

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La représentation de la chanson québécoise dans le cinéma québécois

Par  
Marie-France Latreille

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de: Maître  
en études cinématographiques

Décembre, 2008



© Marie-France Latreille, 2008

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
La représentation de la chanson québécoise dans le cinéma québécois

Présenté par :  
Marie-France Latreille

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Serge Cardinal  
président-rapporteur

Germain Lacasse  
directeur de recherche

Silvestra Mariniello  
membre du Jury

## **Résumé**

Ce mémoire porte sur les différents rôles que joue la chanson québécoise à l'intérieur du cinéma québécois. On y traite de la distinction entre musique et chanson de film, de leurs spécificités respectives ainsi que de leurs implications commerciales. Il est également question de ce qui touche à la réception ainsi qu'à l'identification des spectateurs dans le contexte social et politique du Québec. On y aborde des problématiques comme le conte, l'importance de Gilles Vigneault et de ses chansons dans le cinéma québécois et, finalement, de l'impact causé par l'alliance entre chanson et cinéma sur la mémoire collective et individuelle.

**Mots clés** : cinéma, chanson, identification, musique, réception, conte, Gilles Vigneault, mémoire

## **Abstract**

This paper investigates the roles Québec songs play in Québec film. The distinction between film music and song, and their respective characteristics and marketing implications, is explored. Also examined are how viewers receive and identify with the songs in Québec's social and political context. Issues including storytelling, the significance of Gilles Vigneault and his songs in Québec cinema, and the impact of the union of song and film on the collective and individual memory are also covered.

**Keywords**: cinema, film, song, identification, music, reception, storytelling, Gilles Vigneault, thesis

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	8
<b>Chapitre 1 : Chanson et cinéma approche théorique</b> .....	14
• Distinction entre musique et chanson.....	15
• Définitions et approches théoriques.....	22
• Chanson de cinéma comme phénomène pragmatique.....	26
• Débuts et évolution de la chanson de cinéma (5 périodes).....	27
<b>Chapitre 2 : Chanson et cinéma comme catalyseur d'une mémoire collective et individuelle</b> .....	37
• Chanson souvenir et chanson mémoire (individuelle et collective).....	38
• Du point de vue de la réception.....	45
• Le conte et la transmission orale comme éléments communs de la chanson et du cinéma d'ici.....	49
• Quelques mots sur Gilles Vigneault.....	52
<b>Chapitre 3 : Chanson et cinéma comme symbole d'une affirmation nationale</b> .....	56
• Chanson et cinéma politique.....	57
• Chanson et cinéma comme phénomènes d'identification.....	62
• Chanson et cinéma comme phénomènes commerciaux.....	69
• Cinéma politique et social.....	72
• Le cas de la chanson du film <i>Les Boys</i> .....	76
<b>Chapitre 4 : Films de « chanteurs » et de chansons et <i>Chantons maintenant</i> de Claude Jutra</b> .....	81
• Films de « chanteurs » et de chansons.....	82
• <i>Chantons maintenant</i> de Claude Jutra.....	85
<b>Chapitre 5 : Représentations et rôles des chansons dans le film <i>un 32 août sur terre</i> de Denis Villeneuve</b> .....	90
• Printemps-été.....	92
• Tout écartillé.....	96
• Lindbergh.....	100
• Isabelle.....	103
• C'est pour ça.....	105

<b>Chapitre 6 : Représentations et rôles des chansons dans le film</b>	
<i>Histoire de famille</i> de Michel Poulette.....	108
• Le petit roi.....	111
• La légende du cheval blanc.....	113
• Le grand six pieds.....	117
• La Manic.....	118
• Le plus beau voyage.....	124
<b>Conclusion</b> .....	129
<b>Bibliographie</b> .....	136
<b>Filmographie</b> .....	139

*À Claude et Danièle...  
Pour la magie du monde*

*Merci à  
Florence, Rachel et David  
Pour votre temps, votre aide  
et votre patience...*

*Ainsi qu'à  
Germain Lacasse et  
Jean-Pierre Sirois-Trahan  
Pour les pistes*



**Introduction**

L'histoire du cinéma et celle de la chanson sont souvent liées même si nous oublions bien maintes fois de faire la distinction entre musique de cinéma et chanson de cinéma. Il est déjà très intéressant de constater que le tout premier film parlant de l'histoire du cinéma s'intitulait justement *The Jazz Singer (Le chanteur de jazz)* (1927). Si l'anecdote est amusante, il n'en demeure pas moins qu'il s'agissait déjà d'une première alliance entre les deux médiums qui, avec le temps, deviendra un mariage fréquemment prononcé.

Dès les toutes premières projections du cinématographe, le cinéma et la chanson sont très rapidement associés l'un avec l'autre. Au début, les chansons accompagnaient déjà les films durant les projections quand elles ne servaient pas carrément d'appâts pour attirer les spectateurs dans les salles afin de les familiariser avec le cinématographe. Plus tard, quand le cinéma deviendra parlant, pour ne pas dire «chantant», les chansons seront intégrées directement dans les bandes sonores des fictions et des documentaires. Contrairement à la musique de film, la chanson de film possède ses caractéristiques spécifiques qui feront en sorte de créer divers sentiments et impressions chez le spectateur. En fait, c'est en grande partie à cause du texte ou des paroles la constituant que la chanson se distingue de la musique. Il ne faut pas oublier l'aspect plus populaire et commercial qu'on lui accorde très souvent. De la salle de projection à la mémoire des gens, nous verrons ici que la chanson de cinéma a un impact important dans les sociétés (comme c'est le cas du Québec) qui les voient naître, cela tant au niveau psychologique que dans le domaine du social et du politique. Si la chanson a depuis toujours accompagné les êtres humains dans leur quotidien, dans leurs fêtes, dans leurs peines, dans leurs tristesses ainsi que dans leurs grands bonheurs, elle a fait de même avec le cinéma.

En consultant la documentation en ce qui a trait à la musique de cinéma, force est d'admettre que l'aspect «chanson» a depuis longtemps été soit oublié, soit négligé. Alors que de nombreux ouvrages sur la musique ou le son au cinéma négligent de faire la distinction entre musique et chanson, d'autres écrits, quant à eux, ignorent complètement

la chanson. Est-ce par désintérêt ou par snobisme? L'histoire ne le dit pas, mais c'est à la lumière de cette idée qu'est né ce projet de mémoire il y a quelque temps.

En tout premier lieu, dans le chapitre initial, il incombera de faire la distinction entre chanson de cinéma et musique de cinéma afin de démontrer que dans le cas d'une utilisation et de l'autre, les enjeux ne sont pas les mêmes et que leurs rôles sont très bien définis. Même s'ils remplissent la même fonction, ce n'est pas pour des raisons identiques. Il sera ensuite question de la chanson de film à travers diverses approches théoriques qui auront pour but de démontrer les différences entre musique et chanson de film en se basant sur leurs spécificités respectives. Ensuite, nous verrons que si la chanson de cinéma est présente dès les tout débuts du cinéma et cela même à l'époque du muet jusqu'à aujourd'hui, elle n'a pas toujours occupé la même fonction étant donné qu'elle était ancrée dans des contextes sociaux qui ont eux-mêmes connu une évolution historique et ce, particulièrement au Québec, compte tenu de son évolution politique et identitaire.

Dans le second chapitre, nous nous attarderons sur ce qui a trait aux influences de la chanson sur la mémoire et les souvenirs, tant personnels que collectifs. Ces chansons qui provoquent ou déclenchent des souvenirs précis et par le fait même des sentiments tristes ou heureux dans la tête des gens, le tout au niveau de la réception spectatorielle. Il y sera également question de l'influence du conte dans un contexte de transmission orale ainsi qu'en tant que racine autant de la chanson que du cinéma. Cette partie se terminera alors que nous parlerons de l'importance de Gilles Vigneault et de la très grande influence de ses chansons dans la cinématographie d'ici.

Le troisième chapitre sera consacré à la chanson de cinéma en tant que catalyseur d'une identification ainsi que d'une affirmation nationale. Y seront abordés des thèmes avant tout politiques et sociaux, avec l'objectif de voir dans quelle mesure la chanson à connotation politique et sociale que l'on retrouve sur la bande sonore de certains films a pu avoir une influence dans le destin de la nation. Dans un même ordre d'idées, nous verrons comment les gens s'identifient aux chansons dites patriotiques ainsi que les

conséquences que cela a pu avoir au cours de l'histoire, principalement lors de la Révolution tranquille. Dans un ordre d'idées semblables, nous analyserons le cas particulier de la chanson thème du film *Les Boys* (1997) de Louis Saïa, qui est passée de chanson de film à un quasi hymne national. Finalement, nous toucherons à l'aspect commercial et publicitaire de la chanson de film, c'est-à-dire les cas où la chanson sert avant tout à attirer les spectateurs dans les salles.

Par la suite, le quatrième chapitre sera consacré au phénomène des films de « chanteur » tel qu'énoncé par Michel Chion, de même qu'au contexte qui les a vus naître dans les premiers temps du cinéma ainsi qu'au début des années trente. Subséquemment, nous toucherons à l'aspect de la chanson comme thématique de film. En dernier lieu, nous nous attarderons sur le film docu-fiction de Claude Jutra : *Chantons maintenant* (1956), qui se veut un portrait et une réflexion sur la chanson d'expression canadienne française et qui met entre autres en vedette Félix Leclerc.

Les deux derniers chapitres, soit les chapitres cinq et six, se serviront de films afin de situer et de comprendre plus concrètement les différents rôles et fonctions que peuvent avoir les chansons de film dans différents contextes. Les films *Un 32 août sur terre* (1997) de Denis Villeneuve ainsi que *Histoire de famille* (2006) de Michel Poulette ont été choisis principalement pour la richesse et la diversité des chansons qui se retrouvent sur leur trame sonore respective de même que pour les utilisations diversifiées de la chanson qu'on peut y observer. Le but ici n'étant pas de créer un panorama de la chanson québécoise dans le cinéma québécois (ce qui serait un travail colossal qui nécessiterait de nombreuses années de recherche supplémentaires) mais bien de saisir et d'illustrer le rôle distinct et particulier que la chanson peut avoir à l'intérieur d'une œuvre fictionnelle du point de vue émotionnel tout comme dans une fonction de commentaire supplémentaire.

À la lumière de ceci, nous serons en mesure de mieux comprendre ce que peut représenter et apporter une chanson dans une œuvre cinématographique, particulièrement dans le contexte spécifique du Québec, ainsi que ce qui la différencie

de la musique de film. Nous constaterons que la chanson de film est portée par ses propres codes et qu'elle s'inscrit dans un champ plus régional donc plus restreint que la musique, qui est quant à elle un langage plus international. En somme, que l'alliance entre cinéma et chanson crée une forme d'art total, représentatif de la diversité culturelle et sociale du Québec. Ainsi, c'est autant par la chanson que par le cinéma que les gens enracent leur appartenance. Comme le dit Hubert Aquin : « *Plus on s'identifie à soi-même, plus on devient communicable, car c'est au fond de soi-même qu'on débouche sur l'expression.* »[1]

Note

[1] Citation de Hubert Aquin tirée du livre de Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, P.17

## **Chapitre 1**

### **Chanson et cinéma approche théorique**

### Distinction entre musique et chanson

Nous verrons ici qu'au Québec, l'évolution de la cinématographie est étroitement liée à celle de la chanson. Par contre, il y a souvent confusion entre musique de cinéma et chanson de cinéma. Si le mariage entre musique et cinéma a été célébré à de nombreuses reprises, celui de la chanson et du cinéma en est encore à ses premiers émois. Non pas que l'alliance entre chanson et cinéma soit plus récente, bien au contraire, mais on a longtemps omis de faire la distinction entre les deux et par le fait même, de mettre les rôles joués par chacun de ces médiums en perspective en fonction de leurs spécificités respectives. Dans les faits, cinéma, musique et chanson sont trois formes de langage bien distinctes. La distinction principale entre musique et chanson se situe d'ailleurs au niveau du texte qui par ce fait, en plus de ramener directement à l'idée même du langage, permet à diverses communautés ou sociétés de s'approprier les mots qui expriment directement ou indirectement ce qu'ils sont. Plusieurs auteurs s'accordent pour donner un langage régional à la chanson en opposition au langage universel de la musique. La chanson et le cinéma d'ici forment ensemble un noyau solide, servant à la fois de distraction culturelle et de miroir d'une identité collective.

Pour Bernard Brugière, il s'agit de la problématique de l'art dans l'art, d'un passage d'un code sémiologique à un autre. En ce sens, l'utilisation même de la musique dans une œuvre cinématographique peut causer problème. Alors que je parle de décrochage, il y voit une forme de rejet : *« Il y a introduction à force, d'une structure temporelle d'un autre tempo, radicalement hétérogène : un phénomène de rejet tend à se produire, pareil à celui d'une gencive qui proteste contre un implant. C'est assurément avec les arts (littérature, cinéma) capables d'en accueillir plusieurs autres que se pose le plus clairement le problème des greffes, des sutures possibles entres codes différents. »*[1] En fait, ce qui peut causer problème semble se situer principalement au niveau de la pluralité des interprétations. Un peu comme si les deux systèmes de codes se retrouvaient en confrontation au lieu d'être complices d'une interprétation commune.



Dans cette perspective, une chanson contient la problématique de l'art dans l'art en elle-même, car elle se situe à la rencontre de la littérature et de la musique. À ce niveau, Brugière semble rejoindre l'idée de Laurent Jullier, [2] qui prétend que la chanson de cinéma nécessite une autre forme d'évaluation (au niveau de la réception), car elle porte en elle un double caractère qu'il qualifie de son « hybride » c'est-à-dire un croisement entre des paroles et la musique. L'auteur classe les sons selon deux axes : un axe vertical (la musique) et un axe horizontal (le verbal). De ce fait, Jullier situe la chanson au croisement de ces deux axes. En réalité, c'est la barrière de la langue qui fait de la chanson un médium de type « régional » contrairement à la musique, qui elle se veut de type « international ». Conséquemment, le rapport son et image d'un film qui a une ou plusieurs chansons comme bande sonore présuppose d'une certaine manière que la portée « significative » ne peut que se limiter à un bassin de population susceptible de **connaître préalablement la chanson** (qu'elle soit ou non associée à un événement symbolique, social ou personnel) et de **maîtriser la langue dans laquelle la chanson est interprétée afin de pouvoir en saisir le sens** (et la symbolique si tel est le cas).

En se référant à ce principe, on est en mesure de considérer la chanson comme un élément autonome du film qui, une fois juxtaposé à l'image, peut prendre différentes significations pour chaque spectateur qui assiste à la projection d'une œuvre cinématographique et ainsi créer une pluralité d'expériences diverses. Ici, on peut voir un rapprochement avec la musique, dans l'idée d'interpréter objectivement ou non une œuvre musicale. *« Il ne s'agit pas d'en faire un modèle unique et parfait. Mais de comprendre exactement l'enseignement qu'on peut en retenir. En d'autres termes : l'interprétation commence, non pas quand la subjectivité de l'interprète gonfle la réalité du texte musical (ce qui serait joué avec un sentiment), mais quand il laisse courir sur les trajectoires de ses propres ambitions objectives. Le mouvement qui éloigne de la reproduction pure et simple d'un texte musical ne vient donc pas de l'extérieur, de la subjectivité : c'est un mouvement qui existe en puissance à l'intérieur de n'importe quel texte. »* [3] Ainsi, c'est par un chevauchement de diverses subjectivités que naissent les interprétations qu'apporte la chanson dans son caractère distinct et la formule est simple: musique + texte + interprétation. Si celui qui connaît très bien la chanson proposée peut

se plonger dans les souvenirs qui sont reliés à l'écoute de cette chanson, celui qui ne l'a jamais entendu ira plus vers une de ces deux hypothèses : soit il ne portera pas attention à la chanson, continuant alors à se concentrer sur la projection du film, ce qui n'entraîne ici aucun décrochage, soit son attention sera détournée vers la chanson (vers le texte ou la musique) mais dans un processus de découverte d'une œuvre dans une œuvre. Dans ce dernier cas, il est possible qu'il ait le goût de se procurer un album sur lequel figurait cette chanson, que ce soit l'album de la bande sonore du film ou encore l'album original où figure cette chanson. Mais dans ce cas-ci, le spectateur décroche momentanément, une forme de rejet temporaire, selon Brugière.

Alessandro Baricco y voit plus une rencontre entre la musique et les attentes du public, qui y voit là une forme d'interprétation déjà avancée par l'auteur. Comme si l'humanité, qui ne savait plus comprendre la nature de la musique dite « cultivée » ou « savante », y trouvait une forme de compromis. Certains pourraient y voir là une preuve que le public recherche avant tout la facilité. *« S'il y a aujourd'hui une humanité offensée – et il y en a une –, elle ne désire certainement pas être représentée par une série dodécaphonique ou d'extravagants exercices de structuralisme. Elle ne prétend d'ailleurs pas à beaucoup : elle arrive même, parfois, à trouver une délivrance dans le néant d'une chanson commerciale. Mais ce qu'elle attend, c'est la complicité d'une langue qui dise le réel, non qui se dise elle-même. »* [4] Bien qu'il ne considère que très peu l'aspect chanson dans l'univers de la musique, il est tout de même intéressant de constater que c'est au niveau du langage que la chanson trouve sa spécificité. Voilà pourquoi le public l'apprécie : il se retrouve en mesure de la comprendre et éventuellement de s'y identifier. Mais ce qui est le plus intéressant dans la théorie de Baricco, c'est que sa vision de la nouvelle musique requiert selon lui un mode d'interprétation semblable à celui du cinéma. Pour Alessandro Baricco : *« Tout cela montre un système de représentation et un modèle de spectacle différent de ceux qui étaient proposés par la symphonie classique, et plus généralement par la musique cultivée. Il est important qu'il demande au spectateur un type d'attitude, de décodage, de consommation, très proche de celui que demande le cinéma. »* [5] Voilà un fait que l'auteur décrit lui-même comme étant un paradoxe. Si sa conception de la musique plus

commerciale ressemble beaucoup à celle d'Adorno, il ne fait toutefois pas preuve d'un mépris aussi grand! « *Il se dégage un type musical qui, nonobstant sa prétention inébranlable au sérieux et au moderne, s'assimile à la culture de masse avec une débilité mentale calculée* », [6] dixit Adorno, en parlant de la nouvelle musique. Pour ce qui est de la chanson, elle fait selon lui office de distraction, qui n'a pour but que de détourner le public de la véritable culture. « [...] *les auditeurs étant distraits par les réminiscences de ces refrains stupides, mais encore la sacro-sainte musique traditionnelle elle-même s'est assimilée, par son interprétation et pour l'existence des auditeurs, à la production commerciale de masse, ce qui ne laisse pas intacte sa substance.* » [7] En somme, la chanson ne peut être que commerciale. Des préjugés de la sorte, qui ont longtemps témoigné de la valeur culturelle qu'on conférait à la chanson, sont sans doute à l'origine du fait qu'il a fallu attendre longtemps avant qu'on s'intéresse à la chanson comme sujet d'étude sérieux. Encore là, l'intérêt est venu de sociologues en tout premier lieu, comme Edgar Morin à titre d'exemple, et non de musicologues.

Pour Robert Léger, le chant est une forme d'expression existant depuis le berceau de la civilisation: « *La musique sert à exprimer les émotions de l'âme humaine et depuis la nuit des temps, elle accompagne les divers moments des collectivités, de la naissance jusqu'à la mort.* »[8] La chanson d'ici est une synthèse entre la chanson classique française (Nouvelle-France), la musique d'influence anglaise et irlandaise (à la suite de la conquête), ainsi que l'influence du modèle de chanson amérindienne qui s'y est greffé avec le temps, mais beaucoup plus tard (ironiquement). En effet, selon *l'Encyclopédie de la musique au Canada* : « *La musique des Amérindiens et Inuit a aussi attiré l'attention des compositeurs après la Deuxième Guerre mondiale, même si le nombre de recueils de mélodies publiées demeure restreint. L'utilisation la plus fréquente ou la libre invention de ce type de matériau se rencontre dans des oeuvres d'envergure.* ». [44] Par exemple, il y a *Monsieur l'Indien*, une chanson-poème de Claude Péloquin, reprise par le groupe *French B.*, qui reproduit des percussions amérindiennes. Il y aussi le groupe *Les Colocs*, dont les mélodies sont directement inspirées des rythmes amérindiens.

Dans la vie quotidienne, la chanson est associée au travail, au plaisir et aux revendications : en somme, elle « *accompagne tous les moments de l'existence humaine* ». [9] Léger soutient même l'idée qu'au Québec la valeur de la solidarité trouve écho dans les chansons à répondre, formant ainsi une société plus forte qui transmet certaines valeurs que cette même société engendre. Pauline Julien affirmait que la chanson est la mémoire même d'un peuple (le cinéma l'est aussi). Bruno Roy soutient que nous avons « *priviliégié l'aspect sémantique (idée ou chose soutenue) comme source de valeur. La réalité ontologique de la chanson québécoise se révélera plus nettement et est dépositaire de l'héritage des traditions nationales.* » [10] L'histoire du Québec, étant marquée par sa quête d'identité, d'affranchissement et de survie, le thème de la politique ne peut qu'être récurrent dans l'histoire de la chanson d'ici. Mais son histoire, tout comme celle du cinéma en est une de langage. « *La chanson, pense Vigneault, a même été l'occasion de la première rencontre de la population avec l'art du langage. Elle est le grand genre d'expression de l'entité ethnique qu'est le Québec, renchérit Gérard Bergeron. Elle est le point où s'est cristallisée la rencontre du public avec lui-même, grâce aux chansonniers, catalyseurs, faiseurs de catharsis, miroirs des gens qui les écoutent* » [11] La chanson et le cinéma sont des médiums qui ont cette particularité du langage comme spécificité. Le parler « québécois », comme plusieurs se plaisent à le nommer, est unique et il diffère du français parlé en France et dans l'ensemble de la francophonie. L'union entre cinéma et chanson aurait-elle le pouvoir de créer quelque chose de plus fort encore? Pour reprendre les mots de Roy, le Québec est un lieu isolé dans une Amérique anglophone. L'importance de la parole et des mots (ceux de la chanson, du cinéma ainsi que ceux qui sont provoqués par leur alliance ou leur rencontre) est donc d'autant plus vitale. Pour Miron, elle constitue l'affirmation du soi social. Dans *Pays intime*, Jean Royer écrit : « *Par ces poètes et par ce besoin du public de les entendre, l'avènement de la parole est devenu un événement.* » [12] Il fait ici référence au phénomène des boîtes à chansons très populaires dans les années 1960.

Une autre distinction importante qu'il faut faire est celle entre **chanson originale de film** et **chanson du répertoire chansonnier utilisée dans la bande sonore d'un film**. La différence s'impose principalement lors de la sortie d'un film, car à ce moment,

les chansons sont inconnues du public. Cette donnée sera modifiée par le temps, alors que la chanson prendra sa place dans la mémoire collective (si tel est le cas) et que le spectateur qui visionnera le même film quelques années plus tard aura un contact différent avec la chanson. Prenons le cas de la chanson *Le Cœur est un oiseau*, composé par Richard Desjardins pour le film *Le Party* (1989) de Pierre Falardeau. On a ici un très bon exemple d'une chanson qui a su se créer une carrière autonome dans l'histoire de la chanson d'ici, au point tel que plusieurs personnes ignorent que la chanson a été créée pour la bande sonore d'un film. Un spectateur qui découvrirait le film aujourd'hui risquerait fort probablement de connaître cette chanson; ainsi, il ne vivrait pas la même expérience que celui qui a vu le film lors de sa création. Certaines chansons de films deviennent même phénomène de société, comme ce fut le cas pour la chanson du film *Les Boys* (1997), phénomène sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie.

Si la chanson d'ici occupe une place importante dans notre cinématographie, il faut aussi mentionner que la collaboration entre les deux médiums se retrouve également dans « l'inter-référentialité » entre les deux formes d'art. De nombreux films de type documentaire ont été faits sur des auteurs et compositeurs du Québec. Par exemple, le film : *Je chante pour...*(1972), réalisé par John Howe, porte sur la carrière musicale de Gilles Vigneault. On peut aussi retrouver plusieurs chanteurs et compositeurs dans des rôles de fiction au cinéma : Robert Charlebois dans le film de Jean-Pierre Lefebvre *Jusqu'au cœur* (1968), Claude Gauthier qui a participé à de nombreuses productions cinématographiques, de *Entre la mer et l'eau douce* (1967) (avec Georges D'Or) à *Quand je serai parti vous vivrez encore* (1999) de Michel Brault, Plume Latraverse dans *Tendresse ordinaire* (1973) de Jacques Leduc, Jean-Pierre Ferland dans le film *Chanson pour Julie* (1976) de Jacques Vallée ou encore Louise Forestier dans *LXE-13* (1972) de Jacques Godbout (comédie musicale avec Les Cyniques). Notons aussi le cas particulier de *Les Ordres* (1974) de Michel Brault qui met à la fois en vedette Louise Forestier, Claude Gauthier ainsi que Jean Lapointe. Le cinéma actuel n'y échappe pas. On a récemment pu reconnaître la chanteuse Andrée Watters dans le film pour adolescents *À vos marques; Party* (2007) de Frédérique D'Amour ou encore Mitsou dans *Coyote* (1992) de Richard Ciupka ainsi que dans *Les Invasions barbares* (2004) de Denys

Arcand et dans *L'Odyssée d'Alice Tremblay* (2002) de Denise Filiatrault, film dans lequel on peut également remarquer la performance de France d'Amour que l'on a aussi pu voir dans *Les Boys III* (2001). Si la chanson s'impose dans le cinéma québécois, il faut mentionner que de nombreuses chansons ont choisi le cinéma comme thématique: *Hollywood Freak* de Diane Dufresne, Luc Plamondon et François Cousineau, *Comme au Cinéma* de Sébastien Lacombe, *Cinéma Cinéma* de Gilles Carle interprétée par Chloé Sainte-Marie (qui se trouve à être également la bande sonore d'un documentaire de Gilles Carle portant sur le cinéma, qui s'intitule tout comme la chanson, *Moi je me fais mon cinéma* (1998).

Du côté de Michel Chion, il distingue également la chanson de la musique de cinéma. Il affirme : « *Qu'a de spécifique une chanson, par rapport à une autre forme musicale? D'abord de répéter un refrain, donc de présenter la musique en tant que reprise textuelle; mais aussi de permettre d'accoler des paroles différentes sur la même musique de couplet, et ainsi d'accuser ce qu'ont de magique et de troublant l'arbitraire et la gratuité du rapport parole/musique- par opposition à la mélodie continue de l'aria d'opéra ou du style wagnérien. Le cinéma parlant, dans la mesure où il joue lui-même d'effets de superpositions aléatoires et contingentes (les paroles d'un personnage mises sur l'image d'un autre, une musique en «contrepoint» avec une scène parallèle), ne peut qu'être intéressé par une telle situation. Une chanson est en même temps le symbole de ce qui pour chacun d'entre nous est lié au plus intime de son destin, de ses émois, tout en restant libre comme l'air, et en demeurant la chose du monde la plus partagée, la plus commune, puisqu'elle est l'aspect le plus vulgarisé, le moins ésotérique, le plus anonyme de la musique. Un air de chanson est aussi parfois un chiffre, un code : le code des paroles implicite auquel il renvoie, même quand on ne les entend pas, et qui sont comme l'inconscient des notes.* » Pour Chion, la chanson sert avant tout à créer un **effet de circulation** dans le film : « *La chanson est cet élément simple et caractéristique, symbole d'un destin enfermé en quelques notes et en quelques mots, qui peut se promener dans tout un film, siffloter, chantonner, entonner avec ou sans paroles, dans l'écran ou depuis la fosse. Elle incarne, au cinéma, le principe même de circulation.*

*Casablanca est l'archétype de cette situation, celle d'une chanson associée aux moments les plus heureux du couple, **As time goes by.** »*

### Définitions et approches théoriques

Dans le livre *Vision d'une société par les chansons de la tradition orale*, Conrad Laforte et Monique Jutras soulignent cet aspect ontologique de la chanson par laquelle on peut suivre l'évolution d'une société : « *Les textes des chansons folkloriques constituent une matière à la fois riche et complexe; riche parce qu'elle est l'œuvre, non pas d'un seul individu dans une société donnée, mais d'une foule d'individus qui contribuent à la retransmettre et à la modifier dans le temps et l'espace; complexe car celle-ci, en plus d'exister en versions multiples, ne possède par définition ni nom d'auteur, ni date, ni lieu précis d'origine. L'interprétation des chansons folkloriques exige donc une adaptation des méthodes littéraires en fonction de ses particularités qui sont une multiplicité, l'anonymat et l'absence de dimension spatiotemporelle précise.* » [13] Les nouvelles technologies de conservation de la musique contribuent désormais à la sauvegarde de ces patrimoines culturels. Cette vision d'une chanson à caractère ontologique rejoint l'idée déjà introduite par Bazin qui voyait également une ontologie à l'image photographique : « *L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans une objectivité essentielle. [...] Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme selon un déterminisme rigoureux.* » [14] Bien sûr, Bazin ne nie pas la subjectivité du photographe, mais il y voit tout de même une représentation plus objective du monde réel et de la société qui est représentée, celle dans laquelle le spectateur semble se reconnaître plus que jamais.

Le cinéma, tout comme la chanson, a cette faculté de rassembler différents publics de classes sociales et de cultures différentes, ce qui est une spécificité du cinéma, car selon Ethis : « *c'est précisément parce qu'il aspire à devenir une rencontre entre divers publics que le cinéma va parvenir à rassembler des spectateurs de niveaux culturels forts différents en consacrant, de concert, un patrimoine cinématographique « grand public » constitutif d'une mémoire nationale.* » [15] Le dispositif de la chanson à l'intérieur même de la production cinématographique contribue sûrement aussi à consolider cette idée sur laquelle nous reviendrons dans la seconde partie.



La définition du terme « chanson » proposée par Jacques Aubé ressemble beaucoup à celles de Jullier et de Léger. Il écrit : « *Dans l'histoire de l'humanité, la prépondérance de la chanson sur toutes les autres formes d'art « populaire » (i.e. pratiqué par le plus grand nombre d'individus) n'a plus à être démontrée. Universelle par son appartenance (n'étant l'apanage d'aucune classe ou communauté sociale), éternelle dans sa durée et infinie par sa forme et son contenu, la chanson « art de synthèse par excellence » pourrait se définir comme « l'alliance plus ou moins réussie d'un texte et d'une mélodie. » Mariage par conséquent de la parole et de la musique. » [16] Contrairement à Vigneault, comme nous le verrons plus loin, il distingue chanson et poésie : « *De tout temps, cette distinction a revêtu la forme d'une cohabitation circonstancielle entre art majeur (la poésie) et un art mineur (la chanson).* » [17] De plus, il tend à donner un caractère plus universel à la chanson, la rapprochant plus du champ de la musique. Ici, la chanson occupe davantage le rôle de *discours chanté* et la chanson est mise au « service des idées. »*

Metz, de son point de vue de sémiologue, définit le cinéma comme un amalgame d'éléments issus d'une grammaire du langage, ce que Ethis trouve un peu restrictif : « *En effet, pour comprendre un film on mobilise un grand nombre d'organisations signifiantes relevant de notre perception, de notre imaginaire, de notre relation aux images, de notre position sociale intellectuelle et idéologique.* » [18] Nous ajouterons aussi à cette dernière énumération: notre rapport à la mémoire. Pour Pierre Sorlin [19] le cinéma se situe à la croisée des différents horizons culturels, traduisant ainsi le « visible » de la société, rejoignant de la sorte l'idée d'Edgar Morin, pour qui le cinéma permet de « *faire sens immédiatement pour la société à laquelle il s'adresse* ». [20] Toujours selon Morin: « *Le film porte en lui l'équivalent d'un amorceur ou d'un déclencheur de participation qui en mime à l'avance les effets. Dans la mesure où il fait pour le compte du spectateur toute une partie de la besogne psychique, il le satisfait à un minimum de frais. Il fait le travail d'une machine auxiliaire. Il motorise la participation. Il est une machine de projection-identification.* » [21] Ces idées vont de pair avec celles des sociologues de la musique. Nattiez prétend que « *le texte musical prend sens* » [22] au moment de la réception. Pour sa part, Line Grenier soutient « *que la*

*façon de faire de la musique sera probablement différente selon la différence des attentes culturelles et politiques des groupes donnés. Par contre, on conteste de plus en plus le postulat voulant que des musiques différentes reflètent ou expriment simplement des différences sociales et culturelles existantes. » [23] Force est d'admettre que la barrière de la langue dans le cas des chansons ne peut aller qu'en ce sens.*

### Chanson de cinéma comme phénomène pragmatique

La musique ainsi que la chanson au cinéma ont également eu un rôle plus utilitaire. Chion cite Noël Burch qui parle d'un espace supérieur : « *Elle (la musique) crée un espace supérieur qui englobe à la fois l'espace de la salle et celui figuré de l'écran, formant une barrière autour de chaque spectateur. Au départ, elle sert à isoler le spectateur du bruit du projecteur, des toux, des commentaires chuchotés, etc. De ce point de vue-là, l'introduction de la musique dans des lieux de projection constitue le tout premier pas délibéré vers ce qui sera plus tard l'interprétation institutionnelle du ciné-spectateur comme individu.* » [45] Il précise que la musique a, dans cet ordre d'idées, comme mission de combattre les « *silences diégétiques par les bruits incontrôlés venus de l'extérieur, par le va-et-vient du public dans les salles, des conversations, etc...* Pour Mark Evans : « *la musique a pour rôle non seulement d'isoler chaque spectateur dans son rapport avec le film, dans son rêve individuel, autrement dit, mais aussi, inversement, de cristalliser collectivement les réactions du public, en rassemblant son attention sur un détail, sur un personnage.* » [47]

De ce point de vue, la chanson qui était présentée dans les premières projections du cinématographe, avait également cette utilisation pragmatique, comme nous l'avons vu plus haut, qui consiste à rejoindre le public et à se l'approprier en le rejoignant avec ce qu'il connaît et qui se trouve très diffusé sur les ondes des radios commerciales. Chion va même plus loin en ajoutant que les premières chansons et musiques de cinéma auraient été jouées et chantées à l'extérieur des salles de cinéma afin de convaincre les spectateurs d'y entrer. Il parle de la musique comme d'un « *élément d'attraction et de racolage* ». Le tout à une époque où la culture de la chanson est à son apogée. Ainsi, durant les années qui vont suivre, les spectateurs seront attirés non seulement par le cinéma en tant que phénomène d'attraction, mais aussi par les chanteurs que l'on affiche sur les publicités. Finalement, la chanson est passée de l'extérieur de la salle à l'intérieur de la salle, pour finalement apparaître à l'intérieur même du film. Comme nous le verrons dans les chapitres qui suivront, son rôle n'en demeura pas moins pragmatique et utilitaire pour autant.

### **Début et évolution de la chanson de cinéma (5 périodes)**

À travers l'histoire du cinéma québécois, de sa naissance à aujourd'hui, la chanson a toujours été présente. Par contre, si on fractionne cette histoire en différentes périodes, on se rend compte que la chanson n'a pas toujours joué le même rôle. Outil d'identification au tout début, elle est devenue outil d'enseignement dans les années 40 et 50, puis recherche et affirmation d'une nation dans les années 60 à 80, pour finalement aujourd'hui reprendre son rôle de facteur d'identification depuis la fin des années 90 et encore plus depuis le début des années 2000. D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si au même moment le cinéma d'ici semble vouloir retourner dans le champ du cinéma de l'attraction et du divertissement comme il l'était à ces débuts. Les quatre périodes chansonnères au Québec sont celles proposées par Gaulin et Chamberland, dans leur anthologie de la chanson au Québec. [24] Nous y avons ajouté une période qui couvre les débuts du cinéma, des premières projections du cinématographe jusqu'à l'apparition du cinéma parlant. Les résumés de ces périodes sont utiles afin de les situer chacune dans un contexte social et historique, permettant par le fait même de mieux comprendre les différents rôles joués par la chanson de cinéma au cours de l'histoire du Québec. On peut répartir les cinq périodes ainsi :

Période 1	1900 à 1930
Période 2	1930 à 1959
Période 3	1959 à 1968
Période 4	1968 à 1978
Période 5	1978 à nos jours

#### **-Première période : Les débuts**

On néglige souvent l'aspect musical des débuts du cinéma (avant le cinéma parlant) lorsque l'on étudie la question de la musique au cinéma. Dans son ouvrage *La musique au cinéma*, Michel Chion consacre tout un chapitre à cette période qu'il considère très importante dans le développement de la musique au cinéma (tant la musique qui est jouée durant la projection que la musique interprétée en direct lors de

l'enregistrement des prises au moment du tournage des films). Il fait d'ailleurs un parallèle entre chanson et cinéma : « [...] *le cinéma est né dans une époque où la culture de la chanson est à son apogée; on l'entend dans la rue, on achète le petit format (feuille donnant les paroles et la mélodie sans accompagnement). Chansons et films seront d'ailleurs toujours commercialement liés. Mais aussi, le cinéma est présenté dans des lieux de musique comme le café-concert.* » [25] On retrouve également ces petits formats de chanson dans les programmes des soirées de vues animées présentées au Québec, notamment au Ouimetoscope, D'ailleurs, selon Germain Lacasse, bien avant l'arrivée du cinéma parlant, la chanson occupe une place primordiale lors de la projection de films (vues animées). Lors de l'ouverture de la première salle de cinéma permanente, le « Ouimetoscope » (1906), la proportion entre cinéma et chanson est de 50/50, proportion qui perdurera jusqu'à l'apparition des grandes salles de cinéma. « *Si on examine un peu les programmes des « scopes » comme on appelait alors chez nous les salles de cinéma, on constate qu'ils comportaient autant de chansons que de films, et que si on ne peut y lire aucun nom d'acteurs ou de réalisateurs, les noms des chanteurs et de chefs d'orchestres y sont bien en évidence, de même que les titres de chansons rivalisent avec ceux des films. Le cinéma fit son entrée dans l'édition musicale, car les nombreuses publications offraient des textes « chansons créés au Ouimetoscope » ou « chansons créées au Nationoscope » et le Ouimetoscope offrait même pendant quelques années un magazine comportant des textes de chansons.* » [26]

Les airs connus des spectateurs permettaient entre autres au public de se familiariser avec le nouveau médium qu'est le cinéma sans être totalement déstabilisé voire même effrayé par ces photos plus grandes que nature qui, l'espace d'un instant, prenaient vie. Pour ce faire, les chansons et boniments présentés lors des projections se réfèrent aux préoccupations des gens de l'époque qui, en définitive, n'ont pas réellement changées depuis. Les intérêts vont de la chanson d'amour à la chanson sociale et politique. À ce titre, voici un extrait d'une chanson à contenu politique qui est encore d'actualité de nos jours (Extrait de la chanson *Le candidat multicolore*, récitée en 1911 par Darcy)

*« Je suis Monsieur, le vrai candidat idéal  
 Conservateur parfois, au besoin libéral...  
 Pour vous, Madame, alors je suis nationaliste  
 Impérialiste, chauvin castor, autonomiste.  
 En principe l'avouerez, je suis très riche... »*[27]

Déjà, la notion d' « autonomisme » faisait partie du paysage politique de l'époque.

Il faut dire que, tout comme le cinéma, la chanson à cette époque, même si elle connaît un essor majeur, notamment avec l'apparition de la radio qui rend sa diffusion plus facile, n'échappe pas à la critique voire même à la censure du milieu clérical de l'époque. Surtout quand elle se veut politique ou patriotique.

Dès les tout débuts du cinéma, la chanson s'impose. Si c'est le cas au Québec, c'est également le cas aux États-Unis dans les Nickelodéon. De l'avis de Rick Altman, « ces Nickelodéon ne se limitaient pas cependant à la projection de film, bien au contraire! La chanson illustrée était souvent le clou de la soirée. [...] Finalement, il y a l'emploi systématique des paroles et des titres de chanson comme commentaires sur l'action filmée. » [28] Rick Altman fait aussi référence aux « Song slides », c'est à dire des plaques de verre qui illustraient des chansons, ainsi qu'aux « Scopitones », un ancêtre du vidéo-clip: « le Scopitone projette les films sur un verre dépoli de taille moyenne (54 cm pour les premiers) qui lui donne l'aspect d'une vision en couleur, objet qui n'existait pas à l'époque. » [29] Ces premiers films de type clips sont en fait un des premiers signes de cette alliance entre cinéma et chanson.

#### -Deuxième période : de 1930 à 1959

Chamberland et Gaulin semblent vouloir attribuer à cette période le début officiel de la chanson d'expression « typiquement québécoise ». Pour eux, le questionnement porte davantage sur l'identité du véritable « père fondateur » de la chanson québécoise telle qu'on la connaît encore aujourd'hui; en fait, ils se demandent s'il s'agit de Félix Leclerc ou de La Bolduc. L'intérêt de ce questionnement réside dans le fait que peu importe à qui l'on attribue ce mérite, les thématiques de l'un et de l'autre sont majoritairement des préoccupations d'ordre sociale et politique. Il semble que ce soit la thématique socio-politique qui porte en elle la genèse de la chanson d'expression québécoise. En outre, ils ne nient pas qu'il y ait eu de la chanson politique bien avant

cette date au Québec. « *Des chercheurs pourraient insister sur la présence d'une certaine chanson politique, terroriste patriotique bien avant 1930.* » [30] C'est le cas de Jacques Aubé qui, dans son livre *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, débute son histoire et son analyse de la chanson d'expression d'ici autour du début des années 1600.

Du point de vue de Chamberland et Gaulin, ce sont principalement les années 40-50 qui se démarquent: « *Ces années, 1940-1950, bouillonnent d'activités, et de pionniers de toutes sortes interviennent comme agents de consécration de la chanson à texte du Québec.* » [31] La chanson québécoise (dite chanson à texte) est de toutes les époques une forme de quête d'identité, tout comme le cinéma l'est dans les années 40-50 : en ce sens; les deux médiums sont, de toutes les décennies, intimement liées dans leur développement évolutif et constitutif. La coexistence du cinéma et de la chanson renforce l'aspect « identitaire » en misant sur cette double appartenance.

Le fait marquant de ces années, plus particulièrement, est qu'elles sont ancrées dans une dictature catholique, où l'Église use de son pouvoir pour contrôler tant la chanson que le cinéma, par la censure. Mais, tout comme l'abbé Maurice Proulx va le faire pour le cinéma, on va aussi utiliser la chanson comme un outil éducatif. Selon Aubé: « *La chanson clérico-patriotique connaissait son ultime soubresaut sous l'impulsion de « paroliers à soutane », dont l'Abbé Gadbois fut le plus illustre représentant. L'Église visait en effet à faire échec au modernisme dénonçant la légèreté dans les chansons et les dangers des loisirs passifs tels la radio, le cinéma et les spectacles.* » [32] Il parle alors d'« éducation nationale ». L'abbé Gadbois est à l'origine de la série de recueils portant sur la «bonne chanson».

#### -Troisième période : de 1959 à 1968

«*On peut dire des Québécois que ce qu'on a dit des Français de mai 1968; ils ont pris la parole comme ils ont pris La Bastille. Ici le phénomène commence en 1960. La parole avait longtemps été refoulée dans la vie privée.* », écrivait Marcel Rioux. [33]

Sur son site Internet consacré à la chanson québécoise de même qu'à son histoire, Danielle Tremblay résume ainsi cette période de grands bouleversements : « *Quelques grands facteurs économiques, politiques et sociaux font germer la Révolution tranquille des années 60. On investit dans de grands projets de développement économique qui misent sur les ressources du territoire québécois: métro, hydro-électricité nationalisée en 1962. On continue à rechercher l'autonomie politique avec une philosophie de la croissance. La population se trouve en hausse constante et voit augmenter régulièrement son niveau de vie. Le Parti Libéral de Jean Lesage, porté au pouvoir en 1960, promet une ère de grands changements. [...] La fonction publique se ramifie et se complexifie: nouveaux ministères, nouveaux organismes de contrôle. L'Office de la Langue Française est créé en 1961. Dans le contexte des travaux sur la Commission Laurendeau-Dunton sur le Bilinguisme et le Biculturalisme, différents groupes de pression politiques se forment et s'opposent. Le Rassemblement pour l'Indépendance Nationale (R.I.N.) est fondé en 1960 par une vingtaine d'intellectuels (dont André d'Allemagne et Marcel Chaput) et attire dans ses rangs René Lévesque qui était jusque-là député libéral. Dans un contexte de renaissance économique et culturelle, les idées de souveraineté politique ont très bonne presse. [...] L'essor considérable du cinéma québécois à partir des années 60 a lieu sous l'égide de l'Office National du Film. Fictions et documentaires traitent de la quête d'identité, sur un mode de plus en plus militant: le cinéma fait appel à de nombreux musiciens et paroliers dès le milieu des années 60.* » [34]. Ces années, tant en chanson qu'au cinéma, consacrent la mise en place de nouveaux systèmes, de nouveaux codes et de nouvelles infrastructures qui, aux cours des années qui suivront, seront les bases futures de l'industrie culturelle, de la chanson et du cinéma québécois. Tranquillement, l'Église se retire et la parole citoyenne tend à se faire une place et à prendre position dans les débats, tout en se situant sur l'échiquier politique. En s'ouvrant à de nouveaux horizons, la chanson québécoise commencera à exister en elle-même. Pour Félix Leclerc, la chanson prend un virage important, « *on était tremblant et ému d'être regardé dans un monde qui commençait à être regardé comme le cinéma, comme le livre et qui s'appelait la chanson.* » [35]



-Quatrième période de 1969 à 1978

À la suite de la Révolution tranquille, les pratiques artistiques prennent un nouveau tournant; tant le cinéma que la chanson sont porteurs de nouvelles influences. Selon Linteau, Durocher, Robert et Picard : « *la Révolution Tranquille crée plus que jamais un climat propice au rejet des modèles traditionnels et à l'adoption de nouvelles pratiques de consommation culturelle, où l'influence des États-Unis joue un rôle déterminant. Cette hausse de la consommation aboutit, dans les années 1970 surtout, à une véritable industrialisation du champ culturel dominé par une production de masse échappant largement au contrôle local.* » [36]

Pour Jacques Aubé, cette période se caractérise par une explosion de la chanson politique. « *La chanson politique a en effet connu au Québec deux moments forts au cours de son existence, soit les années 1830 et les décennies 1960 et 1970. Les années qui ont précédé l'insurrection de 1837-38 sont relativement bien connues des folkloristes, musicologues, linguistes ou historiens de la littérature. On ne peut pas en dire autant de la période 1960-80.* » [37] Bien entendu, le livre de Jacques Aubé date de 1990 et de nombreuses études et/ou écrits de tout genre sur la chanson québécoise ont été publiés (entre autres grâce au programme de recherche sur la chanson proposé par l'Université Laval). Toujours selon Aubé : « *L'élection d'un gouvernement indépendantiste a été rendue possible grâce à la participation soutenue de tous les intervenants nationalistes de la société québécoise. Parmi ces intervenants, la chanson a joué un rôle que l'on s'est plu à qualifier de capital. « La chanson a précédé les grands mouvements politiques au pays ».* [38] « *Elle est l'élément d'identification de notre société (et) elle a tenu le premier grand discours culturel et collectif sur notre identité nationale. [...] D'autre part, outre le fait qu'elle soit le « mode d'expression le plus enraciné et le plus authentiquement québécois » la chanson est l'art le plus démocratique qui soit, surtout par sa forme qui la rend accessible à tous.* » [39]

-Cinquième période : de 1979 à aujourd'hui

Période complexe, car s'étirant ainsi sur de nombreuses années, elle porte en elle plusieurs événements plutôt hétéroclites de l'histoire du Québec : du cinéma en tant qu'industrie commerciale aux échecs référendaires. Depuis le début des années 80, le cinéma et la chanson d'ici sont entrés dans une forme d'industrialisation. Le commercial et le divertissement l'emportent sur l'artisanal ainsi que sur le cinéma et la chanson d'auteur. La recherche identitaire n'est toutefois pas abandonnée pour autant, mais alors qu'elle était « contenu », elle glisse vers la forme. Bien que le discours politique soit moins à l'avant-plan, il demeure présent dans la cinématographie régionale. L'importance des chansons dans les bandes sonores ne semble pas étrangère à ceci et les Québécois semblent toujours s'identifier à la chanson d'ici. Les radios font jouer ces chansons, et même si on en parle moins (par opposition à la période de la Révolution tranquille), la chanson d'ici est toujours présente. Aubé écrit qu'« *il s'est écrit beaucoup de choses sur cette période héroïque. (Faisant ainsi référence aux années 60-70) De la chanson, on dit qu'elle « est devenue une voie de la Révolution Tranquille, la voix peut-être la plus sympathique parce que la plus spontanée et gratuite de cet éveil du Québec » Elle est aussi perçue comme l'un « des phénomènes culturels les plus marquants au Québec.» Elle est encore « le seul art (à l'heure actuelle) avec le cinéma et l'esthétique utilitaire, qui soit capable de renouveler et de coller étroitement à notre époque ».* [40] » Ainsi, l'affiliation entre chanson et cinéma continue d'être le miroir de la société et de refléter les valeurs représentant les tendances du moment qui, bien sûr, ont bien évolué depuis le début des années 1980. [41] Il ne faut pas oublier que les périodes post-80 et post-95 sont les témoins de cinématographies qui ont suivi les deux échecs référendaires. Marcel Jean parle « *du triste paysage de la décennie du début des années 1980* » pour ce qui est du cinéma alors que Giroux, Havard et Lapalme décrivent le paysage chanson de cette période ainsi : « *Cette période de retour à l'individualisme et de célébration du matérialisme produit une musique somme toute peu inventive.* » [42] Alors que le Québec vit le calme après la tempête, toujours selon Giroux, Havard et Lapalme : « *Le syndrome post-référendaire affecte à peu près toutes les disciplines artistiques. Le public, victime d'une indigestion de fleurs de lys, rejette l'identité*

québécoise. [...] cette période creuse est caractérisée par une insignifiance très répandue. Les grandes idées cèdent leur place à des discours aussi édifiants que « as-tu du feu ? », « Non, mais j'ai du beurre de Peanuts ! » ou le très édifiant « danse-danse-danse-danse-pense pus ! » de Pied de poule. [...] Certains auteurs-compositeurs-interprètes plus « sérieux » tentent toutefois de tenir un discours moins vide. Les textes des Piché, Séguin, Lelièvre ou Pauline Julien se détachent quelque peu du collectif ou alors privilégient l'approche sociale plutôt que politique et marquent une réflexion plus personnelle. » [43]

Les années deux milles marqueront le retour à une chanson plus engagée avec l'apparition de groupes musicaux comme Les Cowboys Fringants, Loco Locass, etc., ainsi qu'à un cinéma de nature semblable : *La Moitié gauche du frigo* (2000) de Philippe Falardeau ou encore *L'Ange de Goudron* de Denis Chouinard (2001). En fait, ici, chaque période pourrait faire l'objet d'une étude approfondie, mais dans le cas présent, ces résumés seront surtout utiles afin de situer et de référer les éléments qui seront exposés dans les parties subséquentes dans leur contexte historique.

À la lumière de ce panorama, nous pouvons constater que la chanson et le cinéma d'ici, en plus d'être liés dans de nombreuses productions, ont traversé le temps et l'histoire du Québec, dans un mouvement semblable et dans une valse commune, les rendant quasi indissociables des valeurs et de la représentation de la société. On peut réellement parler du miroir ou de l'âme de la société. Ainsi, on ne peut nier que la chanson de film ne joue pas le même rôle que celui de la musique. Dans la seconde partie, il sera plus spécifiquement question de leurs liens avec la mémoire collective et politique.

## Notes

- [1] Brugière, Bernard *L'art dans l'art*, p. 9 et 10
- [2] Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, chapitre 4
- [3] Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, chapitre 4
- [4] Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et la vaches du Wisconsin*, p. 93
- [5] Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et la vaches du Wisconsin*, p. 122
- [6] Théodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 16
- [7] Théodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 20
- [8] Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, p. 7
- [9] Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, p. 7
- [10] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 12
- [11] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 19
- [12] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 30
- [13] Conrad Laforte et Monique Jutras, *Vision d'une société par les chansons de la tradition orale*, P. 13
- [14] André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?* P. 13
- [15] Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 18
- [16] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 24
- [17] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 24
- [18] Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 54
- [19] Pierre Sorlin, *Sociologie de cinéma*, p. 270
- [20] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 107
- [21] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 107
- [22] L'encyclopédie Canadienne (Internet) *Sociologie de la musique*, Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie Générale et sémiologie*, p. 1
- [23] Lyne Grenier, L'encyclopédie Canadienne (Internet) *Sociologie de la musique, radio broadcasting in Canada*, p. 2
- [24] Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de la Bolduc à Aujourd'hui*
- [25] Michel Chion, *La musique au cinéma*, P. 37
- [26] Germain Lacasse, *Chanson et musique du cinéma oral au Québec*, Du livre *Le muet à la parole, cinéma et performance à l'aube du XX Siècle*, de Guisy Pissano et Valérie Pozner p. 201-215
- [27] extrait de la chanson, 1911
- [28] site Internet du CRI, [cri.hostart.umontreal.ca](http://cri.hostart.umontreal.ca) (colloque)
- [29] Référence encyclopédie Wikipédia.org
- [30] Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de la Bolduc à Aujourd'hui*, p. 21
- [31] Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de la Bolduc à Aujourd'hui*, p. 24
- [32] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 42
- [33] Marcel Rioux, *Les Québécois*, p. 31
- [34] Danielle Tremblay, Site Internet, La chanson Québécoise, *Chapitre sur la révolution tranquille* [chansonquebécoise.com](http://chansonquebécoise.com).
- [35] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 43, cite par Jean Royer, *Pays intimes* qui cite Félix Leclers... P. 43.
- [36] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 43
- [37] Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Tome II. Boréal.
- [38] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 10
- [39] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 11
- [40] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 49
- [41] Marcel Jean, *Le cinéma Québécois*, p. 90
- [42] Giroux, Havard et Lapalme, *Guide de la chanson québécoise*, p. 133
- [43] Giroux, Havard et Lapalme, *Guide de la chanson québécoise*, p. 134
- [44] Encyclopédie de la musique canadienne, site Web. [encyclopediecanadienne.ca](http://encyclopediecanadienne.ca)
- [45] Michel Chion, *Le son au cinéma*

[46] Michel Chion, *Le son au cinéma*

[47] Michel Chion, *Le son au cinéma*

## **Chapitre 2**

### **Chanson et cinéma comme catalyseur d'une mémoire collective et individuelle**

### Chanson souvenir et chanson mémoire individuelle et collective

Au Québec, pour Robert Giroux, Constance Havard et Rock Lapalme : « *Le répertoire de la chanson québécoise, est tout de même plus riche qu'il ne le paraît au premier abord, surtout depuis les années 40, années durant lesquelles les publics se sont identifiés très profondément à une chanson produite au Québec et interprétée par des « vedettes » que le petit écran rendra encore plus familières. Cette identification s'est vite épaissie d'une signification politique, et très nombreux furent ceux qui projetèrent sur leurs chantages les espoirs d'une parole enfin déliée.* »<sup>[1]</sup> Bref, il y a une dialectique constante entre individualité et collectivité. Peter Szendy, pour sa part, conclut son livre sur l'histoire de l'écoute ainsi : « *Nous ne sommes donc pas une communauté d'auditeurs à l'écoute d'un même objet qui nous réunirait, tel ce peuple d'oreilles muettes dont semblait rêver Wagner. Nous sommes une addition infinie de singularités qui veulent chacune se faire entendre. Donc sans sommation possible. Nous n'écoutons pas comme un seul corps; nous sommes deux, et (donc) toujours un de plus.* »<sup>[2]</sup> Son idée rejoint certainement celle de Kiarostami qui affirme que « *assis dans une salle de cinéma, nous sommes livrés à nous-mêmes et c'est peut-être le seul endroit où nous sommes à ce point liés et séparés l'un de l'autre. C'est le miracle du cinéma.* »<sup>[3]</sup> En d'autres termes: un seul film, mais des milliers d'histoires humaines et individuelles.

Si la chanson d'ici tout comme son cinéma, sont des médiums rassembleurs, c'est qu'ils semblent en mesure de rallier collectivité et individualité. Ainsi, la portée symbolique et rassembleuse n'en est que plus grande. (On est en droit de se demander si c'est toujours le cas aujourd'hui, mais on ne peut nier que ce fut le cas pendant de très nombreuses années.). « *À mesure que se précise la notion d'identité québécoise, l'univers poétique des premiers chansonniers fait place à un univers symbolique moins individuel, plus largement ouvert aux préoccupations sociales. L'homme québécois progresse dans sa marche vers lui-même rejetant ses idéaux et ses rêves d'adolescent généreux.* »<sup>[4]</sup> Il y a une symbolique particulière, qui ramène l'individuel au collectif, au niveau de la forme. L'histoire d'un individu, d'un personnage devient à la fois celle de tous les individus qui forment la société. Le « il » se transforme en « ils ». La mort de l'homme devient la mort du peuple, la thématique de la mort est d'ailleurs importante.

« Comme l'écrit si bien Axel Maugey : « Dans le contexte québécois, le thème de la mort individuelle reste le symbole de la mort collective prenant ce sens très particulier de mort lente, c'est-à-dire l'assimilation à une vie étrangère » Le poète comme le chansonnier posent une réflexion ontologique dont le thème inhérent à l'affirmation de l'homme québécois est la capacité de changement. »<sup>[5]</sup> Roy illustre alors cet exemple par la chanson de Raymond Lévesque, *Bozo les culottes*.

De son côté, Adorno dit : « Dans la musique aussi, les puissances collectives liquident l'individualité condamnée, mais seuls les individus s'y révèlent encore capables de représenter clairement le désir de la collectivité. »<sup>[6]</sup> Ainsi, pour lui, le rapport à l'écoute ne peut être qu'individuel. Par contre, c'est par la multiplicité des individus et de leurs désirs communs que peuvent naître les désirs collectifs. Les intérêts sociaux deviennent alors la somme des volontés individuelles. Ainsi, le collectif supprime les préoccupations dites égoïstes afin de rallier la majorité à une volonté partagée. D'un autre côté, le contexte social, qui se trouve à la base des désirs individuels, se voit clairement exprimé. Ce qui fait que, concrètement, c'est le collectif qui l'emporte sur l'individuel en influençant constamment les individus.

« Qu'on le veuille ou non, l'expérience de l'écoute se fonde sur une dialectique de la prévision et de la surprise, de l'attente et de la réponse. L'auditeur, à partir d'une portion de matériau qui lui est offerte, déduit une gamme de développements possibles suivant les lois d'une certaine organisation de sons (par exemple, l'organisation tonale). Évidemment, il est porté à s'attendre aux développements les plus élémentaires et les plus logiques. La musique lui répond de deux manières possibles : soit elle confirme ses prévisions (par exemple avec une cadence parfaite), soit elle le surprend par des développements plus élaborés mais de toute façon inclus dans l'organisation établie (par exemple avec une modulation). Ce jeu sur la prévision et la réponse se reproduit pendant tout le temps que la musique joue. C'est un mécanisme de plaisir qui se déclenche à répétition. »<sup>[7]</sup> Il est intéressant de faire un lien entre la vision du collectif versus l'individuel d'Adorno et ce jeu de cadence, et de prévision et réponse de Baricco. La danse est semblable, attente de sons, de rythme, qui fusionnent avec l'attente d'un



vis-à-vis de la société et de celle-ci qui lui répond dans une chorégraphie sociale, alors que les membres d'une société dansent dans une même cadence, affublés de désirs communs et d'un historique de souvenirs tant sociaux que personnels qui se ressemblent. La mémoire individuelle rejoindrait alors la mémoire collective, unissant alors les souvenirs de chacun. Le rôle du réalisateur tout comme celui de l'auteur-compositeur, est alors de réussir à créer un équilibre entre la mémoire personnelle et celle de la collectivité à qui ils souhaitent s'adresser.

En fait, ce mariage entre le singulier et le pluriel semble exister parce qu'il réfère aux souvenirs personnels ainsi qu'à la mémoire collective. Un peu comme un basculement constant entre les deux formes de mémoire. C'est le temps qui fait sens, qui ranime le feu des souvenirs et stimule la mémoire. La chanson et le cinéma occupant tous deux cette fonction font en sorte que la chanson de cinéma se voit bonifiée d'un double rôle. En effet, elle se retrouve à jouer son rôle de chanson ainsi que son rôle de « commentaire de film » dans un même temps. Elle joue sur les deux pans de la mémoire et du souvenir, elle éveille et elle ranime. En fait, elle se trouve à jouer dans le champ de l'affectif qui ravive les souvenirs, même ceux que l'on aurait pu croire oubliés ou inconscients. Ainsi, ils sont différents pour chacun, car ils ne réfèrent aucunement aux mêmes événements ou vécus. Dans ce contexte, la chanson, dans le sillon du décrochage qu'elle provoque, joue précisément le même rôle que celui des madeleines de Proust. Ce récit philosophique où il raconte comment une gorgée de thé qui s'est mêlée à des miettes de gâteaux l'a subitement plongé dans ses souvenirs d'enfance. Une curieuse impression de bonheur s'empare subitement de lui, sans qu'il ne puisse l'identifier dès lors. C'est en cherchant que le souvenir lui reviendra clairement, en cherchant en lui ce qui a été provoqué ou enclenché par le thé et la madeleine. *« Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait-elle pu venir cette précieuse joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait*

*infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? »*<sup>[8]</sup> Ainsi, le questionnement qui le fait basculer ailleurs l'isole. « *comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit.* »<sup>[9]</sup> Le parallèle entre ce récit et la chanson devient encore plus intéressant à la lumière de ceci.

Chez Deleuze, la chanson pourrait être, tout comme le cinéma l'est, une porte ouverte sur l'image-souvenir. En fait, la chanson pourrait jouer le rôle de « signe auditif » en tant qu'élément déclencheur, permettant au spectateur de sortir de lui-même et de se plonger dans un des cercles du passé qui coexistent. Pour Deleuze, la mémoire « *n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-être, dans une mémoire-monde. Bref, le passé apparaît comme la forme la plus générale d'un déjà là, d'une préexistence en général, que nos souvenirs supposent, même notre premier souvenir s'il y en avait un, et que nos perceptions, même la première, utilisent.* »<sup>[10]</sup> Le présent et le passé ne se confondent pas réellement, un peu comme s'ils suivaient des routes parallèles, tout comme le passé ne semble pas ici se confondre avec l'image-souvenir. « *Le passé ne se confond pas avec l'existence mentale des images-souvenir qui l'actualisent en nous. C'est dans le temps qu'il se conserve; il est l'élément virtuel dans lequel nous pénétrons pour chercher le souvenir-pur qui va s'actualiser dans l'image-souvenir. Et celle-ci n'aurait aucun signe du passé, si ce n'était dans le passé que nous avions été en chercher le germe.* »<sup>[11]</sup> D'une certaine manière, c'est ce que Jean-Marc Vallée réussit à illustrer dans le film *C.R.A.Z.Y* (2005), alors qu'il crée un souvenir musical à l'intérieur même du récit (dans le présent du récit), avec *Amenez-moi*, la chanson de Charles Aznavour. Il se sert de cette chanson comme d'un souvenir dans la vie même des personnages, chanson qui les suit tout au long de leurs vies se répétant à de nombreuses occasions créant du même coup un souvenir dans la mémoire des spectateurs également. Puis vers la fin du film, alors que le personnage de Zachary prend l'avion (se sauve) en direction de Jérusalem, c'est la même chanson qui revient sur la bande sonore, le « *amenez-moi, au bout de la terre, amenez-moi au pays des merveilles...* »<sup>[12]</sup> prend alors un sens différent, plongeant à la fois le personnage et le

spectateur dans une série de souvenirs distincts. Cette fois-ci, c'est dans les souvenirs du personnage, en fait des personnages, que le spectateur se plonge, dans le présent du film, donnant ainsi tout son sens au texte de la chanson. Le réalisateur réussit ici une double utilisation de l'image-souvenir en réussissant jusqu'à un certain point à la contrôler comme s'il dirigeait le spectateur dans un « cercle » précis. Dans cette optique, l'exemple semble pertinent et la chanson devient un élément clé qui va au-delà de l'utilisation d'une chanson comme simple commentaire.

D'autre part, selon Joëlle Deniot, *« il existe une individualité expressive de la chanson française dont les ressources symboliques sont liées à deux traits fondamentaux : d'une part, la place tenue par la littérature dans ce pays, dans la formation de son identité nationale et d'autre part le rapprochement historiquement tissé, longtemps maintenu entre mobilisations populaires et médium de la parole chantée. Ces deux traits qui ne sont pas organiquement liés, ne s'opposent pas non plus systématiquement comme en une structure bipolaire mais entretiennent entre eux des rapports dynamiques et ambivalents de contiguïté et de tension. »*<sup>[13]</sup> Il faut dire que la chanson a longtemps été exclue des sujets d'études dits sérieux, la reléguant ainsi au rang d'un art populaire, conséquemment dévalué. Fondamentalement, il appert que la chanson tend à sublimer une partie primordiale et intrinsèque de la réalité patrimoniale, en ramenant constamment le récepteur dans un état entre le subliminal et la référence directe à une histoire humaine qu'elle soit de nature sociale ou individuelle (personnelle). Longtemps après l'écoute, des fragments de la chanson réussissent à transgresser le temps, et à survivre aux différents instants de la vie. Si la chanson ne se reflète pas toujours dans son intégralité dans la mémoire de celui qui l'a entendue, il en subsiste des parties, bribes ou passages. La personnalité de celui qui a entendu peut s'insérer dans une de ces deux catégories soit la **mémoire musicale**, définie par la propension à retenir un air, une mélodie, soit la **mémoire visuelle** (du langage), définie par la propension à retenir les mots du texte, en intégralité ou en partie. Le refrain est la partie des chansons que les gens ont tendance à retenir en premier, et à en conserver l'essentiel à la mémoire.

Ce qui paraît intéressant avec la seconde catégorie, la mémoire visuelle, c'est qu'encore une fois, elle ramène au concept filmographique. Les souvenirs, qui se trouvent à être reliés à la chanson, ressemblent alors au film lui-même. Le lien entre chanson et film n'en est que plus fort, comme si les deux éléments, trouvaient leur inspiration commune, dans la mémoire en tant que source première. D'un côté, la chanson fait film et de l'autre, la chanson dans un film crée un double film (récit et souvenir) qui se chevauchent dans une même simultanéité, dans un même temps ou un même présent.

En fait, la chanson traduit son temps. Toujours selon Joëlle Duriot : « *Les chants qui ritualisent la parole, ritualisent le temps. Acoustiquement, idéellement, ils en constituent la trame rythmique. Soulignant des régularités, des fêtes, des drames, enjambant les générations, gardant trace du temps d'avant, tissant ensemble présent, passé, devenir les chants découpent des aires, des figures temporelles qualitativement, psychiquement et culturellement signifiantes, dans le flux temporel inéluctable, largement indicible et inconscient. Les chansons et les chants, d'une grande efficacité et d'une grande plasticité symboliques, génèrent en leurs demeures éphémères, mobiles, immatérielles des mythes d'effusion que ce soit sous le registre de sentiment électif (chansons dites à textes par exemple), ou bien sous le registre d'élan, de bien-être de foule (chansons proposées au grand public par exemple).* » La chanson parle du temps, parce qu'elle le raconte, parce qu'elle le vit. « *Récits d'événements, rappels de sentiments immémoriaux, entre chroniques et hymnes, les chansons font parler le temps, celui de la vie, celui de l'histoire, celui de l'anecdote, celui de la tradition, celui de l'instant. C'est ainsi que si fortement liée aux formes, à l'ordre, au sillage du temps, la chanson entre en dialogue naturel avec le thème du quotidien, des quotidiens même - le pluriel n'est pas de trop - tant il est vrai que cette notion aussi indispensable qu'insaisissable, frappe d'abord par sa déroutante polysémie.* »<sup>[14]</sup> Si celui qui l'écoute se l'approprie, c'est qu'elle parle pour lui, qu'elle lui parle directement, parce qu'elle est son présent, son passé et son espoir pour l'avenir, et qu'elle illustre sa vie, à même ses propres souvenirs. Du coup, il ressent une forme d'appartenance. De l'humain isolé, il découvre qu'il n'est pas le seul à vivre certaines peines, et que ses émotions qu'il terrait

en lui ne lui sont pas propres, mais qu'elles sont universelles. Nous y reviendrons dans la troisième partie portant sur l'identification.

Pour Ethis, les travaux de Kracauer et de Weber qui ont travaillé tous les deux sur la réception (celle du cinéma pour Kracauer et de la musique dans le cas de Weber) sont complémentaires. Pour Kracauer, « un film est un film parce qu'il tire profit de toutes les potentialités de l'expression cinématographique. »<sup>[15]</sup> La chanson fait partie de ces potentialités. Pour Weber, <sup>[16]</sup> elle est un « filtre » qui permet d'obtenir un regard différent. En outre, Kracauer affirme que le choix esthétique de la musique dans une œuvre cinématographique est un facteur « interprétable ». Ainsi c'est le spectateur qui, par son vécu, lui donne son propre sens. Les paroles d'une chanson, par contre, font parfois office de sous-titres et limitent en partie l'interprétation que l'on peut en faire. L'interprétation, dans bien des cas, se sculpte à même les souvenirs, à travers les sillons de la mémoire, celle qui est constitutive de ce qu'un être humain est devenu. Un assemblage de « cercles » à la Deleuze, qui s'accumulent en laissant au final l'être humain comme une trace du présent. En somme, c'est à l'intérieur de ces cercles que va naître l'interprétation, expliquant du coup que chaque interprétation sera différente et qu'elle plongera le spectateur dans des souvenirs différents.

### Du point de vue de la réception

Il y a réception au moment où l'œuvre qui a été réalisée (achevée) entre en contact avec le public. Du coup, il y a une nouvelle variante qui entre en jeu. S'installe alors un facteur que personne ne peut prévoir. Dans son livre *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Emmanuel Ethis dit qu'« *aller au cinéma c'est avant tout vivre l'expérience d'un « voir ensemble » [...] À l'évidence, le cinéma s'inscrit comme un profond témoignage culturel des générations de spectateurs qu'il accompagne.* ».[17] Ethis voit dans le cinéma, pour la première fois, une « *œuvre de démocratisation de la culture* ».[18]

Il ne faut pas, par contre, oublier que bien avant l'invention du cinéma, la chanson existait et même si on est souvent porté à banaliser son rôle à travers les siècles, elle a toujours joué ce rôle, en se transmettant de génération en génération, par tradition orale bien avant même l'invention de l'imprimerie. Pour cela, on a qu'à penser aux troubadours du Moyen-Âge. Ensuite, il y a eu des textes publiés sous forme de pamphlet par exemple les Mazarinades.[19] Pour Baricco, ce n'est pas le rôle de la musique qui a changé à travers les époques, c'est notre manière de l'écouter (de la recevoir) : « *Bien des choses ont changé depuis l'époque de Beethoven : la manière de jouer, le contexte social, les références culturelles, le paysage sonore. Le piano que nous utilisons aujourd'hui est très différent du piano-forte de l'époque; les lieux, les mœurs, les ressorts sociaux qui conditionnent l'écoute ont changé, comme a changé le patrimoine culturel avec lequel on aborde aujourd'hui cette musique : Dans les oreilles nous n'avons pas seulement Haydn et Mozart, mais Brahms, Mahler, Ravel, et Morricone, Madonna, les Jingles publicitaires, Philip Glass...* » [20] En fait, il rappelle que le spectateur écoute la musique avec un grand bagage, très diversifié, et auquel on ne peut se soustraire, car faisant partie de nous. « *Dans les yeux, nous avons le cinéma, dans la tête, d'autres mots d'ordre...* »[21] Bref, des dizaines de films, des milliers de chansons et des millions d'images qui alimentent le quotidien. Comme tant de publicités ou de paysages déjà vus et en partie assimilés à la mémoire.

Le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) s'intéresse à la réception de la chanson québécoise, en travaillant au développement d'un programme qui vise à « *poser les jalons d'une réflexion sur les moyens de renouveler les recherches sur l'histoire de la chanson en tenant compte de la réception de la popularité dans une perspective historique.* »<sup>[22]</sup> La réception de la chanson s'inscrit dans une perspective d'appartenance. « *D'autre part, les usages de la chanson l'inscrivent souvent comme lieu de mémoire, trace à partir de laquelle s'élaborent différents processus de mise en mémoire, mettant ainsi en valeur son rôle de premier plan dans la construction des identités collectives. [...] Enfin la réception d'une manière générale, mais plus spécifiquement, tous les usages qui permettent à un individu ou à une collectivité de s'approprier ou de se réapproprier son histoire et son identité constituent un filon extrêmement fertile.* »<sup>[23]</sup> Cet aspect est capital, car lorsque l'on a commencé à faire des projections de vues animées ici au Québec, on a utilisé la chanson d'ici, les musiques et les textes qui sont connus par le public en général afin de créer un pont entre un art familier (chanson) et le cinéma, cet art nouveau que le public néophyte devait apprivoiser. Depuis, le cinéma et la chanson, tous deux des médiums qui se veulent une représentation de la société n'ont cessé d'être liés, tant par la forme que par le fond. S'il y a une question que l'on doit se poser, il s'agit de la suivante: comment le fait d'intégrer des chansons du répertoire québécois à notre cinéma contribue à cette prise d'appartenance collective, et dans quelle mesure? En outre, il n'est pas rare de voir une chanson composée spécifiquement pour la bande originale d'un film se dissocier du simple rôle de « chanson de film » pour développer une vie parallèle et autonome du film, pour finalement venir s'inscrire dans le répertoire chansonnier national, où elle sera totalement assimilée, faisant même parfois oublier à tous quelle était son origine première. C'est le cas, entre autres, pour les chansons suivantes: *Le Temps est bon* de Stéphane Venne (interprétée par Isabelle Pierre), chanson principale du film *Les Mâles* (1971) de Gilles Carle, *Le Cœur est un oiseau* de Richard Desjardins, écrite pour le film *Le Party* (1989) de Pierre Falardeau, et *Mommy, daddy* de Gilles Richer pour le film *Tiens-toi bien après les oreilles à papa*, (1971) de Jean Bissonnette.

Il est important de faire une distinction entre les chansons originales et les chansons du répertoire québécois déjà connus du grand public. Les chansons originales des films, même si parfois celles-ci vont avoir une vie autonome du film, sont inconnues du public au moment de la sortie du film. Parfois, elles le deviennent à la suite d'une action médiatique visant à promouvoir le film avant sa sortie, ce qui est le cas lorsque l'interprète de la chanson jouit d'une renommée pouvant servir à promouvoir la sortie du film. À titre d'exemple ces dernières années, il y a eu la chanson thème *Nouvelle-France*, du film du même nom (2004) de Jean Beaudin, interprétée par Céline Dion, *Depuis le premier jour (Séraphin 2002)*, interprétée par Isabelle Boulay, ainsi que *Comme une plume au vent (Le Survenant 2005)* interprétée par Sylvain Cossette. Dans ces cas particuliers, le spectateur va connaître la chanson, mais elle ne sera pas associée à un souvenir précis. Il est possible que cette chanson diffusée à la radio de manière régulière avant la sortie d'un film puisse devenir un incitatif pour certains à aller voir un film. On peut présumer que l'association entre Céline Dion et le film de Jean Beaudin ait contribué à augmenter de manière considérable les entrées du film, et cela peu importe la qualité ou la thématique du film.

Le cinéma a cette faculté de rassembler différents publics de classes sociales et de cultures différentes. Il s'agit là d'une spécificité du cinéma (pour Ethis) : « *c'est précisément parce qu'il aspire à devenir une rencontre entre divers publics que le cinéma va parvenir à rassembler des spectateurs de niveaux culturels forts différents en consacrant, de concert, un patrimoine cinématographique « grand public » constitutif d'une mémoire nationale.* »<sup>[24]</sup> Le dispositif de la chanson à l'intérieur même de la production cinématographique contribue sûrement aussi à consolider cette idée. Mais au départ, la chanson possède également cette faculté de rassembler différents publics appartenant à différents milieux sociaux ou culturels. En effet, la chanson, qui se transmet de génération en génération, joue le rôle de transmetteur de valeurs et de préoccupations qui touchent les gens de génération en génération. Selon Léger, c'est à l'intérieur de ces thématiques universelles que la chanson tire son expressivité « *Les plaintes, dans la tradition de la chanson de toile du moyen âge, nous touchent*



*encore aujourd'hui parce qu'elles évoquent des émotions éternelles : Le bonheur d'aimer, la tristesse des ruptures, l'angoisse devant la mort. »*<sup>[25]</sup>

En somme, l'idée qui nous semble la plus intéressante serait celle de Mieke Bal, expliquée par Stephano Montes : « *On accepte l'idée que la réception est un « travelling concept », c'est-à-dire un concept qui ne se fixe pas dans une théorie mais qui se déplace et dans le mouvement même trouve une nouvelle configuration.* »<sup>[26]</sup> Le cinéma et la chanson suivent le mouvement continu et perpétuel de l'évolution de la vie ainsi que celle des êtres humains qui y contribuent.

Enfin, pour Jauss, la dialectique constante de la réception se joue principalement entre la théorisation esthétique et sociale ainsi que par la jouissance que le contact avec l'œuvre provoque chez le récepteur. « *L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique...* »<sup>[27]</sup> En fait, ici la lutte se joue entre le plaisir réceptif et le questionnement qui en découle. En somme, le spectateur qui regarde un film et qui se remémore un souvenir provoqué par une chanson devrait s'interroger sur le sens de l'expérience qu'il vit, (à la manière de Proust) et non sur le simple plaisir ou la simple peine que l'élément déclencheur a engendré chez lui.

**Le conte et la transmission orale comme éléments communs de la chanson et du cinéma d'ici**

Le cinéma et la chanson d'ici ont un autre point en commun : ils tirent tous les deux les origines de leur « manière de faire » du conte traditionnel. Notre cinéma s'inspire du conte, mais la chanson aussi et, en fait, même le « stand-up » d'humour si populaire en tire également ses origines. D'ailleurs, beaucoup d'humoristes utilisent la chanson à l'intérieur même de leurs spectacles : à titre d'exemple, Yvon Deschamps a toujours chanté durant ses représentations des chansons dont il était lui-même l'auteur. Voilà un trait caractéristique de la culture québécoise qui prend une grande importance dans la vie des gens. « *Au Québec, l'humour ne se sépare pas de l'art du raconteur : celui du conteur populaire dont notre âme collective porte encore les traces. Le peuple québécois a une immense facilité à se raconter à partir de la vie quotidienne. Nous sommes un peuple de conteurs. Nos chansons racontent continuellement.* »<sup>[28]</sup> On raconte des histoires comme on raconte des chansons. L'histoire de la chanson québécoise est truffée de personnages : Le grand six pieds (C. Gauthier), Le petit Roy (J-P. Ferland), Bozo (F. Leclerc), Arthur (C. Léveillé), Joe Montferrand (G. Vigneault). C'est aussi le cas du cinéma : Ovide Plouffe, Le Survenant, Séraphin, etc.

Le petit Larousse décrit le conte comme étant « *un récit, souvent assez court, de faits, d'aventures imaginaires* ».<sup>[29]</sup> Il devient difficile de ne pas faire le parallèle avec la chanson. En fait, le cinéma est aussi, bien que de durée plus longue qu'une chanson, un récit assez court de faits et d'aventures imaginaires : on raconte une histoire, on enjolive le réel et on essaie de passer un message qui sera transmis oralement.

Toujours selon Roy, « *Parler et chanter au Québec, c'est tenir un discours uniquement appuyé sur la connaissance et l'expérience; c'est retrouver des fondements de la quotidienneté. La poésie de Jacques Brault et de Gérard Godin, par exemple, ou les chansons de Vigneault et de d'Or, se rattachent à la poésie populiste, leurs poèmes et chansons rappellent une intime fréquentation de la tradition poétique médiévale sans négliger le caractère moderne de leurs chants. Et selon Pierre DeGrandpré, c'est Pierre*

*Perrault qui assure le plus naturellement le passage entre les poètes de l'appartenance et les poètes troubadours. Qu'ils s'appellent Perrault, Brault, Godin ou Fillion, ces poètes simples et directs s'expriment par les mots et ont d'emblée rejoint le cœur populaire.* »<sup>[30]</sup> Voilà quelque chose d'intéressant : en admettant que Pierre Perrault soit le déclencheur de cette passation entre les deux univers, on souligne d'autant plus cette appartenance entre le cinéma et les mots d'ici, par conséquent entre le cinéma et la chanson québécoise. Bien que l'œuvre de Perrault soit constituée de documentaires qui avaient tous comme point commun de donner la parole à l'homme d'ici, on ne peut oublier cette importance des chants traditionnels qui sillonnent ses films. En donnant la parole aux gens d'ici, on donnait également la parole aux chansons d'ici, et l'œuvre de Perrault est truffée de ces chants traditionnels. Il est fort possible que le citoyen, qui évoluait dans la vie avec très peu d'instruction, pouvait manquer de mots à l'occasion et l'importance de la chanson était qu'elle lui permettait de pallier à ce manque de mots en se servant de ceux des autres afin de mieux exprimer un sentiment, une émotion, ou tout simplement de préciser sa pensée. Encore aujourd'hui, nous continuons à utiliser les mots de ceux qui savent mieux les exprimer que nous, afin de se faire comprendre, dans le but de défendre une idée, et c'est précisément le cas ici. On cite et on compare nos idées. Paradoxalement selon Perrault, l'homme s'invente par la parole, par ses propres mots, il se « légende soi-même » et c'est pourquoi il accordait une si grande importance à ces récits des hommes, à leurs mots, à leurs contes ainsi qu'à leurs chants traditionnels, car c'est ce qui constitue l'homme dans le présent. « *Je les prends en flagrant délit de légender. Comme je te disais (s'adressant ici à Paul Warren) je me refais des humanités dans l'oralité. Je me décharge de l'obligation de dire. Ils savent mieux que moi nommer un fleuve qu'ils ont vécu. Un fleuve absent des écritures, du savoir des écritures.* »<sup>[31]</sup> De ce fait, c'est dans les contes et légendes, ainsi que dans le souvenir et la mémoire des êtres humains que Perrault a tiré son cinéma, et la chanson traditionnelle y contribue pour beaucoup, parce qu'elle est à son tour parole.

Le titre du livre de Monique Jutras et Conrald Laforte : *Vision d'une société par les chansons de tradition orale*, traduit en lui-même cette problématique. D'ailleurs, ils s'appuient sur les écrits de Vladimir Propp <sup>[32]</sup> sur le conte afin d'élaborer leur

méthodologie de recherche sur la chanson, faisant alors un parallèle important entre la structure semblable des deux médiums. Le conte, comme la chanson et le cinéma, accorde une importance particulière aux « personnages » qui deviennent légendaires, modèles, héros, et qui assurent leur survivance par la transmission orale.

Pour Joëlle Deniot, « *Le chant est un anthropos, il participe des premiers échanges actifs, métaphoriques des êtres humains avec leurs biotopes et avec leurs semblables. Prenant connaissance des collectes ethnographiques d'ancestrales expressions de l'appel, du cri, de la clameur, des lamentations issues des cultures de tradition orale, nous sommes plongés dans une sorte d'archéologie des projections, des altérations, des mues vocales traduisant cette aube du chanter. Dans ces enregistrements peu familiers à l'oreille, la parole résonne comme enchâssée dans un continuum sonore, elle surgit comme entourée d'un tissu de musicalité (accompagnée ou non par des instruments) ... Alors on saisit que c'est du langage dérouté de son cours et de ses intonations modales, que sourd le chant des hommes. Le chant - avant d'évoquer la chanson - est donc à considérer comme ce tempo modifié de la parole, cet écho d'une métalangue génératrice d'un ordre du monde toujours à nommer, à représenter, toujours à refonder. C'est là le sens du rythme : être à la fois scansion et cosmophonie ; être à la fois pulsation, battement, résonance du corps singulier et imaginaire d'un lien à la totalité (groupe, communauté, clan, ou bien nature ou bien humanité générique).* »<sup>[33]</sup> Il en ressort ici l'analogie entre parole et chanson en insistant sur le fait que la chanson est une forme de parole mais dont le tempo a été modifié.

### Quelques mots sur Gilles Vigneault

Il serait presque impensable de parler de la chanson québécoise dans le cinéma d'ici sans souligner l'importance de la contribution de Gilles Vigneault. « *Gilles Vigneault est sans doute le nom le plus représentatif de l'époque des chansonniers et l'un des créateurs les plus importants de l'histoire de la chanson québécoise, toutes périodes confondues.* »<sup>[34]</sup> Son importance au niveau de la chanson n'est plus à prouver. Mais il ne faut pas oublier sa contribution immense au cinéma d'ici. À partir du début des années 1960, Gilles Vigneault a écrit des chansons pour plusieurs films, ce qui continuera bien au-delà des années 60. Par exemple : *Les bacheliers de la cinquième (Fer et titane, Les semelles de la nuit; ONF, 1961)*, *La terre à boire (Le paysage, Beaux et hauts clochers; 1964)*, *Il a neigé sur la Manicouagan (Mon pays; ONF, 1965)*, *Poussière sur la ville (Poussière sur la ville; 1965)*, *Acte du coeur (La chanson de Martha, La chanson du feu et de l'eau; 1970)*, *L'homme à tout faire (Ti-Mand tout faire; 1980)*, *Équinoxe (Les îles de l'enfance; 1986)* et *Tinamer (Tinamer; ONF, 1987, musique de Galt McDermott)*. Gilles Vigneault fut lui-même l'objet des films *Ce soir-là (1968)*, *Miroir de Gilles Vigneault (SRC, 1972)*, *Je chante pour... (ONF, 1972)* et *The Words And Music Of Gilles Vigneault (SRC, 1973)*.

Gilles Vigneault considère que la chanson doit être saisie et sentie par tous. Pour qu'elle touche, elle doit être comprise et pour être comprise, il faut que le récepteur puisse se l'approprier ou du moins s'y reconnaître. « *La chanson ne doit pas tenter la voie littéraire en soi. Elle permet d'atteindre le grand public et joue sur lui un rôle précis. Ce rôle n'est pas de révéler quelques pensées philosophiques ou thèses ésotériques; la chanson permet d'extraire du public des sentiments qui souvent s'ignoraient.* »<sup>[35]</sup> On peut, encore une fois, faire le lien avec le récit de la madeleine de Proust. Vigneault tire ses souvenirs dans son appartenance : « *Il n'est chanson de moi/ qui ne soit toute faite/ avec vos mots/ vos pas/ avec votre musique.* »<sup>[36]</sup> Ceci explique peut-être le sentiment de s'y reconnaître que les gens ont toujours ressenti en écoutant ses chansons, et pourquoi l'œuvre de Vigneault est très présente dans le cinéma québécois. En effet, sa musique tire ses racines dans tout ce qui a constitué l'évolution

musicale du Québec, tel que décrit par Léger dans la première partie. Selon Giroux, Havard et Lapalme, c'est ce qui explique son grand succès : « *c'est le poète de l'identité que l'on applaudit : identité québécoise bien sûr, mais évoquée avec une telle profondeur qu'elle rejoint l'identité individuelle (le pays de chacun) et devient, par le fait même universelle (voilà le pays du monde) [...] Vigneault tombait pile à une époque où le Québec découvrait l'importance d'une prise de parole. À cet aspect spatial de l'identité se greffe un aspect temporel qui se fait surtout sentir dans la musique ou dans les allusions à la musique.* » [36] En fait « *ses chansons sont souvent imprégnées du folklore qui a marqué son enfance...* » [37]

Un autre point important à mentionner dans le contexte qui nous préoccupe ici, c'est que les chansons de Vigneault puisent souvent leur inspiration dans le conte. Il a d'ailleurs publié plusieurs contes, et créé des personnages comme Joe Montferrand ou Gros Pierre, qui font désormais partie intégrante de notre paysage culturel, comme tant de personnages qui ont su s'imposer au cours de l'histoire. D'ailleurs, le mot le dit, il s'agit d'histoires... de personnages plus grands que nature qui ont été imaginés des millions de fois, comme des petits films qu'on se fait en écoutant ces chansons qui sont devenues familières. Nonobstant ceci, c'est le langage qui a donné toute son importance à la chanson d'ici. Selon ses dires : « *La chanson a même été l'occasion de la première rencontre de la population avec l'art du langage.* » [38] En ce sens, on n'a qu'à penser à son désormais célèbre : *Gens du pays* ... [39]

« *Les gens de mon pays,  
ce sont gens de paroles, et  
gens de causerie  
qui parlent pour s'entendre  
qui parlent pour parler  
il faut les écouter...* »

La défense et la sauvegarde de la langue font partie de ses principales préoccupations, si ce n'est la plus importante. Pour ce faire, il utilise la chanson, le conte, la littérature, le théâtre, et bien sûr, le cinéma : en somme tous les moyens sont bons pour se faire entendre, pour utiliser son droit de parole et ainsi faire entendre sa voix ainsi que celle de tous les Québécois dans une même lancée. « *Six millions d'individus parlant français*

*en Amérique sont par eux-mêmes une anarchie qui réclame qu'on le dise.* »<sup>[40]</sup> Bien sûr, le mariage entre chanson et cinéma était une manière efficace de mettre des images afin de témoigner des mots qui, peut-être parfois, ne se suffisaient pas à eux-mêmes. En fait, il ne s'agissait plus seulement de dire le réel, mais de le montrer en même temps.

## Notes

- [1] Robert Giroux, Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, p. 8
- [2] Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, p. 170
- [3] Abbas Kiarostami cité par Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 28
- [4] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 45
- [5] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 66
- [6] Théodor W Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, p. 84
- [7] Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, p. 71
- [8] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 44-46
- [9] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 44-46
- [10] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 130
- [11] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 129
- [12] *Chanson Amenez-moi*, Charles Aznavour, 1967
- [13] Joëlle Deniot, Site Web, <http://www.chansons-francaises>
- [14] Joëlle Deniot, Site Web, <http://www.chansons-francaises>
- [15] Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 56
- [17] Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 6
- [18] Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 6
- [19] Les mazarinades sont des pièces de vers satiriques ou burlesques et pamphlets en prose qui furent publiés, du temps de la fronde, au sujet du cardinal Jules Mazarin. Bien que pour la plupart dirigés contre ce ministre, le même nom a également été donné aux écrits composés pour le défendre et répondre aux attaques des frondeurs.
- [20] Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, p. 44
- [21] Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, p. 44
- [22] Site Internet du CRILCQ, Projet de Chantal Savoie; *Les préférences musicales des lectrices du bulletin des agriculteurs, 1939-1955*, [crlq.org](http://crlq.org)
- [23] Site Internet du CRILCQ, Projet de Chantal Savoie; *Les préférences musicales des lectrices du bulletin des agriculteurs, 1939-1955*, [crlq.org](http://crlq.org)
- [24] Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 18
- [25] Robert Léger, *La chanson Québécoise en questions*, p. 16
- [26] Stephano Montes, (Université Tartu Etonie) Site Internet; [fabula.org](http://fabula.org) *réceptions entre théories de la littérature et théories de la culture*
- [27] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 137
- [28] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 9
- [29] Le petit Larousse illustré, édition, 2001
- [30] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 42
- [31] Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole, Entretien avec Paul Warren*, p. 40
- [32] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*
- [33] Joëlle Deniot, Site Web, <http://www.chansons-francaises>
- [34] Robert Léger, *La chanson Québécoise en Question*, p. 60
- [35] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 37
- [36] Robert Léger, *La chanson Québécoise en Question*, p. 60
- [37] Robert Giroux, Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, p. 91
- [38] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 19
- [39] Gilles Vigneault, *chanson Gens du pays*
- [33] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, p. 19
- [34] Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, p. 6
- [35] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 37
- [36] Robert Giroux, Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, p. 91
- [37] Robert Giroux, Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, p. 91
- [38] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 19
- [39] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 20 et 21
- [40] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois* p. 21



## **Chapitre 3**

### **Chanson et cinéma comme symbole d'une affirmation nationale**

*« Au Québec, la poésie qui était mémoire  
est devenue par la chanson miroir de l'homme d'ici »*

Bruno Roy

### Chanson et cinéma politique

*« Lorsqu'on examine l'histoire de la chanson francophone au Québec, on est frappé par le lien vivace qui l'unit à l'histoire politique. De l'arrivée des Français à la décennie actuelle, la politique au Québec a « nourri » la chanson populaire de la majorité francophone. »,* dixit Jacques Aubé [1]. En fait, la chanson politique, tout comme le cinéma politique, accompagne cette majorité francophone depuis longtemps. Mais qu'entend-on exactement par **chanson politique**? Selon l'Encyclopédie canadienne : *« Contrairement aux chants patriotiques, lesquels s'adressent aux foules et évitent généralement toute controverse, les chansons politiques témoignent d'un esprit partisan et traitent d'événements ou de situations précises tels que les élections, les grèves, le chômage ou la discrimination. Elles expriment les griefs et le mépris, souvent au moyen de la satire, et ont pour but de remonter le moral et de susciter des appuis. Les directeurs de l'EMC n'ont pu retracer aucune étude globale de la chanson politique au Canada. « Chansons politiques » du Québec (Montréal 1977 et 1979) traite du sujet, mais seulement dans le contexte d'une province et d'une période (1765-1858). Si l'on se fie aux chansons folkloriques recueillies au Canada et à la musique imprimée, les chansons politiques ne semblent occuper qu'une place modeste. Les partis politiques, les campagnes électorales et le mouvement syndical ont inspiré peu d'oeuvres originales, mais de nouvelles paroles ou des adaptations de couplets connus à des situations d'actualités se rencontrent assez fréquemment. »*[2] Ils sont liés aux grands événements sociaux de l'histoire du Québec, que ce soit la révolution tranquille, le refus global, les grands rassemblements nationaux annuels à la veille de la Fête Nationale du Québec, les nombreuses campagnes électorales ou encore les deux référendums portant sur l'indépendance du Québec, pour ne nommer que ceux-là. Une chose semble certaine : *« La chanson étant conséquemment au service des idées, qu'elle soit de gauche ou de droite, de toutes les époques, il n'est nullement étonnant de constater que la politique avait une place de choix dans le discours chanté. « The (song) have carried the message*

*of the leaders from the city to the most remote areas of the country. By attacking the listener through his motor-system, a level below that of intellection, they have enlisted a large support and contributed immeasurably to the consolidation of the African nationalist movement. » » [3] Rhodes, dans *Music as an Agent of Political Expression* [4], fait aussi référence à ses études sur l’Afrique. Mais la théorie s’applique mot pour mot à l’union entre politique et chanson au Québec. Toujours selon Aubé : « *Dans la pratique, l’objet de la chanson politique se limite aux actes de ceux qui exercent le pouvoir. Naturellement ce pouvoir s’exerce sur l’ensemble de l’Activité humaine.* » [5]*

La chanson dite politique a ceci de spécifique : son caractère éphémère, car se rapportant toujours à l’actualité du moment. La chanson politique est avant tout le miroir de l’actualité. Encore plus près des gens, il appert que la chanson politique québécoise semblerait, selon la définition de l’*Encyclopédie canadienne*, depuis longtemps emprunter la voix de la chanson de type **patriotique**. On pourrait même parler de chants de résistance, ceux d’une lutte à finir. Elle serait, de ce fait, un hybride entre chanson patriotique et politique alors que le cinéma d’ici demeure, de prime abord, plus dans le champ du cinéma politique. Outre quelques exceptions comme *15 février 1839* (2001) de Pierre Falardeau par exemple, le cinéma se veut plus politique dans son contenu. Même un film comme *Les Ordres* (1974) de Michel Brault se classerait davantage dans le cinéma politique que dans le cinéma patriotique, car bien qu’il porte un message national, il se veut avant tout une représentation de la crise d’Octobre telle que « subit » par plusieurs.

Des pièces de La Bolduc à celles de Loco Locass, nombreuses sont les chansons politiques qui ont su toucher le cœur des gens et résister au temps. Dans un article du journal *Le Devoir*, on dresse le portrait de la chanson politique au Québec, en s’attardant plus particulièrement sur ce qui unit la chanson du groupe Loco Locass à la chanson politique à travers l’histoire du Québec. « *«Libérez-nous des libéraux» rejoint le firmament des nombreuses chansons dont la part politique semble aussi importante que l’apport musical. Depuis le XVIIIe siècle, les chansons satiriques à contenu politique sont courantes. Si elles évitaient la controverse, les chansons des Patriotes comportaient*

des thématiques rurales. L'une d'elles prendra pour les Québécois une résonance particulière après la conquête britannique: « À la claire fontaine » deviendra l'hymne des Patriotes pendant la révolte de 1837-1838. Les vers: « Il y a longtemps que je t'aime/Jamais je ne t'oublierai » sont à entendre comme un chant d'amour adressé à la mère patrie. En comparaison, au siècle suivant, le militantisme de « Ça va venir, découragez-vous pas », de La Bolduc, tient lieu d'énoncé pamphlétaire. À la claire fontaine ne saurait être plus loin de Libérez-nous des libéraux. Or les deux chansons sont reliées par l'histoire. Robert Léger, historien de la chanson québécoise joint hier au téléphone, rappelle qu'au XIXe siècle existait une importante tradition de chansons politiques. « C'était ni plus ni moins que de l'information et de l'éditorial sur les soubresauts de la vie politique. Ces chansons ne sont pas passées à l'histoire parce qu'elles étaient tellement ponctuelles. C'était pour dénoncer tel scandale, préciser certains faits. Des chansons répondaient à d'autres pour répliquer. Il y avait un échange de points de vue éditoriaux sur la politique, par auteurs-compositeurs interposés. C'est plein de chicanes de clocher. » Autre tradition: les chansons d'élections mettaient aussi du piquant dans les campagnes électorales. »[6] De nombreuses chansons à caractère politique vont ainsi faire partie du paysage et de la mémoire de la chanson d'ici. Par exemple, *Ça va venir, découragez vous pas* de Mary-Rose-Anna Trevers, *Le chant du patriote* de Félix Leclerc, *Bozo les culottes* de Raymond Lévesque, *Les gens de mon pays* de Gilles Vigneault, *Voilà ce que nous voulons* de Paul Piché, ou encore des textes à caractère plus social comme *La maudite machine* de Octobre ou *Les pauvres* de Plume Latraverse. Bruno Roy dit « qu'à mesure que se précise la notion d'identité québécoise, l'univers poétique des premiers chansonniers fait place à un univers symbolique moins individuel, plus largement ouvert aux préoccupations sociales. L'homme québécois progresse dans sa marche vers lui-même rejetant ses idéaux d'adolescents généreux »[7]

« Au Québec, l'« âge de la parole » (Roland Giguère) est tout d'abord l'âge de la chanson. Il documente les étapes d'une libération et accompagne la société dans sa quête identitaire. La tradition chansonnrière étant marquée, dans sa première période, par une description poétique des paysages, elle incorpore les stéréotypes qui caractérisent la perception du Canada à l'étranger. La chanson s'émancipe de son

*passé folklorique et s'ouvre à des thèmes plus spécifiques de la vie dans « la belle province » (Gilles Valiquette), rejetant ainsi une identification avec le Canada en général. » [8], écrit Anika Falkert. Il y a une idée intéressante qui ressort ici, dans la dialectique entre quête d'une identité québécoise et affirmation du rejet d'une identité canadienne. Un peu comme si la quête s'opérait plus par un rejet constant de valeurs canadiennes que par l'affirmation de valeurs distinctes. L'identification serait ici vue non pas comme une affirmation mais comme une recherche constante d'une société plutôt égarée qui cherche un peu sans trouver. Les années 1980 sont un peu à l'image de ceci, autant en chanson qu'en cinéma : une représentation d'une société lasse d'avoir échoué dans sa quête identitaire, non pas qu'elle n'ait pas atteint son but, mais qu'elle n'ait pas encore trouvé véritablement qui elle était concrètement. « Où sont passés les vrais rebelles? » écrivait Gaston Mandeville. Étienne Beaulieu parle de la « mort du communautaire » : « Existe-il un lien avec le fait que notre cinéma est en lui-même, historiquement communautaire? Non pas qu'il ne soit pas professionnel [...] loin de là, mais même projeté à l'échelle internationale (par exemple chez Denys Arcand), le cinéma québécois garde les traces de ses origines, de l'époque, aujourd'hui refoulée, de la survivance canadienne française. »[9]*

*« Nos cinéastes montent au front politique dès la fin des années 50. Affirmation culturelle, indépendance nationale, contestations des jeunes, lutte des classes : caméra au poing, on filme l'histoire en marche, on capte en direct l'extraordinaire ébullition qui secoue le Québec durant deux décennies. »[10] Par exemple, *Les Ordres* (1974) de Michel Brault, *Où êtes-vous donc?* (1969) de Gilles Groulx, *Le confort ou l'indifférence* (1981) de Denys Arcand, *Bingo* (1974) de Jean-Claude Lord, etc. Le cinéma d'ici se veut une représentation de la réalité quotidienne des gens, à travers les événements marquants de l'histoire. La récupération de tous les éléments distinctifs de la culture dite « québécoise » fera naître la cinématographie nationale. En 1978, Roger Frappier va faire cette comparaison très drôle mais du coup très représentative du cinéma québécois : « On a eu, il y a quelques années, un modèle de la voiture québécoise, qui s'appelait la Manic, avec une carrosserie faite ici, et avec un moteur français reconditionné, ce qui est une bonne définition du cinéma québécois »[11] Un cinéma, miroir de la société, dont*

la chanson pourrait être, pour rester dans la métaphore automobile, la courroie de transmission, un outil supplémentaire visant à propulser le cinéma et à maximiser l'idée de le rendre à l'image de la société qui le produit. D'ailleurs, Groulx voyait dans le cinéma une forme de psychanalyse collective pour ceux qui s'y identifiaient et les spectateurs ne « *considéraient pas le cinéma comme un spectacle, mais comme un moyen de réflexion.* »[12] Selon Lever, c'est surtout que comme il traduit la réalité, ce type de cinéma n'est pas rigolo [13] et est proche de la réalité même des réalisateurs, traduisant leurs préoccupations personnelles de jeunes intellectuels provenant de différents milieux sociaux, vivant dans une même réalité, écoutant les mêmes chansons à la radio ou dans les boîtes à chansons, et portés par un même projet et/ou idéal collectif.

### Chansons et cinéma comme phénomènes d'identification

L'identification est un phénomène par lequel un individu s'assimile à une autre personne, à un événement ou encore à diverses émotions. Le dictionnaire parle « *d'assimilation d'un aspect d'un moi étranger que le sujet prend à son insu comme modèle dans la constitution de sa personnalité. Cette dernière se construit à travers de multiples identifications.* »[14] Tout comme la mémoire, l'identification peut être d'ordre personnel (un spectateur qui se reconnaît dans la vie d'un personnage à l'écran) ou collectif dans la représentation d'une société dans laquelle la majorité des spectateurs se retrouvent que ce soit au niveau des idéologies, des projets ou encore des valeurs qui y sont montrés. Un point distinctif de la chanson et du cinéma, qu'ils soient d'ordre politique ou pas, est qu'ils provoquent tous deux diverses possibilités ou pistes d'identification.

Nous avons déjà pu constater que, dès le début du siècle (l'arrivée du cinématographe), la chanson québécoise est déjà bien ancrée ici et reflète les préoccupations des gens d'ici. Gaulin et Chamberland décrivent la première période chansonnière (1930-1939, années où débute leur anthologie) comme une prémisse de la quête identitaire : « *Quelque chose nous dit que la chanson québécoise sera une histoire de famille « sans nom » qui entreprendra la quête exigeante de l'identité.* »[15] D'ailleurs, ils précisent qu' « *on dira davantage qu'il s'agit d'une chanson de la quête identitaire, car même « les gens de ce pays » chantent plus les gens que le territoire lui-même.* »[16] Ainsi, pour eux, cette quête sera marquée par deux événements majeurs : d'abord, l'Exposition Universelle de 1967 qui va ouvrir le Québec au monde, affirmant pour la première fois une identité distincte à l'ensemble de la planète, puis finalement le second élément décisif sera l'élection du Parti Québécois en 1976, qui « *sera le point d'aboutissement de la conscience identitaire québécoise.* » [17] Ce qui paraît étonnant est la constatation qu'à partir de cette année « clé », l'industrie de la musique au Québec va commencer à décliner et cela jusqu'à ce que la réglementation imposée par le CRTC oblige les diffuseurs à présenter un quota de 60% de contenu francophone, situation qui est toujours la même aujourd'hui.

« *Parce que la chanson politique reflète les problèmes premiers de la collectivité canadienne française, elle contribue pensons-nous à la reconnaissance du passé collectif de la nation québécoise.* », écrivait Maurice Carrière. « *On ne chante plus le pays, le territoire, on chante les gens. On s'identifie ou on s'interroge sur son identité. La quête (identitaire) devient également une enquête - et la revendication de la diversité.* » [18] Dans la première partie, il était question du fait que tant le cinéma que la chanson d'ici donnent une grande place au personnage (le conte). Il s'agit d'un autre point qui fait en sorte que les spectateurs s'identifient à ces deux médiums, et particulièrement au Québec, où les personnages ont toujours occupé une place importante dans le cœur des gens. « *Dans la chanson québécoise, les personnages ont une fiche sociale passablement élaborée. Nos auteurs de chansons sont demeurés sensibles à l'humanité des gens de leur pays, et ils se sentent solidaires avec leurs luttes. Aussi, ont-ils décelé avec une rare précision les traits des petites gens et aussi leurs limites.* » [18] On y exprime non seulement des traits de caractère (*L'Étranger* de Pauline Julien en chanson ou *Séraphin* au cinéma) mais des valeurs bien présentes dans le quotidien : générosité, solidarité, etc. Les figures emblématiques portent également en elles une part de la représentation québécoise : la mère, le père, le curé, etc. sont des figures symboliques dans lesquelles ils se reconnaissent. Nombre de femmes ou d'hommes se sont reconnus dans la chanson *La Manic* de Georges d'Or pour avoir vécu une histoire semblable. De même, des femmes se sont reconnues dans la chanson *La vie d'factrie* de Clémence Desrochers, au même titre que de nombreuses femmes se sont reconnues dans *Donalda* ou qu'elles se reconnaissent aujourd'hui dans un personnage qui se cherche tel celui de Bibiane dans le film *Maelström* (2000) de Denis Villeneuve ou dans la chanson *Poussière d'ange* de Ariane Moffat, abordant tous deux des réalités et préoccupations inhérentes aux nouvelles générations, dans ces deux cas, l'avortement.

À la question : Pourquoi les gens s'identifient-ils à la chanson? (tout comme ils s'identifient à leur cinéma) Léger répond ceci : « *Les chansonniers reflètent les aspirations d'une grande partie de la société québécoise des années 1960. L'époque est le théâtre d'une remise en question des valeurs, d'une mutation profonde à laquelle les historiens donneront le nom de Révolution Tranquille. Tout individu ou peuple à l'aube*



*d'un changement porte en lui, de façon presque douloureuse, une quête d'identité. À cette recherche autant personnelle que nationale, les chansonniers apportent une réponse.* »[19] Même si les années 70 sont particulièrement importantes dans le mouvement d'identification, les gens se sont toujours identifiés à la chanson d'ici, et le facteur linguistique est un des facteurs qui y a contribué. Aubé, qui cite Miron, soutient l'idée que la langue est : « *le fondement de l'existence d'un peuple.* »[20] En fait, dans l'acte même d'écrire des chansons en français, il y a un engagement social et politique qui s'affirme et qui se confirme dans le fait qu'on puisse s'y identifier de manière totalement idéologique.

Du côté d'Anika Falkert de l'Université d'Avignon, qui a étudié la représentation du Québec et du Canada dans la chanson québécoise, elle voit ceci comme une représentation des « archives d'un peuple » expliquant par le fait même pourquoi les gens s'y identifient. « *Si l'on en croit le philosophe Johann Gotfried Herder qui disait que les chansons populaires constituent « les archives du peuple », la tradition orale occupe une place importante dans la construction et l'affirmation d'une identité collective.* »[21] Le tableau [22] qui suit illustre l'évolution d'année en année du pourcentage des chansons appartenant aux diverses catégories de chansons. Dans le cas présent, c'est surtout l'aspect « société québécoise » qui nous intéresse.

	1930-59	1960-68	1969-78	1978-94
amour	15,8%	19,4%	21,5%	25%
nature/paysage	26,3%	9,7%	10,1%	3,8%
société québ.	5,3%	16,1%	12,7%	5,8%
voyage	--	--	10,1%	5,8%
passé	21%	12,9%	3,8%	9,6%
anecdotes	21%	25,8%	24,1%	17,3%
autres	10,6%	16,1%	17,7%	32,7%

*Les résultats obtenus sont significatifs dans la mesure où ils documentent une évolution thématique de la chanson qui va de pair avec une diversification : les chansons de la première période se limitent à quelques sujets « classiques » comme l'amour, la nature et les souvenirs du passé, sujets qui caractérisent d'ailleurs les chansons folkloriques,*

*alors que les années 60 constituent l'âge d'or de la quête identitaire qui se reflète dans de nombreuses chansons sur la société québécoise. C'est aussi l'époque de l'émancipation de la chanson : débarrassée de son bagage folklorique, elle rejette, en grande partie, les thèmes traditionnels tels que l'éloge des paysages et du passé. » [23]*

Ce qui surprend à la lecture de ce tableau, c'est de constater, malgré l'impression d'une chanson politique et sociale qui semble occuper beaucoup de place dans l'espace chansonnier québécois, qu'à travers les époques, la chanson politique ne dépasse jamais 16,1 % de l'ensemble de ce qui se fait en chanson. Sans grande surprise, la chanson politique atteint ce 16,1% entre les années 1960 et 1968, pour redescendre à 12,7 % dans les années 70, ce qui est tout de même un peu plus étonnant.

La chanson politique et/ou patriotique ne semble pas étrangère non plus à l'élection d'un gouvernement indépendantiste (1976). Selon Aubé (qui compile de nombreux discours sur la chanson québécoise): *« L'élection d'un gouvernement indépendantiste a été rendue possible grâce à la participation de tous les intervenants nationalistes de la société québécoise. Parmi ces intervenants, la chanson a joué un rôle que l'on s'est plu à qualifier de capital. La chanson a précédé les grands mouvements politiques du pays. Elle est l'élément d'identification le plus populaire de notre société (et) elle a tenu le premier grand discours culturel et collectif de notre identité nationale. D'autre part, outre le fait qu'elle soit le « mode d'expression le plus enraciné et le plus authentiquement québécois », la chanson est l'art le plus démocratique qui soit, surtout par sa forme qui la rend accessible à tous. » [24]* Il ne faut pas s'étonner que les gens puissent s'identifier à cette forme d'art. Si l'accessibilité à la chanson est aussi simple, on peut dire qu'il en va de même pour le cinéma, accessible à tous tant par sa diffusion que par les faibles coûts reliés à cette accessibilité. Au niveau de la création, les données changent. Si tout le monde peut écrire ou du moins essayer de composer une chanson, la création d'une œuvre cinématographique requiert plus de budget, d'équipement ainsi que d'habiletés techniques, et cela même si de nos jours, la technologie est de plus en plus disponible et accessible à un grand nombre de personnes. De plus, des moyens comme « YouTube » ou « MySpace » par exemple, en simplifient

la diffusion. Il est alors possible de rejoindre rapidement un large auditoire, et cela tant en musique qu'en chanson.

Voilà en partie une explication à ce facteur d'identification de la chanson québécoise en tant que symbole d'une identification nationale comme c'est le cas pour le cinéma. Si les Québécois se reconnaissent dans leur cinéma, c'est qu'ils s'y identifient. En ce sens, la chanson, qui est elle-même symbole d'identification, y contribue hautement. Si l'histoire de l'identification collective des Québécois est très influencée par son histoire politique (comme c'est le cas pour pratiquement toutes les sociétés), les chansons à teneur politique et sociale sont donc très importantes dans ce processus d'identification. Étienne Beaulieu y voit une identification d'ordre « sacré » [25] entre la collectivité d'ici et son cinéma. Le caractère sacré vient avant tout de son langage (langage versus image). L'affiliation entre chanson et cinéma devient en quelque sorte un élément important de cette quête d'un sentiment collectif global, d'une volonté de communautaire entre les différents médiums distinctifs de la société, rôle qu'exerçait déjà le bonimenteur dans les premières représentations du cinématographe, ralliant le langage à l'image ainsi qu'à la chanson d'ici.

De son côté, Françoise Parouty-David amène une dimension pertinente alors qu'elle décrit le travail de Odin qui analyse le film *Nobody's business* d'Alan Berliner : « Pour le cinéaste, le spectateur est un autre médiateur qui valide sa propre quête puisqu'il la partage. Le film est alors médiation entre deux histoires, personnelle et collective, d'autant plus qu'il choisit de décontextualiser le récit par des procédés variés qui produisent un métadiscours distancié, et qui introduit à la dynamique du tournage et du montage. Le spectateur y est pris à témoin, en tension entre père et fils, comme entre intériorité et extériorité. R. Odin conclut sur la particularité de ce film qui prend l'intimité à la fois comme sujet et comme propos, nous confrontant avec la légitimité d'une quête mémorielle. Au bout du compte, nous aurions envie de mettre les deux termes du titre au pluriel, car si les médiations annoncées sont en effet de diverses natures – et tous les articles l'illustrent –, les mémoires (sources et cibles) le sont tout autant, individuelles ou collectives. Et elles se nourrissent et s'infléchissent

*mutuellement du fait de ces supports concrets ou rêvés. » [27] Encore une fois, le rapport à la mémoire est primordial, car il est à la base du processus d'identification. La mémoire du spectateur interfère avec celle du ou des personnages qui elle-même interfère avec celle du réalisateur et de ses nombreuses influences. Ici, nous pourrions reprendre l'exemple du film *C.R.A.Z.Y (2005)*, où le réalisateur se sert de la chanson pour arriver à un résultat semblable.*

D'un point de vue social, les gens recherchent toute forme d'identification possible, ils s'accrochent à tout élément leur permettant de se reconnaître et de s'approprier des éléments culturels distinctifs visant à maintenir le sentiment d'appartenance. *« Enfin, la réception, d'une manière générale, mais plus spécifiquement, tous les usages qui permettent à un individu ou à une collectivité de s'approprier ou de se réapproprier son histoire et son identité constituent un filon extrêmement fertile. Comment la chanson permet-elle les mises en mémoire? Par quel moyen active elle la nostalgie (du moment culturel, de l'enfance, etc.)? De quoi la chanson porte elle le souvenir? Artistes, époques, thèmes, valeurs, langue, instruments, styles musicaux, intertextualité et reprise peuvent être autant de voies d'accès qui permettent d'étudier les différents points de contact entre la chanson et la mémoire »* (CRILCQ). Pour Roger Odin : *« Il ne faut pas s'étonner du retard des recherches sur le fonctionnement de la bande son car il ne fait que refléter un phénomène beaucoup plus général et bien connu: la sous-évaluation de l'importance du monde sonore par rapport au monde visuel dans les civilisations occidentales. » [28]* Voilà un élément important : si l'image produit plus de sens que la musique, on peut peut-être y voir une explication au phénomène d'identification de la chanson, là où la musique crée un mystère pour beaucoup de gens, le texte de la chanson, ses mots, deviennent des signes qui créent une image. L'identification proviendrait du fait que la chanson, par opposition à la musique, fait un sens pour l'image mentale ou encore l'image-mémoire qu'elle est propice à provoquer.

Au niveau de l'alliance entre cinéma et chanson, dans le but de rendre compte de l'affirmation et de l'identification à travers la chanson et le cinéma, le cas du film

*Histoire de famille* (2006) de Michel Poulette est particulièrement pertinent, car il y est montré tout ce dont il est ici question; on y retrouve la représentation de la famille québécoise à travers les différents pans de son histoire, le tout illustré tout au long du film par un imposant échantillonnage de chansons québécoises qui à elles seules couvrent en partie plusieurs décennies de l'histoire du Québec. Le film est en réalité un film-portrait ou un film-souvenir. Ce n'est pas un hasard si le choix de ce film semblait s'imposer dans le cadre de cette étude, et cela explique pourquoi un chapitre complet y sera consacré. Le cas de la chanson *Le plus beau voyage* de Claude Gauthier, sur laquelle se déroule en même temps un montage d'images d'archives et d'images du film, est un des exemples les plus touchant (sans doute) d'un mariage réussi entre cinéma et chanson dans lequel plusieurs se retrouvent. D'ailleurs, plusieurs ont avoué n'avoir pas pu s'empêcher de verser une petite larme lors de cette scène. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à l'analyse de la bande sonore de ce film (chapitre 6).

### Chansons de cinéma et phénomènes commerciaux

De prime abord, il semble que, dans bien des cas, la chanson est au commencement un élément promotionnel et publicitaire visant à faire connaître le film, à attirer les spectateurs dans les salles : la chanson joue à la radio, puis on invite l'interprète ou l'auteur compositeur à venir interpréter la chanson lors d'émissions culturelles ou de variétés à la télévision ou encore dans les différents galas. Bref, le public est souvent interpellé par la chanson bien avant de l'être par le film lui-même. Il est possible qu'il décide d'aller voir le film, ainsi il entendra la chanson dans son véritable contexte, mais il se peut aussi qu'il ne se sente pas interpellé par le film. Auquel cas il ne gardera que le souvenir de la chanson sans qu'elle ne soit jamais liée directement au film dans sa mémoire. En ce sens, la chanson dans son contexte promotionnel sert en quelque sorte d'appât pour le spectateur qui pourra entre autres choisir d'aller voir le film ou de ne pas y aller pour cette raison. La chanson devient alors un élément non négligeable dans le processus décisionnel de ce dernier.

Tout dépendant de l'ampleur de la production, le budget consacré à la promotion d'un film n'est pas le même, il varie beaucoup, mais dans certains cas on peut parler de « marketing agressif » visant à créer un besoin, ou à rassembler la population entière autour de l'événement publicitaire relié à la sortie du film. Ce fut le cas, entre autres, pour le film *Nouvelle-France (2005)*, avec la chanson thème interprétée par Céline Dion qui a résonné dans tous les médias (même dans certains médias écrits, où on a montré des photos prises lors de l'enregistrement de la chanson) des mois avant la sortie du film, misant beaucoup du coup sur la chanson ainsi que sur son interprète : la chanson avant tout ! Cette surenchère promotionnelle peut même aller jusqu'à décourager certaines personnes d'aller voir le long métrage tant elles ont pu être exaspérées d'en entendre parler et d'entendre la même chanson dans tous les médias, plusieurs fois par jour pendant des semaines. Le mot « agressif » prend ici toute son importance. Le même phénomène s'est produit lors de la sortie de la reprise d'*Un Homme et son péché* avec la chanson : *Depuis le premier jour*, interprétée par Isabelle Boulay. Dans ces cas, la chanson crée l'événement. Bien entendu, il existe d'autres critères qui influencent les

spectateurs dans leurs choix de films : pour reprendre le cas de *Nouvelle-France*, lorsque le film est sorti en salle, la critique a fortement remis en cause la pertinence du film, ce qui a sans doute eu plus d'impact sur les entrées du film en salle. Portée par les mauvaises critiques, la méga production, qui n'a pas tenu l'affiche très longtemps, a carrément été retirée de la programmation de certaines salles. Malgré tout, la chanson continue de résonner sur plusieurs chaînes commerciales de radio malgré l'insuccès de la production et cela, même plusieurs années plus tard, à presque tous les jours. Il en va de même pour les chansons de Isabelle Boulay et de Sylvain Cossette énumérées dans la dernière partie. Selon François Dompierre (à propos du marché du disque de musique de film) : « À chaque fois qu'un album accompagne la sortie d'une nouvelle production cinématographique, il y a, dans les pays de langue française, seulement 10 000 personnes qui vont automatiquement l'acheter. Si le film a du succès ce sera davantage. » [29] Il n'est donc pas étonnant qu'on tente de réaliser des alliances entre la chanson, la musique et le cinéma. Dans ce cas-ci, l'alliance du cinéma avec la chanson a plus de chances de mousser la promotion d'un film que la musique, compte tenu de son aspect plus commercial à la base et du fait qu'il y a plus de « vedettes » dans le milieu.

Plusieurs réalisateurs vont choisir de s'associer avec des auteurs-compositeurs appréciés et bien connus du public afin que le film soit associé à une chanson originale particulière. Si, dans les années 60, l'union entre Claude Gauthier et Michel Brault pour le film *Entre la mer et l'eau douce*, (1967) premier long-métrage du réalisateur Michel Brault, a donné vie à une nouvelle chanson –*Geneviève*– qui s'est avéré un nouveau succès durable pour Gauthier, on peut aussi dire (plus récemment) que l'union de Dumas avec Yves Pelletier lors de la création du film *Les aimants* (2005) a contribué tant au succès du film qu'à celui de l'auteur-compositeur qui s'est alors fait reconnaître par le grand public. Nous pourrions ajouter à cette liste quelques autres succès tels que : *Tourner* de Daniel Bélanger, chanson thème du film *L'audition* (2005) de Luc Picard, *Histoire d'hiver* de Michel Rivard dans le film du même nom (1999) de François Bouvier et, bien sûr, la chanson thème du premier film *Les Boys* (1997), composée et interprétée par Éric Lapointe, dont il sera question dans la dernière partie.

D'un point de vue commercial, le mariage chanson/cinéma est également important dans une ère d'exportation du cinéma à l'international. Ainsi, les spectateurs qui ont assisté à la présentation spéciale du long métrage *Congorama* (2006) de Philippe Falardeau, à Cannes en 2006, ont pu entendre durant la projection des chansons telles que *Mille après mille*, interprétée par René Martel et Patrick Norman ou encore *Jean du Sud* de Gilles Vigneault. De cette union naît alors une entrée nouvelle sur le monde. Le film s'y étant d'ailleurs fait remarquer par les distributeurs, a ainsi pu être projeté pendant de nombreuses semaines sur les écrans parisiens lors de l'hiver 2007. Bref, le mariage entre les deux médiums peut avoir des implications économiques et promotionnelles qui peuvent servir l'un et l'autre : leur association est donc des plus pertinentes, surtout dans le cas d'un petit marché comme c'est le cas au Québec ainsi que dans les cas où les films sont exportés ailleurs dans le monde.



### Cinéma politique et social

Selon Christian Poirier : « *Il faudra attendre les cinéastes de la Révolution tranquille pour que la représentation de la nation soit attachée à un projet politique. Pour poursuivre dans une voie proche de Fernand Dumont, on pourrait avancer que l'attachement à la culture, et notamment le recours à la culture cinématographique représentant la communauté à l'écran, a été un mécanisme de défense qui a rendu viable la mutation des structures sociales. Les films, en tant qu'outil d'appropriation et d'affirmation de la société aussi bien que de représentation de l'avenir de la collectivité et de son destin historique, ont permis au public d'apprivoiser la réalité. Après s'être vue à l'écran, la population s'est trouvée prête à penser à une affirmation plus revendicatrice.* » [30] Ainsi, le cinéma politique a eu et a peut-être encore un rôle de miroir et d'élément déclencheur d'une prise de conscience sociale et collective, un élément non négligeable de l'histoire du Québec. Le cinéma politique est donc un élément important et constitutif de la quête identitaire des Québécois, tout comme la chanson.

Le cinéma politique tout comme la chanson québécoise sont en quelque sorte les porte-paroles des revendications identitaires des Québécois à l'étranger. D'après Roger Bourdeau : « *Les combats des années de la « Révolution tranquille » pour l'affirmation de l'identité québécoise ont néanmoins marqué puissamment toutes les expressions culturelles. Le cinéma, qui fut peut-être, avec la chanson, le plus ardent porte-parole en France du discours nationaliste...* » [31] Le cas du *Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand (1986) en est un exemple important. Ironiquement, ce film ne contient pas de chanson, ce qui est d'ailleurs le cas pour de nombreux films politiques importants de l'histoire du Québec, comme par exemple *Les Ordres* (1974) de Michel Brault, *Octobre* (1994) de Pierre Falardeau et *Québec!?* (1967) de Gilles Groulx. Était-ce parce que le discours à l'intérieur de ces films se suffisait à lui-même? Ou encore parce que très peu de chansons abordaient directement les thématiques traitées dans ces films? Pouvons-nous supposer que, comme nous l'avons vu précédemment, le cinéma et la

chanson nationalistes en étaient à leurs premiers balbutiements à cette époque, et qu'ils n'aient pas pu se rencontrer?

Par opposition à ceci, le film *Bingo* (1974) de Jean-Claude Lord est structuré par une chanson qui se répétera tout au long du film. Par contre, son rôle en est plutôt un de structure à la manière du film *Casablanca* (1942), tel que décrit par Michel Chion. La chanson assure la circulation à l'intérieur du long métrage et cela, du début à la fin. Bien que ce film soit entièrement un film politique, la chanson n'apporte rien au niveau du message politique.

Dans le cas du film *La guerre oubliée* (1987) de Richard Boutet, la chanson occupe une place très importante qui sert le film. Ce film évoque « *l'atrocité de la Grande Guerre, l'impact de la conscription sur la société québécoise et surtout, la résistance des Québécois qui culmine lors de l'émeute de 1917 à Québec* ». [32] Tout au long du film, la chanteuse Joe Bocan incarne le personnage de Madelon et anime le tout avec des chansons d'époque. Ici, la chanson sert de courroie de transmission entre la fiction, l'histoire véritable, les témoignages et les spectateurs. « *Le film mélange les témoignages d'anciens combattants ou de déserteurs, les scènes de reconstitution avec des comédiens, un « théâtre de la guerre » présenté devant une projection sur écran de films d'archives et de chansons d'époque, très significatives, interprétées par Joe Bocan. Le personnage commente les événements, créant une distanciation aussi efficace que discrète. Fidèle à Brecht, Boutet utilise une histoire pour montrer à la fois les déterminations et les possibilités du présent.* » [33] Durant le film, on peut entendre aussi des chansons de type militaire, où on peut entre autres entendre des paroles telles que : « *Tirez sans pitié et sans quartier les enfants de chiennes qui nous mitraillent* » ou encore des chansons de libération : « *Après quatre ans d'espérance, nous les peuples alliés...* », ainsi que « *Madelon, nous avons gagné la guerre et crois-tu qu'on les a eus...Remplis mon verre et chante.* » Ainsi, la chanson a un rôle déterminant tout au long de la projection.

Pour Tahar Benjelloum : « *Le cinéma n'est pas seulement un art. C'est aussi une industrie et un phénomène économique. De ce fait, tout film est un produit fabriqué dans un système économique et se trouve forcément déterminé par l'idéologie de ce système. Aucun film ne peut échapper à cette détermination. Langage du réel, mode sur lequel la réalité se représente et se donne en marchandise, le film participe au système économique, idéologique et politique dans lequel il se fait même s'il tend à dénoncer cette détermination de l'intérieur. C'est en ce sens que tout film est un acte politique.* »

[34] Le cinéma, contrairement à la chanson, est tributaire d'une grosse machine qui fait en sorte que les productions sont onéreuses et dépendantes des subventions gouvernementales. Par conséquent, le discours politique doit souvent être sublimé au risque de perdre toute possibilité de financement, ce qui est particulièrement le cas au Québec, étant donné que les subventions des productions cinématographiques doivent s'appuyer sur un système de financement à deux paliers, fédéral et provincial, ce qui accroît le caractère politique et idéologique du financement des œuvres. Sous l'effet de telles contraintes, il est possible que les réalisateurs doivent faire preuve d'imagination et l'utilisation de chansons à contenu politique ou social pourrait être un moyen de faire passer un message plus subtil, entre autres en se servant des paroles de chansons pour ajouter un niveau de discours supplémentaire et autonome du scénario. On peut imaginer le synopsis d'un film d'amour, mais dont les chansons ajoutées sur la bande sonore donneraient au film un tout autre sens.

Le cinéma politique et social au Québec découle fortement du cinéma direct. Il est depuis ancré dans cette tradition très caractéristique du Québec. Le film *Le Party* de Pierre Falardeau (1990) s'inscrit tout à fait dans cette lignée. « *Il est porté par un souffle dénonciateur, par un cri de rage politique qui détonne parmi les productions cinématographiques.* » [35] Mais ce qui attire particulièrement notre attention ici, c'est l'importance des chansons à l'intérieur même de la fiction. Le film se déroule en milieu carcéral, le jour où une troupe de « variétés » vient y donner un spectacle. Tout au long de la représentation, les chansons vont jouer un rôle important au niveau du message. Les chansons ajoutent un commentaire supplémentaire à l'histoire dans la plupart des cas. Par exemple, à la toute fin du film, lorsqu'un prisonnier tente de s'évader et qu'au

même moment, un autre prisonnier réussit à mettre fin à ses jours, dans cette même temporalité, la chanteuse, jouée par Lou Babin, interprète la désormais célèbre chanson de Richard Desjardins, *Le cœur est un oiseau*. La chanson se termine par un vibrant «Liberté! » répété avec force, conviction et émotion, confirmant alors la libération des deux prisonniers, qui chacun à leur manière, se retrouvent libérés de la prison; le premier, par son évasion et le second, par sa mort. Un autre point important à souligner est la présence sur scène, durant le spectacle, d'un prisonnier qui vient interpréter lui-même la chanson qu'il a composée pour protester contre les gardiens de prisons (*Les scrous*) et les conditions de détention endurées par les détenus. Ce personnage est joué par Richard Desjardins lui-même à l'intérieur de la fiction pour laquelle il a composé la bande sonore. Cela en fait une mise en abîme fort intéressante, où la réalité rejoint la fiction. Pour Falardeau, [36] le film *Le Party* est également une métaphore de l'emprisonnement du peuple québécois où les « scrous » prennent le visage de fonctionnaires qui seraient les gardiens des clés du pays en devenir. Dans ce contexte, l'évasion et la mort prennent un tout autre sens et les paroles de la chanson dont le mot «liberté » deviennent alors un message éminemment politique et porteur d'un discours nationaliste.

### Le cas de la chanson du film *Les Boys*

Le cas de la chanson du premier film (de la série des quatre films) *Les Boys* (1997), composée par Éric Lapointe est un cas particulièrement intéressant lorsque l'on étudie la chanson de cinéma comme symbole d'une identité nationale. Bien qu'elle soit, à sa création, une chanson originale de la bande sonore d'un film, elle s'est créée une vie autonome en dehors de celle du long métrage. Au départ, elle exprime l'amitié, la confrérie, ainsi qu'une panoplie de différentes valeurs de type « fraternel » entre les membres et amis d'une équipe d'une ligue de hockey de garage. Avec le temps, la signification de cette chanson a glissé dans le champ de la chanson à tendance nationale : le terme « national » n'est pas utilisé dans le sens du nationalisme politique, mais plutôt dans le sens de l'identification et l'appartenance culturelle. Comme si elle s'était sublimée en une grande métaphore qui a remplacé les membres de l'équipe de hockey par les citoyens du Québec en général. Les valeurs (si valeurs on peut y voir) véhiculées dans cette chanson se sont transformés en symbole ultime de l'appartenance à la société québécoise, voire en quasi hymne à la fierté du peuple.

Le symbole s'est fait un chemin à partir de la bande sonore du film pour finalement devenir un élément clé et pratiquement incontournable des grands spectacles de la Fête nationale du Québec et ce, d'années en années dans toutes les villes. En ce sens, cette chanson atypique prend une signification toute particulière presque phénoménale malgré la très grande simplicité de ses paroles. En effet à la lecture des paroles, on ne voit pas immédiatement toute cette portée politique à laquelle les gens semblent pourtant s'identifier. Malgré tout, on peut tout de même y percevoir des valeurs telles que l'entraide, le courage, la ténacité et bien sûr la fierté, celle d'appartenir à un groupe, voire même à une société (différence d'opinion, peut-être de nature politique ou encore sociale). Bref, des valeurs qui ont toujours été près des gens d'ici et auxquelles les gens s'identifient. Le film, quant à lui, n'a jamais emprunté cette voix et est resté, dans la mémoire des gens, ce qu'il était au départ, une comédie de situation.

Mais avant tout, il est possible que ce soit le parallèle avec la famille (la grande et la petite famille) qui crée ce grand sentiment d'appartenance. On sait que la thématique de la famille est probablement une des plus importantes sinon la plus importante dans l'histoire du Québec, autant dans sa littérature et dans sa filmographie qu'elle l'est à la télévision. En somme, la « gang », c'est l'équipe de hockey, la famille, la société. Ici, l'expression « *chanson comme miroir d'un peuple* » [37] prend toute sa signification. Le phénomène d'identification devient le lien entre les gens et la chanson. On peut presque dire que jusqu'à un certain point, la chanson a pris une plus grande place dans le cœur des Québécois que le film lui-même, et cela malgré son immense succès commercial. Toute personne qui a été témoin d'une interprétation en direct de cette chanson a pu constater toute la puissance émotive qui se produit dans une foule ainsi que ce que les premières notes de la mélodie peuvent provoquer parmi les spectateurs présents et cela peu importe le groupe d'âge de ceux qui sont présents. En voici les paroles :

*Les Boys*

*Parole et musique Éric Lapointe*

*Allez, viens, j'te paye une broue  
Toé, t'as l'cœur ben à bonne place  
Quand un des nôtres mange un coup  
T'es l'premier sauté s'a glace  
C'est plus que nos histoires de cul  
De sports, de chars, de femmes  
Au-delà d'nos différences de vue  
La gang c'est la gang*

*On t'lâche pas, on est encore là  
Fidèles au poste, prêts au combat  
Les chums c'est fait pour ça*

*On est trop fiers Les Boys  
Pour se laisser faire  
On est trop frères Les Boys  
À la vie comme à la guerre  
On est trop fiers Les Boys*

*Peut-être qu'on veut pas vieillir  
Éternels adolescents  
Parce qu'on est une famille  
À l'épreuve du temps*

*On t'lâche pas, on est encore là  
Fidèles au poste, prêts au combat  
Les chums c'est fait pour ça*

*On est trop fiers Les Boys  
Pour se laisser faire  
On est trop frères Les Boys  
À la vie comme à la guerre  
On est trop fiers Les Boys*

Si on revient sur l'idée de la mémoire, car c'est toujours à cela qu'on en revient, qu'elle soit mémoire collective ou individuelle, on peut plus facilement expliquer ce qui fait qu'une chanson comme *Les Boys* peut se créer une place dans le champ plutôt inusité de la chanson engagée à contenance politique et/ou idéologique. Une des clés semble être l'identification, entre population et appartenance à une culture ou à une société donnée, dans ce cas-ci, la culture québécoise. La chanson s'inscrit ici dans un mode de transmission orale, dans la lignée historique de la tradition de la transmission orale et dans la mémoire collective. S'il y a un aspect métaphorique dans l'interprétation thématique du texte de la chanson, ceci réfère directement au conte, point d'ancrage même de la diffusion du savoir de l'origine du pays à nos jours. Dans le contexte de la tradition orale, la chanson et le conte se rencontrent dans une même volonté de transmission et d'identification. En fait, la chanson pourrait prétendre être héritière d'une lignée qui, de génération en génération, transmet des valeurs importantes pour les gens d'ici telles la survivance, la famille, le travail et surtout l'appartenance.

*« La liberté de ne rien dire, mais liberté de chanter » de Laurence Lepage ne suffit plus. Le thème du pays à bâtir devient central, puisque c'est par lui que l'on s'interroge sur l'identité ou la non-identité de son pays. La quête du pays a valeur symbolique, mais devant un pays indicible et introuvable, l'effroi est grand. »* [38] Peut-être que la chanson s'inscrit dans cette quête? Dans cette recherche, désormais perpétuelle, d'une identité québécoise? Recherche qui survit, malgré la résistance, le *« On est trop fiers Les Boys /Pour se laisser faire /On est trop frères Les Boys/ À la vie comme à la guerre... »* pourrait aller en ce sens.

## Notes

- [1] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 115
- [2] Encyclopédie de la musique au Canada, *La Chanson politique au Québec*, Disponible sur le Web : [www.thecanadianencyclopedia.com/](http://www.thecanadianencyclopedia.com/)
- [3] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 24-25
- [4] Willard Rhodes, *Music as an Agent of Political Expression*, p. 21
- [5] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 25
- [6] Bernard Lamarche, *La part du politique en chanson*, Journal Le Devoir, édition du mercredi 23 février 2005
- [7] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 45
- [8] Anika Falkert, *La représentation du Québécois dans la chanson québécoise*, p. 226
- [9] Étienne Beaulieu, *Sang et lumière, La communauté du Sacré dans le cinéma québécois*, p. 17
- [10] Trouvé via le site Internet de Télé-Québec, descriptif de la série : Cinéma Québécois, [telequebec.tv](http://telequebec.tv)
- [11] Citation de Gilles Groulx, Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 491
- [12] Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 187
- [13] Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 182
- [14] Le petit Larousse illustré, édition 2001
- [15] Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à Aujourd'hui*, p. 25
- [16] Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à Aujourd'hui*, p. 65
- [17] Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à Aujourd'hui*, p. 141
- [18] A-Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 25  
B- Anika Falkert, *La représentation du Québécois dans la chanson québécoise*, p. 222
- [19] Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, p. 55
- [20] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 75
- [21] Anika Falkert, *La représentation du Québécois dans la chanson québécoise*, p. 219
- [22] Anika Falkert, *La représentation du Québécois dans la chanson québécoise*, p. 220
- [23] Anika Falkert, *La représentation du Québécois dans la chanson québécoise*, p. 220
- [24] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, p. 11
- [25] Étienne Beaulieu, *Sang et lumière, La communauté du Sacré dans le cinéma québécois*
- [27] Françoise Parouty-David. PROTÉE, *Mémoire et médiations*, vol. 32, n° 1, printemps 2004, Nouveaux Actes Sémiotiques Disponible sur : [revues.unilim.fr](http://revues.unilim.fr)
- [28] Roger Odin, *À propos d'un couple de concepts son 'in' vs son 'off'*, *Linguistique et Sémiologie* 6, p. 125
- [29] Marie-Christine Abel, André Giguère et Luc Perreault, *Le cinéma à l'heure internationale* (entrevue avec François Dompierre), p. 168
- [30] Christian Poirier, *Le cinéma québécois*, p. 57 et 58
- [31] Roger Bourdeau, Le monde diplomatique, *Le cinéma québécois caméra au poing*, p. 32
- [32] Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 86
- [33] Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 86
- [34] Tahar Benjelloum, *cinéma politique*, p. 46 et 47, version Web, [www.seattleu.edu/souffles/](http://www.seattleu.edu/souffles/)
- [35] Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 252
- [36] Tiré du site Internet de Pierre Falardeau, [pierrefalardeau.com](http://pierrefalardeau.com)



[37] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 34

[38] Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, p. 86

## **Chapitre 4**

**Films de « chanteurs » et de chansons et  
*Chantons maintenant* de Claude Jutra**

### Les films de « chanteurs » et de chansons

Les films dits « de chanteurs », tels que surnommés par Michel Chion, représentent une thématique importante du cinéma, bien qu'au Québec, il n'y en ait pas eu autant qu'en France ou encore aux États-Unis. La pratique est néanmoins apparue dès les premiers temps du cinéma. « *Ce fut une pratique très courante dans le cinéma dit muet, que d'intégrer au scénario une séquence de chanteur ou de musiciens, venant confirmer le caractère musical, au sens concret mais aussi métaphorique (composition de lignes et de rythmes) du film lui-même, et aussi tendre la main, si l'on peut dire, à l'accompagnement. Il est peu de longs métrages du muet qui ne comportent une scène de danse populaire, de bal, de ballet classique, de fête foraine, de réunion chantante de café, de concert, de revue de music-hall, d'opéra, de numéro de cirque, d'orgie, de cérémonie, de cérémonie religieuse, de baladin, de chanson ou de réjouissances populaires autour d'un instrument.* » [1] Dans chacune de ces scènes, il y a un rapport concret à la musique, elle est présente dans le film, mais elle représente aussi tout un pan de la culture populaire (ou de masse) dont la chanson est très souvent l'investigatrice. Le cinéma en fait, utilise cet aspect dit commercial afin de rendre son propre système, jusqu'alors inconnu du grand public, également plus commercial ou à tout le moins de le faire connaître par le public. L'exemple du music-hall est important, car le music-hall accordait une très grande place à la chanson. Les comédies musicales des années 40 et 50 sont d'ailleurs fortement inspirées des music-halls.

Pour ce qui est des films de chanteurs plus spécifiquement, ce sont les films dont le sujet principal est la chanson, tant sur la forme que sur le fond. Dans cette catégorie, nous pouvons retrouver des films qui sont inspirés de la vie de chanteurs ou de chanteuses. Dans ce cas, on peut penser à des films comme *La môme* (2007) de Olivier Dahan, sur la vie de Édith Piaf ou encore *Ma vie en cinémascope* (2004) de Denise Filiatrault, sur la vie de la chanteuse Alys Robi, ainsi que *Oscar Thiffault* de Serge Giguère (1987) pour prendre des exemples québécois. On retrouve également des fictions qui ont la chanson comme sujet principal (*Les choristes* (2004) de Christophe Barratier, *Dreamgirls* (2007) de Bill Condon, *Jack Paradise* de G. Noël (2004)) ou encore qui sont inspirées de véritables chanteurs (*Jean-Philippe* (2006) de Laurent Tuel,

*Podium* (2004) de Yann Moix). D'autres films ont la chanson comme prétexte, comme c'est le cas dans le classique d'Alain Resnais *On connaît la chanson* (1997). Finalement, certains films peuvent être directement inspirés d'une chanson, comme dans le cas de *Sympathy for the devil* (1968) de Jean-Luc Godard, ainsi que dans le docu-fiction de Claude Jutra *Chantons maintenant* (1956), tel que nous le verrons dans la partie suivante.

Toujours selon Chion : « *Le succès du film de chanteur, à la fin des années vingt et au début des années trente, coïncide avec une exploitation discographique et radiophonique intense. [...] Ce phénomène avait certes commencé dès le muet, par exemple avec des enregistrements où Chaplin jouait du violon et dirigeait ses compositions mais, bien évidemment, c'est le film chantant qui lui donne une ampleur nouvelle. Pendant longtemps, la seule musique de cinéma réellement exploitée en disque sur une grande échelle se limitera à ces chansons ou encore à quelques thèmes faciles et courts comme par exemple du troisième homme.* »[2] Les films de chanteurs servent aussi à populariser et à donner une visibilité accrue à certains chanteurs dans le but de promouvoir leurs carrières. « *Le cinéma chantant des années trente permet aussi à des tandems de paroliers et de compositeurs, comme Rodgers et Hart, de connaître une gloire et une fortune nouvelle, leurs chansons se trouvant ainsi largement popularisées.* »[3] Il en va de même pour « *l'un des plus fameux tandems de chanteurs à l'écran, celui formé par Maurice Chevalier et Jeanette MacDonald* ». [4] Par la suite, le cinéma va créer de nombreuses alliances célèbres entre chanson et cinéma dont celle avec Elvis Presley qui a tourné une grande quantité de films dont *Le rock et le bain* (1975) dans lesquels il faisait la promotion de ses chansons. Dans ce même ordre d'idées, on ne peut passer sous silence le mariage entre les films de James Bond et les chansons originales des films qui sont indissociables de chaque film : on fait rapidement le lien entre les différents films et chacune de leurs chansons respectives qui sont toutes aussi célèbres, comme par exemple, *Live and let die* de Paul McCartney (1973). D'ailleurs, lors de la sortie d'un nouveau film de la série, le public tout comme la critique attendent et ont hâte de découvrir la chanson autant que le film lui-même, ce qui en fait un élément essentiel et surtout incontournable.

Michel Chion parle d'ailleurs de l'importance de la chanson rock dans l'histoire du cinéma : « *Si le rock parvient à s'imposer comme un genre nouveau, c'est en raison de son caractère scénique et de sa capacité à s'inscrire dans le moule classique de la chanson, lui permettant ainsi de retrouver les formes et les conventions traditionnelles de la comédie musicale. La chanson est au cinéma un genre tout à fait spécifique et différent de toute autre musique, puisqu'il comporte des paroles, peut s'insérer dans une action, dans les dialogues, et n'a pas besoin de prétextes très compliqués pour intervenir : il suffit qu'un personnage se saisisse d'une guitare, s'asseye devant un piano, ou simplement sur son cheval, et soit d'humeur à chanter, pour qu'il se voit offrir, par le bon vouloir de la musique de fosse et de l'indulgence du spectateur, un orchestre au complet accompagnant son chant.* »[5] Dans le cinéma québécois, nombreuses sont les scènes de films où l'on retrouve de la chanson à l'intérieur même du film, tel qu'énumérées au chapitre un.

Chion souligne également [6] le fait qu'en France, un des premiers grands films de l'histoire du parlant, intitulé *La route est belle* (1930), raconte justement la vie d'un chanteur de rue qui fait de la chanson populaire et qui par la suite deviendra une vedette de la chanson. Dans le même type d'anecdote, le premier grand film du cinéma parlant se nomme également : *The jazz singer* (le chanteur de jazz). Voilà une illustration du fait que cette alliance entre chanson et cinéma était déjà importante dès les tout premiers temps du cinéma.

### Chantons maintenant de Claude Jutra 1956

Claude Jutra a réalisé quelques films et/ou documentaires consacrés à la musique et/ou la chanson : *Félix Leclerc troubadour* (1959), *Rondo de Mozart* (1956) et *Jeunesses musicales* (1956), en plus d'avoir assuré la direction photo du film *Ce soir-là*, sur Gilles Vigneault (1968). Dans le cas du film *Chantons maintenant*, il réalise un moyen métrage à mi-chemin entre documentaire, essai et fiction, qui porte exclusivement sur la chanson canadienne d'expression française. Le film réunit entre autres : Félix Leclerc, Lionel Daunais, Anna Malenfant, Dominique Michel et Pierre Beaudet. Ce film a été réalisé dans le cadre d'une série de documentaires de l'ONF portant sur les gens d'ici.

*Chantons maintenant* est avant tout un film sur la chanson, la chanson d'expression française se trouvant à être le personnage principal du film, et ce sont les acteurs (chanteurs et interprètes) qui lui rendent hommage. Elle n'est pas ici pour appuyer le film, au contraire, c'est le film qui s'appuie sur la chanson.

Dans un dispositif qui joue le jeu des fausses entrevues, Jutra donne la parole aux chanteurs d'ici et amène ainsi une réflexion sur la chanson québécoise, appelée alors *chanson canadienne d'expression française*. Dans un texte de Vincent Bouchard publié dans la revue de sociolinguistique *Glotopol*, l'auteur fait le parallèle sur les mises en scènes semblables qu'il y a entre le documentaire que Jutra a réalisé sur Félix Leclerc et *Chantons maintenant* : « Le ton du commentaire, tout à fait en accord avec les autres éléments cinématographiques, montre la collaboration entre le réalisateur et le chanteur. Sur un ton très ironique, le montage et le commentaire dévoilent l'ensemble du dispositif de tournage. Cette distanciation permet de montrer l'organisation classique d'un tournage à l'ONF. Le rôle de l'interviewé revient à démystifier les images. Il souligne la distance entre ce qui est montré et la réalité : l'absence d'improvisation (tout a été préalablement scénarisé et certaines scènes sont rejouées plusieurs fois). »[7] Dans les deux cas, il utilise un type de dispositif semblable, quelque peu expérimental, et un tantinet ludique. Comme Bouchard l'indique, cette forme de

distanciation permet en quelque sorte de démystifier les « artistes » afin de faire ressortir l'être humain, auquel le spectateur pourra éventuellement s'identifier plus aisément. Ainsi, nous les voyons dans une situation d'attente pour une entrevue qui ne viendra jamais en réalité. Cette « attente » donnera lieu à des chansons interprétées en direct par eux ainsi qu'à des réflexions « supposément » hors micro, sur le métier de chanteur, notamment le fait qu'ils doivent tous exercer « un autre métier » afin de pouvoir subvenir à leurs besoins essentiels, tel le cinéma, comme le mentionne Félix Leclerc.

En donnant la parole à la chanson par le biais du cinéma, on contribue à créer cette alliance entre les deux médiums d'une manière encore plus forte. Le cinéma sert à la chanson tout comme la chanson sert le cinéma! Au début du film, les chanteurs attendent on ne sait pas trop quoi, alors ils se « parlent » entre eux du métier, de ce que la chanson représente au Canada français, des risques et des difficultés qui font partie du métier, comme le fait qu'il est difficile de vivre de la chanson autant ici que partout dans le monde. Ces réflexions sont enchevêtrées par quelques chansons ainsi que quelques numéros de danse classique, le tout pendant la courte demi-heure que dure le court métrage, originellement tourné pour la télévision.

Bien que l'on sente constamment la mise en scène qui est très présente, voire même un peu maladroite par moments, il émerge des idées intéressantes sur la chanson tout au long du film. Par exemple : « *Dans une chanson on peut exprimer des sentiments profonds* » (Félix Leclerc), Ils se questionnent également sur les préoccupations qui les animent : « *Est-ce que les chansons que l'on écrit de nos jours, peuvent rester inconnues plus tard ?* » (Dominique Michel). Ce à quoi Daunais réplique « *le folklore ne se fabrique plus, il était un temps où les chansons semblaient pousser du terroir, du moins ça nous paraît comme cela aujourd'hui. Les gens chantaient au travail, les mères chantaient à leurs enfants, et dans chaque ferme il y avait une fille qui turlutait.* » « *Oui, si on veut continuer à parler de la tradition orale, on n'en finirait plus, mais heureusement aujourd'hui on enregistre tout sur disque ou sur film, c'est peut-être cela le nouveau folklore.* » [8] Le mariage entre la chanson et le cinéma d'ici serait en quelque sorte une manière nouvelle (depuis le début du dernier siècle) de conserver les traces de

la vie et d'immortaliser les traces du présent du passé, tout comme Perrault l'a fait tout au long de sa vie. Bien sûr, c'est un appel à la mémoire individuelle et collective qui se dégage de ce film. En gravant ce film sur pellicule, Jutra immortalise à son tour une partie du folklore tel qu'on le mentionne à l'intérieur même du film. Ainsi, bien des années plus tard, le film permet aux nouvelles générations de pouvoir visionner des images vivantes du présent du passé. Par exemple, revoir Félix Leclerc chanter des chansons, mais surtout, le voir parler et discuter de chansons dans un contexte cinématographique. (même si le film avait été fait à l'origine pour la télévision).

Dans un devoir de mémoire, le cinéma trace un portrait de la chanson, du chant opératique à la chanson de chansonniers comme Félix à l'interprète populaire comme Dominique Michel. Ainsi, le réalisateur trace un portrait plus général de ce qu'est la chanson d'ici dans les années 50. « *S'il est difficile de vivre de la chanson, il est impossible de vivre sans la chanson* » [9], dit Daunais. Ainsi, la chanson s'accapare un important pouvoir d'évocation et devient indissociable non seulement de la mémoire d'une société mais indissociable de chacun des événements qui s'y rapportent, allant de la soirée en famille à la télévision en passant bien sûr par le cinéma. « *J'ai pensé à cela bien des fois et tout ce que j'ai connu dans ma jeunesse, il me semble que c'est par les chansons qu'on l'exprime le mieux.* », affirme (Malenfant), Ce à quoi Félix répond : « *Ça c'est vrai, y'a des sentiments qui s'expriment que par la chanson .* » [10]

Il y a aussi une allusion au fait que la chanson sert également à raconter des histoires, tout comme le conte. Des histoires qui, selon Félix, ne pourraient plus, dans le présent des années 50, être racontées dans des théâtres, compte tenu de leur caractère un peu trop « vaudeville » comme c'est le cas de *La chanson des maris* que va interpréter Dominique Michel. « *Il y a toute une gamme de sentiments légers qui s'exprime beaucoup mieux dans une chanson que à l'intérieur d'un poème.* » [11] Finalement, une réflexion intéressante sur « la chanson canadienne » : « *Maintenant, qu'est ce qui fait qu'une chanson est canadienne, ça c'est plus difficile à expliquer? Est-ce que c'est la mélodie, les paroles, les sujets?* » (Malenfant) Pour Daunais, la réponse est le rythme alors que pour Félix la réponse se trouve ailleurs : « *Moi je dis que faire une chanson*



*c'est d'avoir les pieds bien d'aplomb bien solide dans un pays, on y vient au monde, on y vit on y meurt. Ça peut être la mélodie, le rythme, ou les paroles, tout ça en même temps ou séparément mais une chose est sûre c'est que ça se sent. » [12]*

Notes

- [1] Michel Chion, *La musique au cinéma* p. 78
- [2] Michel Chion, *La musique au cinéma* p. 78
- [3] Michel Chion, *La musique au cinéma* p. 78
- [4] Michel Chion, *La musique au cinéma* p. 78
- [5] Michel Chion, *La musique au cinéma* p. 78
- [6] Michel Chion, *La musique au cinéma* p. 78
- [7] Vincent Bouchard, *Revue Glottopol*, No.12 mai 2008, p. 84
- [8] Dialogues tirés du film *Chantons maintenant*, Claude Jutra, 1956
- [9] Dialogues tirés du film *Chantons maintenant*, Claude Jutra, 1956
- [10] Dialogues tirés du film *Chantons maintenant*, Claude Jutra, 1956
- [11] Dialogues tirés du film *Chantons maintenant*, Claude Jutra, 1956
- [12] Dialogues tirés du film *Chantons maintenant*, Claude Jutra, 1956

## **Chapitre 5**

### **Représentation et rôles des chansons dans le film *Un 32 août sur terre* de Denis Villeneuve**

**Analyse des chansons de la trame sonore de : *Un 32 Août sur terre de Denis Villeneuve (1997)* (conception sonore : Dominique Chartrand, Martin Pinsonnault et Hans Peter Strobl)**

Le film de Denis Villeneuve est un excellent exemple pour illustrer l'utilisation de la chanson d'ici dans le cinéma québécois. Non seulement la trame sonore de ce film est composée presque entièrement de chansons du répertoire québécois, mais en plus les nombreuses utilisations d'une même chanson nous permettent de voir différents exemples de l'utilisation répétée d'une même chanson à l'intérieur d'une œuvre cinématographique. Nous verrons que dans le cas du film de Villeneuve, les chansons jouent principalement le rôle de commentaire supplémentaire à la fiction, et cela dans presque tous les cas. En effet, les textes des chansons amènent une dimension plus intérieure à la psychologie des personnages. Dans certains cas, elles expriment même des données totalement opposées à ce qu'ils révèlent à l'extérieur, créant ainsi une dichotomie entre intériorité et extériorité.

**Résumé du film :**

Simone a 26 ans et sa carrière de mannequin va très bien. Un jour, alors qu'elle doit se rendre à l'aéroport pour prendre un avion en direction de l'Italie, Simone s'endort au volant et est victime d'un accident de la route. Elle s'en sort indemne physiquement mais très bouleversée émotionnellement. Elle remet alors toute sa vie en question, annule son contrat en Italie et demande à son meilleur ami, Philippe, de lui faire un enfant. Ce dernier poursuit des études de médecine et est en couple avec Juliette, mais depuis toujours, il est secrètement amoureux de Simone. Il va accepter la requête de son amie, mais à la condition que l'enfant soit conçu dans un désert. Simone et Philippe vont donc s'envoler vers le désert de Salt Lake City, ce qui changera à jamais leurs destinées.

Voyons plus en détail comment le film se divise au niveau de la trame sonore. Cinq chansons se retrouvent sur la trame sonore de *Un 32 août sur terre* soit :

- *Tout écartillé*, de Robert Charlebois
- *C'est pour cela*, de Robert Charlebois
- *Lindbergh*, de Robert Charlebois
- *Printemps-été*, de Jean Leloup (Leclerc)
- *Isabelle*, de Jean Leloup (Leclerc)

L'utilisation de ces chansons survient à sept reprises à l'intérieur du film de manière plus ou moins explicite. Elles sont ainsi réparties : la chanson *Tout écartillé* est utilisée à trois reprises dans le film et une fois supplémentaire dans la deuxième moitié du générique. Les quatre autres n'apparaissent qu'une seule fois. Nous analyserons ici les cinq cas d'utilisation de ces chansons. Il est important de noter que dans le cas de ce film, la trame musicale se limite principalement à ces sept situations. Dans la presque totalité de l'œuvre, la trame sonore est restreinte (outre les dialogues) à quelques sons diégétiques, comme le chant des cigales ou le bruit des voitures, ainsi qu'à quelques notes musicales dans des cas très précis (surtout lorsqu'il y a transition entre deux scènes afin de marquer un changement d'espace ou de contexte). Dans les autres scènes du film, il n'y a que le silence. En ce sens, le silence devient un élément très important dans la conception sonore du film. Mais avant tout, il apporte un contraste primordial entre la réalité narrative et l'intériorité des personnages. Le concept de « l'intériorité » est essentiel dans cette œuvre et il se traduit de plusieurs façons tout au long du film. Tout d'abord, il représente la « bulle » qui est créée autour des personnages à partir du moment où le temps s'arrête et qu'ils commencent à évoluer dans un espace temps hors du réel. Le 32 août fait suite au 31 août, et les jours vont continuer d'évoluer ainsi, 33 août, 34 août, jusqu'à ce qu'ils reprennent le contact avec la réalité de manière violente, le 6 septembre. Ensuite, nous verrons que les chansons servent également à plonger le spectateur dans la tête des personnages, au cœur de leurs impulsions et de leurs contradictions. On retrouvera aussi l'idée de l'intérieur, au niveau des espaces, de l'exiguïté des lieux : la voiture, la vie, la chambre « cellule », ainsi que dans des

concepts plus métaphoriques comme le ventre de la femme enceinte où est conçu un enfant et le coma dans lequel Philippe sera plongé à la toute fin du film. En somme, le film repose presque entièrement sur cette dialectique entre intérieur et extérieur. Ceci explique aussi l'importance de la présence de ces chansons lorsqu'elles se manifestent. Leurs présences est alors très bien marquée et bien plus significative car elles revoient constamment, comme nous le verrons, à la psychologie des personnages. En somme, le spectateur ne peut pas faire autrement que d'y prêter attention. Ici, chaque présence chansonnière vient ponctuer le récit de manière différente et symbolique.

### **Premier cas : Printemps-été**

#### **PRINTEMPS ÉTÉ**

Paroles : Jean Leloup

Musique : Jean Leloup, Michel Dagenais

*C'est le printemps et c'est l'été  
Et les filles sont déshabillées (bis)  
Les motos sont enfin sorties  
Et les motards nous font du bruit (bis)*

*Les femmes arrosent leurs bacs à fleurs  
Et tout resplendit de bonheur  
Et elles sont là à lézarder  
Devant la maison à l'entrée  
Les filles qui sont déshabillées*

*C'est le printemps et c'est l'été  
Et les terrasses se sont remplies  
Et les gens sont épanouis*

*Comme des oiseaux sortis du nid  
Les petits enfants qui pépient  
Dans les piscines font pipi*

*Et je m'ennuie de toi jolie  
Tu mettras ta jupe à midi*

*Cocotte ma pelote  
Ôte ta petite culotte  
Montre-moi ton poil carotte  
Amoureux fou  
Comme un petit roux  
Laid comme un pou*

*Les filles profitent du soleil  
En cirant l'auto du copain  
Et ça gigote les culs les seins*

*Pendant qu'ça frotte à belles mains  
Et qu'ça gigote les culs les seins  
Ça bronze autour du maillot de bain*

*C'est le printemps et c'est l'été  
Et les pommiers les lilas en fleurs  
Nous en foutent plein le nez d'odeurs*

*Ça se promène parmi les rues  
Les trottoirs et les filles nues  
Ça se mélange les senteurs*

*Les pommiers les lilas en fleurs  
Les filles froides et en sueurs  
Ça se mélange les senteurs  
Les petites culottes c'est le bonheur*

*C'est le printemps et c'est l'été  
Il sera dur d'être fidèle  
Ce mois-ci les filles sont si belles*

*D'ailleurs je ne le serai pas  
Alors pourquoi s'casser la tête  
La vie est une grande fête*

*Le soleil est si généreux  
Pour ceux qui n'ont pas de travail  
Bien fait pour les autres qu'ils braillent*

Cette chanson est la première manifestation musicale que l'on retrouve dans le film. La chanson apparaît alors que Philippe et son ami Stéphane sont dans le café. Elle joue à la radio à ce moment-là. En ce sens, elle devient une chanson diégétique, appartenant ainsi à l'univers de la vie des personnages de la fiction. Le café est bondé et la chanson est utilisée avant tout comme un simple bruit de fond, renforçant l'aspect plutôt chaotique de la scène. À moins de connaître très bien cette chanson de Jean Leloup, il est pratiquement impossible pour le spectateur qui regarde le film d'y voir ou d'y entendre autre chose qu'une bande musicale en trame de fond, plus ou moins audible et cacophonique. L'utilisation de ce type de son est fréquent dans la majorité des scènes de film où les personnages se retrouvent dans un endroit semblable à celui-ci (cafés, restaurants, bars ...etc.). Le résultat le plus probable au niveau réceptif est que le

spectateur n'y prête aucune attention. Par contre, l'importance du choix accordé à la chanson lors de la conception sonore n'est pas un hasard et c'est ce qui est intéressant, car on se rend bien compte, en y portant attention, que les mots de la chanson confèrent un niveau de compréhension supplémentaire à la scène.

Dans cette scène, les deux amis parlent du « renouveau » dans leur vie respective, plus spécifiquement dans celle de Philippe, où il est alors question d'un changement d'orientation professionnelle, ainsi que d'une histoire d'amour. À ce moment, la trame musicale, bien qu'en sourdine, chante les vertus du printemps et de l'amour. Dans le même ton doux-amer que la chanson, la discussion entre les deux amis se joue sur deux niveaux. En opposition à la légèreté des propos énoncés dans le texte de la chanson, Philippe lit le journal sur lequel figure le gros titre suivant : « Carnage en Algérie », pendant que Stéphane s'inquiète banalement des effets secondaires que pourrait causer le café sur son vaccin. Ensuite, sur un ton tout aussi désinvolte, il lance cette phrase : « Stéphane, j'ai pris une grave décision, je pense que je lâche la médecine », ce à quoi ce dernier répond « Pardon? » en s'esclaffant de rire.

Au-delà de cette dichotomie entre le texte de la chanson et le dialogue de la scène, il se crée alors un troisième niveau d'interprétation, celui du spectateur. Bien entendu, il faut dissocier les spectateurs en trois catégories distinctes. Premièrement, celui qui ne connaît pas cette chanson, parce qu'il ne l'a jamais entendue, ou ne la connaît pas assez pour l'identifier dans le contexte de cette scène. Ensuite, celui qui connaît cette chanson, mais qui ne connaît pas assez le texte pour pouvoir créer un troisième niveau d'interprétation entre la chanson et l'action de la scène. Dans ce cas-ci, il sera en mesure d'identifier cette chanson comme étant une chanson appartenant au répertoire de Jean Leloup, mais sans plus. Finalement, celui qui maîtrise le texte de cette chanson. Celui-ci sera en mesure de fredonner le texte, créant ainsi le troisième niveau d'interprétation. Ce troisième niveau est singulier, car propre à chaque spectateur. Il peut se traduire par une interprétation plus poussée de la scène (analyse entre texte de chanson et dialogue) ou encore par une interprétation se rapportant à un souvenir personnel dû à l'association entre chanson et souvenir. Cet aspect rejoint les propos de



Laurent Jullier, dans l'idée que la chanson, avant d'être associée au film, peut aussi avoir été associée à un événement antérieur qu'il soit d'ordre culturel, social ou personnel (tel que vu au premier chapitre)

La connaissance de la chanson fait en sorte que même dans les cas comme ici, où les paroles ne sont pas très perceptibles et mises en évidence, ou encore comme cela sera le cas pour d'autres chansons où il y a présence de la musique de la chanson mais dans une version musicale seulement - seul le spectateur qui est en mesure d'identifier la chanson et surtout qui connaît les paroles peut ajouter le niveau supplémentaire de sens qu'apporte le texte de la chanson à la narration, comme une réalité cachée, ou un code secret à décoder. Il apparaît alors un second niveau, un supplément d'information qui, par contre, n'est pas essentiel à la compréhension de la fiction. Dans ce cas-ci, la chanson représente un commentaire supplémentaire dans le film et se manifeste avant tout dans les nuances ou les textures que le texte de la chanson ajoute à la scène.

Dans un cas comme dans l'autre, il se produit ici un court décrochage chez le spectateur. L'interprétation ainsi que le sentiment qu'inspire le film s'en voient ici modifiés, simplement par le choix (choix qui n'est jamais un hasard) de placer un extrait de chanson à un endroit précis dans le déroulement de la fiction. Cette interprétation est différente et singulière pour chaque spectateur, indépendamment du rapport au souvenir de chacun.

#### Deuxième cas : Tout écartillé

##### TOUT ÉCARTILLÉ

Parole : Marcel Sabourin

Musique : Robert Charlebois

*Oh non... Oh non jamais*

*Oh non... Oh non jamais*

*Même tout écartillé*

*Dans Paris aux sept péchés*

*Même en m'épivardant*

*Dans les quatre coins du temps*

*Comme une boule de pool*

*Qu'on fesse dedans!*

*Jamais, Oh non Oh non jamais jamais  
 Never, never, never, never  
 Je n'oublierai Marie  
 La forêt décimentée  
 J'étudie à Paris  
 Le béton précontraint tout dérenché  
 Je m'ennuie, je m'ennuie, Oh oui  
 Comme dans une tempête  
 Un pauvre petit train*

*Mais jamais non jamais  
 Oh non, Oh non jamais  
 Même tout écartillé dans Paris  
 aux sept péchés  
 Même en m'épivardant  
 Dans les quatre coins du temps  
 Comme une boule de pool  
 Qu'on fesse dedans!  
 Jamais, Oh non Oh non jamais jamais  
 Never, never, never, never  
 Je n'oublierai Marie  
 La forêt bien appaltie  
 J'focaille à Pigalle, fuck fuck fuck  
 Avec Luc Charbonneau pis l'gros Pierre  
 Pendant qu'mes études s'en vont chez l'diable*

*J't'un homme fini  
 Dans l'ciment moman  
 Je cale, je cale, je cale  
 Oh non Paris c'est pas mon étable*

*Mais jamais non jamais  
 Oh non, Oh non jamais  
 Même tout écartillé dans Paris  
 aux sept péchés  
 Même en m'épivardant  
 Dans les quatre coins du temps  
 Comme une boule de pool  
 Qu'on fesse dedans!  
 Jamais... Oh non , Oh non jamais jamais  
 Never, never, never, never  
 Je n'oublierai Marie Laforêt  
 Les yeux dans l'cou  
 Je regarde en arrière  
 Quec'p'tits moments amoureux  
 En pensant qu'on était bien tous les deux  
 Qu'on aurait pu être bien tous les deux à Paris*

Des extraits de cette chanson se manifestent à quatre reprises dans le film, dont une fois à la toute fin dans le but de clore la deuxième moitié du générique. Dans chacun des cas, elle n'est pas utilisée tout à fait de la même manière. En outre, elle apporte des éléments d'informations supplémentaires à la narration, sans jamais être essentielle à la compréhension de la fiction. Cette chanson est la pièce maîtresse du film : le fait qu'elle revienne plusieurs fois crée à la fois une forme d'élément catalyseur de la psychologie des personnages ainsi qu'un code permettant aux spectateurs de faire des liens entre certaines situations qui ont une valeur émotive semblable, un peu comme un point de repère. Nous pourrions ici parler d'une utilisation semblable à la chanson *Amenez-moi* du film *C.R.A.Z.Y* (2005), comme que nous l'avons mentionné dans le chapitre sur la mémoire, soit un basculement entre la mémoire des personnages et celle des spectateurs.

### **Première apparition.**

Alors que Philippe et Simone arrivent dans le « loft » de cette dernière, Simone allume la radio et augmente le volume très fort afin d'essayer de briser le malaise que le silence créait jusqu'à cet instant. Elle se dirige ensuite vers la salle de bain, laissant Philippe seul dans l'espace du salon avec la radio (donc la chanson). Le volume ainsi augmenté et la distance physique qui s'est créée entre les personnages qui ne sont plus dans la même pièce fait en sorte qu'ils se voient dans l'obligation de parler très fort pour se faire comprendre. Tout comme dans le cas de *Printemps-été* de Jean Leloup, la chanson provient directement de la radio à l'intérieur même de la scène, interférant ainsi directement avec les personnages (la narration). Le choix de cette chanson vient mettre en évidence toute la détresse que vit le personnage de Philippe à cet instant précis. Les mots de la chanson deviennent avant tout un complément au dialogue. La chanson est non seulement dans la pièce (dans l'action) mais elle traduit ici une intériorité émotionnelle, celle que Philippe éprouve. « *Oh non jamais...* » traduit la dualité qui l'habite, ce qu'il ressent mais qu'il n'ose pas dire. Ici, les mots ont plus de significations que pourrait en avoir une musique sans parole (Il est primordial de faire la nuance entre la mélodie d'une chanson qui est jouée sans les paroles, mais que le spectateur peut identifier, et la musique qui originellement ne possède aucun texte, qu'elle appartienne à

n'importe quel type de répertoire : jazz, classique, électronique, etc.) La chanson s'arrête à l'instant précis où Philippe reprend conscience d'une certaine réalité. À ce moment-ci, une partie de la bulle se referme : Philippe voit la photo de Simone dans le magazine et cette dernière apparaît dans la réalité avec sa bouteille de tequila. Il se crée alors une transition entre les deux univers qui existent à cause de la chanson.

### **Deuxième apparition**

La chanson revient une deuxième fois alors que l'on voit l'avion s'envoler dans le ciel (en direction du désert de Salt Lake City). La scène est très courte, mais la chanson vient nous rappeler que, malgré que Philippe voulait dire non à la proposition de Simone, il se trouve tout de même dans un avion qui les mène en direction du désert de Salt Lake City : « *Ho, non jamais, never, never...* ». Ainsi, on affirme la dualité qui continue d'habiter le personnage dans le déroulement de l'histoire. Non jamais, je ne ferais cela, qu'il dit, mais en même temps dans le récit, il se rapproche du but de la demande ultime, celui de faire un enfant à son amie. « *Même en m'épivardant / Dans les quatre coins du temps...* » *Dans les quatre coins du temps* devient ici une allusion à la mémoire du personnage, la mémoire de la scène précédente (dans l'appartement de Simone) et peut-être une incursion dans la mémoire du spectateur. Mais l'avion a déjà décollé, ils ne peuvent plus revenir en arrière... « *Dans les quatre coins du temps* » devient : dans les quatre coins du monde, dans les recoins des espaces réels et des espaces psychiques.

### **Troisième apparition**

Cette manifestation survient lors d'un autre moment clé de la fiction, lorsque Philippe se fait attaquer gratuitement par un groupe de jeunes, et qu'il est finalement abandonné au beau milieu de la rue et laissé pour mort. S'ensuit alors un plan fixe, qui dure quelques secondes, qui sert en quelque sorte à marquer un changement de temps : « *Je n'oublierai jamais* » résonne alors que les chances qu'il retrouve la mémoire sont presque nulles. Encore une fois, le texte de la chanson exprime une dualité explicite entre l'intériorité du personnage et le réel du récit. D'ailleurs, la chanson s'arrête au

moment où Simone arrive à l'hôpital, comme un signe évident du retour à la réalité. La chanson amène avec elle tous les signes du passé et, dans un même élan, contraste avec le fait que les chances d'un « futur » sont de plus en plus improbables. Si on reprend le concept des « cercles » chez Deleuze (chapitre 2), la chanson projette ici le spectateur dans la nostalgie du passé des personnages. À ce moment, le spectateur sait que l'amour entre les deux personnages est réciproque, alors que Philippe ne le saura sans doute jamais. On continue de fredonner le « *je n'oublierai jamais...* » ainsi que le « *Oh non jamais...* » ceci même après la fin de la projection.

### **Quatrième apparition (générique)**

Ici, elle sert à boucler la boucle. Mais le choix de la chanson du générique ne doit pas être fait à la légère, car cette chanson devient alors le dernier souvenir qui va demeurer dans la tête du spectateur suite à son expérience filmique : la mélodie et les mots qui vont lui rester dans la tête comme trace ultime du film. Ici, la chanson sert également à replonger une dernière fois le spectateur dans la mémoire du film. Il est possible, d'autre part, qu'il se crée une forme de fusion entre le film et la chanson et que dans le futur, l'écoute de la chanson à la radio par exemple, à l'inverse de ce qui se passe dans le film, ranime le souvenir du film chez l'auditeur. Il y a de ces associations qui deviennent parfois presque impossibles à dissocier et celle entre *Tout écartillé* et un *32 août sur terre* en est un très bon exemple au même titre que l'association entre *Amenez-moi* et *C.R.A.Z.Y.*

### Troisième cas : Lindbergh

#### Lindbergh

Parole : Claude Péloquin

Musique : Robert Charlebois

*Des hélices*

*Astrojet, Whisperjet, Clipperjet, Turbo*

*A propos chu pas rendu chez Sophie*

*Qui a pris l'avion St-Esprit de Duplessis*

*Sans m'avertir*

*Alors chu r'parti  
Sur Québec Air  
Transworld, Nord-East, Eastern, Western  
Puis Pan-American  
Mais ché pu où chu rendu*

*J'ai été  
Au sud du sud au soleil bleu blanc rouge  
Les palmiers et les cocotiers glacés  
Dans les pôles aux esquimaux bronzés  
Qui tricotent des ceintures fléchées farcies  
Et toujours ma Sophie qui venait de partir*

*Partie sur Québec Air  
Transworld, Nord-East, Eastern, Western  
Puis Pan-American  
Mais ché pu où chu rendu*

*Y avait même, y avait même une compagnie  
Qui engageait des pigeons  
Qui volaient en dedans et qui faisaient le ballant  
Pour la tenir dans le vent  
C'était absolument, absolument  
Absolument très salissant*

*Alors chu r'partie  
Sur Québec Air  
Transworld, Nord-East, Eastern, Western  
Puis Pan-American  
Mais ché pu où chu rendu*

*Ma Sophie, ma Sophie à moi  
A pris une compagnie  
Qui volait sur des tapis de Turquie  
C'est plus parti  
Et moi, et moi, à propos, et moi  
Chu rendu à dos de chameau*

*Je préfère  
Mon Québec Air  
Transworld, Nord-East, Eastern, Western  
Puis Pan américain  
Mais ché pu où chu rendu  
Et j'ai fait une chute  
Une crise de chute en parachute  
Et j'ai retrouvé ma Sophie  
Elle était dans mon lit  
Avec mon meilleur ami  
Et surtout mon pot de biscuits*

*Que j'avais ramassé  
 Sur Québec Air  
 Transworld, Nord-East, Eastern, Western  
 Puis Pan-American  
 Mais ché pu où chu rendu*

La chanson débute au moment où Philippe est seul dans sa chambre « capsule » à l'aéroport de Salt Lake City après une dispute avec Simone pour se terminer au moment où Simone se retrouve seule dans le taxi qui la ramène chez elle, alors qu'elle s'est endormie. Nous pouvons facilement reconnaître la trame musicale de la chanson *Lindbergh*. Bien entendu, *Lindbergh* fait référence directement aux avions, alors qu'ils attendent le vol qui les ramènera à Montréal. À un second degré, il y a toute l'histoire de la chanson qui vient se créer un univers parallèle dans le récit du film : la trahison de Sophie dans la chanson, et le personnage qui rentre au pays triste et seul, tout comme dans l'histoire de la chanson *Isabelle* de Leloup, comme nous le verrons par la suite. Dans ce cas-ci, nous sommes dans une situation d'intertextualité entre deux œuvres : « *l'art dans l'art* » de Brugière (chapitre 1). Mais aussi, nous sommes plongés au coeur d'une impression d'histoire déjà vécue des milliers de fois, appuyée par la chanson autant que par le récit, dans lequel le spectateur peut aisément se reconnaître (s'identifier). L'introduction de la chanson de Charlebois, ainsi mise en évidence, ne fait pas seulement office de trame sonore, elle apporte bel et bien un degré supplémentaire d'information et d'analyse. De plus, comme cette chanson est très populaire et connue par un nombre considérable de gens, beaucoup de spectateurs ont la chance de pouvoir la reconnaître et ainsi contextualiser cette scène, qui est d'une grande tristesse que l'on pourrait qualifier d'universelle. Paradoxalement, le fait que la chanson ne soit connue que par des gens du Québec (et par quelques Français) fait en sorte que la portée significative et symbolique de ce choix artistique est limitée à une certaine forme de régionalisme. Bien sûr, le commentaire supplémentaire n'est pas essentiel à la compréhension du film et un spectateur qui ne connaît pas la chanson peut tout de même suivre le déroulement du film sans problème. C'est au niveau des subtilités et des nuances que la chanson apporte des précisions. Le plus étonnant est de constater que l'on peut utiliser une chanson sans les paroles (seulement la trame sonore) mais que les paroles viennent tout de même s'imprégner dans notre mémoire, comme si la musique

était là pour nous rappeler les mots. Il y a quelque chose de tout à fait fascinant dans cette forme de manipulation subtile. En outre, elle est très bien intégrée dans ce cas précis.

### Quatrième cas : Isabelle.

#### Isabelle

Parole et Musique : Jean Leloup

*Elle t'a dit qu'elle serait juste à toi l'après-midi  
Au rond-point au carré « la fontaine St-louis »  
Tu te rends, tu y vas à l'heure comme à l'habitude  
Mais elle ne s'y trouve pas, tu es seul fait comme un rat  
Ce n'est rien, ce n'est rien, je vais lui téléphoner  
Ce n'est rien, ce n'est rien, elle a seulement oublié  
Mais juste au moment où tu allais vers la cabine  
Tu la vois rigolant avec copains et copines*

*C'est pas facile quand Isabelle te laisse tomber  
y a pas de quoi rire quand Isabelle te fait marcher  
La salope, ah la vache mais pourquoi elle ne dit rien  
La salope, ah la vache elle le traite comme un chien  
Mais ton cœur est trop tendre  
Et tu préfères l'attendre  
Dans le café d'en face  
Comme un espion comme un con*

*Mais enfin au moment où ton café s'en venait  
Tu la vois elle repart assise sur la mobylette  
De ton pote ou enfin celui que tu t'en doutais  
tu te dis c'est fini, elle est partie avec lui  
C'est pas facile quand Isabelle te laisse tomber  
Y a pas de quoi rire quand Isabelle te fait marcher  
Tu te rends dans le bar qu'elle préfère le soir venu  
Arrivé il est dix heures et c'est vide et incongru*

*Mais enfin d'quoi t'as l'air  
T'en vois plusieurs qui rigolent  
Qui se parlent dans ton dos  
Qui se foutent de ta gueule  
Où qu'elle est, où qu'elle est, ridicule tu demandes  
À la blonde serveuse qui est sa meilleure amie  
Elle répond qu'elle sait pas, ni le pourquoi ni le comment  
Avec l'air innocent tu sais très bien qu'elle te ment*

*C'est pas facile quand Isabelle te laisse tomber  
Y a pas de quoi rire quand Isabelle te fait marcher  
Ma p'tite abeille, je t'aime encore dis moi qu'tu dors*



*Ma p'tite merveille dis-moi que l'amour n'est pas mort  
 Isabelle, Isabelle, réponds-moi et parle moi  
 J'ai pas su, pas voulu, enfin j'ai pas fais exprès  
 Mais elle ne dit plus rien maintenant c'est pour de vrai  
 Maintenant à présent, l'Amour est une sale affaire  
 L'amour est une sale affaire.*

Tout comme dans le cas de *Lindbergh*, on ne retrouve que quelques notes du début de l'introduction de la chanson, ce qui rend la présence de la chanson très subtile. Après leur retour de Salt Lake City, Simone et Philippe se retrouvent chacun dans leur appartement respectif. Alors que Simone lit la lettre que Philippe lui avait remise plus tôt, nous pouvons voir Philippe assis dans son fauteuil, semblant réfléchir. Le plan ne dure que quelques secondes, et la musique joue très fort. Nous ne sommes pas en mesure de déterminer si la musique est celle que le personnage écoute très fort (dans la diégèse) ou si elle ne fait office que de bande sonore. Une chose est certaine, dans les deux cas, elle traduit la pensée du personnage, ce à quoi il semble méditer, au moment où, dans une même temporalité, Simone lit ses mots. Le cas est intéressant, car bien que la chanson soit un commentaire supplémentaire sur l'intériorité du personnage, elle n'est pas essentielle. Par contre, quiconque connaît la chanson va facilement reconnaître cette introduction et se remémorer intérieurement le texte de la chanson : « *Ma p'tite merveille dis-moi que l'amour n'est pas mort /Isabelle, Isabelle, réponds-moi et parle moi* » Bien que la lettre que Simone soit en train de lire soit une lettre de rupture, le texte de *Isabelle* laisse clairement savoir que Philippe est toujours amoureux de Simone : « *réponds-moi et parle moi ...* ». Il se lève et tente de téléphoner. On comprend que Philippe a l'impression de s'être fait avoir par Simone, alors que l'histoire de la chanson *Isabelle* est celle d'un homme qui se fait lui-même avoir par « Isabelle » qui lui donne rendez-vous pour se moquer de lui. La concordance subtile entre les deux récits (ou univers) apporte un niveau de compréhension supplémentaire, même si ces informations ne peuvent pas être décodées par tous les spectateurs.

Le deuxième niveau d'interprétation possible par le spectateur se situe à un niveau plus personnel, celui de l'identification à la chanson qu'il a peut-être écoutée dans un contexte similaire au personnage ou dans toutes autres circonstances qui lui

reviendront à la mémoire à ce moment précis. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre sur la mémoire, d'un côté, la chanson fait film et de l'autre, la chanson dans un film crée un double film (récit et souvenir) qui se chevauche dans une même simultanéité, dans un même temps ou un même présent. Dans le cas d'*Isabelle*, même si le spectateur n'entend pas explicitement les paroles de la chanson, l'introduction musicale est mise en évidence afin que le texte se fraye un chemin dans la mémoire et les souvenirs du spectateur.

**Cinquième cas : C'est pour ça**

*C'est pour ça*

Paroles et musique

Robert Charlebois

*Quand je regarde loin au fond de moi  
 Quand je regarde loin au fond de moi  
 Je ne comprends plus rien  
 Quand je regarde loin au fond de moi  
 Je ne comprends plus rien au monde, moi  
 C'est pour ça que je chante tout bas  
 Ce que je ne peux pas mieux dire  
 Quelque chose s'endort au fond de moi  
 Quelque chose s'endort au fond de moi  
 Qui ne veut pas sortir  
 Quelque chose s'endort au fond de moi*

*Qui ne veut pas sortir  
 Du fond de moi  
 C'est pour ça que je chante tout bas ce que je ne peux pas mieux dire  
 Tous les hommes au carré autour de moi  
 Tous les hommes au carré autour de moi que eux ils ont raison et que...  
 Tous les hommes au carré autour de moi que eux ils ont raison et que..... et que la terre est  
 ronde*

*C'est pour ça que pour les arrondir je chanterai un peu moins bas...  
 Et si je me mettais à crier pour vous dire que le monde  
 Et si je me mettais à crier pour vous dire que le monde va bientôt finir  
 Et si je vous criais qu'il ne finira pas comme il a commencé par une sorte de « tam tili dam »  
 Et tout cela vous le savez déjà, c'était dans les journaux hier  
 Quand je regarde loin au fond de moi  
 Quand je regarde loin au fond de moi  
 je ne comprend plus rien  
 Quand je regarde loin au fond de moi  
 Je ne comprends plus rien au monde, moi*

*C'est pour ça que je chante tout bas  
Ce que je ne peux pas mieux dire*

Ici, le choix de cette chanson fait ressortir toute l'incompréhension qui habite le personnage de Simone. Le film se termine sur ce questionnement, alors que l'on voit des images de l'infini du désert apparaître. Si le spectateur ne sait pas comment les choses vont se terminer, la chanson vient appuyer cette idée. *Quand je regarde loin au fond de moi/ je ne comprends plus rien /Quand je regarde loin au fond de moi/ Je ne comprends plus rien au monde, moi... c'est pour cela que je chante tout bas ce que je ne peux pas mieux dire... »* Le message est clair. La chanson sert de catalyseur afin de laisser une place au mystère et à l'inconnu.

Le commentaire supplémentaire sur le film est particulièrement explicite. Si le spectateur n'est pas tout à fait certain de comprendre ce qui vient de se passer à l'écran, les paroles de la chanson viennent lui rappeler qu'il n'est pas le seul et apportent un degré de réflexion supplémentaire. Cette fois-ci, c'est l'intériorité du personnage de Simone qui s'exprime par la chanson. L'utilisation de cette dernière apporte un des commentaires supplémentaires sur le film parmi les plus remarquables. Dans son livre *Écrire une chanson*, Robert Léger [1] souligne l'importance pour un auteur de chanson d'exprimer un message clair, qui sera facilement audible et compréhensible pour l'auditeur, et cela en une seule écoute. Il ajoute que, dans le cas d'une chanson, l'oreille du spectateur est doublement sollicitée, car elle l'est autant par le texte que par la musique. Dans le cas du film, elle l'est triplement. Afin que toute l'attention du spectateur soit portée vers le texte, le réalisateur a choisi de donner toute l'importance à la chanson, faisant alors de celle-ci le personnage principal de la scène, avec un arrière-plan désertique, qui à son tour renvoie à la mémoire et au souvenir du désert. En somme, toute l'attention du spectateur est consacrée à la chanson de Charlebois. Dans le film de Villeneuve, les chansons sont mises en évidence et donnent au film une texture particulière. En fait, elles permettent de voyager au cœur même des pensées internes des personnages.

Note

[1] Robert Léger, *Écrire une chanson*, p. 37

## **Chapitre 6**

### **Représentation et rôles des chansons dans le film *Histoire de famille* de Michel Poulette**

### **Analyse des chansons de *Histoire de famille* Michel Poulette, 2005**

(À noter qu'il s'agit de la version filmique et non de celle réalisée en version télé-série pour la télévision.)

Le choix de ce film dont la trame principale est la vie des membres de la famille Gagné à travers les années est un exemple très intéressant d'une utilisation des chansons en trame sonore. En effet, quoi que l'on puisse penser de la valeur cinématographique de la production, il n'en demeure pas moins un exemple parfait dans le cadre de cette étude spécifique de la chanson. La trame sonore de ce film est particulièrement riche du point de vue des chansons. Si le film relate un pan de l'histoire du Québec, c'est également par ces nombreuses chansons qui y sont présentes à chaque scène que le spectateur (tout comme les personnages) se replonge dans l'histoire de la nation québécoise. La chanson occupe une place particulière tout au long du film, on y fait même allusion à quelques reprises dans la narration, mais nous y reviendrons.

#### **Résumé du film**

*Histoire de famille* raconte l'histoire de Julie, une jeune femme qui trouve un roman portant sur la saga d'une famille lors de la Révolution tranquille. Surprise par la similitude avec sa propre famille, elle part à la recherche de l'auteur du roman qui acceptera finalement de répondre à ses questions. Chassé-croisé entre passé et présent, réalité et fiction, *Histoire de famille* met en scène la famille Gagné, issue des Cantons-de-l'Est, qui déménage à Montréal. Des années 1960 à 1976, les événements qui marquent l'existence des Gagné y sont consignés: la leucémie de Monique, sa rencontre avec un accordeur de piano aveugle qui deviendra son grand amour, la vente de la ferme familiale pour payer les soins de santé de la petite, les sympathies felquistes de Michel (le cadet), le désir d'Isabelle (l'aînée des filles) de participer au changement des mentalités dans un Québec sortant de la Grande Noirceur... Leur histoire se superpose à celle «en accéléré» d'un Québec ressuscité par le «grand dérangement» de la Révolution tranquille... [1]

Voici la liste complète des chansons qui se retrouvent dans la trame sonore de *Histoire de famille*. (les morceaux de musique ainsi que la musique originale du film ont été volontairement retirés de cette liste.)

- *Méo penché* de Jérôme Lemay
- *Rêve et conquête* d'Hervey Brousseau
- *Allez savoir pourquoi*, de Jean-Pierre Calvet, interprétée par Les Compagnons de la chanson
- *Donnez-moi des roses*, de Jean Mottier, interprétée par Fernand Gignac
- ***La légende du cheval blanc***, de Claude Léveillé
- ***Le grand six pieds*** de Claude Gauthier
- *Les nuits de Montréal*, d'Émile Prud'homme, interprétée par Jacques Normand
- ***La Manic*** de George d'Or
- *L'eau vive* de Guy Béart
- *Mother in law* d'Allan Toussaint, interprétée par Les Hou-Lops
- *Mer morte*, interprétée par Les Jaguars
- *Tu es impossible*, interprétée par Les Sultans
- ***Le petit roi*** de Jean-Pierre Ferland
- *Ent' deux joints* interprétée par Robert Charlebois
- *Le tour de la terre* interprétée par Renée Claude
- *California* de Robert Charlebois
- *Tu trouveras la paix dans ton cœur*, interprétée par Renée Claude
- ***Le plus beau voyage*** de Claude Gauthier

En somme, compte tenu de la très grande quantité de chansons, il est impossible dans le cadre de cette étude de toutes les analyser! C'est pourquoi, ici, nous nous attarderons que sur ces cinq chansons suivantes : *Le petit roi* de Jean-Pierre Ferland, *La légende du cheval Blanc* de Claude Léveillé, *La Manic* de George D'Or ainsi que *Le grand six pieds* et *Le plus beau voyage* de Claude Gauthier. Le choix a été fait en tenant compte de l'importance du rôle qu'elles jouent à l'intérieur de la diégèse, ainsi que pour la diversité de leurs différentes utilisations. Finalement, nous avons privilégié les chansons à caractère majoritairement social et politique afin de poursuivre l'illustration de la théorie élaborée dans le troisième chapitre.

## Cas numéro 1

### Le petit roi

Paroles: Jean-Pierre Ferland. Musique: Jean-Pierre Ferland, Michel Robidoux

*Dans mon âme et dedans ma tête,  
Il y avait autrefois  
Un petit roi  
Qui régnait comme en son royaume  
Sur tous mes sujets  
Beaux et laids  
Puis il vint un vent de débauche  
Qui faucha le roi  
Sous mon toit  
Et la fête fut dans ma tête  
Comme un champ de blé  
Un ciel de mai*

*Et je ne vois plus la vie de la même manière  
Et je ne vois plus le temps me presser comme avant  
Hé, boule de gomme! S'rais-tu dev'nu un homme?  
Hé, boule de gomme! S'rais-tu dev'nu un homme?*

*Comme un loup qui viendrait au monde  
Une deuxième fois  
Dans la peau d'un chat,  
Je me sens comme une fontaine  
Après un long hiver  
Et j'en ai l'air  
J'ai laissé ma fenêtre ouverte  
À sa pleine grandeur  
Et je n'ai pas eu peur  
Dans mon âme et dedans ma tête,  
Il y avait autrefois  
Un autre que moi*

*Je ne fais plus l'amour de la même manière  
Et je ne sens plus ma peau me peser comme avant  
Hé, boule de gomme! S'rais-tu dev'nu un homme?  
Hé, boule de gomme! S'rais-tu dev'nu un homme?*

*Tu diras aux copains du coin  
Que je n'reviendrai plus,  
Mais n'en dis pas plus  
Ne dis rien à Marie-Hélène,  
Donne-lui mon chat:  
Elle me comprendra  
J'ai laissé mon jeu d'aquarelles  
Sous le banc de bois  
C'est pour toi*



*Dans mon âme et dedans ma tête,  
Il y avait autrefois  
Comme un petit roi*

*Hé, boule de gomme! S'rais-tu dev'nu un homme?*

Alors que Michel sort de prison, on entend la chanson *Le petit roi* de Jean-Pierre Ferland. La chanson sert ici d'élément narratif supplémentaire au récit. Après plusieurs années difficiles et un séjour derrière les barreaux, on nous indique ici que le personnage semble déterminé à faire une croix sur son passé et à commencer une vie nouvelle en s'appuyant sur de nouvelles bases. Alors qu'on le voit entrer dans sa vie nouvelle, la chanson sert d'indicateur de l'état psychologique du personnage. Il semble sûr de lui, et déterminé (l'histoire nous apprendra que finalement, ce n'était pas tout à fait le cas, mais au moment de la scène c'est ce qui est indiqué) : « *Dans mon âme et dedans ma tête il y avait autrefois, un petit roi, Qui régnait comme en son royaume sur tous mes sujets beaux et laids. Puis il vint un vent de débauche qui faucha le roi sous mon toit et la fête fut dans ma tête...* » Ceci était l'ancien Michel, mais voilà que la chanson vient définir Michel comme un homme nouveau, celui de la chanson : « *Hé boule de gomme! S'rais-tu dev'nu un homme?* »

La chanson apporte un vent d'optimisme dans la vie du personnage : « *je ne vois plus la vie de la même manière, et je ne sens plus le temps me presser comme avant* ». La chanson ainsi superposée à la scène amène alors un commentaire supplémentaire sur la vie du personnage. Il faut dire qu'une ellipse temporelle dans le récit nous avait fait perdre le personnage de vue et le saut dans le temps fait en sorte que l'on ne sait pas comment le personnage a évolué psychologiquement au cours des dernières années de sa vie (durant tout le temps où il est en prison), alors la chanson vient en quelques secondes pallier à ce manque et le spectateur qui connaît la chanson est alors en mesure de voir et de comprendre l'évolution en quelques secondes sans avoir à entendre l'intégralité de la chanson. La chanson devient un outil très utile au réalisateur afin d'informer et d'éviter d'ajouter une scène inutile qui aurait été nécessaire en autre cas pour atteindre le même but alors qu'ici, on peut simplement poursuivre le récit : la chanson se charge du côté

explicatif et tout se fait dans un même temps en ajoutant même une petite note très optimiste à la scène.

Beaucoup de spectateurs se sont un jour identifiés au texte de cette chanson. Il devient aussi plus facile de s'identifier au personnage et de saisir ce qu'il peut avoir vécu et comment il peut se sentir à sa sortie de prison. Il plonge alors dans ses propres souvenirs reliés à la chanson.

## Cas numéro 2

La Légende du Cheval blanc  
Paroles et musique Claude Léveillé

*Sur un cheval blanc je t'emm nerai  
 D fiant le soleil et l'immensité  
 Dans des marais inconnus des Dieux  
 Loin de la ville  
 Uniquement nous deux  
 Et des milliers de chevaux sauvages  
 Feront un cercle pour nous isoler  
 N'entends-tu pas toutes les guitares  
 Criant de joie dans la chevauchée  
 Sur un cheval blanc je t'emm nerai  
 D fiant le soleil et l'immensité  
 Dans les marais inconnus des Dieux  
 Loin de la ville  
 Uniquement nous deux  
 Pourtant je sais que ce n'est qu'un rêve  
 Pourquoi faut-il que ce ne sois qu'un rêve  
 Mais l'hymne   l'amour je l'entends déjà  
 J'entends déjà son all luia  
 Alléluia*

Alors que Jean accorde le piano de la famille Gagné, il discute avec Monique   l'époque où elle est encore enfant. La scène est une scène clé de l'histoire, car c'est   ce moment précis que Monique va tomber amoureuse de Jean, alors qu'il va lui chanter un extrait de cette chanson de Claude Léveillé. La chanson insérée   l'intérieur même du récit (c'est Monique qui demande   Jean de chanter quelque chose pour elle et   laquelle il va répondre : «*Tiens une chanson qu'un de mes amis a composée, elle est pleine de galops et de mots qui vont très très loin...*») va nourrir la passion de Monique comme un catalyseur de son amour naissant, alors que les mots de la chanson seront perçus par la petite fille comme une véritable promesse de vie. Au même moment d'ailleurs, dans la narration, la voix hors champ de Monique dira ceci : «*C'est drôle comment on grandit d'un coup, le jour où les paroles des chansons deviennent des promesses, de l'amour, et du danger* ». Pendant que Jean récite la chanson, les paroles de Monique résonnent, donnant alors une force toute nouvelle   la chanson, celle de porteuse d'un message d'espoir. *Sur un cheval blanc je t'emm nerai/ D fiant le soleil et*

*l'immensité/ Dans des marais inconnus des Dieux/ Loin de la ville/ Uniquement nous deux... »* Les mots de la chanson deviendront alors pour Monique, la promesse qu'un jour, il viendra la chercher pour l'amener très loin, juste elle et lui...

Au même moment, il y a un gros plan fixe sur le visage de Monique qui donne au spectateur l'impression que les mots de la chanson forment un film qui se déroule dans sa tête : en fait, on la voit presque imaginer les mots comme si, à cet instant précis, la chanson basculait dans l'univers des images, et que c'est là que le film se déroulait, en surimpression dans l'imagination du personnage. Comme le gros plan dure quelques instants et qu'il n'existe plus rien d'autre que les mots échappés de la chanson qui volent dans l'espace filmique, il devient facile pour le spectateur d'y mettre toute son attention et de s'y identifier, soit par la référence à ses propres souvenirs ou bien en se projetant dans l'univers du personnage. À cet instant, le personnage principal du récit devient la chanson elle-même, et le cheval galope dans le pré des imaginations réceptives.

Tout le dispositif ici est mis en œuvre afin que le cœur même de la scène soit la chanson. Bien que la scène soit importante au niveau narratif pour la suite de l'histoire, la chanson occupe le premier plan : elle n'est pas ici pour accompagner le récit ou simplement ajouter une valeur émotive au récit. La scène se déroule alors que les deux personnages sont rassemblés autour du piano. Le piano dans la maison devient un peu le symbole des soirées et des fêtes en famille, où tous sont réunis autour d'un piano à chanter des airs traditionnels, des chansons de Noël, etc. Nombreuses sont les familles qui possédaient un piano, ou un autre instrument de musique, dans ce but rassembleur. Dans la scène : un piano, deux personnages et la chanson, simplement, un gros plan sur les personnages, pas de mouvement de caméra, seulement la musique, les mots qui voyagent et l'interprétation de l'acteur qui ramène à la mémoire du spectateur le souvenir de Claude Léveillé. En effet, dans cette scène où l'on fait directement référence   l'auteur de la chanson, le spectateur ne peut faire autrement que d'avoir une pensée pour le créateur, ce qui provoque un autre décrochage, de la fiction   la réalité de l'histoire du Québec, et cela sans qu'on ne le mentionne directement. Le cinéma contribue ici   garder vivant et/ou immortel l'œuvre de Léveillé, comme une trace

indélébile de son passage et de son importance dans l'histoire d'ici. En somme, la chanson devient en plus un témoignage, et ne sert pas uniquement au film. D'ailleurs, tout le film est construit selon ce principe de recréer une partie de l'histoire du Québec en mariant fiction et réel, manière encore plus évidente de créer une forme d'identification pour les spectateurs qui seront susceptibles de revivre eux-mêmes leur passé à travers celui de la famille fictive. Que faisait le spectateur, alors qu'il a entendu pour la première fois, à la radio peut-être, cette chanson de Léveillé? Dans quelle mesure ces chansons nouvelles ont pu avoir un impact ou des conséquences réelles sur leur vie? etc.

Dans cette scène, il est très intéressant de constater que si la chanson est très importante tout au long du film, elle est également importante dans la vie des personnages. Si Monique fonde tous ses espoirs sur la promesse qu'elle a perçue dans la chanson, le personnage le mentionne même très clairement d'entrée de jeu... Un peu comme si la vie était une suite d'événements que l'on vivait autant dans le réel qu'à travers les chansons qui l'accompagnent tout au long de notre vie. On entend dans les chansons les parties de textes qui nous touchent beaucoup, car souvent, nous vivons des choses semblables, des émotions et des sensations identiques et celles-ci entraînent une forme de réconfort, celui de réaliser ou de comprendre que nos peurs, nos angoisses, nos drames et nos souffrances ne sont pas uniques. Bien qu'ils nous appartiennent totalement, ces sentiments sont toujours bien plus universels que l'on pourrait le croire et c'est ce qui fait en sorte que non seulement nous nous sentons moins isolés, mais que nous pouvons avoir l'impression de faire partie de la société et de s'y sentir intégré.

### Cas numéro 3

#### Le grand six pieds de Claude Gauthier

Paroles et musique Claude Gauthier

*Aux alentours du Lac Sagouay  
Il était venu pour bûcher et pour les femmes  
Il trimait comme un déchainé  
Pis l'samedi soir allait giguer  
Avec les femmes  
Un Québécois comme y en a plus  
Un grand six pieds, poilu en plus  
Fier de son âme*

*{Refrain:}  
Je suis de nationalité québécoise-française  
Et ces billots j'les ai coupés  
À la sueur de mes deux pieds  
Dans la terre glaise  
Et voulez-vous pas m'embêter  
Avec vos mesures à l'anglaise!*

*2- Mais son patron une tête anglaise  
Une tête carrée, entre parenthèses  
Et malhonnête  
Mesurait l'bois du grand six pieds  
Rien qu'à l'oeil, un oeil fermé  
Y était pas bête  
Mais l'grand six pieds l'avait à l'oeil  
Et lui préparait son cercueil en épinette*

*3- Puis un matin dans les rondins  
Il lui a gossé la moustache  
D'un coup de hache  
On a fêté le grand six pieds  
Y avait de la bière, du lard salé  
Et puis des femmes  
M'sieur l'curé voulut l'confesser  
Mais le grand six pieds  
Lui a chanté sur sa guitare*

La scène se passe dans une boîte à chansons, à une époque où les boîtes à chansons étaient florissantes et nombreuses. Le personnage de Claude Gauthier est interprété par l'acteur Sébastien Ricard. Ici, en plus d'être à l'intérieur même de la diégèse, la chanson se veut également une reconstitution historique d'un moment de l'histoire du Québec. Contrairement à la scène où l'on fait une allusion directe à Claude

Léveillé, ici nous ne sommes plus dans le domaine de l'allusion mais bien dans celui de la reconstitution. Cette scène se superpose directement avec celle de la *Légende du Cheval blanc*, alors que nous sommes encore dans la scène précédente, et que Jean chante la chanson de Léveillé, il y a une superposition graduelle du son et de l'intimité de la maison familiale, on passe directement à la boîte à chansons, et à la chanson de Gauthier. Il y a un basculement entre l'univers intime (mémoire individuelle) et l'univers social (mémoire collective). Dans les faits, on assiste seulement à la finale de la chanson (du spectacle également, étant donné qu'à la suite de la chanson, le chansonnier souhaite une bonne fin de soirée aux spectateurs présents).

La chanson de Gauthier, dans le contexte présent, sert bien entendu à se transporter au présent de l'époque, à contextualiser la scène et à créer une forme d'identification avec le spectateur (celui qui aura vécu cette époque des boîtes à chansons ainsi que l'effervescence politique qui accompagnait l'époque pré-octobre 70). Dans son livre sur la belle époque des boîtes à chansons, Daniel Guérard les dépeint comme un moment marquant de l'histoire de la chanson d'ici, mais également comme étant un moment important de l'histoire du Québec « *Les boîtes à chansons auront été ce lieu de rencontres à la fois éphémère et marquant qui a réussi à cristalliser certaines aspirations communes jusque là irréalisable tant elles étaient éparpillées. Le grand pouvoir des boîtes à chansons des années soixante en fut un de rassemblement, au moment où la société évoluait à un rythme effarant, rendant les références d'hier caduques. L'arrivée des chansonniers coïncide aussi avec le remplacement de la littérature par la chanson comme moyen de rassemblement, avec cette différence que la chanson rejoignait un public beaucoup plus vaste que la littérature et de manière beaucoup plus instantanée.* » [2] La chanson dans un film devient encore une fois un moyen de toucher un plus grand nombre de gens en même temps.

Ici, avant tout, elle sert d'introduction à un discours sur la chanson, et plus particulièrement sur le discours et le « non-pouvoir » des mots versus celui des actions. À la fin de la chanson, on revient dans l'univers des personnages et on demande à Thérèse si elle a aimé le tour de chant. Elle va répondre ceci : « *Non, j'ai pas aimé ça,*

[...] *J'ai un problème (Michel) avec la parole, les paroles des chansons, les paroles des discours qui n'avancent à rien, je ne suis plus capable. L'être humain, il existe juste dans ses actes, quand bien même tu chanterais toutes tes idées jusqu'à la fin des temps, ça ne ferait rien d'autre que des belles chansons. Il y a juste une chose qui parle vraiment : l'action!* ». Il est difficile ici de ne pas y voir également un questionnement non seulement du personnage mais du réalisateur lui-même, qui donne un peu l'impression de se questionner sur le pouvoir ou le rôle des chansons qu'il a insérées tout le long du récit. Les questions sont légitimes. Ont-elles un véritable pouvoir? Peuvent-elles conscientiser la population? Dans quelle mesure le rôle instructif qu'on leur accorde est-il efficace? Quel impact concret peuvent-elles avoir autant dans la vie que dans le film? Alors que la chanson parle des bûcherons et des ouvriers canadiens français exploités par de riches patrons canadiens anglais, on est en droit de se demander, dans un même ordre d'idées, si le fait que bien des chansons comme celle-ci ont dénoncé la situation qui s'est un peu améliorée depuis, puisse avoir eu un véritable impact sur la conscientisation à l'amélioration. Bien des questions et très peu de réponses, mais toutes des questions qui se posent à la suite de l'intégration des chansons. À la lumière de ceci, nous pouvons du moins admettre qu'elles ont le pouvoir de faire réfléchir.



**Cas numéro 4**La ManicParoles et Musique: Georges D'Or

*Si tu savais comme on s'ennuie  
 À la Manic  
 Tu m'écrirais bien plus souvent  
 À la Manicouagan  
 Parfois je pense à toi si fort  
 Je recrée ton âme et ton corps  
 Je pense à toi et m'émerveille  
 Je me prolonge en toi  
 Comme le fleuve dans la mer  
 Et la fleur dans l'abeille*

*Que deviennent quand j'suis pas là  
 Mon bel amour  
 Ton front doux comme fine soie  
 Et tes yeux de velours  
 Te tournes-tu vers la Côte-Nord  
 Pour voir un peu, pour voir encore  
 Ma main qui te fait signe d'attendre  
 Soir et matin je tends les bras  
 Je te rejoins où que tu sois  
 Et je te garde*

*Dis-moi c'qui s'passe à Trois-Rivières  
 Et à Québec  
 Là où la vie a tant à faire  
 Et tout c'qu'on fait avec  
 Dis-moi c'qui s'passe à Montréal  
 Dans les rues sales et transversales  
 Où tu es toujours la plus belle  
 Car la laideur ne t'atteint pas  
 Toi que j'aimerai jusqu'au trépas  
 Mon éternelle*

*Nous autres on fait les fanfarons  
 à cœur de jour  
 Mais on est tous de bons larrons  
 Cloués à leurs amours  
 Y'en a qui jouent de la guitare  
 D'autres qui jouent d'accordéon  
 Pour passer l'temps quand y est trop long  
 Mais moi, je joue de mes amours  
 Et je danse en disant ton nom  
 Tellement je t'aime*

*Si tu savais comme on s'ennuie  
 À la Manic*

*Tu m'écrirais bien plus souvent  
 À la Manicouagan  
 Si t'as pas grand-chose à me dire  
 Écris cent fois les mots "Je t'aime"  
 Ça fera le plus beau des poèmes  
 Je le lirai cent fois  
 Cent fois cent fois c'est pas beaucoup  
 Pour ceux qui s'aiment*

*Si tu savais comme on s'ennuie  
 À la Manic  
 Tu m'écrirais bien plus souvent  
 À la Manicouagan*

Dans ce cas-ci, l'utilisation de la chanson sert à commenter les images d'archives de la construction de la Manic. La chanson, écrite à l'origine pour illustrer la vie des ouvriers qui ont travaillé à la réalisation de cette gigantesque construction, joue ici un peu ce même rôle, celui de la chanson souvenir, mais elle prend aussi le rôle de chanson témoignage. Si les images d'archives montrent le côté plus industriel, l'immensité du projet et des infrastructures, la chanson témoigne de la vie difficile des hommes qui ont participé à ce projet. Le contraste entre l'envergure de la construction et la réalité plus petite des sentiments humains est souligné par ce même contraste, cette fois, entre la chanson et les images réelles.

Cette séquence d'archives rehaussées par la chanson est non seulement un moment important de l'histoire du Québec, qui est présenté ici, mais il permet également d'ancrer l'histoire fictive, afin que le spectateur puisse s'y identifier ou à tout le moins y voir le parallèle entre le réel et le fictif, en plus de servir de référentiel temporel qui situe l'histoire fictive de la famille Gagné dans la chronologie réelle de l'histoire du Québec. Il y a des milliers de familles d'ici qui ont vécu réellement ce qui se passe dans la fiction et les images et la chanson sont là pour en témoigner. Dans le récit, le personnage de Robert, après avoir été impliqué contre son gré dans le vol de la dynamite sur les lieux de son travail, perd son emploi et se retrouve dans une impasse financière qui va le contraindre à s'exiler sur la Côte-Nord afin de se retrouver un emploi sur le chantier de la Manic. La chanson continue et, à la suite des images d'archives, on voit sa femme qui prépare sa valise avant son départ. Ici, c'est le côté humain, la tristesse et tout ce que ce

nouvel emploi implique autant en risques qu'en éloignement, que la chanson exprime : par exemple, le couple qui sera séparé de longues semaines. La chanson apporte alors une donnée émotive, à cause du texte en tant que commentaire supplémentaire.

Mais le commentaire va au-delà de la simple interprétation qui ajouterait un second niveau à l'histoire ou encore à l'intériorité des personnages. La chanson, parce qu'elle est connue par presque tous, est l'explication de la scène d'une certaine manière. Avec les images d'archives, elle annonce la suite de l'histoire. Dès les premières notes de la chanson, on reconnaît l'air et du même coup, le spectateur est en mesure de comprendre la suite du récit, il sait alors que le personnage s'en va travailler là sans même que l'on ait à le mentionner directement dans le dialogue. On comprend, on sait et on ressent du coup la tristesse qui accompagne la suite. La chanson joue donc ici un rôle important qui est possible parce que la majorité des spectateurs sont en mesure de faire ce lien dû au fait qu'ils connaissent d'avance la chanson. Jusqu'à un certain point, nous pourrions parler de cette utilisation de la chanson comme d'un code. On outrepassé le travail émotif de la chanson ou de la musique pour lui donner un rôle informatif. Voilà une particularité ou un rôle de la chanson qui lui est spécifique et que la musique ne peut pas jouer.

Finalement, la scène se poursuit et le dialogue reprend, mais la chanson est toujours présente sur la bande sonore, même si elle est très discrète. Les personnages tentent de se convaincre mutuellement que la séparation ne sera pas trop grave, que c'est juste un mauvais moment à passer, alors que les paroles de la chanson indiquent tout le contraire. Puis May annonce à Robert qu'elle va lui écrire (comme dans la chanson), ce à quoi Robert lui répond : « *Non, ce n'est pas nécessaire, ce serait comme dans la chanson et je l'haïs pour mourir* ». À ce moment, il y a un basculement et la chanson qui était hors de la diégèse et qui donnait des renseignements sur la suite du récit entre à l'intérieur même du récit : ainsi non seulement le spectateur peut s'identifier à la chanson, mais les personnages eux-mêmes s'y identifient et on a soudain l'impression de vivre la même histoire que celle qui est racontée dans la chanson. La chanson devient un peu leur vie, ils sont la chanson et celle-ci est un peu d'eux également. La chanson

illustre une partie de l'histoire que nous ne verrons pas, mais que l'on comprendra grâce à la chanson qui est à la fois dans la vie et dans le récit.

### Cas numéro 5

#### Le plus beau voyage

Paroles et musique de Claude Gauthier

*J'ai refait le plus beau voyage  
De mon enfance à aujourd'hui  
Sans un adieu, sans un bagage,  
Sans un regret ou nostalgie*

*J'ai revu mes appartenances,  
Mes trente-trois ans et la vie  
Et c'est de toutes mes partances  
Le plus heureux flash de ma vie!*

*Je suis de lacs et de rivières  
Je suis de gibier, de poissons  
Je suis de roches et de poussières  
Je ne suis pas des grandes moissons  
Je suis de sucre et d'eau d'érable  
De Pater Noster, de Credo*

*Je suis de dix enfants à table  
Je suis de janvier sous zéro*

*Je suis d'Amérique et de France  
Je suis de chômage et d'exil  
Je suis d'octobre et d'espérance  
Je suis une race en péril  
Je suis prévu pour l'an deux mille  
Je suis notre libération  
Comme des millions de gens fragiles  
À des promesses d'élection  
Je suis l'énergie qui s'empile  
D'Ungava à Manicouagan*

*Je suis Québec mort ou vivant!*

De loin, la chanson la plus importante de cette trame sonore. *Le plus beau voyage* de Claude Gauthier se trouve à être un élément majeur de cette production. Toute la montée dramatique de la scène finale est bercée par cette envolée lyrique. La chanson, qui se retrouve dans son intégralité, crée un amalgame entre le destin des personnages et celui du Québec, le jour de l'élection du Parti Québécois en 1976. Le rôle de la chanson est d'autant plus important qu'elle vient marier l'histoire de la famille à celle des personnages.

La scène débute avec des archives auditives où on peut entendre la voix de Bernard Derome, lors de cette soirée d'élection de 1976. Au même moment, on voit des images (également des scènes d'archives) de bureaux de scrutin lors du déroulement des élections. Il faut savoir que dans la fiction, le personnage de Pierre se présente comme candidat pour le Parti Québécois lors de cette soirée d'élection, la fiction et la réalité s'amalgament déjà dans cette idée. Ensuite, dans le plan suivant, la voix télévisuelle se transporte vers celle de la radio, dans l'appartement des Gagné (parents) où elle est atténuée, laissant place aux courts dialogues des personnages. Finalement, le passage s'opère à nouveau entre le radiophonique et le télévisuel alors que le volume du son augmente afin de reprendre son importance. La caméra se tourne vers le téléviseur où on peut voir Bernard Derome faire son annonce officielle : « *Radio-Canada annonce que le prochain gouvernement sera formé par le Parti Québécois et que ce sera un gouvernement majoritaire* ». Sur le plan suivant, on fait une ellipse alors que les personnages se retrouvent au centre Paul-Sauvé.

Ensuite, il y a une nouvelle ellipse temporelle, on fait un saut dans les années 2000, c'est à ce moment précis que débute la chanson, pendant que Jean narre la lettre qu'il laisse à sa fille Julie, sur l'introduction musicale de la chanson. Dans la scène, on le voit laisser des cahiers sur le piano en lui disant qu'elle devient alors l'héritière des archives de leur histoire. Sur ce, la voix de Claude Gauthier se fait entendre et on entend la première ligne : « *J'ai refait le plus beau voyage De mon enfance à aujourd'hui...* ». À partir de là, découle une succession de plans mémoires qui entremêlent dans une habile chorégraphie les plans de l'histoire du film (passé et futur, permettant également aux spectateurs de découvrir ce que l'avenir réserve aux personnages, principalement la grossesse de Monique ainsi que sa mort et la réconciliation entre Michel et son père) et les images d'archives de l'histoire du Québec.

Sur les partitions que Jean a laissées à sa fille, on peut lire : « *À notre fille Julie, pour la suite de notre histoire...* » Le film fonctionne sur le même principe : le réalisateur offre cette vision de l'histoire du Québec, d'une famille qui est à la fois une représentation de toutes les familles, d'images et de musique qui ont façonné le présent

et qui sont les prémisses d'un futur à venir. Un peu comme un hommage, ou un trésor, une vision de « d'où nous venons » pour permettre de savoir où aller.

Pendant les deux paragraphes qui vont suivre, on perd la chanson, et c'est la narration de Julie qui lit la lettre laissée par son père qui reprend le dessus. Le texte est en soi très révélateur de cet amalgame historique : « ...*On n'est pas que des histoires d'amours, on n'est pas que des lacs et des rivières, des révolutions tranquilles, des déficits zéro ou de la musique, des chansons, pis des référendums, on est d'abord tous nos enfants, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs, on est d'abord quelques familles et quelques tribus et nations au bord d'un fleuve nourricier et éternel.* » On retrouve des confrontations entre les deux narrations qui sont particulièrement intéressantes comme celle-ci à titre d'exemple, alors que le père dit : « *ça y est, j'ai plus peur* », la chanson revient pour dire : « *je suis une race en péril* » ... C'est à ce moment-là que le volume de la chanson prend la place la plus importante, le son augmente très fort pour la finale (au niveau des paroles de la chanson) : « *Je suis Québec mort ou vivant* ». À la suite de ceci, le son diminue et on voit René Lévesque prononcer son désormais célèbre : « *J'ai jamais pensé que je pouvais être aussi fier d'être Québécois, que ce soir...* ». Suivi par les images de la foule en délire, explosant de joie dans une montée dramatique finale, le refrain reprend « *Je suis Québec mort, ou vivant* » créant une sorte de paroxysme de toutes les avancées dramatiques et temporelles réelles et d'archives dans une seule et même unité. Le résultat produit un effet très émotif pour le spectateur qui ne peut que se reconnaître dans une de ces parcelles narratives cumulatives. C'est à ce moment-ci très exactement que le film prend fin. Il faut saluer ce morceau de bravoure au niveau du montage. L'effet est particulièrement intéressant et réussi. Mais il faut également mentionner qu'une importante part de cette réussite au niveau de l'envolée émotive est due en grande partie au choix musical, non seulement à la musique, mais à tous les mots qui viennent appuyer les épisodes de vie des personnages fictifs. Il n'est pas étonnant que les gens s'y associent également. Chacun est libre d'y ajouter une interprétation personnelle reliée à l'écoute de la chanson, peu importe s'il la connaissait ou pas à l'origine.

En interrogeant des gens sur leur rapport à la chanson de cinéma, nous avons reçu le témoignage d'une personne qui fut particulièrement révélateur. Le cas d'un homme d'une trentaine d'années, qui ne connaissait pas l'existence de cette chanson et qui, en la voyant dans ce contexte, s'est effondré en larmes. Par la suite, à chaque écoute de la chanson, ce surplus émotif se fait ressentir et il ne peut s'empêcher de verser une larme.

Cette chanson est également celle qui va demeurer dans la tête du spectateur à la suite de la projection. La très grande montée émotive qui s'opère pour conclure le film crée un lien très fort entre la chanson et le film. Il est fort possible qu'à partir du moment où un spectateur aura vu le film et la chanson ainsi associés, qu'il devienne difficile de les dissocier l'un de l'autre. Soit qu'en entendant le titre du film, la mémoire de la chanson remonte à la surface ou bien au contraire qu'en entendant la chanson dans un contexte autre que celui du film, ce soit les images du film qui remontent à sa mémoire. Ainsi liée au film, la chanson se voit alors offrir une nouvelle vie ainsi qu'une nouvelle chance de toucher les gens. Sans oublier la chance de pouvoir être découverte par des nouvelles générations de spectateurs.



Notes

- [1] Le résumé du film provient du site Internet de Christal Film Distribution.  
[www.christalfilms.com](http://www.christalfilms.com)
- [2] Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, p. 248

## **Conclusion**

Dans cette conclusion, nous reprendrons un à un les chapitres vus précédemment et tenterons de résumer ce que nous retenons de chacune des problématiques abordées. Ainsi, il sera plus facile de cerner ce qui compose les éléments essentiels et constitutifs de l'ensemble des sujets traités dans le cadre de cette étude sur la chanson québécoise dans le cinéma québécois. Par la suite, nous réfléchirons aux diverses avenues et suites possibles à des recherches portant sur la chanson de cinéma comme sujet d'étude.

D'abord, nous avons fait la distinction importante entre chanson de film et musique de film dans le cas d'une utilisation d'un art dans un art tel qu'étudiée par Brugière ou encore d'un processus d'intermédialité. Ce qui distingue avant tout la chanson de la musique est son rapport au texte. En fait, la chanson est formée par trois éléments majeurs soit : la musique, le texte (les paroles) et l'interprétation. Le texte des chansons, parce qu'il utilise les langues, restreint par ce fait la quantité de gens capables d'en décoder toute la subtilité. Ainsi, la chanson est un langage beaucoup moins international que la musique. Par contre, pour les sociétés qui la voient naître, la chanson devient également un outil important dans la transmission orale où les idées et les valeurs sociales peuvent aisément se transmettre de génération en génération. Le caractère populaire de la chanson abonde donc en ce sens. Nous avons vu aussi que la chanson a également joué un rôle plus utilitaire dans les tout premiers temps du cinéma, comme d'atténuer le bruit que faisaient les projecteurs afin de concentrer l'attention des spectateurs présents. Finalement, en traçant le parcours historique de la chanson d'ici dans le cinéma, à travers cinq périodes allant de la création du cinématographe jusqu'à aujourd'hui, nous avons pu constater que bien que la chanson a toujours été présente au cinéma, voire même plus importante que le cinéma lui-même au tout début, elle n'a pas toujours eu les mêmes utilités. Elle a été à la fois rassembleuse, identitaire, porteuse de message ou encore génératrice d'émotions.

Dans un second temps, il a été question de l'impact des chansons sur la mémoire individuelle, mais aussi sur la mémoire collective des sociétés et surtout, de la dialectique constante qui se joue entre ces deux pôles. De ce fait, si chaque chanson a la possibilité de rassembler autour d'un même thème, elle se trouve à être reçue différemment par chacun étant donné que chaque être humain a un passé différent et que

chaque larme a son histoire. En ce sens, la chanson se trouve à s'illustrer et à se manifester un peu à la manière de l'image-souvenir de Deleuze ou encore de la métaphore de la madeleine de Proust. Dans cette manière de ramener des souvenirs à la mémoire, la chanson a la possibilité d'esquisser des images dans la tête de celui qui l'écoute, comme des petits films qui renvoient directement à l'idée du cinématographe. Ainsi, elle peut provoquer une expérience esthétique indépendante chez le récepteur qui, possiblement, risque de causer momentanément un léger décrochage chez celui qui assiste à la projection. Dans un autre ordre d'idées, nous avons abordé le conte, dans la mesure où il est, et cela tant pour la chanson que pour le cinéma, racine d'une longue tradition de transmission orale, ce qui est un composant fondamental de la société québécoise. L'histoire du Québec est particulièrement riche en histoires, légendes et personnages mythiques que l'on retrouve dans les contes traditionnels, mais bien sûr, dans nos chansons ainsi que dans notre cinéma. L'histoire du Québec est truffée de personnages tels que Séraphin, Joe Montferrand, Le Grand six pieds et Bozo, qui voyagent à travers les époques et générations, non seulement dans les contes, mais bien sûr également dans nos chansons et notre cinéma. Il va de soi que c'est dans cette idée de transmission que Pierre Perrault donnait la parole aux Québécois, qu'il les écoutait parler, se raconter, et chanter leurs histoires. À ce titre, Gilles Vigneault est d'une importance capitale dans cette circulation des histoires. Son apport à la chanson de film est non seulement immense, mais par ses chansons, il a permis à des dizaines, voire des centaines d'histoires de survivre, et d'être encore aujourd'hui chantées, mais surtout reconnues par les nouvelles générations et cela, malgré la précarité du fait français dans un Québec noyé dans un océan anglophone. Dans ce contexte, le conte, le cinéma et la chanson suivent également le chemin de la survivance, et leur force réside dans le fait qu'ils soient liés.

Depuis longtemps, l'aspect politique est primordial dans la chanson et le cinéma québécois, et vogue au rythme des grands bouleversements sociaux de l'histoire du Québec. La chanson politique se distingue de la chanson patriotique par son caractère plus partisan et controversé. Généralement, le cinéma québécois est plus politique que patriotique alors que l'inverse prévaut pour la chanson. Nous avons analysé la chanson et le cinéma sous l'angle de deux phénomènes importants. Premièrement, il y a l'aspect

de l'identification, qui peut être collective ou individuelle, au même titre que la mémoire, celle-ci étant à la base du processus d'identification. Depuis fort longtemps, la chanson a un impact capital sur la quête identitaire des Québécois. L'aspect politique a pris plus d'espace dans le cinéma au cours des années soixante pour diminuer progressivement par la suite. Deuxièmement, il y a l'aspect commercial qui entre en ligne de compte : la chanson, dans une plus large mesure que la musique, est souvent un outil promotionnel pour le film, quoiqu'un marketing trop agressif basé sur la chanson puisse être préjudiciable au succès du film, mais sans nécessairement nuire au succès de la chanson. Le mariage entre les deux médiums est d'autant plus pertinent dans un petit marché comme le Québec, encore plus lorsque les films sont exportés. Le cinéma québécois et la chanson politique québécoise témoignent aussi des revendications identitaires à l'étranger. Outre quelques exceptions, de nombreux films politiques ne contiennent aucune chanson, ce qui est étonnant. Parfois, l'évolution d'une chanson de cinéma confère à celle-ci un caractère différent de ce qui pouvait avoir été prévu à l'origine. Par exemple, la chanson du film *Les Boys*, au départ apolitique dans un film du même acabit, est devenue au fil du temps une chanson à portée politique, particulièrement en raison de l'aspect de l'identification à la culture et à la société québécoises, par son rapport à l'appartenance à la famille ou à un groupe.

Dans les films de « chanteur » et de chanson, la chanson n'est pas seulement un élément autonome ajouté à la bande sonore, mais elle est la thématique principale de ces œuvres cinématographiques, que le film traite de la vie d'un groupe, d'un chanteur ou d'une chanteuse- comme dans le cas du film *Oscar Thiffault* de Serge Giguère qui raconte la vie du chanteur, ou de la chanson elle-même comme c'est le cas pour le film de Jean-Luc Godard : *Sympathy for the devil*. Nous avons vu que l'alliance entre des chanteurs et le cinéma a eu une influence directe et souvent très importante sur la promotion des films ainsi que sur la carrière de ces artistes. Dans ces cas, le film sert la chanson autant que la chanson sert le film. À la suite de ceci, il a été question du film de Claude Jutra : *Chantons maintenant*, où des artisans de la chanson d'expression canadienne française (Félix Leclerc, Lionel Daunais, Anna Malenfant, Dominique Michel ainsi que Pierre Beaudet) discutaient des problématiques reliées à la chanson d'ici ainsi qu'à ce qui a trait à son caractère distinct, bien entendu, dans le contexte de

l'époque, soit 1956. Dans cette optique et comme il en a été fait mention, le rôle du cinéma, dans ce cas-ci, le fait d'avoir immortalisé la chanson d'ici sur pellicule, prenait alors une toute autre symbolique, celui d'un devoir de mémoire.

Les analyses des bandes sonores des films *Un 32 août sur terre* (1997) de Denis Villeneuve ainsi que *Histoire de famille* (2006) de Michel Poulette ont permis une illustration plus complète de la problématique de la chanson de cinéma ainsi que des différentes fonctions que peut remplir la chanson. Dans le cas de *Un 32 août*, il a été question notamment des utilisations différentes que peut jouer une même chanson, répétée à plusieurs reprises au cours d'un même film mais dans des contextes différents. Les chansons vont servir de commentaires supplémentaires sur le film, mais aussi à créer des bulles autour des personnages afin de les mettre dans un univers hors du réel, le tout dans une optique qui renvoie directement au souvenir et à la mémoire, modifiant ainsi la psychologie des personnages et permettant dans un même temps de lire les pensées intérieures de Simone et Philippe. Dans ce cas-ci, les chansons jouent un rôle important au niveau de la distanciation entre le réel (de la fiction) et le délire légèrement absurde que vivent les personnages dans un monde hors réel. Dans *Histoire de famille*, les chansons vont aller plus dans le sens du pouvoir d'évocation, du lien direct aux souvenirs collectifs, dans une volonté d'ancrer l'univers de la fiction dans le souvenir d'un Québec qui a bel et bien existé. Ainsi, le film renvoie directement au souvenir de Claude Léveillé et de Claude Gauthier. Le moment marquant du film se trouve bercé et transporté par la chanson de Claude Gauthier *Le plus beau voyage* qui, juxtaposée aux images de fiction et d'archives, se trouve porteuse d'un immense pouvoir d'évocation, d'une très grande intensité, de tensions émotives, le tout dans le but avoué de tenter de faire revivre deux moments clés voire névralgiques de l'histoire du Québec, soit l'élection du Parti Québécois en 1976 ainsi que l'échec du référendum sur l'indépendance du Québec de 1980. Dans ce cas-ci, la chanson joue également le rôle de transmission entre les mémoires individuelles et la mémoire collective.

Ceci dit, cette étude se veut un bref survol de la problématique de la chanson québécoise dans le cinéma d'ici. Plusieurs pistes restent encore à explorer et de nombreux sujets d'études et de questionnements pourraient en découler. Déjà, à la base,

chacune des cinq périodes qui sont ici proposées mériterait qu'on s'y attarde plus en détail, afin de dresser des portraits beaucoup plus complets du ou des rôles qu'a joué la chanson de cinéma à travers l'histoire du Québec, ce qui permettrait d'augmenter de manière considérable le nombre d'exemples concrets reliés à chaque étape, qui sont toutes aussi intéressantes que différentes. Dans un ordre d'idée semblable, les recherches réalisées au cours de la création de ce mémoire ont démontré qu'il n'existait pas de véritables archives ou banques de données où les différentes chansons figurant sur les bandes sonores des films du répertoire québécois seraient répertoriées. En ce sens, la création de cet outil de travail serait non seulement un sujet de recherche et un travail considérable, mais s'avérerait, par la suite, être un outil de travail particulièrement utile pour une très grande quantité d'artisans du milieu du cinéma. Non seulement pour les chercheurs, mais pour des réalisateurs, des monteurs, des étudiants, etc. Plusieurs autres thématiques abordées ici auraient mérité à elles seules un mémoire complet, notamment tout ce qui a trait à la problématique de la réception, de l'identification, du conte et de l'impact des chansons politiques dans l'histoire du Québec ainsi qu'à la question de savoir pourquoi les grands films politiques dans l'histoire du cinéma d'ici ne contiennent que très peu de chansons, qui bien souvent ne sont pas à caractère politique. Finalement, il y aurait un travail intéressant à faire sur l'apport des chansons de Gilles Vigneault dans la cinématographie d'ici. Si la distinction entre chanson de film et chanson originale de film a été légèrement abordée, elle mériterait également que l'on s'y attarde davantage. De plus, il y a aussi les sujets qui ont été écartés de cette étude, notamment l'aspect de la comédie musicale et ses impacts. En somme, le thème de la chanson québécoise dans le cinéma québécois est très riche et particulièrement varié, mais malheureusement très peu étudié. Conséquemment, il mérite d'être le sujet de nombreuses recherches et études.

En définitive, la chanson de cinéma se veut sans conteste un outil pour le cinéma et un de ses alliés, et ce, depuis l'apparition du cinématographe. Le mariage entre les deux médiums sert autant le film que la chanson, tant au niveau psychologique qu'économique. Au Québec, cette relation d'intermédialité, bien souvent liée au discours et à la parole, a permis de conférer à notre cinématographie un statut particulier, celui du fait identitaire et de la résistance d'une nation isolée. La chanson autant que le cinéma

québécois sont, pour reprendre les mots de Bruno Roy, le miroir de la société. Deux formes d'art dans lesquelles les gens d'ici se sont identifiés depuis longtemps et dans lesquelles ils s'identifient toujours dans un contexte de survivance. Par contre, la question que l'on doit se poser est : est-ce qu'ils vont pouvoir survivre encore longtemps?



## Bibliographie

- ADORNO**, Theodor W, *Le caractère fétiche dans la musique*, Édition Allia, Traduit de l'Allemand par Christophe David, 2003, Version original 1973. 84 pages  
*Philosophie de la nouvelle musique*, Édition Gallimard, 1958, traduit en français en 1962, 222 pages
- ALTMAN** Rick, *Naissance de la réception classique, la campagne pour standardiser le son*, cinémathèque n0 6, 1994,
- AUBÉ**, Jacques, *Chanson et politique au Québec (1960-190)*, Édition Triptyque, 1990. 135 pages
- BARICCO** Alessandro, *l'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Édition Gallimard, Collection Folio, Traduit en 1998, 130 pages
- BAZIN**, André, *Qu'est ce que le cinéma*, Les éditions du Cerf, 14<sup>e</sup> édition, 2003, Paris, 372 pages
- BEAULIEU**, Étienne, *Sang et lumière, la communauté du sacré dans le cinéma québécois*, L'instant ciné, Québec, 2007, 168 pages
- BRUGIÈRE**, Bernard, **LEMARDELEY** Marie-Christine **TOPIA** André, *L'art dans l'art, littérature musique et art-visuels*, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 2000, Paris, 353 pages
- CHION** Michel, *La musique au Cinéma*, Édition Fayard, 1995, 475 pages
- COULOMBE** Michel et **JEAN** Marcel, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Édition Boréal, Quatrième édition 2006, 821 pages
- CHAMBERLAND** Roger et **GAULIN** André, *La chanson Québécoise de la Bolduc à Aujourd'hui*, Édition Nuit Blanche, série anthologie, 1994, 594 pages
- DELEUZE**, Gilles, *L'image temps*, Les éditions de minuit, 1985 Paris, 378 pages
- DUROCHER** Sophie, *Hey Boule de Gomme s'rais-tu dev'nu un homme? Ferland*, Édition Libre Expression, 2005, 160 pages
- ETHIS** Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Édition Armand Colin, 2005, 128 pages
- FALKERT**, Anika *La représentation du Canada dans la chanson québécoise*, in Delia Montero Contreras/Raúl Rodríguez Rodríguez (éds.), *Canadá : política exterior y comercial, relaciones laborales, multiculturalismo e identidad ¿Convergencia o*

divergencia ? [Actes du Séminaire international d'Études canadiennes en Amérique latine, La Havane (Cuba) 2005

**GUÉRARD**, Daniel, *La belle époque des boîtes à chansons*, Stanké, 1996, Québec, 248 pages

**GIROUX** Robert, **HAVARD** Constance et **LAPALME** Rock, *Le guide de la chanson québécoise*, édition triptyque, 1996, 230 pages

**JAUSS** Hans Peter, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1972, France, 333 pages

**JEAN**, Marcel, *Le cinéma Québécois*, collection Boréal express, nouvelle édition, Québec, 2005, 127 pages

**JULLIER** Laurent, *Le son au Cinéma*, Collection cahier du cinéma, Les petits cahiers, SCÉREN-SNPD, 2006, 96 pages

**LAFORTE** Conrad, **JUTRAS** Monique, *Vision d'une société par les chansons de la tradition orale (à caractère épique et tragique)*, Édition Les presses de l'Université Laval, 1997, 529 pages

**LEVER** Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Édition Boréal, 1988, 552 pages

**LÉGER** Robert, *La chanson Québécoise en Question*, Édition Québec Amérique, 2001, 142 pages  
*Écrire une chanson*, Québec Amérique, Québec, 2001, 210 pages

**L'HERBIER** Benoît, *La chanson québécoise, des origines à nos jours*, Les éditions de l'homme, 1974, 190 pages

**MORIN** Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire Essai d'anthropologie sociologique*, Édition de Minuit 1956

**PERREAULT**, Luc **GIGUÈRE**, André **ABEL** Marie-Christine, *Le cinéma Québécois à l'heure internationale*, Stanké, Québec, 1990, 339 pages

**PERREAULT**, Pierre, *Cinéaste de la parole, Entretiens avec Paul Warren*  
L'Hexagone, Québec, 1994, 343 pages

**PISSANO** Guisy et **POZNER** Valérie, (dir) *Le muet à la parole, cinéma et performance à l'aube du XX siècle*, association française de recherche du cinéma. Texte de **LACASSE** Germain, *Chanson et musique du cinéma oral au Québec*, P.201-215

**POIRIER**, Christian *Le cinéma Québécois à la recherche d'une identité?*, Presses de l'université du Québec, 2004

**PROUST** Marcel, *Du côté de chez Swann*, 1913

**RHODES**, William, *Music is an agent of political expression*, 1962

**RIOUX** Marcel, *Les Québécois*, Édition du seuil, Paris, 1974

**ROY** Bruno, *Et cette Amérique chante en Québécois*, Édition Lemac, 1978, 295 pages

**SORLIN** Pierre, *Sociologie du Cinéma*, Paris, 1977

**SZENDY** Peter, *Écoute une histoire de nos oreilles*, Les éditions de Minuit, 2001, 172 pages

**Filmographie**

15 février 1839, 58

Aimants (les), 70

Ange de goudron (l'), 34

Audition (l'), 70

À vous marques; party, 20

Bingo, 60, 73

Boys (les), 11, 20, 70, 76, 78, 132

Boys III (les), 21

Casalanca, 22,73

Ce soir là, 85

Chanson pour Julie, 20

Chantons maintenant, 11, 83, 85-88

Choristes (les), 82

Confort et l'indifférence (le), 60

Concorama, 71

Coyoye, 20

C.R.A.Z.Y, 41, 67, 98, 100

Déclin de l'empire américain (le), 72

Dreamgirls, 82

Entre la mer et l'eau douce, 20, 70

Félix Leclerc troubadour, 85

Guere oublié (la), 73, 74

Histoire de famille, 11, 68, 108-127

Histoire d'Hiver, 70

Invasions Barbares (les), 20

IXE-13, 20

Jack Paradise, 82

Jean-Philippe, 82

Je chante pour, 20

Jeunesses musicales, 85

Jusqu'au Coeur, 20

Live and let die, 83

Ma vie en cinémascope, 82  
 Mâle (les), 46  
 Moi, je me fais mon cinéma, 21  
 Môme (la), 82  
 Moitié gauche du frigo (la), 34  
  
 Nouvelle-France, 47, 69, 70  
  
 Octobre, 72  
 Odyssée d'Alice Tremblay, 20  
 On connaît la chanson, 83  
 Ordres (les), 20, 58, 60, 72  
 Oscar Thiffault, 82, 132  
 Où êtes-vous donc?, 60  
  
 Party (le), 20, 46, 74, 75  
 Podium, 83  
  
 Quand je serai parti vous vivrez encore, 20  
 Québec!?, 72  
  
 Rock et le bain (le), 83  
 Rondo de Mozart, 85  
 Route est belle (la) 84  
  
 Séraphin (Un homme et son péché), 47, 69  
 Survenant (le) 47  
 Sympathie for the devil, 83  
  
 Tiens-toi bien après les oreilles à papa, 46  
 Tendresse ordinaire, 20  
 The Jazz Singer, 9, 84  
  
 Un 32 août sur terre, 11, 91-106  
  
 \*Filmographie de Gilles Vigneault, 52