine et leur essence. De s'y restreindre contribuerait à une dilution, normale à l'échelle populaire mais évitable dans le cadre d'études poussées, de ces définitions, ainsi qu'à l'éloignement de certaines de leurs composantes. L'exercice qui suit concerne plutôt la relation étroite entre la création des caractéristiques des styles et l'apport du cinéma à cet effet. Cette synergie entre musique et cinéma, et cette évolution en résonance du rock et du country-western, permettent justement de souligner la perméabilité et la mobilité des contours définissant leurs limites.

Plusieurs auteurs et chercheurs québécois ont standardisé l'utilisation de l'appellation country-western dans le contexte historiographique local, étant donné l'utilisation quasi systématique du terme western des années 1940 aux années 1980, et celle de country depuis (Lefrançois, p. 24-25). Aux États-Unis, l'usage du terme country s'implante pourtant avant celui de western : le premier usage servant de remplacement à l'utilisation jugée péjorative de *hillbilly music* [7]; le second dérivant de la popularisation du style dans le genre cinématographique déjà connu sous l'appellation western et de la popularisation du sous-genre *western swing* liée à la migration vers l'Ouest des pôles de création et d'influence de cette musique au cours des années 1930 (Lefrançois, p. 24). Lorsque les compagnies RCA Victor et Starr décident de mettre sous contrat leurs cowboys chantants québécois, c'est partiellement en réponse à l'immense succès des chanteurs et acteurs américains Roy Rogers et Gene Autry (Lefrançois, p. 205-211). La musique interprétée par les chanteurs country-western de la

fin des années 1940 et du début des années 1950, tant au Québec qu'aux États-Unis, tient autant du swing et de la ritournelle Tin Pan Alley que des chansons folkloriques des Carter. Leur code vestimentaire est davantage inspiré de celui de John Wayne que de celui des folkloristes appalachiens. Ainsi, lorsque l'on fait mention du style country ou western, on est en droit de se demander dans quelle mesure on fait référence à la musique ou bien au cinéma. C'est dans ce rapport d'influence que nous soulignerons une figure, empruntée par la musique au cinéma pour ensuite y revenir, et qui nous servira plus tard : le *singing cowboy* [8]. Nous retiendrons aussi pour la suite que la représentation cinématographique du country-western, peut-être plus encore que celle de la musique rock, ne peut être abordée unilatéralement : lorsque le cinéma évoque le country-western, il évoque aussi le cinéma.

### **Carle et son rapport à la musique populaire, au personnage et à l'acteur**

À la lecture des écrits et des entretiens de Carle, on remarque l'importance de l'imaginaire western, cinématographique et musical, tout au long de son enfance et dans son processus créatif. On ne peut dire qu'il en soit de même pour le rock. Bien qu'il ait fait usage de cette musique dès ses premiers pas comme réalisateur, il ne se prononce que ponctuellement sur cette musique [9]. Certains de ses commentaires sont d'ailleurs plutôt acerbes : « La jeunesse n'est pas une qualité intellectuelle, mais physique. Les jeunes ont tendance à croire qu'il leur suffit d'avoir du talent, deux ou trois idées et un bon agent pour réussir. Ils sont encore au pablum : le rock. Et ils veulent tous devenir des stars du jour au lendemain, comme Boy George! » (Carle dans Lachance, p. 44). Carle associe ici la musique rock à la jeunesse et au manque de maturité intellectuelle. À propos du mythe western, il mentionne dans différents entretiens écrits (Faucher et Houle, 1976) et radiophoniques (Radio-Canada, 5 février 1974), et plus tard dans ses mémoires (Carle, 1999), l'importante place qu'il tient dans ses souvenirs du Rouyn de son enfance :

Partout en Abitibi, les gens avaient tendance à se considérer comme des gens de la frontière, à l'image des cowboys de la frontière américaine. Tout le monde se voulait country et western. Pour nous, les enfants Carle, un cowboy, c'était un bûcheron avec un Stinson [sic] sur la tête. Alors on jouait au cowboy, on pensait cowboy, on vivait cowboy, on chantait cowboy! C'était l'époque de Roy Rogers et de Gene Autry! (Carle, 1999, p. 25).

Il fait aussi mention du paradoxe de son éducation musicale [10] : « Je me souviens très bien que notre musique, à l'époque, c'était aussi bien Beethoven et Mozart que le western. » (Carle dans Faucher et Houle, p. 8) Une observation générale peut être tirée du positionnement de Carle en regard de la musique : s'il apprécie l'usage de plusieurs styles musicaux, le western, par ses ramifications esthétiques et symboliques, demeure le seul pour lequel il développe un discours récurrent et complexe – sans jamais toutefois se réclamer d'aucun long métrage du genre western dans sa filmographie.

La volonté de liberté exprimée par Carle tout au long de sa carrière, autant par son œuvre que par

ses propos tenus dans le cadre d'entrevues et d'écrits, se reflète dans son aversion de la catégorisation, en particulier envers ses films. Comme cinéaste, il prétend vouloir sortir des canons : « Mais pourquoi le cinéma ne contiendrait-il que du cinéma? » (Carle dans Lachance, p. 5) Le cinéma, pour lui, ne repose pas que sur le scénario et la mise en scène. Les dialogues ne seraient en rien plus importants que les chansons, que les images, que les sons : « En tant que cinéaste, j'essaie de m'exprimer avec des couleurs, des acteurs, des paysages, des musiques. Les dialogues n'ont pas plus d'importance que les chansons et les images! » (*La Presse*, 17 mai 1981, p. D1). Alors que la critique tend au raccourci, parfois compréhensible, de faire de *La Mort d'un bûcheron* un western, Carle propose une vision plus fragmentaire du cinéma : « Je fais pas des westerns, je fais des films avec des composantes western. » (Carle dans Faucher et Houle, p. 8). De la même façon, Carle ne considère pas *Fantastica* comme une comédie musicale, même avant le tournage. Il concède que la musique y joue un rôle très important, mais comme « un aspect de la vie des personnages » (*La Presse*, 4 août 1979, p. B7). Cette conception fragmentaire est récurrente chez Carle, et observable dans les deux films à l'étude. *La Mort d'un bûcheron* est construit par segments, en quelque sorte reliés par l'acteur-chanteur Willie Lamothe et ses qualités d'acteur non orthodoxe : « On pourrait, par exemple, dire de Willie Lamothe que c'est un acteur maladroit. Mais c'est tout le contraire. Son rythme à lui est fantastique. Il a un débit vocal, un rythme, des gestes qui, à la longue, créent un personnage d'une dimension incroyable... » (Carle dans Faucher et Houle, p. 89) Le récit central [11] progresse par à-coups, mais il est ponctué à différents moments de « numéros » de Lamothe, ou plutôt de son alter ego Armand Saint-Amour : ce dernier enchaîne les répliques croustillantes, *punchées*, et les performances musicales. Il est, en quelque sorte, le véhicule d'un spectacle dans le film. Cette notion de spectacle, Carle semble d'ailleurs y voir une leçon de respect, voire même une façon de concevoir le rapport au public : « Le spectacle en soi est une bonne chose. [...] le spectacle en soi est un phénomène de communication qui, sans émettre aucune idée, aide à se définir, ou à agrandir sa réalité en montrant un aspect neuf. » (Carle dans Faucher et Houle, p. 34)

Par le choix de ses personnages, Carle propose un rapport social à l'art, ses personnages principaux étant surtout issus des couches populaires : chômeurs, bûcherons, ferrailleurs, petite-bourgeoise en rupture de banc, prostituées, etc. (Faucher et Houle, p. 34) En regard du choix des acteurs qui les interprètent, il considère leur participation comme partie prenante de son processus créatif : « D'ailleurs, les acteurs de *La Mort*, je les ai choisis pour leur culture, pour ce qu'ils représentaient dans la vie afin qu'ils puissent m'apporter, inconsciemment aussi, un paquet de choses. » (Carle dans Faucher et Houle, p. 89) Il soutient qu'il préfère souvent faire appel aux hommes et aux femmes des variétés qu'à des acteurs chevronnés, pour des qualités qui ne sont pas sans rappeler celles revendiquées par le chanteur country-western, comme l'humilité et l'authenticité :

Je préfère me tourner vers les artistes de variétés, qui non seulement savent communiquer de façon directe avec le public, mais y mettent beaucoup d'humilité [...] À moins de travailler toujours avec le

même monde sur des sujets toujours semblables, vous êtes forcés de lorgner du côté des chanteurs populaires, des ténors, des animateurs de radio ou des avaleurs de feu. Car alors votre casting s'éclaire, votre film devient soudain possible (Carle, 1999, p. 135).

On peut concevoir, ne serait-ce que par les propos recueillis de Carle, la profondeur de son affection et de sa réflexion sur le western, comme musique et surtout comme mythe; le rock n'a pas pour lui la même saveur, la même résonance émotive. Outre ces considérations personnelles, il se présente comme un créateur ayant une approche sociale, autant dans la création de ses personnages et dans le choix de ses musiques que dans sa sélection d'acteurs. Ces trois éléments se retrouvent entrelacés : dans le cas des deux films à l'étude, il élaborera des personnages en pensant à ses acteurs. Du coup, il pensera aussi la musique, puisqu'ils sont tous deux chanteurs populaires. Il y a dans la cinématographie de Carle un rapport fort entre le positionnement scénaristique de ses personnages et son usage récurrent de musiques populaires, ou de thèmes liés à la musique populaire. Pour Carle, le personnage est intimement uni à son environnement social. Pour le musicologue, la musique populaire ne se limite pas à l'analyse interne de sa partition, de son interprétation ou de sa réalisation; son intérêt relève plus souvent qu'autrement de son rapport à la culture, dans la compréhension de ce qui la fait naître, chez son créateur et dans l'imaginaire collectif.

### **Modes de représentation et traits distinctifs du rock et du country-western chez Carle : *La Mort d'un bûcheron***

La musique originale de *La Mort d'un bûcheron*, bien que qualifiée au générique de musique concrète, pourrait plutôt être associée à la *free improvisation* [12]. Néanmoins, la musique country-western y occupe aussi une place importante, et ce, en empruntant différentes avenues : par des performances musicales ponctuelles de Willie Lamothe et de Carole Laure; par un des lieux centraux du film, un bar western de Montréal; par le personnage d'Armand Saint-Amour, tenancier du bar interprété par Willie Lamothe, et par son habillement; et par la présence même de Lamothe à l'écran, connu avant tout par le public québécois comme chanteur western [13]. Bien que le personnage de Marie Chapdeleine, jouée par Laure, offre aussi des performances de scène, nous concentrerons notre attention sur les deux principales prestations chantées de Lamothe [14]. Des différents éléments associés à la musique country-western ressort une conception prévisible du *québécois*, du *kitsch* : Armand Saint-Amour porte les bottes de cowboy en cuir et les vestes à franges colorées; il suggère un costume aussi osé que ringard à Marie (Carole Laure), comportant un revolver, un Stetson et des étoiles de shérif judicieusement positionnées; on peut aussi ajouter à cette liste le fait qu'il conduise une grosse voiture américaine typique des années 1950, représentation d'un faste populaire au goût douteux au début des années 1970.

Pourtant, un autre élément vient faire rupture avec les conceptions traditionnelles du country-western : le bar dont Saint-Amour est propriétaire est situé à Montréal et appartient donc à cette réalité d'une scène country-western urbaine mentionnée antérieurement. Le personnage interprété par Lamothe paraît même inconfortable et décalé lorsque transposé en région, lors du pèlerinage des

différents protagonistes au camp de bûcherons. Rappelons par exemple cette scène de chasse au lièvre pour le moins maladroite aux abords de la route qui les mène au camp de bûcherons. Le faux cowboy qu'est Saint-Amour exprime de plusieurs façons la tension entre sa constitution citadine et ses impulsions de coureur des bois : il tâche de son mieux de ne pas salir ses belles bottes de cuir blanc dans la boue; il choisit un calibre d'arme susceptible d'exploser le pauvre gibier plutôt que de simplement le tuer; plutôt qu'un véritable chasseur, il évoque un garçon jouant au chasseur. D'un point de vue identitaire, ces traits sont intéressants, puisqu'ils soulignent le décalage culturel des premières générations urbanisées, cherchant cette connexion avec un passé agraire pas si lointain, mais résolument révolu.

Lamothe n'est pas convoqué comme simple vedette du western afin de donner de la crédibilité au personnage, mais bien comme *performeur* au sens large, enchaînant les répliques comiques et les chansons, comme il l'a été en début de carrière lors des tournées nord-américaines de Jean Grimaldi [15]. De ce fait, quel serait le lieu propre à la musique country-western, et non aux symboles et traits esthétiques western en général, dans le film? Assez simplement, on pourrait le situer dans les performances musicales filmées. Or, celles-ci nous renvoient à des traditions de cinéma et de spectacle. Concentrons-nous sur la figure du *singing cowboy* mentionnée en amont. Il s'agit d'un personnage type issu du cinéma de série B, surtout des années 1930 et 1940, et d'une tradition de spectacles populaires américains, comme les *Wild West Shows* de Buffalo Bill, et il naît de la mise en scène d'un cowboy qui chante dans différents lieux tout en participant à différentes activités associées à la vie du cowboy. Ses représentations classiques sont le cowboy à cheval qui chante une ballade ou fredonne avant un duel armé, comme le faisait le personnage de Singing Sandy interprété par John Wayne dans *Riders of Destiny* (R.N. Bradbury, 1933); la prestation improvisée et festive, comme celle de Gene Autry qui monte sur la scène d'un saloon dans *In Old Santa Fe* (D. Howard, 1934); et la prestation solitaire et intimiste, à l'instar de Ricky Nelson et de Dean Martin dans *Rio Bravo* (H. Hawks, 1959), quand ils chantent « My Rifle, My Pony and Me », puis « Cindy Cindy ». Les qualités de ce personnage sont aussi attribuables à l'authenticité recherchée par le chanteur country-western, par ce jeu d'interinfluence entre le personnage de cinéma et le personnage de scène en musique, et sont véhiculées dans les deux prestations de Lamothe : l'humilité, la simplicité, la spontanéité et la proximité. Lors de la première prestation dans le camp de bûcheron, Saint-Amour s'excuse humblement de ne pas avoir joué de guitare depuis longtemps, justifiant son jeu approximatif. Il gratte la guitare nonchalamment, sans préambule, et entonne une pièce qui vient du répertoire des années 1950 de Willie Lamothe, *Lettre à maman*, créant soudainement une indécidabilité entre Lamothe, le chanteur, et Saint-Amour, le personnage. Bien que partageant la même pièce que les autres protagonistes, il semble se créer autour de lui et de son interprétation une solitude, semblable à celle du *singing cowboy* solitaire, impression renforcée par Carle qui utilise un plan cliché des scènes musicales de westerns, cadrant de près le visage d'un Lamothe regardant vers un horizon hors-champ, semblant se remémorer un passé qui nous est inaccessible. Plus tard,

Saint-Amour joue avec la spontanéité et la proximité au public, tel Autry sur la scène du saloon, lorsqu'il lance le *party* en performant le « Reel de la soucoupe volante ». Il improvise, turlute (invoquant du coup une tradition musicale populaire chère aux Québécois, celle de la Bolduc) et use de la chanson pour alléger l'ambiance, pour redonner le sourire et de l'entrain aux autres personnages affligés par la nouvelle récente de la mort du père de Marie. Carle présente donc dans *La Mort d'un bûcheron* différents visages du country-western : il est à la fois kitsch et urbain, et il correspond à cet idéal de vraie musique du pauvre évoqué par Lamothe dans *Je chante à cheval avec Willie Lamothe* (Jacques Leduc, 1971) et par lui-même dans son entretien sur le mythe western (Radio-Canada, 5 février 1974), mythe reposant sur la proximité du public et l'humilité de l'artiste qui en découle, dont on prend acte par la simplicité de la mise en scène et la spontanéité des prestations.

### ***Fantastica***

La musique est omniprésente dans *Fantastica*, notamment par la présence de l'acteur-chanteur Lewis Furey. La musique rock à l'écran pourrait être qualifiée d'opéra-rock, comme elle pourrait aussi être associée à des sous-genres comme le rock baroque, le *art rock* ou encore le *glam rock* [16]. Dès lors, elle s'inscrit dans une tendance contemporaine de sa production, plutôt que de se camper dans un sous-genre alors révolu, comme le rockabilly ou le *doowop*, par volonté de pastiche ou de clin d'œil. Il s'agit de nouveaux traits caractéristiques du rock promus par Carle : il est maintenant moderne et complexe. Ces traits font contraste avec l'image infantilissante du rock promue par le cinéaste dans son entretien avec Sylvie Lachance. Ce rock est accompagné d'esthétiques elles aussi plus complexes et savantes. Prenons pour exemple les décors scéniques surréalistes du film. Dans un entretien accordé à *La Presse* (4 août 1979, p. B7), Carle mentionne que les décors ont été influencés par une rétrospective de Magritte vue à Paris avant le tournage. On est bien loin de la taverne western et du camp de bûcherons, et ce, même si la troupe dirigée par Paul (Lewis Furey) est en tournée en régions, dans la petite ville de « Shawin ». Il peut être intéressant de souligner que les scènes de répétition dans la petite salle de cette localité ont toutes été tournées au Théâtre National, lieu historique important de la scène burlesque québécoise [17]. Les personnages de Paul et Lorca (Carole Laure) seraient des artistes célèbres de la grande ville qui se déplacent avec tous leurs décors pour se produire devant le public régional. Les artistes sont invités à une grande réception, avec tous les gens riches et influents de la place, à des lieux de l'univers populaire entourant Saint-Amour dans *La Mort*. Paul semble obsédé par la préparation et le contrôle. Il est présenté comme un homme qui calcule, qui gère. Il est plutôt froid et distant. C'est une *rock star*. Et si le film est en partie une critique de l'industrie des pâtes et papiers, c'est surtout une conscientisation par rapport à une industrie musicale qui en ressort.

Comme dans *La Mort d'un bûcheron*, ce serait lors des prestations musicales que le rock se distinguerait des autres paramètres esthétiques, sans toutefois trop s'autonomiser. Contrairement à Saint-Amour qui improvise et bafouille, Paul, même en pratique, devant une salle quasi vide, répète la mise en scène méticuleusement, comme un chef d'orchestre. Rien n'est laissé au hasard ou à



l'impulsion du moment. L'instrumentation des différentes pièces est lourde : piano, cuivres, cordes, percussions, etc. Le seul moment de simplicité musicale serait à la création, quand Paul se retrouve seul dans sa caravane, fredonnant un air en grattant les cordes d'un violon alors que Lorca essaie de communiquer son malaise face à lui. Encore, une image forte, celle d'un musicien expert composant ses arrangements au violon, liée à la distance émotive entre Paul et Lorca lors de cette scène, évoque cette impression de complexité, de calcul et de froideur. Il y a bien des moments de grande intensité dans les prestations musicales de *Fantastica*. Seulement, la caméra de Carle nous rappelle constamment, par ces plans de salle de répétition vide, que cette intensité est jouée, répétée, calculée. La musique rock, par le véhicule que lui propose le personnage de Paul, est donc représentée en ce sens. On recherche l'éclat plutôt que l'intimité et la proximité; la complexité et la précision plutôt que la simplicité et la spontanéité.

Par la consolidation de ses personnages en ce qu'ils sont ancrés dans un genre musical populaire et ses ramifications symboliques, Carle contribue à nourrir certaines représentations typiques. La musique populaire, dans son cinéma, peut de ce fait être perçue comme un agent culturel et social permettant la définition d'un personnage et de son environnement, tout en contribuant à créer ces paramètres représentatifs. Dans l'air du temps oxygénant le Carle des années 1970, le western serait donc à la fois décalage et nostalgie, face à ce rock moderne et calculé. Cependant, ce sont la mise en scène des acteurs-chanteurs et la façon dont Carle s'y prend pour ponctuer ses récits de numéros musicaux qui en révèlent le plus sur l'apport de la musique dans ses films, et même sa volonté de sortir par celle-ci en dehors des canons du cinéma. Il existerait donc une communion forte entre les deux styles musicaux dans le cinéma de Carle, nourri par le discours du créateur, et par lequel passeraient son rapport au public et sa vision fragmentaire du cinéma : la primauté du spectacle.

### **La primauté du spectacle : la musique populaire au service du cinéma**

S'ils sont le théâtre mettant en scène des figures esthétiques véhiculant des symboles et des qualités distinctives de chaque style (un Armand Saint-Amour western, simple et humble; un Paul rock, calculateur et distant), les films de Carle semblent être traversés d'une volonté de spectacle, de rythme et d'attractions. Cette volonté nous rappelle certains éléments du discours de Carle, au sujet du caractère composé et fragmentaire de son cinéma, et certains faits biographiques qui prennent place dans sa création sans se nommer, comme le paradoxe de son éducation savante et populaire. La proposition d'un personnage conceptuel, notion que nous emprunterons pour un temps à Deleuze et Guattari (1991), nous permet d'illustrer ces influences intrinsèques aux films à l'étude. Carle véhicule un personnage conceptuel, et évolue lui-même en ce personnage, que nous qualifierons « d'ouvrier-éruité », exposant au grand jour la tension constante existant entre son affection et son mépris de son ascendance populaire et de son ascendance savante.

Robert Guy Scully dépeint bien ce contraste en formulant une critique fréquente du travail de Carle, tout en isolant ce qui serait probablement l'une des plus grandes qualités de ses films : « une sorte de vigueur, de personnalité forte, de confiance, de vie »; et leur plus grand défaut : « une espèce

de superficialité qui limite la portée de ce que le cinéaste veut nous dire [...] » (*Le Devoir*, 10 février 1973). Il continue en proposant qu'à première vue, Carle serait le créateur québécois « le plus robuste, le plus nord-américain, le plus capable d'exprimer notre étrange mélange de langue française et de paysage Eastern. » Pourtant, il ferait des films intellectuels, des fables à l'européenne appréciées à Paris, alors que Jutra, par exemple, qui a grandi à Paris, qui est très cultivé et sensible, se verrait reconnaître à l'échelle nord-américaine comme un contemporain de Kazan. Pour Guy Scully, ce paradoxe inhérent à Carle serait par extension le paradoxe québécois : « Mais tous ces paradoxes nous sont sympathiques, nous n'avons pas vraiment envie de rire de Willie Lamothe ou du Colonel [Parker], ce qu'ils nous offrent a de la valeur, la valeur bâtarde de ce que nous sommes et serons toujours. » Pour lui, Carle offrirait par ses œuvres un miroir de ce paradoxe, prenant garde de résoudre les contradictions. Cette absence de ligne éditoriale claire, combinée à la volonté de liberté exprimée par Carle, le menant à se distancier des genres et à opter pour une composition cinématographique fragmentaire, se conjuguent bien avec son respect du spectacle, forme qui ne saurait appartenir exclusivement à l'une des facettes de son être paradoxal, qu'elle soit populaire ou savante.

Comme on l'apprend à la lecture de ses écrits et comme on le perçoit au visionnement de ses films, Carle est à la fois inspiré et attiré par la peinture, la danse et la poésie, mais aussi par le cinéma populaire américain, la musique western et le burlesque québécois. Carle accorde une importance égale à toutes ces composantes pouvant contribuer à l'édification de ses films. Il a lui-même évoqué le besoin pour un cinéaste de réfléchir le cinéma en modifiant fréquemment son angle d'approche, pour sortir des schèmes propres au cinéma. Nous savons qu'il admirait les moments de vérité offerts par les artistes de variétés, souvent formés à l'école du burlesque québécois, comme Claude Blanchard et Denise Filiatrault, et qu'il tendait à reproduire ce schème en conviant lui-même des chanteurs à passer devant sa caméra comme acteurs. Sans vouloir surinterpréter le discours de Carle, il est permis d'envisager l'usage de la figure de l'acteur-chanteur et de la musique populaire comme une volonté de détruire l'unité traditionnelle du film pour réintroduire des fragments attractionnels et autonomes, s'inscrivant dans une série culturelle (Gaudreault, 2008) héritée des différentes traditions québécoises de spectacles de variétés, comme le burlesque et le cabaret, plutôt que strictement au sein de l'histoire du cinéma québécois ou américain. Les spectacles de variétés au Québec, pendant l'âge d'or du burlesque et des tournées nord-américaines de Grimaldi, entre 1930 et 1950, comportaient la projection de « vues animées » (cinéma), la présentation de *bits* comiques et de courtes pièces dramatiques (la comédie, le jeu), des numéros de danse (l'attrait du corps) et des prestations de chanteurs (la musique). Ces différents numéros s'enchaînaient et s'imbriquaient les uns dans les autres, faisant du chanteur un comédien lors d'une transition, et vice versa.

De la même façon, Lamothe en Armand et Furey en Paul sont les vecteurs d'une continuité narrative particulière dans les deux films à l'étude qui ne présentent pas de progression narrative conventionnelle; il y a plusieurs ruptures de ton et les quêtes secondaires s'enchevêtrent au point de

rendre par moment le récit central confus. Par la pluralité des rôles qu'ils endossent, tantôt acteurs, tantôt chanteurs, mais toujours hommes de spectacle à titre de *singing cowboy*, de *rock star*, d'acteur comique ou dramatique, ceux-ci fondent une continuité dans la représentation du simple fait de leur présence à l'écran. De sorte qu'appréhender le cinéma de Carle selon cet angle culturel, en s'appuyant sur une vision fragmentaire de son art, permet de réaffirmer sa part d'identité populaire remise en question par certains critiques. Et bien qu'il soit possible de recenser des ensembles de symboles attachés à un style ou l'autre dans les films à l'étude, ces styles n'ont pas l'emprise totale sur les films; ils en sont des constituants. Si la musique populaire peut par moment servir de tremplin à l'ancrage d'un film dans un genre cinématographique, pour le créateur qui cherche à s'en astreindre, elle participe plutôt à la constitution d'un tout hétéroclite et spectaculaire, témoignant des multiples réalités du cinéaste qui la convoque.

### **Conclusion**

Nous avons établi d'entrée de jeu que nous espérons par cet exercice aller au-delà des traditionnelles ruptures, distinctions et oppositions recensées entre la musique rock et la musique country-western, ce que l'intermédialité du cinéma et de la musique populaire semblait pouvoir nous offrir. Nous croyions aussi que Gilles Carle, de par l'américanité inhérente à son œuvre, serait un créateur susceptible d'offrir des représentations variées de ces musiques populaires dans son cinéma. Si l'observation et la description de séquences provenant de *La Mort d'un bûcheron* et de *Fantastica* nous ont permis de reconnaître certaines figures esthétiques propres à chacun des styles à l'étude, comme le *singing cowboy* ou la *rock star*, c'est dans les modes et les lieux de représentation communs que nous supputons que Carle démontre la singularité de son regard sur la musique populaire. Un schème opérant à la manière d'un spectacle de variété, reposant sur une vision fragmentaire du cinéma et sur une volonté d'attraction et de fascination, enchaînant répliques comiques et dramatiques, performances musicales et performances grivoises, semble situer Carle dans une tradition du divertissement québécois populaire, malgré la vibration constante produite par une confrontation à des références, des influences et des techniques d'un cinéma plus intellectuel. Cette dualité serait d'ailleurs un moteur créatif qui se retrouve dans la majeure partie de son œuvre, nous permettant notre allusion à ce personnage conceptuel d'ouvrier-éruité - oxymore en filigrane de tout son cinéma.

Cette lecture du cinéma de Carle, par la présence et l'apport de la musique populaire, permet sa transposition dans un débat contemporain sur l'industrie du cinéma québécois et son public. À différents moments de sa carrière, l'œuvre de Carle s'est à la fois immiscée dans les discussions de spécialistes, lui permettant de visiter Cannes et les grands festivals à maintes occasions, de même qu'elle lui a permis d'atteindre un niveau enviable de popularité dans les salles de projection québécoises. Le cinéma populaire et non-conformiste de Carle, pour devenir possible, a su se positionner et se voir autrement que par le cinéma, dans une culture qui se donne en spectacle, notamment grâce à la musique populaire.

## NOTES

[1] Robert Guy Scully fait référence à ce titre et à certaines de ces thématiques dans l'édition du journal *Le Devoir* du 10 février 1973 : « Voilà un auteur qui a toutes les apparences d'un vrai cowboy du Far-East : dans ses scénarios, c'est plein de guns, de Lachapelle Brothers, de minounes dans des cours de scrap, de bûcherons morts qui se font scier la jambe gelée par une chainsaw, de chevaux et de vaches inséminées artificiellement, de courses folles en convertible sur l'autoroute, de chanteuses western et de chanteuses topless (ou de chanteuses western et topless...), de guidounes de la Main [...] À première vue, il s'agit de notre créateur le plus robuste, le plus nord-américain, le plus capable d'exprimer notre étrange mélange de langue française et de paysage Eastern. »

[2] D'autant qu'il a lui-même témoigné de son intérêt pour l'utilisation de musique populaire au cinéma dès son entrée à l'ONF. À propos de *Patinoire* (1962) : « [la musique] est l'esprit du film, son rythme, sa charpente : c'est elle qui crée l'optique dans laquelle le spectateur doit voir le film. » (*La Presse*, 14 avril 1962, p. 19)

[3] L'image des pères se valide par la présence antérieure de « grands-parents », comme Roland « Soldat » Lebrun, La Bolduc, Lionel Parent, Hector Pellerin...

[4] Encore aujourd'hui, les palmarès country sont séparés des autres, qui eux pourtant regroupent des artistes d'horizons variés, allant de la pop au *heavy metal* en passant par la musique électronique. Il en va de même pour la rupture entre country et musique populaire, en ce qui a trait notamment à l'exclusion systématique des compositeurs country de l'ASCAP dans les années 1920 (Peterson, p. 13).

[5] Nous faisons ici référence à la pléthore de musicographies télévisées, de biographies, d'autobiographies et d'ouvrages de synthèse populaires disponibles sur les tablettes des librairies et dans la programmation des chaînes télévisées spécialisées en musique.

[6] Bill C. Malone, dans le second chapitre de son ouvrage *Country Music, U.S.A.*, situe ces origines dans les Appalaches états-uniennes de la fin du 19<sup>e</sup> du début du 20<sup>e</sup> siècle, d'où l'utilisation archaïque de l'appellation *hillbilly music* (musique de montagnards) (Malone et Neal, p. 31-76).

[7] La ballade de cowboy, ou ballade western, s'intégrera au répertoire de la musique country en formation, certes, mais différents usages du terme country se manifestent dès les débuts de l'industrie : country blues, *old time & country music*, etc. La « musique de montagnards » devient donc la « musique du pays », ou la « musique des terres ».

[8] Le *singing cowboy* est un personnage récurrent du cinéma western américain des années 1930 à 1960, servant la promotion d'un cinéma d'attraction, permettant d'intégrer des numéros musicaux à la diégèse pour augmenter l'attrait du film (Peterson, p. 83-89). Pour l'anecdote, on surnommait *Horse Operas* les films mettant en scène ces *singing cowboys* (Peterson, p. 85).

[9] Prenons pour exemple cette mention à caractère générationnel dans son livre *La Nature d'un*

*cinéaste* : « Je suis de la génération d'Elvis Presley, pas de celle des Beatles. » (1999, p. 48)

[10] Paradoxe qui trouve aussi écho dans ses origines et son éducation; il est fils de travailleur et a grandi dans une ville minière, mais a étudié les beaux-arts, les sciences humaines et les lettres à Montréal.

[11] Celui de Marie Chapdelaine et de la quête de son père.

[12] Peter van Ginkel, Chick Peabody et Tristan Honsinger en seraient les compositeurs et interprètes. Voir bibliographie pour référence.

[13] Bien qu'il ait connu une brillante carrière à l'écran, reste que sa notoriété s'est bâtie sur sa carrière de chanteur. Jean-Sébastien Ricard consacre d'ailleurs une section de chapitre de son mémoire *Je suis un cowboy canadien : étude sémiologique du parcours phonographique de Willie Lamothe* (Université de Montréal, 2007) à ce passage de Lamothe devant les caméras dans les années 1970.

[14] Il chantonne brièvement à d'autres occasions dans le film, notamment en voiture vers le camp de bûcherons.

[15] Même s'il a goûté aux planches pendant son service militaire, ses premières grandes tournées se feront sous l'égide de la troupe de théâtre burlesque de Jean Grimaldi. Cette information, plutôt anecdotique à première vue, renferme sa part d'annonciation, surtout en ce qui a trait au rapport de Lamothe aux métiers du spectacle. Pendant les années 1960, influencé par Trenet et Rossi, Lamothe prend un tournant « variétés » en intégrant des éléments rythmiques, harmoniques et instrumentaux étrangers au country-western qu'il avait jusque-là interprété de façon plutôt traditionnelle. À la fin des années 1960, son association avec le guitariste virtuose Bobby Hachey relance sa carrière western, avec un recul maintenant possible sur le personnage du cowboy des années 1940 et 1950. Les *singing cowboys* qu'il émule et côtoie dans ses premières années de gloire (il fait la première partie de son idole Gene Autry à deux reprises en 1952 et 1954) ne sont plus à l'avant-plan de la culture country. Des codes esthétiques et musicaux en émanent toujours, mais dans un bassin plus grand d'influences venant de la musique populaire et de l'institutionnalisation du country de Nashville.

[16] Sous-genres popularisés dans les années 1970 par des artistes comme David Bowie et par des formations comme Queen ou Mott & The Hoople. Pour la part d'influence de la musique de comédie musicale, Nathalie Petrowski comparera la musique de Furey à celle de Kurt Weill (*Le Devoir*, 12 mai 1980, p. 13).

[17] La définition la plus complète de ce burlesque dans sa forme québécoise revient à Chantal Hébert. Ainsi, ce burlesque serait : « hérité des États-Unis, fait de chant, de musique, de théâtre et de danse, qui fera penser, tantôt à la commedia dell'arte, puisqu'il comporte en outre des comédies et des sketches, improvisés sur de sommaires canevas transmis d'une génération d'acteurs à l'autre, et auxquels s'ajoutent enfin des numéros de variétés. » (Hébert, p. 6) Cette précision est pour nous

importante, puisque le terme burlesque est de nos jours fréquemment utilisé pour définir le *stock burlesque* américain, reposant sur des numéros d'effeuillage érotiques et comiques.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Monographies, collectifs et thèses**

BEEBE, Roger *et al.*, *Rock Over the Edge : Transformations in Popular Music Culture*, Durham, Duke University Press, 2002, 392 p.

CARLE, Gilles, *La Nature d'un cinéaste*, Montréal, Liber, 1999, 243 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 219 p.

FAUCHER, Carol et Michel HOULE, *Gilles Carle [entretiens, textes et commentaires réalisés par Carol Faucher et Michel Houle]*, Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1976, 124 p.

GAUDREAU, André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, 252 p.

HÉBERT, Chantal, *Le Burlesque au Québec : un divertissement populaire*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, 302 p.

LACHANCE, Sylvie, *La Terre tourne, moi aussi*, Montréal, Productions Via le monde François Floquet inc., 1986, 45 f.

LEFRANÇOIS, Catherine, *La chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec* (Thèse de doctorat), Québec, Université Laval, 2011, 314 p.

MALONE, Bill C. et Jocelyn R. NEAL, *Country Music, U.S.A.* (3<sup>e</sup> éd.), Austin, University of Texas Press, 2010, 664 p.

PETERSON, Richard A., *Creating Country Music : Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 306 p.

RICARD, Jean-Sébastien, *Je suis un cowboy canadien : étude sémiologique du parcours phonographique de Willie Lamothe* (Mémoire de maîtrise), Montréal, Université de Montréal, 2007, 254 f.

### **Articles de quotidien**

CARLE, Gilles, cité dans *La Presse*, 17 mai 1981.

CARLE, Gilles, cité dans *La Presse*, 4 août 1979.

PETROWSKI, Nathalie, *Le Devoir*, 12 mai 1980.

SCULLY, Robert Guy, *Le Devoir*, 10 février 1973.

### **Entretien radiophonique et source Internet**

*Le Mythe western*. Les Archives de Radio-Canada, Société Radio-Canada, [archives.radio-](http://archives.radio-)

[canada.ca/arts\\_culture/cinema/clips/8139/](http://canada.ca/arts_culture/cinema/clips/8139/), diffusé le 5 février 1974 (page consultée le 31 janvier 2014).

*La Mort d'un bûcheron*, Internet Movie Data Base (fiche technique incluant les compositeurs et interprètes de la musique) : [www.imdb.com/title/tt0070411/combined](http://www.imdb.com/title/tt0070411/combined), (page consultée le 11 janvier 2014).

### **DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE**

Pierre Lavoie est diplômé de la maîtrise en études cinématographiques de l'Université de Montréal, candidat au doctorat en histoire de la même institution et membre du laboratoire *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*. Il se spécialise dans l'étude de l'histoire de la musique populaire et dans celle de l'utilisation de musique populaire au cinéma. Son mémoire, *Musique populaire au cinéma, pastiches et genres. Essai poïétique d'un historien-compositeur-bricoleur* (2012), se présente sous la forme d'un essai de recherche et création sur les différents phénomènes de reprise dans la production de musiques d'application.