

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories
du cinéma au Québec*

Kid Sentiment: la parrhèsia chez Jacques Godbout et Les Sinners

ERIC FILLION

Résumé

Kid Sentiment (Jacques Godbout, 1967), de par sa forme et son contenu, constitue un des moments forts du cinéma de la Révolution tranquille. Cette « fiction-vérité » onéfiennne est le site d'une rencontre explosive entre deux modes discursifs, soit celui du cinéma (Godbout) et celui du rock (Les Sinners). Pour la première fois au Québec, le rock s'impose à l'écran. Ce qui en résulte est une mise en abyme totale du spectacle et une plus grande démocratisation des discours. La présente analyse s'inspire des écrits de Michel Foucault sur les généalogies du savoir et sur la *parrhèsia* (le franc-parler). Elle s'appuie aussi sur les théories de l'énonciation de François Jost et de Germain Lacasse afin de jeter une lumière sur cette lutte qui oppose Godbout à ses protagonistes masculins représentants de la jeunesse à gogo et du rock.

[...] et nous fumons mon herbe, entre vertige sidéral sidérant et la révélation soudaine de l'essentiel de l'être nous racontant, examens de la situation, examen de conscience, l'existence vécue par rapport aux idées et aux rêves, les femmes, l'amour, *le dur désir de durer*, chimères, angoisses, lâchetés, courages, à ce point unique et sublime du dialogue mise à nu qui ouvre l'homme à toute totalité, et clôt sur lui-même le spectacle qu'il donne et se donne, l'illimitant, pour ce qu'il est qu'enfin il ose être, faite son efficace intrinsèque la morale élue et pratiquée, dans les accidents et les hasards de la vie quotidienne, son mal et son plaisir scellés en un même et seul élan vital dialectique, critique, à chacun l'autre étant miroir et stimulant, et dans les rires fous qui dévastent et à la fois apportent la seule paix vraie possible à l'émotion que provoquent dialogue (ou échange de monologues) et musiques se greffant l'insaisissable mais persistant sentiment de l'incomparabilité d'une camaraderie désintéressée [...].

- Patrick Straram, « Electronic music for the mind and body »

François Guy et Louis Parizeau, les deux protagonistes principaux du film *Kid Sentiment* (Jacques Godbout, 1967), détonnent lorsque comparés aux nombreux personnages qui peuplent le cinéma de « fiction-vérité » de la Révolution tranquille [1]. Contrairement aux héros de films tels que *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), *La vie heureuse de Léopold Z* (Gilles Carle, 1965) et *Entre la mer et l'eau douce* (Michel Brault, 1967), Guy et Parizeau - deux membres du groupe à gogo Les Sinners - n'hésitent pas à s'appropriier l'espace narratif que leur impose leur réalisateur [2]. Cette lutte qui

oppose Jacques Godbout à ses acteurs non professionnels n'est en fait qu'un prétexte pour laisser place à la parole et aux dialogues. *Kid Sentiment* est beaucoup plus qu'un regard posé sur une jeunesse incapable de tendresse. C'est un film à l'intérieur duquel le franc-parler (la *parrhèsia*) est possible et souhaité.

Le présent travail s'inscrit dans une étude sur le rock dans le cinéma québécois [3]. Il s'inspire aussi des écrits de Michel Foucault sur les généalogies du savoir et sur la *parrhèsia*. *Kid Sentiment* n'est pas qu'un simple film de « gogo-vérité » que l'on se doit de rattacher à son auteur, c'est aussi un film voué à la parole et au potentiel mobilisateur de cette dernière [4]. Selon Foucault, les *parrhèsiastes* – ceux qui pratiquent le franc-parler – utilisent des mots et des moyens d'expression directs afin de communiquer leurs vérités. Ils ne laissent généralement aucun doute en ce qui a trait à la subjectivité de leurs opinions. Ils exercent ainsi un rôle essentiel dans l'univers social puisque la *parrhèsia* consiste à libérer la parole par la démocratisation des discours. *Kid Sentiment* contribue à ce processus émancipateur.

Les pages qui suivent proposent une analyse des nombreux discours qui remplissent l'espace sonore et visuel de cette production onéfiennne de 1967. Cette « fiction-vérité » est le site d'une inévitable confrontation entre un réalisateur et ses protagonistes masculins représentants de la jeunesse et du rock. Avec *Kid Sentiment*, nous assistons à une première réelle rencontre entre cinéma et musique au Québec. Nous sommes témoins d'un premier véritable échange entre deux modes discursifs. Pour la première fois, le rock s'impose à l'écran et refuse de se plier aux exigences du cinéma [5]. Ce qui en résulte est une mise en abyme totale du spectacle et le début d'une démarche vers une plus grande démocratisation des discours.

La première partie du présent travail consiste en un survol des théories et des outils qui serviront à l'analyse du film *Kid Sentiment*. Après avoir défini le concept de *parrhèsia*, les écrits de Foucault sur le sujet seront résumés puis repris plus loin dans le texte. La question de l'énonciation au cinéma sera aussi abordée de manière à mettre en évidence les parallèles possibles entre énonciateurs réels et *parrhèsiastes*. La deuxième moitié du travail consistera en une analyse détaillée du film dont il est question ici. Cette seconde partie révélera une panoplie de traces d'énonciation qui renvoient aux *parrhèsiastes* modernes (Godbout et ses Sinners) qui se disputent *Kid Sentiment*.

La parrhèsia

Auteur de plusieurs livres sur l'archéologie des discours, Foucault s'interroge sur l'importance accordée aux notions de pouvoir et de connaissance dans la pensée occidentale. Selon lui, la production du savoir s'accompagne de micro-pouvoirs qui ont pour objet la mise en place de mécanismes régulateurs servant à délimiter les discours. Foucault fait ici référence aux doctrines, disciplines et « sociétés de discours » qui assujettissent l'individu et le condamnent au mutisme. Les interdits, les règles et les contraintes qui prolifèrent à l'intérieur des institutions sociales occidentales génèrent des craintes qui paralysent et réduisent au silence. Foucault explique:

Il y a sans doute dans notre société, et j'imagine dans toutes les autres, mais selon un profil et des

scansions différentes, une profonde logophobie, une sorte de crainte sourde contre ces évènements, contre cette masse de choses dites, contre le surgissement de tous ces énoncés, contre tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre aussi et de périlleux, contre ce grand bourdonnement incessant et désordonné du discours (1971, p. 52).

Foucault s'intéresse au franc-parler en tant qu'acte lucide permettant l'articulation d'une parole libre. Selon lui, il faut « restituer au discours son caractère d'évènement » (1971, p. 53). Voilà pourquoi il se tourne vers la Grèce antique afin d'étudier ces étranges personnages que l'on nomme *parrhèsiastes*.

La *parrhèsia* occupe une place importante au sein des premières démocraties. Le terme est issu du grec et signifie franc-parler (*free speech*). Le *parrhèsiaste* est un individu libre d'exprimer toutes les vérités auxquelles il s'identifie. Il ne cherche pas à convaincre mais plutôt à manifester – sans inhibition et crainte – ses opinions et ses croyances. Foucault ajoute:

Parrhesia is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness, a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty (2001, p. 19) [6].

Le *parrhèsiaste* joue un rôle crucial dans la Grèce antique. Par ses interventions, il donne naissance à de multiples rencontres et discussions qui permettent à la collectivité de débattre et de prendre position sur les différents sujets qui la concernent. Ses contributions sont donc jugées importantes par les différents groupes qui participent aux activités sociopolitiques des cités-États.

La centralisation des pouvoirs freine cependant les élans du franc-parler. Ce dernier devient rapidement indésirable à mesure que les états abandonnent leurs idéaux de démocratie absolue. La *parrhèsia* ne trouve plus sa place dans les organisations politiques qui se veulent de moins en moins ouvertes et réceptives à la critique. Ce que Foucault dénonce dans cette archéologie du franc-parler n'est pas l'importance accordée par les sociétés antiques à la notion de vérité mais plutôt la manière avec laquelle ces dernières ont problématisé le rôle des *parrhèsiastes* en tant que francs parleurs. Il écrit : « My intention was not to deal with the problem of truth, but with the problem of the truth-teller, or of truth-telling as an activity » (2001, p. 169). Il s'intéresse donc à la *parrhèsia* en tant qu'énonciation ou évènement. C'est cette lecture du franc-parler qui nous intéresse ici puisqu'elle suggère que la démocratisation des discours n'est possible que par une parole libre qui s'exprime sans crainte dans l'action et dans l'histoire.

Cinéma et énonciation

Le présent travail s'intéresse à la présence de *parrhèsiastes* dans le cinéma de la Révolution tranquille. Par conséquent, il se situe en opposition à la théorie d'énonciation impersonnelle avancée par Christian Metz. L'approche « metzienne » soutient que tout récit cinématographique prend forme à l'intérieur de contraintes structurelles précises qui renvoient à une « instance racontante ». Metz écrit : « Parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle » (1978, p. 29). Il remarque cependant

que le récit filmique répond à des règles d'énonciation qui diffèrent des schémas communicationnels associés au dispositif énonciatif de l'échange verbal. Selon lui, il est inutile de parler d'énonciateur et d'énonciataire. Metz insiste plutôt sur la présence de foyers et de visées d'énonciation dans le cinéma narratif. La terminologie employée vient appuyer l'idée d'une énonciation impersonnelle. Metz écrit : « L'énonciateur s'incarne dans le seul corps qui soit disponible, le corps du texte, c'est à dire une chose. L'énonciation, c'est le film » (1991, p. 26).

Les théories « metziennes » ne font pas l'unanimité. Roger Odin écrit : « Il me semble que Metz se laisse ici piéger par son amour du cinéma de fiction » (p. 58). Odin affirme que tout univers fictif cache un énonciateur réel que le spectateur se doit de découvrir. « Par opposition à énonciateur fictif, j'appelle énonciateur réel, un énonciateur que je construis comme appartenant au même monde que moi, et énoncés de réalité, les énoncés que je construis comme énoncés par un énonciateur réel », explique Odin (p. 54). Selon lui, le spectateur moyen possède des aptitudes qui lui permettent d'établir un rapport direct entre les images projetées et la construction de discours. Il insiste qu'il est impossible de visionner une œuvre de fiction et de faire complètement abstraction des questions suivantes : Qu'est-ce que l'identité et la représentation au cinéma ? Que signifient les signes méta-discursifs (lectures techniques, esthétiques et autoréflexives) d'un film ? Est-ce que les notions de vérité tiennent toujours dans le cinéma narratif ?

Cette analyse critique de l'énonciation impersonnelle rejoint les écrits et propos de François Jost. Théoricien de l'image et lui-même réalisateur de films, Jost se fraie un chemin à travers les querelles terminologiques et établit un modèle qui repose sur le partage des points de vue – celui de l'ordre des choses (la construction d'un récit filmique avec tous ses procédés et toutes ses stratégies) et celui du spectateur (c'est-à-dire la réception). Jost s'intéresse aux signes qui accompagnent les expériences cinématographiques – signes qui renvoient inévitablement à des énonciateurs réels. Il écrit : « Pour connaître la visée de l'auteur, il n'est évidemment d'autres voies que celles qui nous conduisent aux traces explicites de ses intentions » (p. 70). Jost démontre que l'énonciation réelle se cache sous des masques qu'il est possible de soulever. Il s'agit simplement de déchiffrer les nombreux indices que renferme tout récit filmique (p. 85).

En premier lieu, il faut reconnaître les indices textuels du film sous analyse (travail de caméra et de montage par exemple). Il faut ensuite considérer les indices contextuels (la manière avec laquelle les composantes d'un film s'insèrent dans le récit). Il est aussi nécessaire de situer le film dans son contexte (contexte historique ou son appartenance à un genre ou à une mouvance). L'acquisition d'un savoir latéral sur le film analysé est aussi un atout (connaissance de tous autres détails reliés à la production). Évidemment, tout effort pour relever les masques d'énonciation qui meublent un récit doit tenir compte des éléments suivants : la structure du film, la mise en scène, l'approche narrative déployée, la constitution des éléments visuels, l'articulation du temps, l'utilisation du son, le montage, *et cetera*. Les stratégies énumérées ci-dessus permettent de retracer la source d'un énoncé. Elles offrent aussi les moyens de mettre en évidence l'importance du franc-parler dans le cinéma de « fiction-vérité » de la Révolution tranquille.

S'interroger sur la *parrhèsia* dans le cinéma au Québec nécessite que l'on s'attarde au concept d'énonciation déictique. Dans ses recherches sur le boniment, Germain Lacasse inventorie les nombreuses marques d'énonciation qui accompagnent les premières projections de vues animées dans « la belle province ». Selon lui, l'approche « metzienne » ne permet pas de bien saisir les multiples stratégies employées par les bonimenteurs pour s'approprier et détourner les films muets du siècle dernier. Il note que le travail de ces artistes repose sur des procédés oraux de type déictique (marques et indices qui jettent une lumière sur le locuteur et sur le contexte à l'intérieur duquel s'exécute l'énonciation) qui renvoient à l'énonciateur réel et non au film en tant que texte autonome. Lacasse soutient que bonimenter constitue une « forme de lutte anticoloniale dans le champ culturel » (2000, p. 193). Il ajoute que ce type de performance orale permet « de reprendre le contrôle sur la production des récits » (*idem*). Ces procédés déictiques de résistance ne disparaissent pas avec l'arrivée de la bande-son. Au contraire, ils caractérisent de façon marquante le cinéma direct et les expérimentations de « fiction-vérité » des années soixante.

L'avènement du cinéma direct est un moment important de l'histoire du septième art au Québec. Gilles Marsolais offre une brève description de cette approche :

Ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vues et de son synchrone, autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner sur le terrain la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'évènement au moment même où il se produit (1997, p. 12).

Lacasse note que le cinéma direct est caractérisé par des stratégies énonciatives et narratives de type oral. Il explique que l'utilisation hors studio de caméras et de magnétophones portables rend manifeste la présence d'un réalisateur et d'une équipe de tournage. Elle met en évidence cette parole dont la source est – la plupart du temps – en hors champ. Cette façon de travailler laisse de profondes marques qui renvoient à un (des) énonciateur(s) réel(s). Les films issus de cette mouvance privilégient donc une énonciation de type déictique (semblable à celle des bonimenteurs) plutôt qu'une énonciation de type réflexif (impersonnelle ou renvoyant au film). Lacasse rejoint en quelque sorte les propos de Jost et Odin lorsqu'il écrit : « Le cinéma direct était plus que tout un cinéma de la parole et de la performance, où était manifesté le discours des personnages, mais où était exprimé avec autant de force le discours du cinéaste » (2006, p. 49).

La mise en situation du réel (ou sa mise en scène) atteint son apogée avec le cinéma de « fiction-vérité » des années soixante. Les films associés à ce courant se situent à la frontière du cinéma narratif et du documentaire. Marsolais parle ici de la « pollinisation » de la fiction par le direct (1997, p. 77). De nombreux réalisateurs québécois choisissent d'exprimer leurs réalités en utilisant cette forme cinématographique hybride. Ils poursuivent ainsi l'idéal d'une énonciation de type déictique. Yves Lever note que ces films – *Le chat dans le sac*, *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le révolutionnaire* (Jean Pierre Lefebvre, 1965), et *cetera* – appartiennent à une tendance qui pointe vers l'originalité et l'éclatement des genres cinématographiques. Il ajoute que cette tendance est

caractérisée par le film d'auteur, l'imprécision formelle, l'improvisation des dialogues, l'imprécision du scénario, l'éclatement de la technique et du langage visuel, l'utilisation de comédiens non professionnels et un rapport direct au vécu (Lever, p. 182). Lacasse renchérit : « Le cinéma narratif québécois [...] [s'intéresse] au genre pour le pervertir ou le déconstruire plutôt que pour subjuguier l'auditoire » (2006, p. 55). *Kid Sentiment* s'inscrit donc dans une longue chaîne d'évènements qui relie bonimenteurs, réalisateurs et acteurs non professionnels autour d'un seul et même projet, celui de faire exploser les discours.

Kid Sentiment, le film

Kid Sentiment sort officiellement en salle le 29 mars 1968 sous l'appellation « gogo-vérité ». « Un film vrai sur la jeunesse d'aujourd'hui », peut-on lire dans *La Presse* (Favreau, p. 37). À première vue, ce deuxième long métrage de Godbout se présente comme une simple « fiction-vérité ». Le réalisateur cherche à inventorier et à documenter le phénomène gogo associé à la musique yéyé. Au début, il hésite entre faire un film sur les producteurs de gogo ou sur les consommateurs de gogo. Il choisit ces derniers puisque plus intéressants : « Les consommateurs se trouvent à la fois victimes et complices » (cité dans *Kid Sentiment*, Fiche culturelle). Le projet passe de « J'aime ça » à « Mini » puis devient *Kid Sentiment*. Godbout opte finalement pour une approche typiquement onéfiennne en situant ce phénomène à l'intérieur d'un thème dramatique : « *Kid Sentiment*, c'est Kid Gogo, c'est l'adolescent qui dit non à la tendresse parce qu'elle est gênante. Sur le thème de l'initiation amoureuse, la caméra se fait témoin de cette jeunesse lucide, drôle, amie du bruit et de l'excentricité : la jeunesse à gogo » (ONF, *Notre collection*).

Le film raconte l'histoire de deux adolescents (François Guy et Louis Parizeau) qui partent à la rencontre de jeunes filles [7]. Producteurs de yéyé dans la vraie vie, Guy et Parizeau incarnent ici des consommateurs de gogo en quête d'aventures. Ils font la connaissance de Michèle et Andrée (jouées par Michèle Mercure et Andrée Cousineau), deux jolies demoiselles représentatives, elles aussi, de la jeunesse à gogo [8]. Les quatre protagonistes discutent et s'amuseent ici et là dans la ville de Québec puisqu'il faut bien faire connaissance. Ils font de l'auto-stop et se retrouvent chez Guy où la nuit s'annonce chaude.

Par contre, ce qui doit arriver n'arrive pas. La soirée s'éternise et les deux couples ne passent pas à l'acte. Guy et Parizeau mettent en place un cirque qui consiste à raconter des conneries, gratter la guitare, battre les tambours et fumer des pelures de bananes. Le film s'embourbe dans le non-sens et c'est pourquoi Godbout songe à mettre fin au projet. Désespéré, il consulte Clément Perron, son producteur, qui lui suggère de s'asseoir avec ses quatre acteurs pour discuter de la situation. La discussion se transforme rapidement en confrontation entre Guy, Parizeau et Godbout. Ce dernier décide d'intégrer dans le film les images et propos captés sur pellicule (la rencontre est filmée par une caméra fixe placée face aux protagonistes). Cette longue séquence documentaire est insérée au centre du récit forçant ainsi une rupture entre l'avant et l'après-rencontre.

La seconde moitié de *Kid Sentiment* semble coller un peu plus au scénario [9]. Mercure et

Cousineau mènent le bal mais elles ne parviennent pas à concrétiser ce rapprochement tant désiré. Elles finissent par abandonner en s'éternisant devant un miroir alors que les personnages masculins s'interrogent sur les causes de cette longue attente – ces derniers finissent par s'endormir. Les quatre personnages se retrouvent finalement ensemble durant les dernières minutes du récit qui se conclut sur un fou-rire et l'impossibilité de représenter la tendresse. Le film semble être un échec mais Godbout accomplit néanmoins ce que peu de réalisateurs avant lui ont réussi à l'Office nationale du film (ONF) : *Kid Sentiment* s'ouvre sur une réelle rencontre entre deux modes discursifs, celui de Godbout et celui des acteurs non professionnels qui improvisent.

En effet, cette production onéfiennne n'est pas qu'un exemple banal de « fiction-vérité ». Dans ce film, Godbout s'ouvre à la parole et à la possibilité de l'évènement (la rencontre de discours). Il rejette ainsi l'idée que *Kid Sentiment* peut, de manière autonome, servir de signifiant pour la réalité. Il pose son regard sur une jeunesse qu'il croit apolitique et bourgeoise. Il manifeste des vérités qui lui sont propres par le montage, la mise en scène et ses multiples interventions. Godbout s'investit, en tant que membre de la Production française à l'ONF, du droit de commenter. Il n'hésite cependant pas à mettre son projet en péril. On remarque dès la sortie du film en salle : « Du cinéma-vérité ? Oui. Mais pas de la vérité-cinéma comme il s'en fait trop souvent. Parce que partant lui aussi d'idées préconçues et d'une mise en situation, le principe même de ce cinéma est mis en cause (contesté) par l'auteur et les interprètes » (Favreau, p. 37). Godbout et Les Sinners participent à la mise en abyme d'un cinéma qui ne s'autosuffit plus. Ils sont – pour ainsi dire – des adeptes de la *parrhèsia*.

Godbout le parrhésiaste

C'est à travers l'écriture que Godbout laisse ses premières traces dans le paysage culturel du Québec moderne. Il a déjà deux recueils de poèmes à son actif au moment d'entrer à l'ONF en 1958. Durant les années qui suivent, Godbout cofonde la revue *Liberté*, il poursuit ses élans vers la poésie et publie ses deux premiers romans (*Aquarium* et *Le couteau sur la table*). En 1967, il publie *Salut Galarneau*, un des romans phares du Québec post-duplessiste. Pour lui, l'écriture est productrice de liberté et c'est grâce à elle qu'il parvient à inscrire sa pensée dans le réel. Le « vécrire » (la réconciliation du vécu et de l'écriture) est chez Godbout un moyen de transcender la forme littéraire – la création étant une forme d'approfondissement, voire même d'aventure [10]. Il ajoute : « Chaque moyen d'expression est d'abord un moyen de connaissance. Alors, selon ce qu'il y a à connaître ou faire connaître, je me fais journaliste ou cinéaste... La spécialisation est d'ailleurs une notion démodée mais qui, pour plusieurs, ne tombe pas encore en désuétude » (cité dans Pilon, p. 7). Il est malheureusement impossible d'aborder pleinement ici les contributions de l'écrivain-cinéaste à la littérature québécoise mais il est tout de même pertinent de reconnaître que Godbout n'est pas étranger au franc-parler au moment où il se lance dans la production cinématographique.

Godbout fait ses débuts à l'ONF en tant que traducteur. Il occupe aussi le poste de préposé aux versions françaises avant de passer à la réalisation. En 1961, il complète *Les Dieux* (Jacques Godbout et Georges Dufaux, 1961), un documentaire sur des étudiants en arts. Ce court métrage marque le début d'une longue carrière cinématographique que Godbout développe en parallèle avec sa carrière

d'écrivain. Entre 1961 et 1967, il réalise (et/ou coréalise) plusieurs courts métrages documentaires dont *Le monde va nous prendre pour des sauvages* (Jacques Godbout et Françoise Bujold, 1964), *Huit témoins* (Jacques Godbout, 1964), et *Vivre sa ville* (Jacques Godbout, 1967). Le parcours qu'il emprunte à l'ONF ne lui laisse d'autres choix que de s'investir dans la production et la diffusion de discours. Il demeure cependant critique de la production documentaire onéfiennne:

Le spectateur est à la merci du montage, de la musique du documentaire. Le documentariste, lui, est à la merci de son métier. Plus que tous les autres journalistes il devient cynique, à force de manipuler [...] le réel, pris sur le vif, ou mis en scène, c'est-à-dire répété pour la caméra. Le documentaire interprète la réalité; au début, avec passion, puis les années passent, les films aussi, il apprend comme la *bonne image* à sa *juste place* crée ceci, ou le contraire. Le documentariste n'a même plus foi en des vérités multiples (1964, p. 7).

Godbout sait très bien que le cinéma ne peut offrir qu'une approximation de la réalité et c'est pourquoi il n'hésite pas à pervertir le direct en se déplaçant vers la fiction.

Godbout s'exerce à la fiction avec un court métrage intitulé *Fabienne sans son Jules* (1964). Son premier long métrage, *YUL 871* (1966), paraît quelques années plus tard. Le film n'est pas un échec total mais il est peu original et inspirant. Ce n'est qu'à partir de *Kid Sentiment* que Godbout s'affiche clairement en tant que *parrhésiate* et cinéaste engagé prêt à tout pour faire aboutir son art. Avec *Kid Sentiment*, Godbout pose un regard sur la jeunesse yéyé des années soixante mais il crée aussi un contexte à l'intérieur duquel le franc-parler est possible. Il met son cinéma au service d'une démarche communicative et c'est là que se concrétise pleinement la *parrhèsia* chez lui.

Les Sinners... parrhésiates ?

Les Sinners apparaissent sur la scène yéyé québécoise en 1965. Ce sont, à première vue, des jeunes à gogo mais leur musique s'oriente vers un garage-rock psychédélique innovateur plutôt que vers un son pop simpliste et inoffensif. Le groupe se démarque rapidement de ses contemporains par l'énergie qui se dégage de sa musique et par la singularité de sa démarche. Durant leurs deux premières années d'existence, Les Sinners enregistrent plusieurs disques simples et un album qu'ils intitulent *Sinerisme=Sinerisme* – un terme inventé, « sinerisme » ou « sinnerisme », qui nargue l'intellectualisme de l'époque et qui propose une critique de la musique québécoise que le groupe juge un peu trop docile. Les Sinners sabotent leurs propres concerts. Ils orchestrent aussi des détournements, des *love-ins* et des *happenings* lorsqu'ils ne sont pas occupés à narguer les médias (Baillargeon, p. 59). Ces jeunes musiciens vont même jusqu'à organiser une manifestation sur les marches de l'Oratoire St-Joseph : « Arborant un anodin *We love the Sinners*, les faux piqueteurs s'éparpillent soudain dans différentes directions et la moitié restante du slogan devient *We love Sin...* Le ton est donné ; ces pécheurs ne sont pas du tout repentants » (QIM). Le « sinnerisme » est une musique rock insoumise qui se veut mobilisatrice. C'est un « rock-social intellectuel » qui existe dans la marge du yéyé par son refus des concessions et son désir d'affirmation [11].

Les Sinners atteignent leur sommet en 1968 avec la parution de *Vox populi*. Ce troisième 33 tours

du groupe constitue le premier album-concept rock créé au Québec. Le titre du disque est tiré du latin et signifie la voix du peuple – Les Sinners se présentent comme les porte-paroles d'une jeunesse qui a maille à partir avec l'intelligentsia moderniste post-duplessiste. Les quatre membres du groupe apparaissent sur la pochette déguisés en Rois mages. La scène se déroule au cimetière du Mont-Royal en plein hiver. À genoux face à un Jésus adulte, ils énoncent une critique du conservatisme rampant qui persiste au Québec malgré la Révolution tranquille. « *Vox populi*, c'est l'espoir d'une idée », peut-on lire au verso du disque. Cet album-manifeste est d'une cohérence musicale et thématique exemplaire. Chaque pièce est accompagnée d'un court monologue retranscrit au verso de la pochette. *Kid Sentiment* tire son titre d'une chanson gravée sur la deuxième face du disque. Le monologue qui précède la pièce annonce : « *Vox populi*, c'est une jeunesse altière, fanfaronne, mais bien peu sentimentale. » *Vox populi*, c'est aussi « le droit et la conviction à ses idées ». Les Sinners sont *parrhésistes* dans l'âme. Ils sont aussi en pleine possession de leurs moyens au moment où Godbout entame son projet de « fiction-vérité » sur la jeunesse à gogo. Les parutions presque simultanées de *Vox populi* et de *Kid Sentiment* en mars 1968 sont des événements marquants pour le groupe. Elles concrétisent la possibilité d'une parole libre – une parole qui s'exprime maintenant par le rock.

***Kid Sentiment* : dé-problématiser le franc-parler**

Kid Sentiment constitue une expérience cinématographique hors du commun. Le film se situe à l'endroit même où le cinéma direct et la fiction entrent en conflit. Il est aussi la rencontre entre cinéma et musique (entre les discours d'un réalisateur et ceux de jeunes musiciens à gogo). Dans ce film, Godbout et Les Sinners pervertissent la fiction afin d'y insérer des bonnes doses de franc-parler. Ils souhaitent offrir aux spectateurs de multiples représentations de la réalité. La formule « fiction-vérité » leur en offre les moyens. Ensemble, ils contribuent – par leurs paroles et leurs gestes – à l'élaboration d'un schéma communicationnel propice à la démultiplication des discours. *Kid Sentiment* est beaucoup plus qu'un simple projet expérimental sur un sujet pop. C'est le site d'une rencontre tumultueuse entre deux modes discursifs qui se disputent l'espace sonore et l'espace visuel d'un récit.

Les premières minutes du film ne laissent aucun doute en ce qui concerne l'importance des discours dans *Kid Sentiment*. Le récit débute avec un long plan-séquence (ou presque) présenté selon le point de vue d'un policier situé en hors-champ. Cette première scène permet au spectateur de faire connaissance avec Parizeau. Dans son scénario original, Godbout écrit : « Une voiture suit un garçon et intercepte sa moto à un coin de rue. C'est une voiture de la police: sans raison, on lui demande ses papiers et on lui fait des remarques désobligeantes sur ses vêtements et cheveux longs. Le garçon répond à peine, il s'en fout » (« *Kid Sentiment* », 1968, p. 49). Tel que convenu, le policier pose des questions à Parizeau mais ce dernier ne peut s'empêcher de répondre. Rapidement, le spectateur devient témoin d'une confrontation entre l'autorité (le policier, la caméra et Godbout) et une jeunesse insolente sur laquelle un regard est posé. Tout au long de cette scène, Parizeau improvise avec habileté se permettant des réflexions ici et là sur la langue et son utilisation : « Ce n'est pas français ce que vous venez de dire monsieur, je ne comprends pas ce que vous voulez dire », « Oui je suis

sourd », « Je suis très intelligent parce que *smat* ce n'est pas français. » Il détourne les questions du policier. Il manipule et s'approprié le sens des mots employés afin de dérouter son interlocuteur.

Il est pertinent de noter que Parizeau (tout comme le policier d'ailleurs) ne parle pas un français international. Godbout mentionne qu'au début du tournage, ses deux Sinners tentent de surveiller leur langage. Il ajoute : « Remarquez bien que ça n'a pas servi à grand'chose. Le naturel revient au galop » (cité dans *Kid Sentiment*, Fiche culturelle). Désireux de mettre en évidence les origines bourgeoises de Parizeau, Godbout annonce pendant le générique du début que *Kid Sentiment* comprend des « dialogues en joual d'Outremont ». Cette information apparaît à l'écran alors que Parizeau prépare ses dernières répliques. Il répond au policier (et à la caméra) : « L'autorité ? Monsieur, je respecte l'autorité où je la vois. » Godbout tente de poser son regard sur Parizeau mais ce dernier résiste à la mise en scène d'une réalité qu'il estime improbable. Cette première scène offre de nombreux indices qui renvoient aux énonciateurs réels qui peuplent *Kid Sentiment*. Elle donne le ton au film et annonce le début d'une lutte entre *parrhèsiastes*.

En choisissant l'approche libre et ouverte de la « fiction-vérité », Godbout se détourne de l'énonciation de type réflexif. Il accepte ainsi de se projeter au centre d'un récit dont le contrôle lui échappe. Le réalisateur se manifeste principalement à travers la caméra – c'est là que ses réactions sont les plus visibles. Les propos de Lacasse sur le cinéma direct et ses variantes tiennent la route en ce qui concerne *Kid Sentiment* : « La caméra mobile ne vise pas à amener le spectateur sur les lieux, elle vise à lui montrer, tout comme un bonimenteur, les lieux et les personnages que veut montrer l'auteur dont le discours est toujours perceptible » (2006, p. 49).

Au début du film, Godbout pose un long regard sur cette jeunesse (Parizeau) qu'il souhaite mettre en scène. Cependant, la dynamique du film change au moment où Parizeau et Guy se retrouvent. Dès cet instant, la caméra ne peut plus se contenter de plans larges et fixes. Les deux jeunes hommes s'agitent et bougent à un rythme étourdissant. Ils donnent le ton au film et forcent leur réalisateur et son équipe à bouger rapidement. La caméra à l'épaule, ces derniers tentent de suivre les deux protagonistes dans leurs péripéties. L'image chambranle et on craint pour la caméra (va-t-elle se percuter contre une porte ou un arbre ?). L'image doit constamment être mise au point car l'équipe de tournage travaille dans un contexte qu'elle contrôle très peu. Il ne se passe finalement pas grand-chose mais les deux protagonistes s'agitent suffisamment pour rendre la prise d'images difficile.

Le montage offre lui aussi des indices qui renvoient aux énonciateurs qui luttent à l'écran. La première partie du film est composée de plans variés qui reflètent l'essoufflement de l'équipe de tournage. Cette anarchie de plans force un montage abrupt. Tout cela change rapidement à mi-chemin dans le film. La scène de confrontation qui coupe *Kid Sentiment* en deux présente un contraste marquant avec les scènes qui précèdent. Pendant de longues minutes, les protagonistes sont assis face à une caméra fixe (hormis le zoom occasionnel qui nous permet de mieux saisir l'expression des personnages et les réactions que les commentaires de Godbout suscitent chez eux). Par ce procédé, le réalisateur tente de reprendre le contrôle sur le film afin de le rasseoir dans sa

trame narrative initiale.

La deuxième moitié de cette « fiction-vérité » est caractérisée par un montage plus serré. Godbout s'affaire avec acharnement à concrétiser cette tendresse que les protagonistes évitent depuis le début du tournage. Il parvient à capter des images des deux couples qu'il assemble en montage alterné. La musique extradiégétique se fait aussi plus présente contribuant à l'impression d'un développement dramatique. Mais c'est trop peu trop tard, les deux jeunes filles sur lesquelles le réalisateur mise (contrairement à leurs homologues masculins, Cousineau et Mercure décident au départ de jouer le jeu) choisissent ultimement de se ranger du côté de la jeunesse plutôt que celui du cinéma et de Godbout.

La mise en scène du son dans *Kid Sentiment* jette une lumière importante sur le contexte de production du film. Dans ce « gogo-vérité », le son synchrone est utilisé de manière à pervertir la fiction. Le son audible d'une caméra qui tourne se fait entendre à plusieurs reprises. Cet indice renvoie à un énonciateur réel dont le projet consiste à mettre en scène ce qu'il croit être au départ une réalité objective. Godbout n'hésite pas à se projeter dans le récit. Il intervient même directement par la voix durant cette fameuse scène qui coupe le film en deux. L'utilisation de chansons tirées de répertoire du groupe Les Sinners est aussi révélatrice. Cette musique renvoie à l'aspect documentaire et au fait que *Kid Sentiment* est ancré dans le *Vox populi* et le *Sinnerismes* de Guy et Parizeau [12]. Elle concrétise la présence de ces acteurs non professionnels empruntés à la scène yéyé.

Tel que mentionné, les performances de ces deux artistes ont une incidence non négligeable sur la prise d'images et sur le montage. Ces jeunes hommes donnent le ton et imposent le rythme par leurs gestes et leurs déplacements. Ils sabotent le projet de Godbout en s'appropriant l'espace sonore et visuel. Une musique extradiégétique se fait entendre ici et là mais c'est par les performances improvisées de Guy et Parizeau que le spectateur prend réellement conscience du fait qu'une confrontation entre *parrhèsiastes* se prépare. Cette musique diégétique est surtout cacophonique. Il est tout de même possible de discerner les paroles qu'émettent les protagonistes masculins. Ils chantent : « Et qu'est-ce qu'on va faire ici ? » Guy et Parizeau connaissent la réponse à cette question. Ils détournent le scénario et poussent Godbout vers l'inévitable impasse de la « fiction-vérité » comme miroir du présent.

La scène centrale de *Kid Sentiment* constitue un des moments forts du cinéma de la Révolution tranquille. Pendant plus de vingt minutes, Godbout interrompt le déroulement du récit pour faire part de son désarroi et de ses inquiétudes à ses protagonistes. Il met ainsi son film en abyme et se projette lui-même au centre des événements. La caméra - soudainement fixe - capte Cousineau, Guy, Mercure et Parizeau bien installés sur un fauteuil. Le point de vue est toujours celui du réalisateur mais ce dernier intervient maintenant par une voix diégétique en hors-champ. Un bras et un micro apparaissent dans le cadre indiquant l'endroit où se situe le point d'origine de cette voix. Cette scène de confrontation entre Godbout et ses protagonistes sert de forum pour l'articulation de discours opposés. Elle débute avec un interrogatoire : « Je ne vois pas comment vous avez pu me dire que le scénario collait avec la réalité et puis qu'en même temps, dès qu'on démarre une scène vous revenez

tous les deux ensemble contre les filles et contre la scène. Comment voyez-vous ça ? » Le réalisateur n'est pas visible durant les longues minutes de dialogue qui suivent (une image fixe de Godbout est insérée au montage mais elle n'apparaît que pour quelques secondes) mais il est bien présent par sa voix et ses commentaires.

Guy et Parizeau ne tardent pas à répondre. Ils s'expriment en « joul d'Outremont » et s'assoient « effouérés » parce qu'ils ne peuvent qu'être eux-mêmes. Ils sont les interprètes de leur propre réalité et non celle que Godbout tente de représenter. Les deux Sinners confrontent leur réalisateur directement en lui reprochant de vouloir construire un récit à partir d'un point de vue qui n'est pas le leur. Ils comparent son entreprise à celle de Michelangelo Antonioni : « Le gars de *Blow Up* [1966] essaie de représenter la jeunesse mais il la représente pour les vieux, il essaye de faire comprendre cela aux vieux. » Ils discutent aussi de la politique, de la guerre du Vietnam et du terrorisme au Québec. Parizeau lance à Godbout : « C'est bien plus proche de moi que ça peut l'être de toi. » Il propose aussi d'un ton sarcastique une modification au scénario afin de faire de *Kid Sentiment* un film de « gogo-vérité » idéal : « On peut aller à la messe avec ça aussi demain ... ça va être beau pis on va écouter du yéyé et danser le gogo ... et à la fin du film on va écouter la télévision pis tout le monde va être heureux. »

Les Sinners opèrent dans le domaine du spectacle mais cela ne veut pas dire qu'ils sont prêts à se plier aux exigences du cinéma. Le spectateur est ainsi témoin d'un conflit intergénérationnel aggravé par la rencontre de deux formes d'art populaire. Tout cela n'est pas en vain. Un événement se déroule sous nos yeux et des idées sont échangées. Guy entérine : « On essaie de dégager le feeling de la jeunesse [...] pour que le gars qui s'assoit, même s'il ne dit pas – Heille! Ce n'est pas beau, y'a pas un début pis une fin comme un vrai film – ... qu'il se dise au moins – Sacre, il est arrivé quelque chose – tu sais. »

Kid Sentiment est à la base un film de « gogo-vérité » mais c'est aussi un prétexte pour réfléchir sur la place importante qu'occupent les discours dans le cinéma des années soixante. Claude Jasmin, dans une critique que publie *Ciné-Jazz*, voit juste lorsqu'il écrit : « Godbout vient de réaliser un film parlant » (p. 9). Il ajoute : « Tout y est dit. Et clairement. Notre sauvagerie, notre barbarie, notre cher *modus vivendi* a fabriqué de toutes pièces cette jeunesse-là » (p. 9). Yvon Bellemare décrit cette production onéfiennne comme « une synthèse de signes humains d'une génération » (p. 130). Il n'a pas tort mais il omet le fait que le film nous informe aussi sur son auteur. Louise Carrière corrobore : « *Kid Sentiment* nous en apprend [...] moins sur une jeunesse petite-bourgeoise sans problèmes que sur les réactions qu'elle suscite chez les aînés » (p. 94). *Kid Sentiment* ne peut cependant pas être réduit à une étude sur les conflits intergénérationnels. Ce film se démarque à l'intérieur du corpus du cinéma de la Révolution tranquille car il est le site d'une rencontre explosive entre deux modes discursifs, soit celui du cinéma et celui du rock.

Cette rencontre est l'occasion d'une lutte qui prend place pour la première fois sur les écrans au Québec. Dans *Kid Sentiment*, Godbout et ses Sinners expriment leurs vérités en employant tous les moyens qui sont à leur disposition. Guy et Parizeau dictent le rythme, ils s'approprient l'espace

sonore et ils sabotent le film par leur non-respect du scénario. De son côté, Godbout déploie un langage cinématographique innovateur et audacieux. Le projet mené à terme, il n'a cependant d'autre choix que d'assumer pleinement la dimension déictique de son entreprise. « Il n'existe pas de cinéma-vérité », affirme-t-il (« À propos de *Kid Sentiment* », 1968, p. 18). Ce qui importe pour lui est d'entreprendre une démarche et de la suivre jusqu'au bout. C'est ce qu'il accomplit avec *Kid Sentiment*. Le cinéma « fiction-vérité » est une impossibilité et c'est pourquoi Godbout s'ouvre au franc-parler dans ce film conçu dans un esprit d'expérimentation. Au bout du compte, on y parle de ce qu'on l'on veut comme on veut. Tout y est dit en quelque sorte.

En bon *parrhèsiate*, Godbout n'hésite pas à mettre son projet en péril. Mais il n'y a pas que son cinéma qui est mis en abyme. Tous se révèlent dans cet élan vers le franc-parler. Il arrive effectivement quelque chose et ça passe par le rock. Ce dernier perturbe et s'impose. Il est audace, jeunesse, suffisance, trouble et volume. Il est – pour emprunter un terme à Jean-Pierre Sirois-Trahan – « voyourisme ». Ce « isme » (comme celui de « sinnerisme ») n'est pas qu'une heureuse construction. Il est la reconnaissance que le rock au Québec est investi – dès la fin des années soixante – d'un potentiel politique mobilisateur. La présence de cette musique dans un cinéma qui se veut national et engagé en est la preuve. Ce deuxième long métrage de Godbout peut paraître inoffensif mais ce n'est qu'une impression car la mise en abyme du spectacle ne peut que s'ouvrir sur un remaniement de l'imaginaire et la possibilité de nouvelles réalités. La *parrhèsia*, telle que manifestée par la rencontre rock/cinéma dans *Kid Sentiment*, n'est rien de moins que la libération de la parole et l'explosion des discours. Elle est l'occasion de nouvelles affirmations et prises de conscience. Elle est un rappel qu'à partir de 1968 le franc-parler passe aussi (et de plus en plus) par le rock.

NOTES

[1] Gilles Marsolais définit l'expression « fiction-vérité » de la manière suivante : « Par allusion au bref courant du cinéma-vérité du début des années 60 dans le secteur documentaire, cette expression viserait à désigner une démarche de fiction qui a recours à certains éléments de la démarche documentaire pour renforcer son climat d'authenticité [...] » (« Les mots de la tribu », p. 142).

[2] Le terme « à gogo » fait référence à un type de danse populaire chez les jeunes durant la décennie des années soixante. La presse québécoise utilise ce terme fréquemment pour décrire la musique du groupe Les Sinners.

[3] Une première version du présent travail a été présentée dans le cadre d'un séminaire de deuxième cycle – Recherches sur le cinéma québécois – dirigé par Germain Lacasse à l'automne 2010 (Université de Montréal). « *Kid Sentiment* : La *parrhèsia* chez Jacques Godbout et Les Sinners » a ensuite été intégré à un programme de conférences organisées par Jean-Pierre Sirois-Trahan au printemps 2011 pour un cours universitaire sur le rock et le cinéma québécois (Université Laval).

[4] Le terme « gogo-vérité » est employé lors de la promotion du film *Kid Sentiment*. Il apparaît sur

les affiches et Godbout l'utilise abondamment de manière à différencier son film d'autres projets appartenant au corpus du « cinéma-vérité ». Ces documents d'archives sont disponibles à la Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise de Montréal (*Kid Sentiment*, Fiche culturelle du Service d'éducation cinématographique de Montréal).

[5] Avant *Kid Sentiment*, le rock est un objet d'étude parmi tant d'autres. Certains réalisateurs le neutralisent par la formule documentaire – *On sait où entrer, Tony, mais c'est les notes* (Claude Fournier, 1966) – tandis que d'autres le désarment en le mettant au service de leurs récits – *Pas de vacances pour les idoles* (Denis Héroux, 1965).

[6] Le livre *Fearless Speech* est tiré d'une série de cours offerts par Michel Foucault à l'Université de Berkeley en 1983. Cette publication n'est présentement disponible qu'en anglais.

[7] Godbout rencontre les deux membres du groupe yéyé lors d'un évènement au Pavillon de la jeunesse à l'Expo 67. Ils ont le profil de l'emploi : « Ce sont des jeunes à la fois drôles et lucides, des jeunes issus d'un milieu bourgeois, des jeunes gogo » (cité dans *Kid Sentiment*, Fiche culturelle). Le réalisateur tient absolument à engager des acteurs non professionnels. Il sait bien que Guy et Parizeau ne peuvent représenter qu'eux-mêmes (les deux jeunes hommes conservent leurs prénoms dans le film) mais il espère tout de même offrir une représentation réussie, quoique partielle, de la réalité.

[8] Andrée Cousineau et Michèle Mercure sont invitées à participer au film puisqu'elles correspondent à l'idée que se fait Godbout de la jeunesse à gogo. Cousineau est la petite amie de Guy. Le réalisateur fait ensuite connaissance avec son second personnage féminin via l'actrice Monique Mercure (la mère de Michèle). Godbout cherche des « filles jolies [...] qui ont du caractère » (cité dans *Kid Sentiment*, Fiche culturelle). Les deux jeunes femmes font partie de ce groupe de jeunes pour qui le gogo est un mode de vie.

[9] Godbout publie son scénario original dans la revue *Liberté* en 1968. On y apprend que les personnages devaient au départ se nommer François, Eric, Diane et Élise. Ce scénario comprend plusieurs des thématiques que l'on retrouve dans *Kid Sentiment* mais rien ne laisse présager la scène de cinéma direct qui coupe le film en deux. Ce scénario, dans sa forme ouverte et non restrictive, reflète bien la tendance de l'époque qui consiste à laisser place à l'improvisation et à l'évènement. Esther Pelletier explique : « Au Québec, le scénario n'est pas fixé d'avance, ni pour l'avenir de la société, ni dans la manière de faire du cinéma [...]. La cinématographie de l'époque ne le requiert pas, elle veut d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale » (« Le scénario et le cinéma québécois », p. 36).

[10] Voir : Luc Perrault, « Je recule dans le temps », *La Presse*, 23 septembre 1967, p. 29. Voir aussi : Brigitte Morissette, « Le québécois, ce n'est ni du français ni du joul », *La Patrie*, 10 septembre 1967, p. 55.

[11] Le terme « rock-social intellectuel » est parfois employé pour décrire la musique du groupe Les Sinners. Voir : Anonyme, « Les Sinners : Love-in, disques, récital, film ... », *La Presse*, 2 mars 1968, p.

39.

[12] Le deuxième album que Les Sinners enregistrent s'intitule *Sinnerismes*. La musique du film *Kid Sentiment* est tirée principalement de cet album et de *Vox populi*. Les pièces suivantes occupent une grande partie de la bande-son : « Kid Sentiment », « Ne reste pas sous la pluie », « Les bouffons » et « L'hymne à Ti-pop ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. Archives

Médiathèque Guy-L.-Coté/Cinémathèque québécoise, Montréal.

- *Kid Sentiment*, dossier numérisé 23.

- *Kid Sentiment*, fiche culturelle du Service d'éducation cinématographique de Montréal.

- « *Kid Sentiment* : Un film de gogo-vérité », affiche promotionnelle.

2. Enregistrements sonores

Les Sinners, *Sinerisme=Sinerisme*, Disques Jupiter, 1967, 33 tours.

Les Sinners, *Sinnerismes*, Disques Jupiter, 1967, 33 tours.

Les Sinners, *Vox populi*, Disques Jupiter, 1968, 33 tours.

3. Films

Michel Brault, *Entre la mer et l'eau douce*, Montréal, Coopératio, 1967.

Gilles Carle, *La vie heureuse de Léopold Z*, Montréal, Office national du film, 1965.

Claude Fournier, *On sait où entrer, Tony, mais c'est les notes*, Montréal, 1966.

Jacques Godbout, *Kid Sentiment*, Montréal, Office national du film, 1967.

Gilles Groulx, *Le chat dans le sac*, Montréal, Office national du film, 1964.

Denis Héroux, *Pas de vacances pour les idoles*, Montréal, Latino Films, 1965.

Claude Jutra, *À tout prendre*, Montréal, 1963.

4. Sources imprimées

ANONYME, « Les Sinners : Love-in, disques, récital, film ... », *La Presse*, Montréal, 2 mars 1968, p. 39.

FAVREAU, Michèle, « Un film vrai sur la jeunesse d'aujourd'hui », *La Presse*, Montréal, 30 mars 1968, p. 37.

GODBOUT, Jacques, « L'année zéro », *Parti Pris*, n° 7, avril 1964, p. 6-10.

GODBOUT, Jacques, « À propos de *Kid Sentiment* », *Le Devoir*, 1^{er} juin 1968, p. 18.

GODBOUT, Jacques, « *Kid Sentiment* », *Liberté*, vol. 10, n°s 5-6, 1968, p. 49-55.

JASMIN, Claude, « Godbout vient de réaliser un film parlant », *Ciné-Jazz*, n° 1, 1968, p. 9.

MORISSETTE, Brigitte, « Le québécois, ce n'est ni du français ni du joual », *La Patrie*, Montréal, 10

septembre 1967, p. 55.

PERREAULT, Luc, « Je recule dans le temps », *La Presse*, Montréal, 23 septembre 1967, p. 29.

PILON, Jean-Guy, « Jacques Godbout veut écrire un roman d'Amérique », *La Presse*, Montréal, 16 juin 1962, p. 7.

Sources secondaires

BAILLARGEON, Richard, « Portrait de famille : Les Sinners », *Rendez-vous 93*, n° 10, 1993, p. 58-62.

BELLEMARE, Yvon, *Jacques Godbout : Le devoir d'inquiéter*, Montréal, Humanitas, 2000, 175 p.

CARRIÈRE, Louise, *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal express, 1983, 282 p.

FOUCAULT, Michel, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, 183 p.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, 81 p.

JOST, François, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma et télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, 140 p.

LACASSE, Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », dans *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Stéphane-Albert Boulais (dir.), Ottawa, Université d'Ottawa, 2006, p. 47-60.

LACASSE, Germain, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 229 p.

LEVER, Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*, Montréal, Cégep Ahuntsic et l'Institut québécois du cinéma, 1991, 732 p.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995, 635 p.

MARSHALL, Bill, *Quebec National Cinema*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, 371 p.

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, 351 p.

MARSOLAIS, Gilles, « Les mots de la tribu », *Cinémas*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 133-150.

METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Éditions Klincksieck, 1978, 246 p.

NOGUEZ, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du jour, 1970, 221 p.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, Université De Boeck, 2000, 183 p.

ONF, « *Kid Sentiment* », *Notre collection*, site Office national du film, Web, consulté le 15 août 2011.

PELLETIER, Esther, « Le scénario et le cinéma québécois », *Québec français*, n° 51, octobre 1983, p. 36-39.

QIM, « Les Sinners », site *Québec info musique*, Web, consulté le 15 août 2011.

ROY, Léo, *La merveilleuse époque des groupes des années 60*, Québec, Les éditions rétro laser, 2003, 225 p.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Cinéma et voyourisme. La jeunesse dans le film rock québécois des années 60 », texte à paraître, communiqué par l'auteur.

STRARAM, Patrick, « Electronic music for the mind and body », dans *Musiques en kébèk*, Raoul Duguay (éd.), Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 257-262.

THÉRIEN, Robert et Isabelle D'AMOURS, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture (IQRC), 1992, 580 p.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Enseignant de formation, **Eric Fillion** détient une maîtrise en histoire de l'Université Concordia pour laquelle il a rédigé un mémoire intitulé *The Cinema of the Quiet Revolution: Quebec's Second Wave of Fiction Films and the National Film Board of Canada, 1963-1967*, où il s'intéresse aux discours déployés par les cinéastes de l'ONF pour expliquer et légitimer leur déplacement vers la fiction. Collaborateur à la *revue Hors Champ*, il gère aussi un organisme sans but lucratif (*Tenzier*) dont le mandat est de préserver, de mettre en valeur et de diffuser des archives sonores issues de l'avant-garde et de la contre-culture québécoise.