

## Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



# La réflexion médiatique dans *Kid Sentiment* de Jacques Godbout

Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie

Numéro 16, printemps-été 2015

Musique rock et cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1108067ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1108067ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carrier-Lafleur, T. & Lavoie, G. (2015). La réflexion médiatique dans *Kid Sentiment* de Jacques Godbout. *Nouvelles vues*, (16), 1–21.  
<https://doi.org/10.7202/1108067ar>

Résumé de l'article

Réalisé en 1967 et sorti en 1968, *Kid Sentiment* propose une réflexion dont le sujet est au moins double. D'un côté, il s'agit d'enquêter sur la « jeunesse d'aujourd'hui », grâce à la participation de deux membres du groupe rock Les Sinners, François Guy et Louis Parizeau, accompagnés de leurs deux amies de cœur, Andrée Cousineau et Michèle Mercure, quatre jeunes gens qui pour l'occasion incarnent des adolescents très « à gogo » en pleine découverte de la carte de Tendre. Par un maillage très serré de modes de communications, dont le présent article proposera l'analyse structurale, Godbout explore les différentes situations et thématiques constitutives de l'imaginaire de cette jeunesse « gogo » ou « yéyé ». D'un autre côté, ce treizième film sert de laboratoire réflexif pour le réalisateur, dans la mesure où à la question symbolique « qu'est-ce que la jeunesse en 1967-68? » s'ajoute une réflexion formelle sur le statut du cinéma direct, dont *Kid Sentiment* représente une manifestation tardive, et en cela maniériste.

© Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie, 2015



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## La réflexion médiatique dans *Kid Sentiment* de Jacques Godbout

THOMAS CARRIER-LAFLEUR et GUILLAUME LAVOIE

### Résumé

Réalisé en 1967 et sorti en 1968, *Kid Sentiment* propose une réflexion dont le sujet est au moins double. D'un côté, il s'agit d'enquêter sur la « jeunesse d'aujourd'hui », grâce à la participation de deux membres du groupe rock Les Sinners, François Guy et Louis Parizeau, accompagnés de leurs deux amies de cœur, Andrée Cousineau et Michèle Mercure, quatre jeunes gens qui pour l'occasion incarnent des adolescents très « à gogo » en pleine découverte de la carte de Tendre. Par un maillage très serré de modes de communications, dont le présent article proposera l'analyse structurale, Godbout explore les différentes situations et thématiques constitutives de l'imaginaire de cette jeunesse « gogo » ou « yéyé ». D'un autre côté, ce treizième film sert de laboratoire réflexif pour le réalisateur, dans la mesure où à la question symbolique « qu'est-ce que la jeunesse en 1967-68? » s'ajoute une réflexion formelle sur le statut du cinéma direct, dont *Kid Sentiment* représente une manifestation tardive, et en cela maniériste.

Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel.

— Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

Kid sentiment de nos jours c'est niais.

— François Guy, *Kid Sentiment*

*Kid Sentiment* de Jacques Godbout tient une place particulière dans le panthéon de cette aventureuse époque du cinéma québécois que fut le cinéma direct de l'ONF. Réalisé alors que ce cinéma avait atteint sa maturité, soit dix ans après *Les Raquetteurs* et cinq ans après *Pour la suite du monde*, le film de Godbout est demeuré, dans ses humbles dispositions, un film culte associé à la Révolution tranquille québécoise. Ce statut lui est accordé particulièrement parce qu'il met en scène François Guy et Louis Parizeau, membres du groupe rock Les Sinners, ainsi que leurs compagnes de l'époque, Andrée Cousineau et Michèle Mercure, sous prétexte de montrer la réalité de la « jeunesse à gogo » contemporaine au travers de ces icônes générationnelles que seraient ces quatre jeunes Québécois.

Mais *Kid Sentiment* se présente aussi comme le site de questionnements autoréflexifs sur la démarche créative du cinéma direct, c'est-à-dire sur les conditions d'existence de la vérité au cinéma et sur la réception de celle-ci par le spectateur. La description culturelle, bien qu'assumée par le film, paraît secondaire au projet premier qui serait à déceler ailleurs, ce qu'indique son réalisateur :

nous avons fait un film qui mettait en doute, à tout moment, le film que nous faisons. C'était marcher sur un fil de fer et j'ai l'impression que nous avons traversé la piste sans tomber. [...] Qu'est-ce qu'un film? Qu'est-ce que la fiction? Qu'est-ce que le vrai? La vérité? Le vraisemblable? Ce sont des questions que l'on peut se poser à propos de *Kid Sentiment* (Godbout, 1968) [1].

Pour Godbout, malgré les affiches promotionnelles où l'on peut lire en majuscules « UN FILM SUR LA JEUNESSE D'AUJOURD'HUI », *Kid Sentiment* possède d'abord et avant tout une valeur *autoréflexive*. L'écrivain-cinéaste poursuit d'ailleurs cette idée dans *Le Devoir* du premier juin 1968 [2], où il confie sa pensée sur la démarche du cinéma-vérité en quelques mots tranchants : « il n'existe pas de cinéma-vérité; il existe une vérité au cinéma ». Ce que le cinéaste met à nu par ce propos, c'est la relative incapacité du cinéma-vérité à présenter la réalité brute sans la déformer, ou plutôt sans transformer, par une vérité additionnelle, qui, elle, est toujours spécifiquement cinématographique.

Le mythe d'un cinéma direct objectif devant le réel est donc un leurre, et c'est ce leurre qui est *consciemment* exposé dans *Kid Sentiment*. Le projet de Godbout ne consiste pas à nier les supposées prétentions du cinéma-vérité, mais plutôt d'en assumer pleinement la relative artificialité, afin de communiquer indirectement l'essence de son sujet, puisqu'il existe une étroite liaison entre le phénomène culturel que l'on appelle la *jeunesse à gogo* et la *vérité* qu'est à même de nous transmettre le cinéma, même « direct » ou « documentaire » : ce sont des *réalités imaginaires*. C'est précisément ce que nous tenterons de démontrer dans les pages qui suivront. En dévoilant les artifices du cinéma direct, *Kid Sentiment* révèle que l'intérêt de ce type de cinéma n'est pas de communiquer la vérité du réel, mais plutôt une vérité cinématographique. C'est par des modes de communication fictionnelle que le cinéma-vérité parvient à médiatiser une certaine *image* du réel. La vérité du cinéma est à mi-chemin du réel et de l'imaginaire, et c'est à ce niveau qu'elle peut représenter son sujet. Dans *Kid Sentiment*, Godbout problématise le cinéma-vérité afin de communiquer le mythe et l'idéologie de la jeunesse à gogo. C'est là tout l'intérêt du film : le cinéma-vérité s'y problématise ouvertement non pas pour se nier, mais pour s'exprimer véritablement.

Afin d'illustrer notre propos, nous analyserons *Kid Sentiment* en deux temps. D'abord, nous détaillerons les structures de communication cinématographiques utilisées par le film. Cet examen structurel démontrera la variété des modes fictionnels auxquels Godbout a recours pour communiquer l'imaginaire de la jeunesse à gogo. Cette analyse, c'est un peu le film qui l'impose, puisque son originalité en tant que cinéma direct réside essentiellement dans l'agencement de ses séquences aux formes filmiques hétérogènes. Ensuite, nous nous attarderons spécifiquement aux

deux séquences autoréflexives du film que constituent son centre et sa finale, l'entretien entre Godbout et ses acteurs, d'une part, et, d'autre part, le fou rire général des comédiens lors du dernier plan du film, suivi du départ du réalisateur qui, littéralement, quitte la scène. L'analyse du discours autoréflexif de ces séquences servira de complément et de contrepoint à l'analyse structurale, puisque la structure formelle du film met en œuvre des procédés de démontage et de remontage du mode d'énonciation filmique représentatif de l'esthétique du cinéma direct, qui, du coup, en constituent un commentaire réflexif. C'est par cette tension spécifique entre le désir de communiquer son sujet et l'expression même de sa forme que *Kid Sentiment*, film sur la jeunesse et sur le cinéma de 1968, n'a encore aujourd'hui rien perdu de sa hardiesse.

### **Maillage structural : la forme cinématographique de *Kid Sentiment***

Au premier regard, une division syntaxique saute aux yeux du spectateur, du fait de la séquence médiane qui divise le film en trois parties : un *avant* la discussion entre Godbout et ses acteurs, la discussion en tant que telle, et un *après* la discussion. En fait, la séquence médiane de l'entretien donne l'impression que le film s'arrête, pour laisser place à une discussion réflexive sur l'objet filmique en train de se faire et que, une fois cet échange terminé, le film reprend là où il en était, comme si de rien n'était. Bien que cette impression d'une claire division en trois parties ne soit pas totalement erronée, il s'agit quand même d'une sorte d'illusion, d'où l'idée qu'il faille dépasser cette articulation proposée explicitement par le film pour identifier ce sur quoi il repose plus secrètement. Nous décidons donc de laisser de côté la division *syntactique* du film, qui donne l'impression d'aller de soi, et de s'interroger plutôt sur sa division *paradigmatique*. Seront interrogés les différents types de séquences formelles du film, ses *modes d'expression*, valant pour autant de systèmes de représentation qui se distinguent par l'agencement esthétique de leurs procédés formels filmiques et profilmiques [3]. Leur distinction nous permettra d'exposer les différents types de représentation fictionnelle utilisés dans *Kid Sentiment* et la manière dont ils communiquent l'imaginaire de la jeunesse à gogo à divers degrés de « réalité ».

Le premier et le plus fréquent mode d'expression est celui de la *situation dramatique style libre* (SD-SL). C'est le mode d'expression qui se rapproche probablement le plus de l'appellation *docufiction* qui est souvent associée au registre filmique de *Kid Sentiment*, expression fourre-tout qui rassemble toute manifestation cinématographique embrouillant les frontières conventionnelles entre le documentaire et la fiction. Il faut donc se défaire de la généralité du terme et expliquer spécifiquement comment celui-ci se manifeste dans *Kid Sentiment*.

Le mode d'expression SD-SL se caractérise surtout par son aspect narratif. C'est essentiellement par ce mode d'expression que le récit progresse, comme on peut le constater à la lecture du « scénario » du film (*Liberté*, 1968). Godbout y mentionne qu'il s'agit d'un « film mi-cinéma direct mi-dramatique ». Cette donnée est autant une directive qu'un commentaire sur l'esthétique du film. Le côté dramatique des séquences SD-SL est qu'elles suivent sensiblement la progression narrative donnée par le scénario, alors que l'aspect cinéma direct concerne davantage l'esthétique de ces

séquences. Par « esthétique » du cinéma direct, nous entendons à la fois les choix de la *mise en scène* (caméra mobile à l'épaule, son synchrone, non-respect de plusieurs règles de continuité, lumière naturelle, lieux réels, etc. [4]) que la *mise en situation* des scènes qui laisse place à l'improvisation. En effet, le déroulement des scènes étant laissé dans les mains des acteurs, il y a une grande liberté d'improvisation dans leur jeu. Mais, en même temps, ils jouent *comme* s'ils étaient pris sur le vif. En effet, le déroulement improvisé des scènes et le jeu « naturel » des acteurs donnent une *impression* documentaire, alors que le registre est complètement fictionnel. D'ailleurs, les dispositifs de réalisation restent en dehors de la diégèse pendant ces séquences. L'espace de la fiction conserve son illusion. Toutefois, les gestes et comportements des acteurs, sous le prétexte du « naturel », servent à communiquer dans un esprit documentaire une manière d'être qui serait typique à la jeunesse à gogo. Bien sûr, il s'agit tout de même d'une représentation, car malgré l'illusion du naturel dans leur jeu, les acteurs incarnent consciemment des personnages.

Le détail le plus révélateur à cet égard est l'âge des personnages. Louis et François ont 16 ans dans la fiction, Michèle et Andrée auraient 14 ou 15 ans, ces personnages ont environ cinq années de moins que les acteurs. Donc, nonobstant l'utilisation des prénoms réels, ils jouent définitivement un rôle. Ce ne sont pas deux membres des Sinners à l'écran, mais plutôt une jeunesse qui s'identifierait à la culture du rock à gogo. Autrement dit, les deux membres des Sinners y représenteraient deux fans de leur propre groupe, ou, plus généralement, l'*idée* d'une jeunesse à gogo. C'est ainsi qu'ils tentent d'exprimer « le feeling » (comme le dira François dans la séquence médiane de l'entretien) de la jeunesse à gogo, qui reste avant tout une donnée imaginaire, une sorte d'abstraction vers laquelle on ne peut que tendre, non pas l'atteindre. Par ailleurs, cet imaginaire de la jeunesse à gogo se manifeste aussi par les actions des personnages dans les séquences en mode SD-SL, qui sont en partie préétablies dramatiquement dans le scénario. Ils s'adonnent à des activités qui répondent de l'imaginaire propre à la jeunesse à gogo : profiter de l'absence des parents pour boire de l'alcool, improviser du rock à gogo, draguer les filles, fumer des pelures de bananes pour se sentir *stone*, être malade de boisson, voler les pilules contraceptives de sa mère, etc. L'important est l'accumulation de ces motifs emblématiques qui sont divers types d'idées reçues sur l'imaginaire de la jeunesse à gogo.



*Sur ce photogramme, nous voyons les mains de Louis Parizeau, percussionniste des Sinners, interprétant « Louis », un jeune adolescent, fan de yéyé, qui se prend pour un musicien de groupe yéyé. Stratégiquement placé sur le tambour, un livre sur l'adolescence nous indique la valeur symbolique de cette image : improviser de la musique entre amis dans une petite maison bourgeoise*

*est un trait caractéristique de la jeunesse dont le film tente cinématographiquement de rendre compte.*

Le deuxième mode d'expression identifié dans *Kid Sentiment* est esthétiquement proche du mode d'expression SD-SL, mais se distingue de ce dernier principalement par sa mise en situation. Nous l'appelons *situation dramatique antinomique* (SD-A), parce que la structure de communication intradiégétique impose un dialogue dont le but est d'accentuer à outrance une antinomie. Ces séquences consistent en la confrontation verbale entre un ou des représentants de la jeunesse à gogo et un autre personnage autoritaire qui conteste leur vision du monde. Ce dernier détail est important, car il ne s'agit pas de présenter une autre vision du monde opposée à celle de la jeunesse à gogo, mais plutôt de confronter directement ses représentants afin qu'ils se justifient eux-mêmes, « spontanément ». Cette contestation est prétextuelle, mais demeure essentielle en ce qu'elle permet d'exprimer un refus chez les jeunes à gogo. Ainsi, bien que les justifications données par les jeunes soient des indices de leurs « pensées », le trait majeur souligné par le mode d'expression SD-A est leur attitude contestataire. L'imaginaire de la jeunesse à gogo se définirait, apparemment, beaucoup par son refus de certaines idées sociales convenues.

C'est ce que l'on peut remarquer dans la scène d'ouverture du film, où Louis se promène en motocyclette quand un policier en voiture l'intercepte et, sans raison apparente, l'interroge. Le policier est désobligeant envers Louis, il l'insulte gratuitement sur son style vestimentaire et son apparence : « Tu sors des comiques habillé comme ça? [...] T'es sourd? C'est tes cheveux qui te cachent les oreilles? ». Mais l'attitude de Louis est parfaitement décomplexée, il se fout du policier et se moque de lui tout au long de leur échange verbal. La séquence sert à mettre sur table certains traits sociaux de Louis (bourgeois oisif) et son refus de l'autorité en la personne de l'agent de police. Ce sont tous des signes associés à l'imaginaire de la jeunesse à gogo [5]. Le policier, en méprisant la manière d'être de Louis, souligne par la négative les traits les plus distinctifs reliés à la culture à gogo. Donc, dans *Kid Sentiment*, le discours social discriminatoire envers la jeunesse à gogo joue un rôle important dans sa définition imaginaire et demande un type particulier de communication.

Il y a deux autres séquences qui répondent au mode d'expression SD-A dans le film. La deuxième survient alors que les jeunes dupent un homme dans la quarantaine (le « bon samaritain croulant » du scénario), joué par Jacques Languirand, pour qu'il les reconduise à Sainte-Foy dans sa voiture décapotable. Moins élaborée que la première, cette scène, sous le signe d'un dialogue intergénérationnel entre jeunes et « vieux », met surtout en représentation l'incommunicabilité entre les deux partis. Le personnage de Languirand s'exclame : « On ne demande qu'à dialoguer avec les gens de la nouvelle génération! C'est ça, c'est vous autres qui ne voulez pas dialoguer avec les gens de notre génération! ».

Cependant, c'est avec la dernière des séquences SD-A que l'affaire se complique, puisqu'il s'agit de l'entretien entre Godbout et ses acteurs. Ici, notre lecture paradigmatique de la structure filmique de *Kid Sentiment* permet de nuancer le caractère trompeusement singulier de cette fameuse scène. En

effet, la structure de communication de l'entretien entre Godbout et ses acteurs est similaire à celle utilisée dans les deux autres séquences SD-A, ce qui met déjà en perspective sa portée. Au niveau du contenu, plusieurs enjeux soulevés dans l'entretien rappellent aussi les deux autres situations dramatiques antinomiques, puisqu'il y est surtout question de la manière d'être des jeunes, en tant que membres actifs de la génération yéyé ou gogo. Cette partie médiane n'est donc pas aussi singulière que l'on pourrait le croire dans la structure globale du film. Par contre, elle se distingue par son degré de fictionnalité et, par le fait même, de réflexivité. Les acteurs ne jouent plus le même rôle, ils ne sont plus ces jeunes à gogo de 16 et 14 ans. Ils jouent des rôles qui sont très près de leur réalité, mais ce serait une erreur de confondre parfaitement ces personnages avec les personnes « réelles » que sont Louis Parizeau, François Guy, Andrée Cousineau et Michèle Mercure, car le dispositif filmique fait d'eux des représentations d'eux-mêmes, tout comme c'est le cas pour le réalisateur « fictif » joué par Godbout. Si les personnages de 16 et 14 ans appartiennent au registre fictionnel du film, ceux-ci font partie du registre métafictionnel, et c'est effectivement de cela qu'il est question dans l'entretien : de discours rétroactifs sur les séquences fictionnelles du film et de leur rapport au réel et à l'imaginaire de la jeunesse à gogo. Ce degré métafictionnel doit être distingué dans notre système de sigles abrégatifs par l'ajout des lettres MF placées en exposants. L'entretien entre Godbout et ses acteurs se noterait ainsi : SD-A<sup>MF</sup>.



*Voici trois photogrammes du mode SD-A et SD-A<sup>MF</sup>. Dans le premier, Louis se fait un plaisir d'argumenter contre le policier. Dans le deuxième, les gogos envahissent la voiture d'un « vieux ». Dans le troisième, métafictionnel, ce sont les acteurs à la fois en tant qu'acteurs et en tant qu'individus existants qui discutent avec Godbout du film en train de se faire et du rapport de la jeunesse avec la tendresse.*

Le mode d'expression suivant est celui qui s'affiche le moins dans le film, ce qui est très révélateur de la dimension largement fictionnelle de *Kid Sentiment*. Nous l'appelons *fragment de réel documentaire* (FR-D). La singularité de ce mode d'expression est qu'il est le seul créé exclusivement par le choix d'un tournage dans un lieu public, c'est-à-dire dans un environnement profilmique non contrôlé. Ainsi, il est naturellement propice à se manifester dans les séquences tournées en extérieur, contrairement à la majeure partie du film qui se passe dans un environnement clos, soit la maison des parents de François. Ce détail n'est pas qu'un choix scénaristique, il souligne également que la démarche cinématographique de Godbout le mène à tourner dans un environnement contrôlé afin de contenir la fiction et les signes privilégiés de l'imaginaire de la jeunesse à gogo mis en représentation. La maison des parents de François est un décor pour la fiction, mais c'est aussi

l'équivalent d'un studio de tournage pour la réalisation.



*On devine une ombre derrière le rideau de la fenêtre. C'est dans ce salon que les gogos feront leur théâtre de la séduction et de la tendresse.*

Il n'y a qu'une séquence dans le film où le mode d'expression FR-D est vraiment apparent et à peu près continu, celle filmée sur la terrasse Dufferin. Ce n'est même pas de la séquence en entier dont il est question, mais strictement des éléments filmés qui sont « pris sur le vif ». Il semble que Godbout ait expressément inclus des images de jeunes personnes prises sur le vif pour créer un contrepoint esthétique avec la démarche fictionnelle de son film. C'est ainsi que l'on justifie le choix du terme « fragment », car si les autres modes d'expression se présentent en blocs filmiques consciemment articulés, les éléments du réel pris sur le vif ne se donnent que par morcellement, dans une forme de vérité que l'on pourrait nommer « extatique ». En effet, dans la représentation filmique, ces éléments en quelque sorte « plus vrais que vrais » se manifestent en tant qu'*arrière-plans* aux entités fictionnelles que sont les représentants de la jeunesse à gogo.



*Louis et François, deux prédateurs à la recherche de jeunes filles en fleurs. Devant eux, la vraie jeunesse à gogo.*



*Aussi « documentaire » soit-il, le mode FR-D est fictionnalisé ou du moins diégétisé par Godbout, qui fait de ses deux acteurs des doubles du cinéaste anthropologue, alors qu'ils se documentent sur la jeunesse tout en l'observant dans son quotidien.*



L'intérêt de ces arrière-plans est leur contraste avec la dimension fictionnelle du film. Grâce à un mouvement réflexif du film par rapport à lui-même, ils soulignent la fictionnalité et l'iconicité des quatre jeunes à gogo. Dans la majorité des plans en mode d'expression FR-D, ce sont des jeunes de 12 à 16 ans qui sont montrés, comme autant « d'échantillons » de la *jeunesse réelle* de 1967 qui sont présentés, cette jeunesse qui serait apparemment décrite dans *Kid Sentiment*, « un film sur la jeunesse d'aujourd'hui ». Mais, par cette contamination de la jeunesse réelle dans le système fictionnel de son film, Godbout semble dire autre chose. Le cinéaste révèle en effet que l'objet de son film n'est pas la *jeunesse réelle*, et il l'exprime en démontrant qu'une démarche strictement « documentaire » cherchant à prendre le réel sur le vif ne dit pratiquement rien sur son sujet. Filmer ces jeunes sur le vif ne fait que montrer qu'ils sont pris sur le vif. Aussi, soit ils regardent la caméra et réagissent à sa présence (sourire, geste de la main, curiosité), soit ils sont intrigués par l'excentricité des jeunes à gogo fictifs. Godbout tourne sa caméra vers la jeunesse réelle pour mieux s'en détourner, car la vérité du cinéma et de l'imaginaire de la jeunesse à gogo est ailleurs, et ce n'est pas un hasard que la séquence se retrouve au début du film. Elle se clôt aussi en ce sens, lorsque dans ce décor pris sur le vif se détachent les figures féminines à gogo du film. Les deux jeunes hommes ayant trouvé leurs égales fictionnelles, ils quitteront avec elles l'espace réel de la terrasse Dufferin pour retourner, ultimement, à la maison-studio, théâtre de la jeunesse à gogo.



*La vraie jeunesse à gogo se sait regardée, et pour cause. Le regard des jeunes pris sur le vif donne l'impression de percer, ne serait-ce qu'une seconde, le quatrième mur de la fiction.*

Le dernier mode d'expression est celui qui dévoile le plus directement les visées imaginaires du film. Nous l'appelons *situation fantaisiste audio-visualisée* (SF-AV). Ce mode mise particulièrement sur les capacités expressives du cinéma pour communiquer l'imaginaire de la jeunesse à gogo. Les séquences SF-AV opèrent une relative suspension de la narration. L'action décrite durant ces séquences est minimale, le but étant de provoquer une situation esthétique surdéveloppée. Par exemple, lorsque Louis et François se rendent à la terrasse Dufferin en motocyclette, Godbout profite

de ce déplacement pour créer une telle séquence SF-AV où l'esprit enfantin et excentrique des jeunes hommes s'exprime par une multiplicité de détails farfelus de leur conduite. L'action d'une autre séquence SF-AV se résumerait à « Andrée et Michèle dansent ». L'emphase est mise sur la représentation d'un instant propice à communiquer les signes de l'imaginaire de la jeunesse à gogo.

Un des facteurs qui distinguent grandement ce mode d'expression des autres retrouvés dans le film est le traitement du son. Contrairement aux séquences SD-SL et SD-A, il n'y a pas de dialogue lors des séquences SF-AV. En fait, le son n'y semble même pas enregistré. L'espace sonore est réservé aux chansons des Sinners. Un morceau du groupe est attiré à chacune de ces séquences. Le mode d'expression SF-AV se réfère donc à la popularisation de ce qui sera communément appelé plus tard le « clip » ou « vidéoclip », dispositif culturel qui sera institutionnalisé au début des années 1980 grâce au lancement de la chaîne MTV. À cet égard, ces séquences musicales font penser que Godbout fait explicitement référence aux films « des Beatles » (réalisés par Richard Lester) *A Hard Day's Night* et *Help!* [6]. Cette intertextualité est tout à fait à propos, puisque les Beatles sont certainement la plus grande influence du phénomène yéyé. Louis et François adoptent expressément le style vestimentaire et la coupe de cheveux des *Fab Four*. Les Beatles participent directement à l'imaginaire de la jeunesse à gogo. Certains des procédés esthétiques utilisés dans les séquences SF-AV se retrouvent également dans les segments musicaux des films des Beatles. *Kid Sentiment*, tout comme les films des Beatles, insère les chansons dans des syntagmes filmiques opérant une suspension narrative qui laisse place à l'adéquation du visuel au sonore.



*En insérant une affiche des Beatles dans son film, Godbout médiatise la médiation.*

Cependant, *Kid Sentiment* n'est en rien une tentative de faire un film « à la Beatles » avec Les Sinners. Il existe d'immenses divergences entre le système filmique de *Kid Sentiment* et les films des Beatles, à commencer par l'absence d'ambiguïté fictionnelle dans ces derniers. Également, la plupart des chansons sont intégrées comme des *happenings* dans les films des Beatles, feignant que la musique extradiégétique est performée intradiégétiquement par les personnages des Beatles. Dans *Kid Sentiment*, la situation est plus ambiguë. La musique est extradiégétique, mais, par moments, les comportements des personnages semblent induire qu'ils *entendent* la musique. Ceci découle d'une forme d'assujettissement de la bande image à la bande son, propre à l'esthétique du vidéoclip, mais dans le film de Godbout cela participe aussi grandement aux visées générales de l'œuvre. Le rock est le signe le plus emblématique de la culture à gogo, sa pierre angulaire. Les séquences SF-AV sont donc des moments privilégiés de l'expression de l'imaginaire de la jeunesse à gogo, alors que les

personnages paraissent « vivre » cet imaginaire. Afin de traduire cette sensation à l'écran, les séquences SF-AV présentent divers procédés cinématographiques esthétisant la représentation des jeunes à gogo. Par exemple, le déplacement en motocyclette vers la terrasse Dufferin utilise un accéléré semblable à celui des films muets tournés en 16 ou 18 images/seconde (inadéquatement projetés à 24 images/seconde depuis la standardisation de la cadence de projection). Cela accentue le caractère bouffon des actions farfelues de Louis et François. Pendant la séquence SF-AV de la chanson « Get Up and Dance », les jeunes sont dans une cantine et les filles dansent, style gogo, au beau milieu de la salle à manger. Ce détail donne à la mise en scène un aspect quelque peu surréaliste, encadrant les signes de la jeunesse à gogo dans un environnement banal. Durant cette même séquence, il y a une série d'arrêts sur image captant le visage des jeunes dans diverses expressions. Le montage en particulier assume une fonction esthétique durant les séquences SF-AV. Les coupes ne sont pas justifiées par des motifs de vraisemblance ou de logique narrative. Elles servent surtout à donner un rythme à la représentation, qui épouse, partiellement, celui de la musique.

Lors de la séquence SF-AV pour la chanson « Les Bouffons », certaines coupes sont motivées par les paroles, de sorte qu'à « se tenir la main », les acteurs se tiennent effectivement la main, et qu'ensuite à « la bague de fiancée » les filles esquissent un geste de la main représentatif. Les filles font également une parade de mode comique sur la chanson « L'Hymne à Ti-Pop », où elles revêtent plusieurs styles vestimentaires hétérogènes, qui passent de l'androgynie à l'exotisme mexicain et même à un certain érotisme léger, le tout devant les deux garçons contemplant ce spectacle excentrique. Il s'y dégage une certaine folie et un goût de l'hétéroclite qui seraient représentatifs de l'imaginaire de cette jeunesse à gogo. Malgré la flagrante différence esthétique dans la représentation des séquences SF-AV et celle des autres séquences participant à la fiction, elles demeurent toutes au même niveau fictionnel. Il faut donc comprendre que, dans la fiction, ces séquences partagent selon divers modes d'expression un but commun, celui de communiquer une certaine configuration imaginaire de la jeunesse à gogo.

\*

Maintenant que nous avons identifié et défini les modes d'expression utilisés dans *Kid Sentiment*, nous pouvons nous questionner sur la division syntaxique du film. Nous proposerons cette division complète avec un schéma décrivant comment ces modes d'expression se déploient en syntagmes dans la structure narrative du film. Mais d'abord, nous devons relativiser quelque peu l'étanchéité des différents modes d'expression entre eux.

En ce qui a trait au mode d'expression FR-D, il va de soi, selon notre précédente description, qu'il est toujours en quelque sorte jumelé avec un autre mode d'expression, n'apparaissant que par fragments. En fait, le segment contigu où se manifeste le plus le mode d'expression FR-D s'étale à partir du déplacement en motocyclette jusqu'à la terrasse Dufferin, qui est une séquence SF-AV, et celui à la terrasse Dufferin qui est en mode d'expression SD-SL. Mais on remarque également d'autres

cas hybrides dans le film. Par exemple, peu après l'entretien entre Godbout et ses acteurs, ces derniers, accompagnés du deuxième François fraîchement arrivé, interprètent la chanson « L.S.D. Ha! Ha! », une pièce des Sinners constituée de bruits de bouche et d'onomatopées rythmées. Le son est intradiégétique, puisque ce sont les acteurs qui font les bruits, mais progressivement, alors que la scène gagne en intensité, le son est filtré par des effets d'échos ajoutés en postproduction. Ici encore, il y a une forme d'ambiguïté quant à la provenance diégétique du son, comme c'est le cas dans le mode d'expression SF-AV. D'autre part, le tout est filmé en un plan-séquence, nous permettant de voir la prestation complète des acteurs, ce qui crée une forme d'hybridation des modes d'expression SD-SL et SF-AV. La scène se présente dans un style cinéma direct semblable aux séquences SD-SL, comme si ce délire musical était une activité commune chez ces jeunes, et en même temps il y a une suspension narrative, et les acteurs plongent progressivement dans un état de « transe », où ils exhibent des gestuelles loufoques rappelant vaguement des danses ou rituels tribaux (SF-AV). Dans notre système de notation, nous serions tentés de souligner une séquence hybride en combinant les sigles abrégés des modes d'expression mélangés. Dans ce dernier cas, nous noterions : SD-SL/SF-AV. Ces cas hybrides ne sont pas une faiblesse de l'analyse structurale, mais renforcent plutôt l'idée que les modes d'expression identifiés représentent effectivement les grandes lignes du système filmique de *Kid Sentiment*. Leur maillage est à l'image des complexités de l'œuvre.

Sur ce point, la scène finale du film est révélatrice, puisqu'elle combine tous les types de modes d'expression, hormis le FR-D, qui est délibérément écarté du portrait. Alors que les jeunes hommes, en attendant des filles pour « passer à l'acte », se sont endormis dans le même lit, ces dernières surviennent et ne savent comment réagir. C'est alors qu'elles tentent d'enlacer maladroitement leur compagnon respectif (SD-SL). La chanson « Ne reste pas sous la pluie » se fait alors entendre, puis les acteurs décrochent de leur personnage dans un fou rire général. La séquence passe donc du registre fictionnel au registre métafictionnel. Apparaissant dans le champ à partir de l'axe de la caméra, le réalisateur Godbout sort tranquillement de la pièce, avec un air *faussement* indigné, ce qui correspond au mode d'expression SD-AMF, rappel de la séquence médiane de l'entretien. Ensuite, la caméra continuant de filmer, le son intradiégétique est coupé, et les acteurs continuent à esquisser des grimaces et des salutations au dispositif d'enregistrement, toujours sur la chanson des Sinners. La représentation n'est pas continue, il y a quelques coupes en faux raccord et sans mouvement de caméra, le portrait d'ensemble répondant donc au mode d'expression SF-AV<sup>MF</sup>. Cumulée bout à bout, la scène finale se noterait ainsi : SD-SL/SD-AMF/SF-AV<sup>MF</sup>. Ce n'est certainement pas par hasard que le film se clôt sur un mélange si hétérogène des divers modes d'expression filmique et registres fictionnels constitutifs du récit filmique, car c'est un condensé du système formel de *Kid Sentiment*, le paroxysme autoréflexif de l'œuvre qui s'y dévoile. C'est sur cette question que doit se poursuivre notre réflexion.



Trois images à peu près semblables qui, pourtant, répondent de trois modes différents. Dans un seul et même plan qui se comprend comme un ultime effort, tout le jeu structural du cinéma direct se voit remonté, alors qu'il avait été déconstruit lors de la séquence de l'entretien.

### Schéma syntagmatique de *Kid Sentiment*

Générique Louis et le policier SD-A 0'-3'	→	Louis et François Habillage SD-SL 3'-6'	→	Folie en Moto Folie en Moto SF-AV 6'-8'	~	Terrasse Dufferin Les Filles à Gogo SD-SL/FR-D 8'-12'	→	La Cantine Get Up and Dance SF-AV 12'-15'		
Languirand Voiture SD-A 15'-19'	→	Maison Ste-Foy Déconnages Divers SD-SL 19'-36'	→	Entretien Godbout et Acteurs SD-A <sup>MF</sup> 36'-53'	→	Arrivée François <sup>2</sup> SD-SL 53'-54'	~	Performance L.S.D. Ha Ha! ~SD-SL/SF-AV 54'-57'	~	Sortie François <sup>2</sup> Caméra et Filles SD-SL 57'-59'
Danse Les Bouffons SF-AV 59'-62'	→	Louis Malade SD-SL 62'-64'	~	Tendresse Musique Instrumentale SF-AV/SD-SL 64'-70'	→	Interruption Garage SD-SL 70'-71'	→	Filles et Costumes L'Hymne à Ti-Pop SF-AV 71'-74'	→	Garçons Attente Filles Préparation SD-SL 74'-84'
Fou Rire Finale Ne Reste Pas Sous la Pluie SD-SL/SD-A <sup>MF</sup> /SF-AV <sup>MF</sup> 84'-87'										

Ultimement, la division structurale des modes de la communication cinématographique de *Kid Sentiment* permet une forme d'aplanissement du film. Évidemment, le film de Godbout n'est en aucun cas réductible à ce schéma, c'est plutôt le schéma qui rend davantage sensible sa richesse communicationnelle. Le film n'est pas le schéma; mais l'intérêt de la modulation propre à ce dernier, c'est qu'il nous donne à voir le film comme pour la première fois. Notons que nous avons identifié deux types de transitions entre les syntagmes, l'une directe (→), où on passe d'un mode à un autre de manière franche, et l'autre progressive (~), où la transition s'effectue par une hybridation temporaire et successive des procédés esthétiques des modes de départ et d'arrivée.

### Démontage-remontage : l'autoréflexivité discursive et formelle de *Kid Sentiment*

L'aplanissement structural du tableau, nous donnant accès en un coup d'œil à tout le maillage communicationnel dont *Kid Sentiment* est le nom, fait tout de même ressortir au-dessus de la mêlée deux moments du récit filmique, par la mention « MF » placée en exposant, insistant sur la métaréflexivité constitutive de ces séquences charnières. D'abord, il y a l'entretien entre Godbout et ses acteurs, où est discutée l'impossibilité que ressent le réalisateur quant aux chances de terminer sans embûches son projet initial, celui de filmer cette jeunesse de 1968 grâce à une médiation cinématographique des principales composantes de l'imaginaire de celle-ci. Ensuite, il y a la finale, alors que, dans une économie remarquable de découpage et de montage, sont renchaînés à peu près

tous les modes de communication mis à l'œuvre par le film.

L'entretien entre Godbout et ses acteurs redevenus eux-mêmes est l'occasion d'illustrer ce que le cinéaste écrivait dans sa lettre au rédacteur en chef de *Cinéjazz*, formule clé déjà citée plus haut, mais qui peut maintenant trouver tout son sens : « nous avons fait un film qui mettait en doute, à tout moment, le film que nous faisons. C'était marcher sur un fil de fer et j'ai l'impression que nous avons traversé la piste sans tomber ». Cette longue séquence est le sommet intensif de la mise à l'épreuve que semble s'être imposée Godbout. En s'offrant au spectateur comme un film qui se questionne foncièrement sur ses propres conditions d'existence, *Kid Sentiment* est une sorte de bilan non seulement pour la jeune carrière cinématographique de l'écrivain-réalisateur fasciné par le thème de la réflexivité, mais également une *introspection critique* doublée d'une *volonté de démontage énonciatif* visant une certaine esthétique de l'« aventure du cinéma direct [7] », qui a déjà livré son chef-d'œuvre avec *Pour la suite du monde*, référence incontournable pour les cinéastes « onéfiens ». Dans la seconde séquence « MF », le fou rire général des acteurs sortant définitivement de leur rôle et le réalisateur quittant la pièce – donnant par le fait même l'impression d'abandonner son entreprise anthropologique et cinématographique – sont autant de leurres qui pointent vers une fin en queue de poisson. Mais à bien y regarder, derrière celle-ci se cache une réussite formelle audacieuse, celle de la sérialité retrouvée des modes et des structures de communication, le remontage de ce que l'entretien avait pris soin de démonter. C'est à ce *jeu de démontage-remontage* que nous a menés l'analyse suivie du tissu communicationnel formé par les modes d'expression de *Kid Sentiment*. La découpe structurale de l'œuvre nous offre le socle nécessaire pour poser la question – par nature abstraite et évanescence – de la réflexivité. On en vient alors à comprendre en quoi le sujet de *Kid Sentiment* est à la fois l'état de la jeunesse d'aujourd'hui et, celui, tout aussi contemporain, du cinéma direct, dont il est un avatar tardif et, en quelque sorte, « maniériste ».

L'entretien entre le réalisateur et ses acteurs ne jouant plus leurs rôles vient incarner une faille métaréflexive au cœur de l'œuvre, une « marge intérieure » dans laquelle les réflexions aussi bien discursives que formelles du film viennent se réfracter. Sans que l'on puisse douter qu'elle soit le résultat d'un réel malaise du cinéaste devant le peu de succès de son entreprise filmique (rendre compte de l'imaginaire de la jeunesse à partir d'un scénario riche de situations symboliques), cette discontinuité narrative est tout de même relativement intégrée au récit filmique, ce qui n'en diminue pas la complexité, au contraire. Godbout ouvre en effet l'entretien en soulignant l'impossibilité de continuer le tournage du film si les acteurs, et particulièrement les deux garçons, ne changent pas quelque chose à la manière dont ils interprètent leurs personnages. Or, à revoir le film, on ne peut qu'être surpris par le fait que cet essoufflement et cet arrêt sont précisément orchestrés, presque souhaités, même, par le récit, en multipliant les séquences où les jeunes donnent l'impression de tourner en rond, faisant ainsi battre de l'aile à l'histoire qui nous est racontée. Le moment le plus marquant est sans doute celui où François et Louis sont confortablement installés sur le canapé du salon – celui-là même où les quatre jeunes seront assis lors de l'entretien –, en train de fumer leurs

bananes soi-disant hallucinogènes. Pour quelques secondes, on les entend alors en voix *off* répéter comme une ritournelle « je m'aime, je m'aime », pendant que nous sont montrés des arrêts sur image de leurs visages grimaçant en plein délire. Puis commence l'entretien, marqué par les signes d'énonciation cinématographique que sont le « bip » (testeur sonore), le clap, la perche, et le constat autoréflexif de Godbout : « Je pense que l'on peut difficilement aller plus loin. Pour moi, en tout cas, le film s'arrête cet après-midi ». Aussi forte que soit la coupure instaurée par une telle phrase, il n'en reste pas moins que le réalisateur a trouvé le moyen d'intégrer l'entretien à la progression de son récit filmique, par les jeux formels de l'épuisement des séquences qui le précèdent, ainsi que par l'état second des protagonistes consommateurs de substances psychotropes (et il est connu que le délire est souvent vecteur d'une vérité autoréflexive pour le sujet). On sait également que la séquence de l'entretien, poussant jusqu'à sa limite le mode de communication « situation dramatique antinomique » (SD-A), dialogue par sa forme et son contenu avec la scène d'ouverture où Louis se fait interroger par le policier et aussi avec celle où les quatre jeunes se chamaillent avec le « bon samaritain » piégé, à la différence près que l'entretien se caractérise aussi par la valeur essentiellement métaréflexive de ce qui y est dit et montré (SD-A<sup>MF</sup>). Les reprises formelles et les jeux mimant l'épuisement du récit viennent « déradicaliser » les propos tenus par Godbout dans l'entretien, en les dramatisant, ce qui souligne une nouvelle fois la complexité structurale de *Kid Sentiment*, ainsi que la mainmise du réalisateur sur son projet. Mais l'effet de démontage demeure, et c'est lui qui doit retenir la plus grande part de notre attention.

Au-delà des effets de gommage propres à la mise en scène d'un essoufflement narratif et à la reprise du mode SD-A<sup>MF</sup>, la fonction première de l'entretien est donc de proposer un démontage des présupposés et des acquis du récit filmique, dans sa forme comme dans son fond : démonter l'imaginaire de la jeunesse en même temps que se démonte la belle continuité qui jusque-là venait caractériser le récit de *Kid Sentiment*, ses modes et sa structure. Commençons par le démontage discursif, ou idéologique, celui qui vient problématiser d'un seul grand trait l'imaginaire de la jeunesse que le film, son réalisateur et ses acteurs tentaient jusqu'alors de promouvoir. Se sentant à bon droit attaqués par leur réalisateur, les acteurs n'ont d'autre choix que de quitter leurs rôles de jeunes gogos symboliques pour répondre de leurs actes et justifier cette attitude problématique qui, selon les mots de Godbout, est la leur depuis le début du tournage. La remarque suivante est adressée à François et à Louis en début d'entretien :

Si vous regardez le scénario, si vous regardez la progression des sentiments, jusqu'à maintenant tout a toujours été à peu près dans le même ton, c'est-à-dire que les deux filles essaient de jouer le jeu, mais vous deux, les deux garçons, vous êtes carrément toujours complices et en train de vous foutre de la gueule des filles. Je ne vois pas comment vous avez pu me dire que le scénario collait à la réalité, que c'était vrai, et qu'en même temps, quand on démarre une scène, vous revenez tous les deux ensemble contre les filles et contre la scène. Je ne vois pas comment on peut continuer comme ça. Ce que je voudrais savoir, c'est de quelle manière vous voyez ça.

Répondant à cette critique bien placée, venant souligner en quoi les rôles écrits par Godbout – qui se représente la jeunesse de 1968 avec ses propres yeux d'adulte né en 1933, donc à partir d'un *écart* générationnel – ne collent pas à leur réalité, ne sont pas en adéquation avec leur vision du monde et leur vision d'eux-mêmes, les deux garçons, alors même qu'ils tentent d'exprimer au mieux de leurs facultés le secret de leur existence, en viennent toutefois involontairement à projeter une *autre* vision d'eux-mêmes, beaucoup plus décalée encore que celle imaginée par le réalisateur. On comprend alors en quoi la ritournelle du « je m'aime, je m'aime » placée au seuil de l'entretien est le fil rouge de cette séquence clé, puisque ce sont bien ces quelques mots qui révèlent le mieux la série de paradoxes qui caractérisent l'attitude des jeunes, et particulièrement celle des deux garçons. Au-delà, voire en deçà de ce qui définit cette jeunesse à gogo, voire son style vestimentaire, ses mœurs, son rapport avec la séduction et la sexualité, ses conflits avec l'autorité, sa relative indifférence à l'avenir, ce que l'entretien mené par un réalisateur qui prétend avoir perdu le contrôle de son film permet en fait de révéler c'est la vérité *sur cette jeunesse* qui jusqu'à maintenant était restée invisible : son individualisme et, plus étonnant, son conformisme. Que cette révélation ostensiblement réactionnaire sorte de la bouche de deux membres des Sinners, icônes d'une jeunesse se voulant révolutionnaire, est ce qui accentue le démontage discursif et idéologique mis en œuvre par Godbout dans son entretien.

Il ne faut donc pas se surprendre d'entendre Louis affirmer que « s'il y a des gars conventionnels, c'est bien nous autres », ou encore François vanter sérieusement les mérites de la police lors des manifestations et des attroupements : « tuez-les tous les manifestants, ils n'ont pas d'affaire-là! ». Une telle phrase est encore plus difficile à recevoir lorsqu'on sait que Les Sinners organisaient souvent des manifestations et que la revendication contestataire est partie prenante de l'imaginaire de leur groupe. À des années-lumière des rôles qu'ils tiennent dans le film, où ils tentent pourtant d'« être eux-mêmes », François et Louis acceptent même l'éventualité d'avoir des enfants, ce qui lors des deux précédentes séquences SD-A était tout simplement impossible. Plus encore, François se présente comme un père strict, qui montre le droit chemin à ses « petits gars », qui vont devoir apprendre à la dure comment se faire une place dans le monde. Mais la lutte des jeunes gogos n'est jamais vraiment portée vers l'avenir, car ils sont bien trop occupés à conserver leur bien-être actuel, d'où leur fort penchant réactionnaire. Écoutons encore François, lui qui est pourtant le membre des Sinners qui, dans l'espace médiatique comme dans celui du film, se donne comme le plus contestataire et railleur :

En fait on est heureux de notre petit monde. On est à l'aise. On est égoïstes, beaucoup. De toute façon on se dit que si tout le monde était comme nous autres ce serait invivable. Mais il faut se dire qu'il y en a du monde de même, et que du monde comme nous autres il va toujours y en avoir. On est des égoïstes, d'accord. Mais on n'est pas des épais, d'accord.

Puis François, ne se rendant sans doute pas entièrement compte des paroles qu'il vient de prononcer,



enchaîne avec la conclusion suivante, qui sera également celle de l'entretien, avant que se fasse entendre le bruit de la sonnette mettant fin au délire réflexif et ramenant tous les acteurs dans ce confort de la fiction où ils sont davantage en adéquation avec eux-mêmes. S'adressant à Godbout, il avance donc ceci :

Tu penses que l'on fait un film, mais nous autres on essaie de dégager une fichue d'idée : on essaie de dégager le « feeling » de la jeunesse. Ce que l'on vient de dire depuis une heure, on le fait à l'écran, pour que le gars qui s'assoie, même s'il ne dit pas « c'est pas bon, y'a pas un début et y'a pas une fin, pareil comme les vrais films », qu'il se dise au moins qu'il est arrivé quelque chose dans ce film-là.

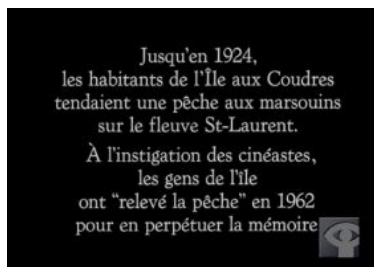
Ce à quoi le réalisateur rétorque, se donnant le mot de la fin : « Tu passes ton temps à dire "le film que tu veux, le film que tu veux". Moi le film que je veux, c'est un film qui soit le plus possible près de ce qui se passe aujourd'hui ». Pour coller à la réalité de François, de Louis, et dans une certaine mesure à celle d'Andrée et de Michèle (beaucoup plus silencieuses que les garçons dans l'entretien, ce qui reproduit involontairement un stéréotype machiste loin d'être révolutionnaire), le cinéaste avait besoin de ces contradictions, de cette déconstruction de l'imaginaire et de l'idéologie de la jeunesse gogo sur laquelle les membres des Sinners ne sont en fait pas moins dupes que Godbout lui-même.

Mais la déconstruction de l'entretien n'est pas seulement idéologique, elle est également formelle. Ce second démontage, moins radical et surprenant que le premier, ne concerne donc plus tant le sujet du film que la mécanique de celui-ci. Ce que Godbout tente de démonter n'est pas que l'imaginaire de la jeunesse incapable de faire preuve de tendresse, mais bien la « machine » cinéma direct, c'est-à-dire la *manière* par laquelle est énoncé l'argument social véhiculé par le film. Nous dissociions ici les démontages idéologique et formel dans notre argument, mais ce n'est que par souci explicatif, puisqu'en réalité les deux phénomènes sont indissociables dans la poétique du film et participent conjointement à l'expression autoréflexive du sens de l'œuvre. Jusqu'à l'entretien, *Kid Sentiment* ne reprenait pas le procédé canonique maintes fois répété dans le cinéma documentaire de la fin des années 1950 et de la décennie des années 1960 du « film en train de se faire » (voir les plus grandes réalisations du cinéma-vérité, *candid eye*, cinéma direct, etc.). La suite du film ne reprendra pas non plus les discontinuités formelles de l'entretien, et poursuivra la voie de l'intégration non réflexive mise en œuvre dans la première partie. De manière générale, il n'est pas faux d'avancer qu'avec *Pour la suite du monde* ou *Chroniques d'un été*, la réflexivité – le retour éclairé du contenu sur la forme, de l'histoire sur ses procédés ou encore des protagonistes sur leurs rôles – se fait dans un tout homogène qui conserve l'harmonie du récit et qui en souligne l'évolution. Par exemple chez Perrault, les procédés réflexifs, ceux du film de cinéma direct en tant qu'instauration de la pêche aux marsouins et en tant que reprise du passé légendaire des découvertes de Cartier, sont utilisés comme autant de motifs poétiques qui s'intègrent *sans résistance*, avec un sens du rythme et de la beauté, au grand récit filmique en train de se monter sous les yeux du spectateur.



*L'image filmique se remplit de signes qui viennent en montrer la nature spéculaire. L'image centrale nous fait remarquer la dimension volontaire de cette réflexivité formelle, car le décor que l'on voit derrière le clap laisse deviner qu'il s'agit d'une image provenant d'une autre scène, probablement tournée à l'extérieur. Le signe autoréflexif vient d'autant plus percer l'image, qui tout à coup est projetée dans un autre espace-temps.*

Dans *Kid Sentiment* il en va tout autrement, alors que les procédés réflexifs, où le film s'affiche en tant que production, sont condensés dans la séquence de déconstruction idéologique qu'est l'entretien entre le réalisateur et ses acteurs. Par procédés réflexifs, nous entendons toutes les marques d'énonciation où le film exhibe son dispositif, par exemple avec la présence d'un micro dans l'image, ou encore celle d'un « clap » et, de manière encore plus évidente et plus directe, par la présence (sonore) du réalisateur qui s'insère dans son film pour le mettre à l'épreuve. La place que tient Godbout dans l'entretien ne touche pas seulement à la dimension idéologique du récit filmique, mais aussi et peut-être surtout à sa dimension formelle. Multipliant de manière transparente les séquences antinomiques, fantaisistes et « audio-visualisés », le film gardait pour lui-même les secrets de sa mécanique, mais, subitement, ceux-ci sont libérés lors de l'entretien. En elle-même, cette exhibition des ficelles formant le tissu narratif de *Kid Sentiment*, aussi intense soit-elle, ne met pas totalement en péril le film, surtout si l'on considère l'éphémère de ces manifestations autoréflexives, qui seront encore une fois écartées, au moins jusqu'à la toute fin du récit. Afficher la mécanique spectaculaire lors d'un entretien qui réfléchit le sujet du film, cela vient surtout mettre l'accent sur la double focale par laquelle il faut regarder *Kid Sentiment* : oui, d'une part, comme *un film sur la jeunesse d'aujourd'hui*, mais, d'autre part, comme *un film sur le cinéma direct des dernières années*. Dessinant jusqu'à la caricature le jeu réflexif du cinéma direct dont *Pour la suite du monde* reste l'exemple canonique, Godbout fait se jouer sur la même scène l'imaginaire à gogo et les codes du cinéma direct qu'il peint à la façon d'un maniériste, en les grossissant pour en montrer les limites.



*Cette image, la première du film de Perrault, Brault et Carrière, est à lire comme l'incipit d'un roman qui en donnerait le ton et le guide de lecture. D'emblée, le film affiche sa spécularité, sans que jamais*

*le procédé ne soit reçu de manière provocante ou bouleversante pour le spectateur. La réflexivité de Pour la suite du monde, à l'opposé de celle tentée par Godbout dans Kid Sentiment, est une réflexivité poétique intégrée au récit.*

Pour terminer notre examen de la séquence, on se demandera seulement à quel moment cet entretien a-t-il pu être tourné? Devant les apparentes contradictions énoncées par les jeunes et devant l'audace du réalisateur qui semble pris d'un regain d'inspiration formelle, on peut émettre l'hypothèse, après tout pas si improbable, que cette séquence aurait réellement été tournée en dernier (ou très près de la fin du tournage). L'intérêt de la démarche de Godbout serait ainsi de l'avoir réintégrée *au milieu* du film, pour en faire un centre légitime de réflexion. Après avoir fait planer tous les doutes, être entré en collision avec tous les murs idéologiques et s'être joué de toutes les conventions, le réalisateur est encore plus hardi d'avoir cette idée de continuer son film *comme si de rien n'était*. La sonnette qui rappelle les quatre jeunes à la « fiction » nous fait également sortir d'un rêve métaréflexif et critique qui ne trouvera écho qu'avec les tout derniers plans du film, mais sous un changement de perspective non dépourvu de virtuosité.

La scène finale vient en effet remonter de manière tout aussi réflexive les discontinuités qui donnaient sa couleur à l'entretien central. D'un point de vue structural, cette séquence est la plus condensée et la plus compliquée de tout le film. Dans un désir de continuité et de transparence, que traduit l'utilisation d'un long plan fixe, Godbout reprend dans un tout homogène les différents modes de son récit filmique, y compris celui, problématique comme on a pu le voir, de la situation dramatique antinomique et métafictionnelle. Le mode SD-AMF donne le ton à cette finale, dans la mesure où l'élément déterminant est le fou rire des acteurs devant jouer la découverte malhabile et bon enfant de la sexualité (les filles viennent chercher les garçons pour leur nuit de tendresse, mais ceux-ci sont tombés endormis dans le même lit...), lequel est suivi par la traversée « métaleptique » de Godbout, quittant le hors-cadre de sa chaise de réalisateur pour entrer dans le champ et finalement sortir de la chambre où les acteurs continueront leurs simagrées, encouragés par une chanson des Sinners pleine de « tendresse » et de « beaux sentiments ». Ce que nous dit ce plan est essentiellement semblable aux paradoxes discursifs de l'entretien : les acteurs ne peuvent coller à leurs rôles, et tenteront toujours de jouer contre la scène et contre le film.

Avec la finale, la brisure dans le récit filmique ne se donne cependant pas dans une section purement métaréflexive et extrafictionnelle comme l'était celle de l'entretien, mais bien à *même* la continuité narrative d'une seule séquence, voire d'un seul plan fixe. Selon le vocabulaire que nous avons utilisé pour décrire la séquence de l'entretien, la finale de *Kid Sentiment* témoigne donc d'une forme plus subtile de maniérisme formel, en comparaison au bloc critique du maniérisme propre à la scène centrale du film. La finale met toujours en avant-plan la marge intérieure propre à la réflexivité maniériste du film par rapport à ses conditions d'existence, mais elle le fait cette fois dans un continuum narratif plausible à la fois sur le plan de la fiction et de la métafiction. Tout en conservant sa dimension métaréflexive, l'apparition de Godbout dans cette finale permet au réalisateur de

diégétiser rétroactivement la séquence de l'entretien avec ses acteurs. *Kid Sentiment* témoigne donc d'une double lucidité : par rapport à son sujet et par rapport au mode de production cinématographique dans lequel il s'inscrit, à savoir les films appartenant au procédé général du cinéma direct, qu'il démonte pour mieux remonter, sans pour autant donner l'impression de le faire.

\*

L'analyse structurale des modes de communication mise en œuvre dans *Kid Sentiment*, nécessaire pour décrire l'originalité de la mise en scène de Godbout, nous a d'abord ouvert les yeux sur le maillage très serré et cohérent dont le film est le résultat. Le deuxième temps de notre analyse, tablant sur un acquis structural, vient souligner en contrepoint le sens des séquences métaréflexives par rapport au système global du projet de Godbout. En s'intéressant à la densité du tissu recouvrant le corps filmique, l'analyse structurale nous a permis d'identifier les éléments qui ont ensuite illustré, dans la seconde partie, ce que Godbout entendait par « marcher sur le fil ». Le contrepoint réflexif permet de compléter les acquis structuraux en transformant en problématique ces éléments qui, autrement, seraient sans doute restés invisibles à l'œil nu. Cela dit, nous avouons sans complexe que l'analyse de la forme filmique est chose plus facile à réaliser lorsqu'on s'intéresse à une fiction totalement maîtrisée comme le sont les œuvres de Hitchcock ou de Kubrick, exemples canoniques, s'il en est, de la poigne qu'un cinéaste homme-orchestre peut exercer sur son travail. À des lunes de ce genre de production, *Kid Sentiment* est un film qui laisse une impression de chaos formel à première vue, un peu à cause de la modestie de ses moyens et de la dimension transitoire de son sujet et de ses « matériaux ». Néanmoins, nous croyons avoir démontré qu'une méthode structurale permet réellement de relever un ordre étonnamment rigoureux derrière des apparences volontairement brouillonnes.

L'analyse que nous avons menée se veut en adéquation avec cette qualité de bricolage qui caractérise le film de Godbout, qui, pour reprendre les mots justes de François Guy, ne possède ni début ni fin. Mais, comme le dit également notre personnage, il s'y passe réellement quelque chose, et l'on a pu voir en quoi la description de la structure filmique et l'analyse de la réflexivité avaient leur mot à dire là-dessus. La problématisation du cinéma direct et de l'imaginaire de la jeunesse – que Godbout expose en même temps qu'il critique – est d'autant plus méritoire qu'elle est menée avec une maîtrise conceptuelle dont la complexité n'a d'égal que sa discrétion. *Kid Sentiment* est loin d'être « niais ».

## NOTES

[1] Ce propos de Godbout se retrouve dans une lettre destinée au premier numéro de la défunte revue *Cinéjazz* (1968). Voir le Dossier de presse de *Kid Sentiment* disponible à la Cinémathèque de Montréal (Médiathèque Guy-L.-Coté).

[2] « À propos de *Kid Sentiment*. Réponses de Jacques Godbout aux questions de M.-A. Bertrand ».

[3] Cette approche analytique possède certaines affinités avec *La Grande syntagmatique de la bande image* de Christian Metz, qui cherche à décrire tous les types de syntagme filmique retrouvés dans les films narratifs. Cependant, notre analyse est entièrement spécifique à un film, alors que celle de Metz vise une description générale qui serait valable pour tous les films. Nos modes d'expression découlent d'une observation qui se borne à *Kid Sentiment*, tenant pour acquis que chaque film peut instaurer un système qui lui est propre. Les schémas généraux, comme celui de Metz, peuvent s'appliquer à tout film, mais leur niveau d'abstraction élevé a souvent comme conséquence d'ignorer les particularités d'un film pris singulièrement. Au contraire, notre méthode tente de s'attarder explicitement aux spécificités propres à un film. Du reste, Metz s'intéresse surtout à la fiction.

[4] Pour une synthèse récente et novatrice sur l'esthétique du cinéma direct, voir Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, préface de Michel Marie, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, 284 p.

[5] La dimension contestataire des Sinners est développée par Eric Fillion dans « *Kid Sentiment* : la *parrhésia* chez Jacques Godbout et Les Sinners », *Nouvelles Vues*, n° 13, hiver-printemps 2012. La forme de critique propre à la révolte – musicale, culturelle et intellectuelle – est explicitement voulue et travaillée par les membres du groupe, qui en font une sorte de marque de commerce.

[6] Les années 1960 annoncent d'ailleurs par bien des manières l'institutionnalisation du clip : d'abord par un grand nombre de films « rock », dont en premier lieu ceux des Beatles; ensuite par les émissions télévisuelles se voulant des rendez-vous musicaux, dont *Top of the Pops* en Angleterre ou *Jeunesse d'aujourd'hui* au Québec; finalement par les scopitones, sorte de jukebox audio-visuel.

[7] Voir Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, préface d'Enrico Fulchignoni, Québec, Les 400 coups, coll. « Cinéma », 1997, 351 p.

## **BIBLIOGRAPHIE**

BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, préface de Michel Marie, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, 284 p.

FILLION, Eric, « *Kid Sentiment* : la *parrhésia* chez Jacques Godbout et Les Sinners », *Nouvelles Vues*, n° 13, hiver-printemps 2012.

GODBOUT, Jacques, « À propos de *Kid sentiment*. Réponses de Jacques Godbout aux questions de M.-A. Bertrand », *Le Devoir*, 1968.

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

MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, préface d'Enrico Fulchignoni, Québec, Les 400 coups, coll. « Cinéma », 1997, 351 p.

### **DESCRIPTIFS BIOGRAPHIQUES**

**Thomas Carrier-Lafleur** est l'auteur d'une thèse de doctorat sur Proust et le cinéma, en cotutelle à l'Université Laval et à l'Université Paul-Valéry. Il est aujourd'hui stagiaire postdoctoral au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, et prépare la publication d'un ouvrage intitulé *L'œil cinématographique de Proust*, à paraître aux Classiques Garnier dans la collection « Bibliothèque proustienne ».

**Guillaume Lavoie** termine présentement des études de deuxième cycle en cinéma à l'Université Laval. Son mémoire explore, selon des considérations structurales et historiques, un sous-genre du western classique américain rassemblant tous les films racontant le récit de la construction d'une voie ferrée.