

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## **Le devenir-qubécois dans la dilogie Vamos (Où êtes-vous donc? et Jusqu'au cœur). Rock, cinéma et contre-culture**

**JEAN-PIERRE SIROIS-TRAHAN**

### **Résumé**

Dans cet article, l'auteur s'intéresse à deux films de la contreculture qu'il réunit, par le geste de l'analyse, sous une dilogie. C'est que les films *Où êtes-vous donc?* de Gilles Groulx (1969) et *Jusqu'au cœur* de Jean Pierre Lefebvre (1968) offrent plusieurs points de convergence et on peut les voir comme deux étapes successives d'un même questionnement identitaire, questionnement que l'auteur appelle le *devenir-qubécois*. En plus de s'intéresser au rock, les deux oeuvres partagent la même actrice (Mouffe) et le même directeur photo, Thomas Vamos (qui donne son nom à la dilogie). Ces deux noms, auxquels ils faut ajouter ceux de Christian Bernard, Georges Dor et Robert Charlebois, participent avec les cinéastes d'une véritable énonciation collective qui a eu pour finalité d'inventer une identité nouvelle. À cet égard, l'article explique en quoi les affinités entre musique rock et cinéma ont permis cette invention importante pour la culture québécoise.

En 1966-67, le champ de la musique populaire va se transformer rapidement [1]. À l'aide des techniques du direct, D. A. Pennebaker filme Bob Dylan dans *Dont Look Back*, au moment où ce dernier, en 1965, se tourne vers la guitare électrique, devenant le Judas du mouvement folk. Le film sort en 1967, l'année où l'écrivain montréalais Leonard Cohen lance son premier album, dont l'empreinte mélancolique sera profonde sur la culture rock (influencé par la *Beat Generation*, Cohen se rapprochera de l'underground new-yorkais autour du Chelsea Hotel et d'Andy Warhol). Au même moment, quatre insectes liverpooliens sortent leurs trois chefs-d'œuvre psychédéliques — *Revolver* en 1966, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* et *Magical Mystery Tour* en 1967 — qui permettront de légitimer la pop aux yeux de plusieurs, alors que le maestro Leonard Bernstein consacre l'un de ses documentaires télé (*Inside Pop : The Rock Revolution*, CBS News special, 1967) à la scène rock californienne au sein de laquelle se démarquent les figures de Frank Zappa, auteur de l'album *Freak Out!* (1966), et du leader des Beach Boys Brian Wilson, avec ses albums *Pet Sounds* (1966) et *Smile* alors en chantier. L'époque est profuse, le cinéma en prend le pouls. Michelangelo Antonioni s'intéresse au rock londonien dans *Blow-Up* (1966) et Peter Whitehead dresse le portrait de la faune psychédélique autour de Syd Barrett avec *London '66-'67* et *Tonite Let's All Make Love in London* (1967).

C'est dans la foulée que deux cinéastes québécois des plus importants se pencheront sur le phénomène du rock contre-culturel, avec ce qu'on pourrait appeler la dilogie Thomas Vamos, du nom

du directeur photo qui ajouta sa patte psychédélique et pop art à ces deux films rock tournés en 1967-68 : *Où êtes-vous donc?* de Gilles Groulx (1970) et *Jusqu'au cœur* de Jean Pierre Lefebvre (1968). L'hypothèse que je voudrais défendre est que ces films, méconnus même par les spécialistes de la chanson populaire québécoise, ont eu une importance capitale pour la constitution au Québec de la contre-culture et, par le fait même, de la culture québécoise née de la Révolution tranquille, puisqu'une partie importante du *devenir-qubécois* [2] passera par cette mouvance. La dilogie Vamos doit être comprise comme une suite d'étapes dans cette transformation identitaire.

Bien que je les désigne ici par l'appellation de dilogie Vamos, ces films demeurent en n'en point douter des créations de leurs cinéastes respectifs. Je propose néanmoins qu'un directeur photo — qui, le plus souvent au Québec, était aussi caméraman, du moins à cette époque — puisse également avoir une « œuvre » qui regrouperait des films réalisés par d'autres, même s'il ne s'agit pas ici de dire que ces films sont uniquement ses œuvres. C'est, *mutatis mutandis*, le point de vue de Luc Moullet dans *La politique des acteurs* (1983), lorsqu'il montre que de grands interprètes comme Cary Grant ont une œuvre constituée des films dans lesquels ils ont joué, et sur lesquels ils ont imprimé leur marque. D'une manière un peu paradoxale, il ne s'agira pas pour autant de distinguer ce qui, dans les films de cette dilogie, est le fait de Vamos. Au contraire, le problème qui m'intéresse tient davantage à l'hypothèse que ces œuvres parallèles — celles des cinéastes, des acteurs et du directeur photo — sont dépassées ici pour aboutir à une véritable énonciation collective. Si, à Hollywood, la star a une importance considérable — on voit un film de Cary Grant autant que celui d'Alfred Hitchcock —, et que la production se fait selon la division verticale des tâches sur le modèle de l'usine (l'usine à rêves, précisément), dans le contexte québécois de ces années-là l'équipe de tournage, acteurs et directeur photo compris, se regroupe selon un modèle horizontal et collectif, et c'est ce qui importera lorsqu'il faudra définir l'instance du discours. On verra que ces énonciations collectives auront permis de construire un *devenir-qubécois*, identité nouvelle à partir du creuset canadien-français, et il n'est pas surprenant de retrouver là l'immigrant de fraîche date qu'était alors Vámos Tamás.

### ***Où êtes-vous donc? de Gilles Groulx (1969)***

S'il sort commercialement en janvier 1970, totalement dépassé par rapport à l'actualité musicale qui se transforme rapidement à la fin des *swinging sixties*, *Où êtes-vous donc?* fut en fait tourné d'avril à juin 1967, et il était donc, au moment de son tournage, en phase avec la scène musicale du moment. Sous la forme d'un immense collage de formes, de couleurs et de sons, cet essai filmique présente trois personnages joués par Jean-Claude « Christian » Bernard, bassiste des Hou-Lops; Georges Dor, chansonnier et auteur de « La complainte de la Manic » (1966); et Claudine « Mouffe » Monfette (Mouffe-La Touffe dans le film), collaboratrice et compagne de Robert Charlebois, auteure d'« Ordinaire » (1970). Chacune de ces figures, conçues comme des types sociaux, exemplifie trois sous-champs de la musique populaire, soit le rock garage, les chansonniers et la variété (Mouffe dans un rôle de composition). Selon Mouffe : « Tout le monde fait de la chanson au Québec mais chacun a son "Bag", c'est ça que le film veut montrer. » (Martigny, p. 6) A posteriori, le grand intérêt de *Où êtes*

*vous donc?* est de prendre un instantané de la situation bloquée (yé-yé versus chansonniers) qui a cours au sein de la culture populaire musicale francophone au moment de la réalisation du film, formulé comme un constat complexe (c'est bien mal comprendre Groulx que de le réduire à des réponses politiques univoques).

Comme lors de son premier long métrage, le cinéaste du *Chat dans le sac* (1964) a infléchi la commande qu'on lui avait passée, soit de faire un portrait de la musique québécoise, intitulé à l'origine *Chant premier*. Au final, il s'agit d'un essai sur la musique populaire, certes, mais aussi sur l'aliénation de la jeunesse et la révolution culturelle à venir (« À suivre... », annonce le dernier sous-titre, apparaissant lors d'un arrêt sur image du regard de Georges vers la caméra). Au moment du tournage du film, nous sommes un an avant Mai 68, et Groulx, comme Godard avec *La Chinoise* (1967) tourné au même moment, en capte les signes avant-coureurs pour ce qui est de la *situation* québécoise (Mai 68 n'est pas qu'un événement franco-français, tant s'en faut). « Un film, c'est la critique de la vie quotidienne », avance Groulx, en paraphrasant les théories du philosophe marxiste Henri Lefebvre, dans le dossier du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma qui distribua le film (et non l'ONF qui s'en désintéressa). En pleine féerie d'Expo 67 qui débute sur l'île Sainte-Hélène, Groulx filme avec humour un joggeur courant avec un *sweat-shirt* sur lequel est écrit « Québec libre/Québec aux Québécois », quelques mois avant la déclaration du général de Gaulle en juillet 1967. Le contexte social est campé.

Quant au rock dans le film, il est encore vu comme une sous-culture anglo-saxonne, forcément aliénante. Christian n'est pas filmé comme un voyou, encore moins comme un rebelle, mais comme un jeune homme trop candide attiré par les sirènes du *show-biz* pour sortir enfin, pense-t-il, de sa misère économique. « J'veux vivre, j'veux d'argent. J'veux être connu. J'veux qu'on m'aime, j'veux qu'on m'aime », dit-il en magasinant des vêtements. Comme enfermé dans ce *vouloir* narcissique, il se mire dans le miroir d'essayage et commence à danser. Il porte une chemise rouge à pois jaunes, l'inverse de celle de Georges dans la dernière scène du film. Le chœur féminin en voix *over* affirme que Georges voit dans cette scène l'image d'*Alice au pays des merveilles*, signifiant par là que le rock est cette image dialectique vue à *travers un miroir* : à la fois aliénation d'un rêve factice, celui de la consommation, et libération d'un réel insupportable, celui du prolétariat réduit au travail automate (cf. les trois mêmes boutons sur lesquels il faut constamment peser dans le garage où travaille Christian). À la radio, passe le succès « Vendredi m'obsède » des Hou-Lops, le groupe de Christian Bernard, dans une distorsion savante entre fiction et réalité. Cette belle version française du succès des Easybeats décrit bien la vie des travailleurs : « Encore cinq jours à traîner / Tout est à recommencer, oui / Je travaille du soir au matin / Et pourtant je ne suis rien / Aujourd'hui rien ne va / Mais demain ça ira / C'est vendredi qui m'obsède » (plus tard, Christian en écrira les paroles sur une affiche-tract à la manière maoïste). La chanson se perd alors dans une grande cacophonie où l'on perçoit La Bolduc et une échappée de Maurice Richard qui lance et compte, deux icônes ti-pop du Canada français. La critique de la vie quotidienne est apparente dans ce passage.

Autre figure de l'aliénation, le personnage joué par Mouffe devra, pour devenir une vedette de la chanson, coucher avec l'auteur-compositeur-arrangeur Stéphane Venne qui, tout en distance ironique, joue son propre rôle de Pygmalion dandy, proche d'un Serge Gainsbourg dans sa collaboration avec France Gall. Le compositeur assure aussi la musique du film (Mouffe et Danielle Jourdan, une chanteuse yé-yé, y chantent « Mon amour, mon grand amour », morceau que crée Renée Claude la même année). Lorsque Mouffe fait part de son désir de devenir chanteuse et d'être aimée, Venne lui propose d'aller chanter avec lui sous sa douche. « C'est ça qu'i' faut faire pour chanter, aller dans la douche avec un monsieur? », demande-t-elle, amusée. Cynique, Venne répond : « C'est un des moyens... Non, il y a aussi mon piano qui est pas mal pour ça... » Laissant ses amis Georges et Christian à leur sort, Mouffe-La Touffe finira par chanter sous la douche, puis par signer un pacte avec le diable en la personne d'un imprésario, le *play-boy* roulant en Cadillac Eldorado joué par Pierre Nolès, à l'époque compositeur et gérant pour des dizaines d'artistes (dont Caroline, la « Twiggy québécoise » que l'on voit dans le film). Se crée lors de cette scène une nouvelle dichotomie s'installant entre la culture *mainstream* (dominante) et une culture *underground* (souterraine, marginale) — dichotomie qui remplacera celle de l'avant-garde et des arrière-gardes académiques [3].

Le seul protagoniste qui trouve grâce aux yeux de Groulx est Georges, le chansonnier de la ruralité, vu comme le chantre authentique de la culture populaire, dont la fidélité à lui-même tranche avec la compromission ou le quant-à-soi des autres. En cela, il est l'incarnation de l'antique tradition des troubadours (poètes du peuple) qui s'opposent aux trouvères (poètes de cour), dont Mouffe-La Touffe serait la figure. Dans une scène magnifique, il répond à la question posée par Christian : « Tu viens d'où, toé, Georges? » Longue envolée, sa réponse habitée est aussi belle qu'énigmatique :

Georges : D'où veux-tu que j'vienne? J'arrive... J'arrive tout l'temps. « Georges, t'en viens-tu, là? » Oui, oui, j'arrive, là, j'arrive. Ça fait 32, 33, 34 ans que j'arrive. J'arrive...

Christian : C'est pas un cadeau.

G : Moi, j'ai 36 ans, 37 ans, 38 ans... 39, 40... 40... 40... 40...  $4 \times 4 = 16$ . 160, 172... J'ai 12 ans. 12, et j'ai 20 ans. 20 ans...  $4 \times 20 = 80$ . J'ai l'âge qu'on me donne. Y'en a qui me donnent ça. Tins! Y'm'donnent... y'en a qui me donnent... y'en a qui me donnent rien! Y'en a qui me donnent pas grand-chose... Y'en a qui me donnent pour mort...

C : Ça s'peut pas.

G : Un coup arrivé, la meilleure chose à faire, c'est de repartir. Plus tu pars, plus t'arrives. « Où-ce qu'i' é'? » Là je suis parti avec toé. Un coup parti, on arrive ensemble... ensemble en ville. (Rires) (Ironique :) Hey, la grande ville! Si on part à deux, on part un peu plus. On va plus loin, on va deux fois plus loin.

C : « Arrive t'ut suite! »

G : Faut que j'r'parte. Partir pour de bon...

Centre de gravité du film, cette scène est, sauf erreur, la première dont l'image et le son sont synchrones. Georges joue littéralement avec les mots *venir* et *partir* et suggère qu'il a tous les âges de

la vie, comme s'il était très peuplé intérieurement. Son identité n'est pas une identité d'emprunt, mais une multiplicité nomade qui prend la parole, en direct, au sein même de l'énonciation filmique, pour le « peuple qui manque », selon le mot de Franz Kafka. Que le peuple manque, c'est la condition même d'un devenir collectif, dont le personnage, comme intercesseur de Groulx, est le ferment : « Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. » (Deleuze, p. 283) Avec son côté terrien et son accent paysan, Georges est le type même du Canadien français, celui qui n'est pas « à la page » comme les deux autres, mais c'est aussi celui qui, par un mouvement dialectique, sera le premier dans le devenir-qubécois.

Au moment du tournage, le rapport de Groulx au rock est encore franchement hostile; c'est toujours le chansonnier, en tant qu'intercesseur du cinéaste, qui est le héraut du devenir. Mais le verdict se nuance lorsque Christian observe finement que la musique traditionnelle québécoise, la gigue, est également anglaise : il n'y a pas d'authenticité pure à retrouver. « Le beat vif, tout seul, du pays », affirme-t-il sur un *insert* de podorythmie. Tout le film cherchera plutôt la multiplicité — l'exemple d'un accord comme superposition de plusieurs sons différents est donné comme métaphore du film —, mais sans que l'auteur ne comprenne, dans un premier temps, que le rock est aussi cette forme née de l'*agrégat de fragments* (les multiples prises de son qui seront montées pour former une œuvre). L'ironie de la chose, c'est que Georges Dor, comme beaucoup de chansonniers au tournant des années 1970, enregistrera ensuite un disque rock (*Au ralenti*, 1971) et que Groulx finira, comme son ami Patrick Straram, par comprendre la nature subversive de cette musique, se rapprochant de Pierre Harel (musicien et acteur de *Entre tu et vous*, 1969) et du groupe Offenbach qui fera la trame sonore de *24 heures ou plus* (film produit en 1973, « perdu » par l'ONF jusqu'en 1977).

En avril 1967, quand commence le tournage d'*Où êtes-vous donc?*, l'album *Sgt. Pepper* n'est pas encore sorti et le rock n'était toujours perçu par le cinéaste que comme un « nouveau folklore de l'aliénation » (*Le chat dans le sac*). Bref, la situation est bloquée et *L'Osstidcho* n'a pas encore flouté les différents clivages de la chanson populaire. Si Groulx n'a aucune idée de la transformation qui suivra, il a le génie de filmer la *situation* — d'une certaine façon, on ne peut devenir, à partir d'une identité figée, que si l'on a conscience de ce qui se réifie dans le présent, pour mieux le nier — et de mettre en scène les personnes par lesquelles ce devenir adviendra. Comme s'il avait posé une question sur le point d'être formulée. Car ce sera justement Charlebois, Mouffe et leur bande qui mêleront les trois genres (variété, rock garage et chansonnier) pour le résultat que l'on sait pendant *L'Osstidcho*. Mais le film indique la piste à suivre lorsque, à l'orgue, Georges joue avec Christian à la Fender bass, ou alors quand la musique extradiégétique est faite de la guimbarde du premier et de la basse du second. Déjà, raconter l'amitié entre un rockeur et un chansonnier est audacieux, tant ces genres musicaux se méprisaient à l'époque. Mouffe et Christian récitent ensemble « La bossa-nova des Esquimaux », chanson hybride de Robert Charlebois. Surprise que Christian le connaisse, Mouffe parle du « Chien » (l'un des pseudo de Charlebois), comme un clin d'œil aux copains, tandis que

Christian vole un 45 tours des Hou-Lops et le « lance » comme un discobole (en un clin d'œil au *Mépris* de Godard). D'ailleurs, Charlebois ne doit pas être bien loin, car la pochette de *Terre des bums* (une revue musicale de 1966, mise en disque en 1967) est prise sur le même lieu de tournage de la scène du Canadian National, lorsque La Touffe veut se suicider, dans une mise en plan très semblable. Sur une photo du verso, Charlebois arbore la même Fender Sunbeam que celle d'Yvan Côté, le guitariste des Hou-Lops que l'on aperçoit avec Christian (lors de la scène au salon de barbier présentée en accéléré). De là à penser que Charlebois a eu ses premiers contacts avec les puissances du rock en côtoyant, sur le tournage, ce groupe de garage qui venait de faire la première partie des Rolling Stones à Paris, il n'y a qu'un pas qu'on ne franchira pas. Convenons qu'il n'est encore, à l'époque, qu'un chansonnier comme il y en a tant d'autres, la division « Yé-yé versus chansonniers » étant parfaitement étanche. Vers mai-juin, probablement pendant ou tout juste après le tournage, Charlebois part en Californie (avec Mouffe?) d'où il reviendra plus aguerri, prêt pour la prochaine étape qui l'amènera sur les territoires psychédéliques. Mais rappelons seulement que la vieille Jaguar du film, peinte à la manière des hippies de San Francisco par Christian — un œil ouvert sur la roue arrière, faisant écho à celui du premier plan du film —, démontre que Groulx savait déjà où se cristallisait la « révolution rock », et il n'est pas interdit de penser qu'il a influencé Garou et Mouffe à partir là où *ça se passe*. Dans le film, juste avant de devenir une chanteuse à gogo, Mouffe-La Touffe se pose, indécise, des questions sur son identité (« Comment peut-on savoir ce qu'on est? »); elle pressent que ses décisions prochaines engageront son *devenir-femme*. Si elle ne sait pas ce qu'elle veut, elle sait ce qu'elle ne veut pas, dira Georges. Elle doit choisir entre les sirènes du show-business et la marginalité bohème que lui offre Georges. Elle choisira la première option et sa transformation en chanteuse automate à la fin du film, lorsqu'elle se lève de la chaise de maquillage, l'air figé, le regard mort, est un constat désenchanté. Les derniers plans d'elle, vus à travers l'écran d'un moniteur télé, sont terribles : elle n'est désormais plus qu'*une image*. Il s'agit d'un alter ego négatif pour Monfette et on peut supposer que le film de Groulx n'est pas sans influence sur le fait qu'elle choisira la deuxième option, celle radicale de *L'Ostidcho*.

On pourrait penser que Groulx a raté sa rencontre avec le rock, tant il est virulent : sur une image d'un spectacle des Hou-Lops se produisant dans un stade vide, avec des images de publicité de grandes compagnies, il ajoute le son d'une foule hystérique (foule qu'on dirait enregistrée à l'occasion d'un discours d'Hitler). Pourtant, le montage sonore du film permet de faire un tout autre constat. À cause du travail complexe à effectuer (et sans doute également à cause de conflits avec l'ONF qui ne distribuera pas le film), le mixage ne sera réalisé que vers novembre 1968, au moment où Charlebois sort son disque avec Louise Forestier, né de *L'Ostidcho*. À l'égal de l'image qui alterne les formats 16 et 35 mm, les pellicules noir et blanc, couleur et monochromes (par virage), les intertitres, sous-titres et phylactères, la bande sonore d'*Où êtes-vous donc?* est un immense collage de bribes sonores sous le mode du *sampling* généralisé : émissions de radio, chansons populaires ou folkloriques, slogans publicitaires, messages publics, guimbarde, etc. Des effets sonores (bruitage

électronique, réverbérations psyché, entre autres) sont produits par Maurice Paradis. Il y a peu d'équivalents de ce travail avant Groulx, sinon chez Arthur Lipsett. Trouvaille du cinéaste, une psalmodie moniale récitée par un chœur féminin (on devine Mouffe et peut-être Danielle Jourdan) produit un commentaire distancié sur les situations, interrompant la continuité narrative et forçant le questionnement, selon les théories « sur la forme épique selon B. B. » (autre citation du *Mépris*). En effet, Bertolt Brecht n'est jamais loin et, dans un magasin de disques, on voit d'ailleurs l'album *Brecht on Brecht* de Lotte Lenya (1963) tout de suite après les 33 tours des Hou-Lops et de Dor... Lorsque Georges arrive à l'Hôtel Nouveau-Canada (dont la « location » ne fut pas choisie au hasard), on entend sur les ondes radiophoniques une publicité pour le Musicorama à l'aréna de Valleyfield, une tournée de groupes yé-yés (avec les Hou-Lops, Renée Martel et les Lutins en vedettes) qui eut lieu du 15 juillet au 18 août 1968, donc plus d'un an après le tournage du film à St-Hyacinthe. Dans une scène importante où Groulx filme *Jeunesse d'aujourd'hui*, une émission à gogo très populaire à l'époque, dans un montage clippeur de son cru qui concurrence celui de la télévision, on entend « Demain l'hiver » de Charlebois mixé avec « La Marche des martiens » des Pharaons, peut-être la meilleure pièce de surf music éditée au Québec (morceau instrumental qu'on entendait déjà dans *Volley-ball* de Denys Arcand, filmé par Vamos). Sur le *beat* de la musique, le montage de Groulx dynamite de l'intérieur le montage en direct du réalisateur télé Roland Larouche, notamment en montrant le disque qu'on devait mettre pour réaliser le *lip-sync*. On sait que Groulx commença comme monteur à Radio-Canada.

Art jumeau du cinéma, le rock est un montage sonore d'enregistrements produit par un réalisateur rock [4]. Ainsi, le film de Groulx peut être vu comme une réalisation rock au sens propre grâce à son montage sonore fait d'échantillonnages (un peu comme le rap le fera des années après). On pourrait penser que cette idée novatrice est née en 1968, mais c'est déjà ce qu'il revendiquait en entrevue dès 1967 : « "Chant premier" est un long métrage, mais c'est aussi un peu une chanson puisque Gilles Groulx, son réalisateur, m'a dit qu'il l'a effectivement conçu comme une chanson. » (Kasma, p. 24) Le film n'est pas *sur* la chanson; il *est* un méta-album de chansons, comme l'est aussi *Sgt. Pepper* des Beatles, enregistré au même moment. Il y a donc une mise en phase concrète entre le rock comme montage qui agrège une multiplicité d'enregistrements et le collage sonore, au sens fort, du cinéaste qui mixe plusieurs enregistrements avec ses images elles aussi montées. C'est justement cette multiplicité de l'œuvre rock comme agrégat qui en fera une voie de passage privilégiée vers le *montage des identités* que sera le devenir-qubécois.

Par ailleurs, une lecture rapide du film pourrait laisser penser que la chanson n'est qu'un prétexte, une commande vite détournée. Il n'en est rien. Groulx aurait pu brosser un panorama sociologique ou didactique, comme l'ONF en produisait dix à la douzaine à cette époque. Or, dès l'*incipit* du film, il se place au niveau le plus abstrait, le plus fondamental :

[Musique électronique sur image noire]

[Un œil, en insert, s'ouvre.]

[Plan général d'une étendue neigeuse avec trois sous-titres :]

la Chanson EST

ce qui EST

est quoi?

[Un trou en insert dans le tissu d'une tente indienne donne sur un ciel blanc.]

[Un Montagnais trace un plan sur le sol en parlant dans sa langue.]

[Étendue neigeuse du début]

[Trois fois le même plan présenté en fondu d'un lac gelé avec deux hommes qui marchent; un bâton est planté sur un monticule de neige; trois sous-titres apparaissent :]

... un phénomène est un fait externe qui tombe sous nos sens...

... et un fait interne dont nous prenons conscience...

or, tout apparaît quand il n'y a rien

[Plan d'un Innu et son chien sur une colline]

[Plan d'ensemble en plongée du lac gelé sur lequel se démarque un être, Georges; il court vers la caméra]

De quoi est-il *question*? Groulx commence par poser la question de l'être de la chanson, sans détermination aucune. La chanson *est* ce qui *est*, dans une paraphrase sur l'essence de Dieu : « Je suis Celui qui est », dit Yahvé à Moïse (Exode 3 :14). Cette définition tautologique est appliquée à Dieu pour ne pas avoir à le définir (puisque toute définition est forcément réduction du divin). Or, en rester là, c'est ne rien dire; on voudra forcément savoir le *quid* de cet être, ce qu'il est concrètement (« ...est quoi? »). Sans complément d'objet, le verbe être est un mouvement figé, une abstraction morte, une étendue vide. Rien ne peut advenir (comme Dieu, hors du temps). Il faut remettre le mouvement dans l'être, mettre en branle son devenir. En tant que phénomène, la chanson est donc deux choses, résume le cinéaste : 1) quelque chose qui se manifeste à nous, par le biais de nos sens, dans son extériorité (un ensemble de percepts : artistes, instruments, disques, mélodies, rythmes, habitus sociaux, etc., que nous montrera le film); 2) quelque chose qui se manifeste à nous intérieurement (un ensemble de souvenirs et d'affects qui nous donnent envie de pleurer, de danser, etc.). Aussi, pour que quelque chose fasse sens, il faut qu'elle soit ressaisie à partir du non-être (« or, tout apparaît quand il n'y a rien »). On ne peut définir une chose qu'en disant ce qu'elle n'est pas. Le deuxième mouvement de la pensée est donc celui de la négation. Rien n'apparaît qui ne fasse trace sur un fond de néant qu'il déchire en lui donnant sens, comme cette tente trouée par laquelle le regard cherche passage ou encore comme la blancheur neigeuse sur le fond duquel l'humain apparaît comme une tache. Ce à quoi nous assistons alors, c'est à une Genèse d'un nouveau genre. Comme le formalise Hegel dans *La science de la logique* (1812-1816), le *non-être* est plus complexe, car il inclut le mode de l'être et celui de la négation. Et le devenir suppose à la fois l'être et le non-être : dire d'une chose qu'elle devient, c'est affirmer qu'elle est un être qui a été nié pour devenir ce qu'elle est, et qui tombera bientôt dans le non-être, comme un photogramme, comme un plan chasse l'autre. Sans négation, point de devenir. En termes marxistes, la société, figée par la reproduction des

rappports sociaux, ne peut devenir que par la pensée de sa négation, incarnée par la Révolution, aussi tranquille soit-elle. La révolution n'est pas nécessaire au devenir, mais sans la possibilité de penser que *ce qui est* — cela même qui est posé par les pouvoirs comme naturel et inévitable — pourrait *ne pas être*, il n'y a pas de vrai changement possible.

Groulx voit celui-ci comme une *tabula rasa* et un réveil. Cette table rase, au principe formel du film, elle commence par l'œil, filmé en très gros plan par Vamos, de Georges se réveillant sur un lac gelé, étendue vierge comme une page blanche, qu'il faut aussi lire comme la toile de l'écran. Face à un horizon empêtré par tout le fatras de la publicité et des médias de masse, dans l'absence de but à toute cette agitation (« Georges se demandait : Ça donne quoi de gagner plus si la vie n'a pas de sens? »), le cinéaste considère l'idée de repartir à zéro, ainsi que le suggèrent les paroles de Christian après un plan d'une sortie d'usine (reprenant justement la première vue Lumière, comme s'il fallait reprendre le cinéma à *l'origine*) :

C : - y'a du monde qui prennent du temps à comprendre -

G : - t'as une idée pour faire autrement?

C : - faut toutt sacrer ça là ... on comprend mieux après

G : - oui - peut-être que pour commencer - faut d'abord que ça finisse...

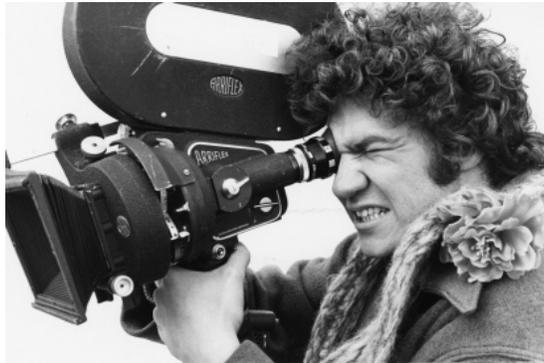
C : - ...quoi?

C'est la deuxième fois du film qu'est posée la question : « ...quoi? » Ce qui doit finir, n'est-ce pas la société de consommation? Si la chanson a quelque valeur, c'est en étant un fait social total, un chant premier qui permet de comprendre la situation québécoise qui prévaut. Si elle a été depuis considérée comme l'une des voies, sinon la voie la plus importante de l'affirmation du Québec, Groulx est l'un des premiers à le comprendre et le montrer.

Or, pour comprendre la chanson comme ferment de la culture québécoise, il faut reprendre le problème depuis le début, c'est-à-dire depuis l'origine de la Nouvelle-France. Pour créer une identité nouvelle, il faut connaître l'identité ancienne qu'on cherche à nier; l'être et le non-être continuent, dialectiquement, à être liés, comme l'objet (le Québec) ne peut être séparé du sujet (le cinéaste, l'équipe de tournage, le spectateur). Groulx montre le Québec comme une refondation, à partir de la Côte-Nord (c'est-à-dire de « nulle part », nous dit Georges en pissant sur une source gelée), alors que la voix off psalmodiée par le chœur égrène des passages des écrits de Pierre Boucher (1663) sur la colonisation française et des rapports des colons aux premiers habitants. La « tabagie » partagée entre Georges et le vieil Innu, qui trace un plan dans la neige, renvoie peut-être à la Grande Alliance du 27 mai 1603 entre Anadabijou, grand chef des Innus, et les sieurs Samuel de Champlain et François Gravé du Pont, qui marquait le vrai début de la colonie. Le chant premier est aussi incantation du sagamo. Après leur rencontre sur le pouce et une escale à St-Hyacinthe, alors épice québécois de la musique rock, Christian et Georges monteront ensuite à Montréal — on passe du désert blanc au village, du village à la ville, puis à la grande ville. Déterritorialisations

successives qui montrent la tension grandissante entre un Québec pittoresque et sa métropole — dont le visage français, rappelons-le, était minoritaire dans l'affichage en 1967 —, métropole qui ne se distingue point des autres grandes villes nord-américaines.

Lorsque Georges se réveille dans la métropole, Groulx et Vamos filment son oreille puis son œil qui s'ouvre, comme un nouveau départ (dans sa vie et pour le film). À la fin du film, vêtu à la Mao, Georges appelle à la Révolution culturelle, seul dans un désert de roches, *excipit* faisant boucle avec le lac gelé du début. « Où êtes-vous donc, ma bande de câlisses? », crie-t-il dans ce désert en regardant la caméra. Son cri de révolte s'adresse à ses amis perdus, mais aussi à nous, tout autant dans l'indécision que Claude dans le précédent opus. Le peuple manque, mais Georges est *déjà* ce peuple de par son identité multiple. Véritable titre du film, la phrase criée par Georges ne passa pas : le sacre fut censuré par l'ONF et l'on ne peut s'empêcher de penser à *L'Osstidcho* et à *Tabarnac* (Claude Faraldo, 1975). Parce qu'ils sont en langue vernaculaire, et blasphématoires envers l'institution canadienne-française la plus importante (l'Église catholique), les sacres posent toujours problème dans les années 1960 et il faut comprendre l'explosion de leur consonne occlusive comme une volonté radicale de rupture avec le passé.



*Robert Charlebois sur le tournage de Jusqu'au cœur. Photo de Attila Dory (coll. Cinémathèque québécoise).*

### ***Jusqu'au cœur* de Jean Pierre Lefebvre (1969)**

Dans les études sur *L'Osstidcho* (Giroux 1993 et Roy 2008, entres autres), on cherche les ferments de ce spectacle incontournable dans l'histoire de la culture québécoise. Au sein de ce corpus passe complètement inaperçue l'importance de *Jusqu'au cœur* de Jean Pierre Lefebvre quant à ce changement de paradigme culturel. Œuvre collective, il s'agit, et c'est mon hypothèse, d'un film qui fut le lieu, avec *Où êtes-vous donc?*, d'une transformation de la culture québécoise des années 1960, précisément parce qu'il est une réflexion dense sur l'identité — ou plus précisément, sur l'identité comme création [5]. Selon les dires de Mouffe, cette prise de parole, juste avant *L'Osstidcho*, fut l'occasion d'une nécessité brûlante :

Quelques mois plus tard Lefebvre me rappelle [après *Il ne faut pas mourir pour ça* dans lequel Mouffe

joue] et m'offre de tourner un film où Robert et moi on participerait au scénario, et au concept. Ça s'appelait « Jusqu'au cœur ». On était emballé : ça correspondait exactement à ce qu'on voulait dire à ce moment-là. Ça a été merveilleux. (Martigny, p. 6)

Second volet de la dilogie Vamos, il vient parachever celle-ci. Les critiques de l'époque avaient remarqué, à la sortie du film de Groulx en 1970, que *Où êtes-vous donc?* ressemblait à *Jusqu'au cœur*, alors qu'il fut tourné un an avant le film de Lefebvre; il faut bien plutôt parler de continuité et de partage de vue sur plusieurs plans (mais pas sur tous), avec Vamos et Mouffe comme trait d'union.

Dans le film de Lefebvre, Charlebois joue un jeune musicien hippie et bohème, nommé Garou le chien, en couple avec Encyclopédine Monfette, jouée par Mouffe. Garou étant le surnom du musicien dans la vie, comme on a pu l'entendre dans *Où êtes-vous donc?*, on peut difficilement séparer le personnage de la personne réelle, en vertu d'un motif autofictionnel qu'on retrouve dans plusieurs films québécois des années 1960 depuis *À tout prendre*. Si Mouffe-La Touffe était le double négatif de Claudine Monfette, un alter ego dont le *devenir* aurait mal viré, Encyclopédine Monfette en est le versant lumineux. Les deux musiciens restent dans un *loft*, probablement celui-là même où, avec Claude Péloquin et Louise Forestier, ils vont transformer la musique québécoise en 1968. C'est à partir de ce contexte biographique que l'histoire se complique. Le système mené par la haute bourgeoisie, armée jusqu'aux dents, considère Garou comme un voyou irrécupérable pour la simple et bonne raison qu'il n'a aucun goût pour la guerre et la violence. Délinquant pour cause de pacifisme... Le chanteur venait justement de sortir son album (*Robert Charlebois*, 1967) avec le casque militaire à fleurs. Dans une scène, Mouffe énumère les guerres depuis que le monde est monde et Garou répète constamment : « il y a la Guerre du Vietnam » (des images des B-52 américains bombardant les Vietnamiens se retrouvent dans les deux films, mais si Groulx les traite comme le fait de guerres impérialistes, Lefebvre les montre comme des preuves de l'instinct d'agression de l'animal humain). Garou est arrêté par l'État et amené dans un hôpital psychiatrique où on lui fera un lavage du cerveau pour en faire un homme nouveau, adepte de la violence la plus primaire, à l'inverse d'*Orange mécanique* (Stanley Kubrick, 1971).

*Jusqu'au cœur* pourrait apparaître comme une fantaisie pop où le « système » est caricaturé. Or, sous ses atours psychédéliqués, l'œuvre est encore en deçà de la violence cauchemardesque des expériences (1957-1961) menées à l'Institut Allan Memorial de l'Université McGill sous la direction du psychiatre Dr Ewen Cameron et financées par la CIA et le Gouvernement canadien dans le cadre du projet MKUltra [6]. On induisait chez des patients déjà ostracisés par la société (dépressifs, psychiatisés, orphelins de Duplessis, Amérindiens, etc.) un coma artificiel qui durait plusieurs semaines en leur administrant des doses massives d'électrochocs, de LSD (*acid*) et de PCP (*angel dust*) afin qu'ils atteignent une dépersonnalisation permettant, croyait-on, une reprogrammation cérébrale. Le but avoué de ces tortures était de faire régresser le cobaye jusqu'à sa première enfance pour ensuite le rééduquer. Selon Naomi Klein (p. 41-77), il s'agit d'expériences qui ont préparé les

exemples récents de torture mentale à Guantanamo et Abou Ghraib (nous rappelant, comme l'affirme Jacques Derrida, que l'État est voyou par définition). Après cette *tabula rasa* de la personnalité et de la mémoire, le Dr Cameron faisait écouter aux « patients », pendant des mois, des phrases préalablement enregistrées, du type « vous êtes une bonne mère », en droite ligne avec la théorie behavioriste (Klein, p. 52-53).

La forme psychédélique du film est donc parfaitement idoine avec le propos sur les drogues administrées, et Lefebvre prend le contrepied d'un film comme *The Manchurian Candidate* de John Frankenheimer (1962) où c'est un soldat américain qui se faisait laver le cerveau par les communistes. Dans le climat hystérique de la Guerre froide, les États-Unis pensaient que les Russes pratiquaient la reprogrammation et la CIA chercha activement le secret de cette technique idéologique. Le but premier du Dr Cameron était de déconstruire ce qu'il appelait « l'image espace-temps », c'est-à-dire le sentiment que nous avons de savoir *qui* nous sommes et *où* nous sommes, sentiment assuré par notre mémoire et les stimuli sensoriels. « La théorie de Cameron se fondait sur l'hypothèse suivante : en faisant régresser ses patients jusqu'à un état chaotique, il créerait les conditions nécessaires à leur "renaissance" en tant que citoyens modèles et sains d'esprit », explique Klein (p. 76). Dans le film de Lefebvre, cette dépersonnalisation visant à faire du « beatnick » une machine de guerre se produit par le remplacement de « l'image espace-temps » individuelle par une technique mass-médiatique, comme une sorte d'écran de télévision perfectionnée, projetant sur le « quatrième mur de la pièce », qui reprogramme les individus en les bombardant d'images d'agression. C'est-à-dire qu'un autre espace-temps en images vient remplacer la conscience de soi et du monde. La visée de Lefebvre, c'est, en quelque sorte, de combattre cette image espace-temps (qu'il fait néanmoins vivre à ses spectateurs par le bombardement du montage) par une autre image qui installe une distance, celle de son art, le cinéma. Le savant fou du film, joué par Pierre Dufresne, veut tuer l'âme de Garou, jusqu'au cœur, mais ce dernier sera sauvé précisément par ce cœur inaliénable.

La structure du film n'est pas limpide : est-ce une suite de flash-backs ? Il faut en tous cas reconstituer la temporalité affectée par les psychotropes. Si Godard et Groulx utilisaient la pellicule teintée comme effet de distanciation, chez Lefebvre il s'agit d'un procédé de subjectivisation en *ocularisation interne* : nous sommes à l'intérieur de la conscience altérée par l'effet de drogues expérimentales. L'histoire est vue à travers un kaléidoscope coloré des trois couleurs primaires; on voit d'ailleurs un de ces appareils de vision lors de la pêche sur la glace, manipulé par Garou (le film est donc bien perçu à partir de son point de vue). Ce bombardement agressif du montage et des filtres nous met à la place de la conscience du musicien. Même si sont entrelacées les images du passé traumatique (la reprogrammation) et celle du présent (quand Garou, sorti de l'hôpital, essaie de refaire sa vie), on devine qu'il y a un avant et un après.

Face à cette agression qui se produit au cœur même de son individualité, le personnage devra réagir. Tout l'enjeu du film, mystérieux de prime abord, se situera dans cet écart ménagé entre le lavage de cerveau qu'a subi Garou et le besoin qu'aura le personnage de s'inventer à partir de là. Or,

et c'est précisément ce qu'il y a de fort et de radical dans le film: ce besoin des personnages de s'inventer comme individus ne peut vraiment se distinguer de l'acte performatif par lequel Charlebois et Mouffe se réinventeront juste avant *L'Osstidcho*.

Bruno Roy, dans son livre sur *L'Osstidcho*, parle rapidement du film sans le connaître : « Mouffe joue dans un film de Jean-Pierre LeFebvre [*sic*] : *Jusqu'au cœur*. » (p. 188) Il ne semble pas savoir que Charlebois y joue également. *Jusqu'au cœur* n'étant sorti qu'en 1969, on en parle généralement comme d'une continuité de *L'Osstidcho*, sans plus. Pourtant, quand on regarde les dates de tournage, du 18 mars au 19 avril 1968, c'est tout juste avant *L'Osstidcho* en mai, et il n'est pas tendancieux de croire qu'ils ont enchaîné le tournage et les répétitions du spectacle. Il y a dans le film la chanson « Jusqu'au cœur » par Mouffe (très différente du 45 tours), l'une des premières chansons psychédéliques de Charlebois. Il joue avec le Quatuor de jazz libre du Québec, avant *L'Osstidcho*, peut-être pour la première fois. Ce que capte le film n'est autre que le moment de cristallisation d'une identité nouvelle. Mieux, c'est par le film que cette identité sera construite.

Si le film est si précieux, c'est qu'on y voit la mue de Charlebois, passant du chansonnier canadien-français au rockeur québécois. Dans une scène en pleine rue, on le voit en barde dylanien, guitare en bandoulière, jouant un folk aux résonances psychédéliques, mais il ne chante pas. Comme s'il devait *devenir autre* avant de renaître comme rockeur. Et il semble bien que la propre transformation de Dylan — avec qui Charlebois aurait partagé la scène à New York en 1961 — soit pour lui un modèle. Ce qu'expérimente Garou, c'est le *devenir-qubécois* dont il a été, pendant les années 1960, l'un des principaux catalyseurs (mais non le seul, bien entendu), dans ce passage compliqué entre la vieille identité canadienne-française et l'identité québécoise. *L'Osstidcho* est justement l'un des passages par lesquels va être possible ce devenir. Mais l'on peut formuler l'hypothèse que c'est en partie dans cette énonciation collective qu'est *Jusqu'au cœur* que cela se joue en premier.

Ce n'est pas juste un problème d'appellation, il ne suffit pas de se dire Québécois pour l'être instantanément. Au principe de la machine cinéma, en tant que celui-ci est mouvement, le *devenir* est une question philosophique importante : comment notre essence se transforme-t-elle? Comment perdure-t-elle malgré ce changement? L'identité est, selon une définition commune, celle des dictionnaires, censée être immuable : ce qui demeure identique à soi-même, sous le mode de la *mêmeté*. Art du mouvement, le cinéma a affaire avec le devenir, d'une manière essentielle : comment passe-t-on d'une identité fixe à une autre, pareillement à un photogramme qui se prolonge dans le suivant? Or, dans le film de Lefebvre, il faut inventer un « nouvel homme », car le « Canadien français » n'est plus une identité possible pour ceux qui veulent expérimenter un soi différent. « Que voulez-vous être pendant deux minutes? », demande l'hypnotiseur qui officie lors des *surprises parties* de la haute bourgeoisie. « Je veux être libre », lui répond Garou en pleine hypnose.

Face à ce constat de la nécessité d'un devenir, apparaît pressant le problème de la génération, pour ne pas dire de la genèse. Le film ne parle, en définitive, que de cela, au-delà du discours

antimilitariste. À un moment du film, Mouffe demande à Garou de lui faire un enfant. Il lui répond : « comment fait-on un Québécois? » Rappelons que ce gentilé, formé à partir de l'adjectif substantivé, était encore peu usité au début de 1968 et ne deviendra commun qu'en 1970 pour désigner les individus formant un peuple (et non plus les habitants d'une province canadienne). Dans l'année précédant le tournage, l'Exposition universelle de 1967 avait exposé tous les peuples de la Terre des hommes, mais il en manquait (au moins) un. Dans le refrain de la chanson psychédélique intitulée « Jusqu'au cœur » (écrite par Charlebois, Mouffe et Lefebvre) qui sert de leitmotiv au film, Mouffe répète constamment cette question terrible : « À quoi rêvent les enfants avortés? » Il faut mettre cette question en rapport avec celle de Garou précédemment citée. Ces enfants mort-nés, ce sont précisément les Québécois, dont on n'arrive même pas à imaginer les rêves (esthétiques, politiques, etc.). L'identité canadienne-française n'est plus possible, car ses rêves sont depuis longtemps stériles. Chez Lefebvre, le Québécois est vu comme une variante de « l'homme universel ». Or, l'universalité n'est pas comprise comme un tout uniforme mais, au contraire, comme étant riche de sa diversité (c'est en cela que le discours sur la *québécoité* rejoint le discours antimilitariste du film).

On le voit, c'est le devenir-qubécois qui est en jeu. La reprogrammation que la société tente de réaliser sur Garou pour en faire un « homme nouveau » sera le point de départ d'une tentative personnelle en ce sens. Dans la scène la plus clairement allégorique du film, les protagonistes se retrouvent pour leur voyage de noces sur un bateau et le cinéaste cite *La Croisière du Navigator* où, on s'en souvient, Buster Keaton est enfanté par la jeune fille grâce à une ouverture pratiquée au couteau dans son habit de scaphandrier [7]. Le bateau de *Jusqu'au cœur*, dénommé Nanook, figure une sorte de Jardin d'Éden où nos Adam et Ève rachètent la tache du monde moderne, ce manque de cœur. Selon Michel Foucault, le bateau est « l'hétérotopie par excellence », la « plus grande réserve d'imagination » de notre civilisation (Foucault, p. 36). Par ce terme d'hétérotopie, le penseur français désigne ces lieux réels (désert, jardin, cimetière, asile, prison, bordel, colonie, salle de cinéma, etc.) où se produit l'hétérogénèse, autrement dit la création de l'altérité, par opposition à l'utopie qui, si elle est aussi le lieu de l'altérité, demeure un (non-)lieu imaginaire. L'hétérotopie, c'est le lieu par où notre identité se transforme. Foucault rappelle d'ailleurs que, dans notre civilisation, le voyage de noces est toujours *ailleurs*, car il faut que la jeune fille devienne une femme en dehors du foyer familial, lieu de la *mêmeté* œdipienne.

C'est donc dans cette hétérotopie, le bateau Nanook, que Charlebois improvisera une Genèse d'un type nouveau. À l'instar du Créateur, il prend de la glaise et crée, par étapes, un être adamique. On pense à une sorte de Golem. Mais au lieu de faire comme le Dieu de l'Ancien Testament en créant Adam, puis Ève, il commence par un corps sans organe, un tronc, puis il génère chacun des organes, pour finalement créer la tête, comme si chaque organe était un être à part. Ce qui est créé, ce n'est pas un Québécois, mais un être déjà *multiple*. Cette multiplicité est un devenir-autre, et ce n'est pas un hasard si Garou espérera en la venue des Martiens, ces *aliens* (dont on sait, par ailleurs, qu'ils furent pendant la Guerre froide une métaphore des Soviétiques dans la psyché collective

nord-américaine). Aussi, la musique du début de *Où êtes-vous donc?* n'est pas non plus sans ressemblances avec la musique associée aux soucoupes volantes.

L'autre processus important dans ce devenir-qubécois tient à la place de la fictionnalité. Charlebois, Mouffe et Lefebvre montrent que l'identité bien comprise est une fiction. En effet, dans le générique, il est écrit : « Garou le chien, dit Robert Charlebois ». L'inversion est complète : le nom est vu comme le surnom fictif, et le totem animal est présenté comme le vrai nom. Comme si la personne sociale (Robert Charlebois) était un personnage, et Garou, l'identité vraie [8]. Cette identité feuilletée qui se divise entre la personne (Charlebois), la *persona* publique (Garou) et les personnages (Chien, Superarchilargo, etc.), alors que la personne de l'État civil n'est pas moins fictive que le personnage, Garou sera l'un des premiers à l'expérimenter dans le rock, comme David Bowie après lui [9], et le film de Lefebvre n'est pas étranger à ce montage identitaire complexe. Lefebvre est bien conscient que le devenir collectif passe en partie par cet intercesseur ambivalent, qui n'est que le nom donné à un agencement collectif d'énonciation :

Robert Charlebois se situe au centre même de notre ambiguïté historique, politique, culturelle et économique. Pur catalyseur, trait d'union entre des valeurs souvent différentes, voire contradictoires, et en cela à notre image, il est le premier dans le domaine de la chanson québécoise à fonder la continuité de sa création sur une discontinuité pure, discontinuité issue non pas d'un penchant facile pour la nouveauté, ainsi que plusieurs pourraient le croire, mais bien d'une disponibilité béante, d'une tendresse lucide et surtout d'une volonté instinctive d'être PLUS que lui-même.

[...] Et regardez-le vivre. Vous lui pardonnerez même d'être trop ressemblant à cette image de nous qui n'arrive pas à se former dans notre conscience parce que nous en avons peur. Car de notre destin collectif je pourrais dire la même chose que de l'œuvre de Chien : « sa solidité instinctive ne fait aucun doute : il lui reste plus qu'à devenir volontaire » [10].

Cette ambivalence vient également du rock, musique américaine mais cannibalisée par Charlebois pour en faire un *langage* bien québécois. C'est le rock qui permet de déployer un jeu théâtral où la distance à soi peut se déployer. En effet, tout le film est un espace de *jeu* où les protagonistes, devant et derrière la caméra, expérimenteront un devenir-multiple. D'ailleurs, à cet égard, que ce soit Claude dans *À tout prendre*, Barbara dans *Le chat dans le sac*, Marcel Sabourin dans les films de Lefebvre, Mouffe et Charlebois dans *Jusqu'au cœur*, plusieurs des *personnae* qui vont expérimenter ces devenirs dans le cinéma québécois des années 1960 ont reçu une formation de comédien. Comme s'il n'y avait pas eu, dans l'identité canadienne-française, figée depuis trop longtemps, cette *distance à soi* que permet le jeu et qui seule rend possible le devenir. Il faut le comprendre également comme le *jeu* qui permet à une porte de sortir de ses gonds pour ouvrir un passage. Ainsi, on peut analyser le film comme un *happening* collectif permettant un jeu identitaire permanent (on observe d'ailleurs une troupe de soldats hippies dont la performance n'est pas loin du Living Theatre à la même époque). Cette distance à soi, le rock la réalise exemplairement. La chanson à la théâtralité affichée de Charlebois permet de dépasser l'aspect plus figé du théâtre traditionnel, libérant des énergies

nouvelles, par l'improvisation notamment; les troupes de théâtre collectif des années 1970, comme le Grand Cirque ordinaire ou la Quenouille bleue (futur Beau Dommage), opéreront également ce mélange entre rock et théâtre.

### Conclusion

Les deux films analysés peuvent être compris comme les étapes d'une construction collective de l'identité québécoise conçue comme un devenir-autre. Quelle est la place de Vamos à cet égard? Originaire de Hongrie, le directeur photo venait d'émigrer au Québec. Remarquez que son patronyme a perdu son accent dans le processus. Cette table rase, il l'expliqua lui-même au cours d'une entrevue :

*Comment s'est effectué votre passage de la Hongrie au Canada?*

Je me suis imposé une rupture draconienne. Car on peut très bien être un émigré en demeurant un peu dans son pays. Ce n'était pas mon cas. Je suis parti en fermant le rideau. J'avais besoin de cette rupture. Je sentais qu'une époque était terminée dans ma vie. N'est-ce pas intéressant de pouvoir vivre plusieurs vies dans une seule vie? Je pense que la curiosité que j'avais vis-à-vis du Québec m'a aidé à me faire adopter très rapidement (Bonneville, p. 770).

Il n'est pas sans importance qu'il fallut un immigrant, obligé de devenir autre lui-même (on pense aussi à Patrick Straram et Emmanuel Cocke dans le même cas) — pour le dire autrement: de devenir Québécois *en même temps* que les Canadiens français, dans une forme d'urgence —, pour comprendre et *regarder* si bien cette énonciation collective, en deux étapes, d'une identité en devenir.

Outre le travail de Vamos à la caméra, les deux films partagent plusieurs choses : le thème de la Guerre du Vietnam, la forme du collage, le mélange des genres, la facture pop art, les références aux *happenings* et à l'agit-prop, bien d'autres choses encore. Ils ont surtout pour ambition commune de participer à une redéfinition de l'identité canadienne-française, de pratiquer un passage vers cette autre chose qu'on finira bien par appeler l'identité québécoise. L'influence des deux films sur *L'Ostidcho* apparaît indéniable avec la perspective requise. Aussi, il ne faut pas manquer de souligner l'apport de Mouffe et de ses alter ego dans cette constitution, elle-même qui sera la metteuse en scène du spectacle au Théâtre de Quat'Sous. Personne plutôt discrète, on ne saurait diminuer son importance. Si dans le film de Groulx elle présente une figure en exact inversé d'elle-même (la jeune artiste qui se vendra pour le succès commercial), dans le film de Lefebvre elle sera celle qui, en quelque sorte, accouchera du « Québécois ». Une jeune fille s'est engagée dans un *devenir-femme* et, par le fait même, a fait exploser les vieilles conceptions identitaires.

Dans une scène de *Où êtes-vous donc?* qui se passe au cinéma, celle où Groulx lui-même apparaît, sont cités des passages de Brecht définissant la forme épique. Selon le dramaturge, le sujet du théâtre doit être « l'homme en devenir ». C'est précisément ce qu'auront filmé Groulx, Lefebvre et Vamos avec leurs comédiens : le désir de personnages en ce que ceux-ci mettent en jeu, sans filet, le devenir d'un peuple à inventer.

## Notes

[1] Cette recherche a été rendue possible grâce au soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Je remercie Thomas Carrier-Lafleur, François Gauvin, Eric Fillion et Gabriel Laverdière pour leurs judicieux conseils. Merci à Philippe Navarro pour toutes nos conversations sur la musique.

[2] Sur ce concept, voir : « Le devenir-qubécois chez Pierre Perrault. Montage, intercesseurs et énonciation collective », *Le Montage des identités*, Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Kairos, 2008, p. 91-111; « Le devenir-qubécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 11, automne 2010, en ligne au [www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs/](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs/) (consulté le 14 décembre 2012).

[3] À ce sujet, voir mon article intitulé « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin », *Cinémas*, vol. 24, n° 1 (« Nouvelles pistes sur le son »), Montréal, automne 2013, p. 103-130.

[4] Par réalisateur rock, j'entends celui qui réalise le disque (on utilise plus couramment l'anglicisme « producteur »). À ce sujet, voir mon article paru à l'automne 2013.

[5] On pourrait ajouter à cette dilogie le film *Kid Sentiment* de Jacques Godbout (1968), faux documentaire tourné entre nos deux films étudiés, avec toujours Thomas Vamos à la caméra. Mais il m'a semblé qu'il s'agissait d'un film très différent pour plusieurs raisons, même si on peut également y voir un devenir-qubécois en commun avec les deux autres; mais les films de Groulx et Lefebvre sont plus proches par leur forme et leur univers, sans oublier la présence de Mouffe comme figure centrale de ce double devenir.

[6] Pour une étude précise de cette série d'événements, voir Anne Collins, *Les patients du docteur Cameron*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1990. Traduction de *In the Sleep Room* (1988).

[7] Figure que Gilles Deleuze (p. 209) considérait comme « la plus belle métaphore de l'histoire du cinéma ».

[8] Le cas est différent, et en quelque sorte plus complexe, pour le personnage féminin : « Mouffe, dite Encyclopédine Monfette ». La *persona* artistique (Mouffe) est le vrai nom, alors que le surnom est le nom d'un personnage détournant celui de l'État civil (Claudine Monfette). Il faut aussi penser au fait qu'elle opère alors une variation paradoxale — plus le personnage se rapproche de sa vie, plus le nom devient fictif par rapport à l'État civil — sur Mouffe-La Touffe qu'elle incarnait dans *Où êtes-vous donc?*

[9] Sur ces questions, voir l'article de Serge Lacasse.

[10] Jean Pierre Lefebvre, p. 91 et 96. Le premier paragraphe a été écrit vers la fin de 1968. Le second fait partie d'une postface datant d'octobre 70. Remarquez le changement de ton dans celle-ci, écrite aux heures sombres que l'on sait.

## Bibliographie

- BAILLARGEON, Richard et Christian CÔTÉ, *Destination ragou. Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, 179 p.
- BONNEVILLE, Léo, *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Montréal, Éditions Paulines, 1979, 783 p.
- COLLINS, Anne, *In the Sleep Room : The Story of the CIA Brainwashing Experiments in Canada*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1988, 278 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, 378 p.
- DERRIDA, Jacques, *Voyous. Deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, 216 p.
- FILLION, Eric, « *Kid Sentiment* : la parrhèsia chez Jacques Godbout et Les Sinners », *Nouvelles Vues*, n° 13, hiver-printemps 2012, [www.nouvellesvues.ulaval.ca/index.php](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/index.php) (site consulté le 29 octobre 2015)
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Les Nouvelles éditions Lignes, 2009, 61 p.
- GIROUX, Robert, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle », dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 115-130.
- KASMA, Puck, « Chantez on tourne ! Gilles Groulx tourne un film 'perceptionniste' », *Perspectives*, vol. 9, n° 42, 21 octobre 1967, p. 24-26.
- KLEIN, Naomi, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 2010 (2008), 861 p.
- LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 2006, p. 11-26.
- LEFEBVRE, Jean Pierre, « Charlebois... c'est pour ça... », dans Luoar Raoul Duguay Yaugud (dir.), *Musiques du Kébèk*, Montréal, Éditions du jour, 1971, 331 p.
- LEVER, Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille : de Panoramique à Valérie*, Montréal, Cégep Ahuntsic/Institut québécois du cinéma, 1991, 732 p.
- MARTIGNY, Maynard de, « Mouffe vide son bag et passe au cash », *La Presse*, 19 juin 1969, p. 6.
- MOULLET, Luc, *Politique des acteurs. Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1993, 158 p.
- NOGUEZ, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du jour, 1970, 221 p.
- POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, P.U.F., coll. « Interrogation philosophique », 2010, 261 p.

ROY, Bruno, *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Documents », 2008, 200 p.

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

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le devenir-qubécois chez Pierre Perrault. Montage, intercesseurs et énonciation collective », dans Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), *Le Montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Kairos, 2008, p. 91-111.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le devenir-qubécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 11, automne 2010, [www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs) (consulté le 14 décembre 2012).

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « L'évolution intranquille : multiplicité et rock québécois (1966-1976) », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, P.U.M., à paraître en 2015-2016.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin », *Cinémas*, vol. 24, n° 1, automne 2013 (« Nouvelles pistes sur le son »), p. 103-130.

### **Notice biographique**

Directeur de la revue savante *Nouvelles Vues*, Jean-Pierre Sirois-Trahan est professeur titulaire en études cinématographiques au Département des littératures de l'Université Laval. Il a obtenu un double doctorat à l'Université de Montréal et à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Sa thèse portait sur le découpage, les automates et la réception au cinéma. Il a dirigé avec Sophie-Jan Arrien l'ouvrage *Le Montage des identités* (PUL, coll. « Kairos », 2008). Il a codirigé un numéro de la revue *Cinémas* sur le dispositif cinématographique (aut. 2003), un numéro de *Nouvelles Vues* sur le nouveau cinéma québécois (print.-été 2011) et, plus récemment, un numéro de *Cinémas* sur la théorie et l'histoire du son (aut. 2013) avec Martin Barnier. Il s'intéresse notamment au cinéma des débuts sur lequel il a publié plusieurs articles et codirigé deux ouvrages : *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec* (Nuit blanche éditeur, 1996) et *La Vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque* (Cinémathèque québécoise/Grafics, 2002). Théoricien et historien, il travaille présentement sur l'intermédialité du cinéma, le pré-cinéma, l'enregistrement et le cinéma de Georges Méliès, dont il a établi l'autobiographie : *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma* (Éditions du Sonneur, « La petite collection », 2012).