

Globe

Revue internationale d'études québécoises

« Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. » Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon

Tony Simons

Le Québec au centre et à la périphérie de la francophonie
Volume 6, numéro 1, 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000695ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000695ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Simons, T. (2003). « Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. » Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon. *Globe*, 6, (1), 107-123. <https://doi.org/10.7202/1000695ar>

Résumé de l'article

Dans son film *Léolo* (1992), Jean-Claude Lauzon explore la notion de la quête d'une identité par le jeu des images, des cultures, des langues et de la musique. Le personnage principal Léo, un jeune garçon, dit au début du film : « Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. » Cet énoncé devient un leitmotiv dans le cheminement complexe de Léo entre la réalité et le rêve, entre le fait d'avoir une identité québécoise spécifique et le désir d'avoir d'autres racines. Lauzon élabore ainsi une discussion sur les implications qu'imposent les limites entre les différents paramètres culturels, nationaux et linguistiques.

« Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. »
Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon

Tony Simons
Université de Reading (Angleterre)

Résumé – Dans son film *Léolo* (1992), Jean-Claude Lauzon explore la notion de la quête d'une identité par le jeu des images, des cultures, des langues et de la musique. Le personnage principal Léo, un jeune garçon, dit au début du film : « Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. » Cet énoncé devient un leitmotiv dans le cheminement complexe de Léo entre la réalité et le rêve, entre le fait d'avoir une identité québécoise spécifique et le désir d'avoir d'autres racines. Lauzon élabore ainsi une discussion sur les implications qu'imposent les limites entre les différents paramètres culturels, nationaux et linguistiques.

« Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. » Identity Conflicts in Jean-Claude Lauzon's Léolo

Abstract – Jean-Claude Lauzon's 1992 film *Léolo* explores the notion of the construction of identity through image, culture, language and music. The main character Léo, a young boy, states at the beginning : « Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. » This statement becomes a leitmotiv as Léo threads a complex path between reality and dream, between the fact of having a specific Quebec identity and the desire to belong elsewhere. This way Lauzon constructs a discourse about the implications of drawing boundaries between different sets of cultural, national and linguistic identities.

Le réalisateur québécois Jean-Claude Lauzon n'a pu tourner que deux films importants avant sa mort précoce dans un écrasement d'avion en 1997. *Léolo* est le deuxième de ces films. Le personnage principal est

Tony Simons, « "Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas". Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 1, 2003.

un pré-adolescent qui habite l'est de Montréal dans les années 1960 et qui possède deux identités nationales : sa véritable identité canadienne-française et une identité imaginaire italienne. Comme Canadien français, il s'appelle Léo Lozeau et comme Italien, il s'appelle Léolo Lozone. Le film est une tragédie comique et choquante qui raconte les aspirations de Léo de telle sorte que le spectateur peut rarement faire la distinction entre le monde réel et le monde du rêve.

La famille de Léo est grotesque et bizarre. Son père contrôle le nombre d'allées et venues de ses enfants aux toilettes. Léo prétend toutefois que ce n'est pas son vrai père, croyant plutôt qu'il a été conçu par l'intermédiaire d'une tomate inséminée par un Italien en Sicile, puis transportée à l'intérieur d'un conteneur dans lequel tomba sa mère un jour de marché. Le frère de Léo devient culturiste pour se venger d'une insulte et ses sœurs sont folles. Quant à son grand-père, il essaie non seulement de noyer Léo, mais il a aussi une relation sexuelle avec une fille italienne, Bianca, que Léo aime secrètement. À la fin du film, Léo meurt dans un horrible accident : estimant que son grand-père est la cause de tous les problèmes de la famille, Léo construit un engin pour le tuer dans sa baignoire ; l'engin fonctionne mal et Léo se tue. Tous ces événements sont entrecoupés de scènes situées dans un monde onirique habité par un « dompteur de vers », un homme qui fait une collection d'images et de textes, les étudie et les détruit.

Le film a été présenté en salle au cours de la période qui a précédé le référendum canadien de 1992 sur l'Accord de Charlottetown. On pourrait soutenir que le film évoque le débat sur l'identité québécoise qui a fait rage à partir des années 1960 dans le contexte des transformations politiques et sociales occasionnées par la Révolution tranquille et qui influençait encore la pensée politique à la veille du référendum de 1995 sur la souveraineté du Québec. Deux aspects du film ont pu conduire les spectateurs à l'interpréter de cette façon. Premièrement, le fait que le dompteur de vers, rôle central dans le film, est interprété par Pierre Bourgault, membre fondateur du Rassemblement pour l'indépendance nationale. Deuxièmement, Fernand, frère aîné de Léo, est tabassé par un voyou anglophone qui veut prendre possession de la petite entreprise de cueillette de vieux papiers appartenant aux deux frères. Par

LES CONFLITS IDENTITAIRES DANS *LÉOLO*

la suite, Fernand s'entraîne pendant des années pour pouvoir affronter ce voyou anglophone. Quand enfin il se retrouve devant lui, il ne peut rien faire et baisse les bras ; il n'ose pas se défendre.

Jean-Claude Lauzon a cependant nié qu'on puisse voir une analogie entre ces deux aspects du film et la situation politique du Québec et qu'on puisse analyser le film en conséquence. Il a déclaré, lors d'une entrevue, que le voyou anglophone était un beau symbole, mais « qu'il n'[avait] jamais été question, au départ, dans le scénario, que ce soit un anglophone¹ ». Quant aux implications politiques du choix de Bourgault comme interprète, le cinéaste a affirmé :

Ah non ! Mais c'est drôle, parce que les gens commencent à y voir un message politique incroyable. Peut-être parce que c'est Pierre Bourgault qui amène les textes sous la terre en souriant. Mais les gens sont en train de noter des choses que je n'avais jamais réalisées durant le tournage².

Jean-Claude Lauzon a aussi déclaré, sur le même sujet :

Je voulais que mon film soit une sorte d'hommage au rêve. [...] Aussi, je voulais faire un film qui rende hommage à la créativité. C'est pour ça que le petit garçon fonctionne toujours à partir de son imaginaire et que sa réalité sociale est secondaire. Je ne veux pas renier les Québécois, je dis seulement que *Léolo* n'a pas de drapeau au-dessus de la tête, qu'il n'a qu'à ouvrir la porte de son placard pour être n'importe où³.

Cependant, *Léolo* contient beaucoup d'autres indices montrant que le film prolonge le débat sur l'identité et le pouvoir. Le Québec est un exemple probant de ce débat, dans le cadre duquel des identités fictives entrent en concurrence avec des identités réelles.

1. Jean-Claude Lauzon, dans Claude Racine, « Entretien avec Jean-Claude Lauzon », *24 Images*, n° 61, été 1992, p. 6-7.

2. Jean-Claude Lauzon, dans Michel Buruina, « Jean-Claude Lauzon », *Séquences*, n° 15, juin 1992, p. 33-34.

3. Jean-Claude Lauzon, dans Claude Racine, *op. cit.*, p. 6.

Le problème de la création et de la reconnaissance d'une identité à l'ère post-coloniale a retenu l'attention de plusieurs chercheurs. Sherry Simon s'est penchée sur le problème de l'identité et des frontières, et plus particulièrement sur la distinction entre un modèle de société simple, qui possède un ensemble cohérent de signes, et des modèles plus complexes, caractérisés par une surcharge de signes. Évoquant la transformation de la société québécoise d'un modèle simple en un modèle complexe, Simon écrit :

On se rend compte que la culture [...] a toujours eu comme fonction primordiale de servir de signe de reconnaissance et donc de division. Elle fournissait les clés permettant de dessiner l'horizon des identités. Aujourd'hui, c'est la surabondance des images et des discours qui frappe. Les paysages surchargés de signes ne renvoient plus à des ensembles culturels identifiables. Comment définir les *limites* qui permettent la constitution d'identités individuelles, sociales, nationales⁴ ?

Pierre L'Hérault, qui poursuit cette réflexion, perçoit une ouverture de la littérature québécoise des années 1980 aux notions d'hétérogénéité et de différence :

[L]a littérature québécoise s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène. Elle ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant un lieu d'échange et de circulation des imaginaires⁵.

4. Sherry Simon, « Espaces incertains de la culture », dans Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 19.

5. Pierre L'Hérault, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry Simon et al., *ibid.*, p. 56.

LES CONFLITS IDENTITAIRES DANS *LÉOLO*

La notion de genre peut également permettre d'examiner le problème identitaire qui se profile dans *Léolo*. La narration du film est à la première personne, à la manière du journal intime écrit par le personnage principal, Léo. Valérie Raoul a examiné l'importance du journal comme genre dans la littérature québécoise des années 1960 ainsi que la manière dont les narrateurs se situent dans l'espace et dans le temps :

*The emphasis in previous diary fiction on aspects of subjectivity in relation to difference from the other(s), is amplified by a new awareness of historicity, that is, relation to time, and difference from the previous self. Subjectivity is seen, finally, as dependent not only on the position(s) of self and other, but on language. There is a shift in the relative importance accorded to the imaginary (the origin) and the symbolic (the linguistic and social order through which the self is defined)*⁶.

Selon Raoul, celui qui écrit un journal, en produisant un texte au sujet de soi, est à la fois soi et autre, à la fois assimilé et aliéné. Le texte ainsi produit relève par ailleurs d'un certain narcissisme, puisque l'écrivain – Léo dans le cas qui nous occupe – révèle ce qu'il veut devenir dans le journal qu'il écrit au fur et à mesure qu'il raconte les histoires de ses différentes identités. Raoul soutient que, dans le contexte québécois, le journal peut être considéré comme un texte politique : « *The first examples of the modern diary form appear in Quebec in the 1960s [...]. The fictional journal emerges as a singularly appropriate medium for the textualisation of the Quebec situation at that time*⁷. » Raoul énumère les caractéristiques associées au narcissisme et au journal intime. Au nombre de celles-ci, on trouve le repli sur soi dans un espace clos, le fait que le moi soit à la fois sujet et objet, la perception discontinue du temps, la nostalgie du passé jointe à la peur du présent ou de l'avenir et l'image de la (re)naissance de soi⁸.

6. Valérie Raoul, *Distinctly Narcissistic. Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 10.

7. *Ibid.*, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 21-22.

Les points suivants seront successivement examinés afin d'approfondir la question des identités et de leurs frontières dans *Léolo* : l'interaction entre des modèles simples et complexes d'identité, la tension entre espaces clos et ouverts et la manière dont ces enjeux du film sont mis en relief par la narration à la première personne.

Les modèles d'identité culturelle

Dès le générique d'ouverture, Lauzon propose en arrière-plan des images qui évoquent des modèles tout à la fois simples et complexes d'identité culturelle. Le spectateur voit un collage composé de trois objets : la statue de David de Michel-Ange, un abat-jour de style Tiffany et ce qui paraît être une gargouille médiévale. Le spectateur reconnaît tout de suite la statue de David, qui peut sembler offrir un modèle relativement simple d'identité. Ce symbole incontournable de la sculpture de la Renaissance représente la réalité de très près. Néanmoins, la statue cache une part de complexité : elle est au moins deux fois plus grande que son sujet et elle possède en ce sens une valeur symbolique. Pour les habitants de Florence du début du XVI^e siècle, la statue de David faisant face à Goliath représentait le pouvoir de l'État-nation en train de construire une identité face à ses ennemis. Les liens entre cette image et le reste du film sont évidents : la statue de David évoque non seulement le personnage de Léo, en position de résistance vis-à-vis du monde qui l'entoure, mais aussi la situation du Québec. L'abat-jour Tiffany est un symbole complexe à cause de la manière dont la lumière transforme la nuit, espace des rêves, en un monde réel. Son verre est cependant translucide et la lumière qui est projetée par la lampe est faible ; elle contraste avec la lumière aveuglante qu'on voit lorsque Léo entre dans son monde de rêve italien, ce qui suggère l'impossibilité de voir le monde tel qu'il est. La gargouille a également des connotations complexes. Associée aux cathédrales, c'est-à-dire aux aspirations qui transcendent le quotidien, elle rappelle la chimère, créature aux formes multiples et symbole d'illusions vaines.

Plus tard dans le film, le spectateur apprend que ces objets font partie de la collection du dompteur de vers. Bien qu'ils soient d'abord

présentés sans explication, ils évoquent un jeu de significations conceptuelles et abstraites, mises en valeur par leur position en arrière-plan du générique. Le générique est du reste traditionnel, composé de lettres blanches sur fond noir. Les objets paraissent et disparaissent en plusieurs fondus enchaînés pendant que les mots du générique sont maintenus à l'écran. Cette frontière du film, simple en apparence, est rendue problématique et complexe par l'introduction d'objets qui représentent non seulement le rêve, mais aussi le passé.

Le générique se poursuit avec un gros plan de la date 1909 gravée sur la façade d'un bâtiment. Cette date peut paraître insignifiante dans l'histoire du Québec, mais elle est significative dans un film qui traite de l'identité. C'est en 1909 que le Mile-End, quartier de Montréal où habite Léo, a été annexé par Montréal et a perdu son identité en tant que village situé à un mille (*one mile*) de Montréal. Léo n'est pas conscient du fait que l'identité et les frontières de son environnement ont déjà subi des modifications. Il se croit fixé dans son milieu : « Ça, c'est chez moi, dans le quartier Mile-End, à Montréal, au Canada. » Le spectateur le voit, comme d'ailleurs les gens qui l'entourent, en train de s'amuser avec un fusil jouet sur les marches extérieures de sa maison. C'est là l'image d'un enfant typique issu de la classe ouvrière montréalaise. Mais Léo ne croit pas à cette image. Son *moi* n'est pas le sien, c'est un *moi* imposé par autrui : « Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas. »

Nous avons donc, sans avoir quitté le générique, des informations qui serviront de fondement à notre interprétation du film : le collage d'objets qui évoquent des modèles d'identité simpliste et complexe, puis la manière dont Léo se situe à l'intérieur d'un espace géographique.

L'espace, la possession et l'identité

Les frontières géographiques et spatiales entre les différentes parties de la vie de Léo sont très importantes. Comme le collage au début du film, les espaces évoquent des mondes distincts, celui du réel d'un côté et celui du surréel de l'autre. Le monde réel est souvent celui de Jean-Claude Lauzon. Ainsi, l'adresse du Mile-End qu'on voit en gros plan

quand le dompteur de vers regarde la facture de téléphone (5435, rue Saint-Dominique) est celle du lieu de naissance de Lauzon.

Les lieux réels sont cependant transformés par leur insertion dans un film fondé sur le rêve, la simple reproduction documentaire de la réalité étant complexifiée par la progression dans une dimension surréelle. Lors d'une expédition de pêche, la réalité de l'île de la Visitation est transformée en un arrangement complexe d'espaces : espace réel de l'enfance de Lauzon et, simultanément, espace du rêve de Léo, que celui-ci explore sous l'eau dans une (re)naissance symbolique, rattaché à la terre ferme par une ligne évoquant le cordon ombilical. L'île est aussi un espace apparenté à la possession et à l'identité. Les rives sont couvertes de tentes et de gens qui sont autant de réminiscences des photos de camps de réfugiés habités par ceux qui ont perdu leur droit à un espace national et donc à une identité. Quand Léo et Fernand arrivent à la rive pour pêcher, ils disent à ceux qui y étaient déjà de quitter les lieux puisque la place est à eux. Ils se l'approprient de la même manière que le voyou anglophone s'est approprié leur entreprise, ce qui nous ramène au thème de la possession et des droits, thème prépondérant dans l'histoire du Québec⁹.

La scène en question, située à l'extérieur, rend possible la (re)naissance en donnant à Léo un espace. L'espoir est cependant momentané, rattaché à une séquence sous-marine où Léo découvre un trésor caché alors que son grand-père essaie de le noyer. La liberté lui est constamment refusée, la majorité des lieux dans le film étant associés au cloisonnement et à l'oppression. Chez lui, Léo est fréquemment vu près de portes ouvertes ou fermées par les autres, qui déterminent comment il devrait agir à l'intérieur de l'espace qu'ils ont créé. Léo se révolte contre ce traitement, mais là encore, la liberté de s'assumer est seulement tem-

9. « Les thèmes de l'assimilation, de l'égalité économique, du refus historique par la majorité d'octroyer à la minorité des droits et des institutions serviront de canevas pour lire la réalité canadienne à partir d'une grille d'oppression nationale », Linda Cardinal, Lise Kempton, Jean Lapointe, Uli Locher et Joseph Yvon Thériault [éd.], *L'épanouissement des communautés de langue officielle : la perspective de leurs associations communautaires*, Ottawa, Commissariat aux langues officielles et ministère du Secrétariat d'État, 1992, p. 10.

poraire. Au début du film, on le voit quitter l'appartement pour uriner sur le balcon et s'auto-proclamer Léolo Lozone. L'urine est un moyen de marquer son territoire, moyen plus symbolique qu'effectif. Lorsqu'il rentre, il ferme minutieusement les portes de l'appartement, acceptant son environnement, mais il crée ensuite son propre espace de liberté alors qu'il éteint la lumière et qu'il s'assoit pour lire *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme, à demi dissimulé par la porte du réfrigérateur qui lui donne sa lumière.

Par conséquent, Léo est déterminé par son espace en même temps qu'il s'autodétermine à travers celui-ci. Dans sa chambre, il accède à ses rêves les plus puissants, qui l'amènent en Sicile ; il doit toutefois partager cette chambre avec son frère Fernand. Il n'y a pas de division visible entre leur moitié de chambre respective. La division est déterminée par les objets de chacun, lesquels reflètent leur personnalité et leur recherche d'individualité. La moitié de chambre de Fernand est marquée par le culturisme, celle de Léo évoque ses aspirations poétiques, avec des photographies de Gilbert Bécaud et de Jacques Brel. Le côté de Fernand prend de l'ampleur alors que celui de Léo rapetisse peu à peu. Leurs identités individuelles semblent déterminées par les espaces qu'ils habitent et par les objets qui les occupent, à l'instar de ce qui se produit dans un roman de Balzac. Chacun croit avoir la liberté d'être ce qu'il veut, mais ce n'est finalement qu'un leurre.

L'environnement familial n'est pas seul à enfermer Léo. L'enfant est également prisonnier à l'école. Une scène de classe est présentée de telle manière que le principe de perception de l'espace et des frontières entre les lieux est remis en question. Elle s'ouvre sur un plan panoramique extérieur centré sur une église italienne typique, où sonnent des cloches qui évoquent l'Italie, puis elle se dirige dans la salle de classe du Mile-End. Le panoramique est à double tranchant : il paraît amplifier la réalité, car il montre le lien entre deux lieux différents ; cependant, il montre au spectateur deux espaces bien différents qui ne peuvent s'unir qu'en rêve. Qui plus est, le plan panoramique met en relief la technique cinématographique puisque qu'il ne reproduit pas une expérience visuelle vraisemblable :

When we redirect our attention from one subject to another we seldom actually pan. Psychologically, the cut is the truer approximation of our natural perception. First one subject has our attention, then the other ; we are seldom interested in the intervening space, yet the cinematic pan draws our attention to just that¹⁰.

La scène montre les enfants qui répètent des phrases anglaises en chœur, à propos de « *John and Mary* » et des parties de leur corps. Le narrateur note que Léo est le seul enfant dubitatif devant la nature incomplète de ces corps. Les diagrammes de « John » et de « Mary » ne sont pas fidèles à la réalité puisqu'ils n'illustrent aucun organe sexuel. Léo se démarque des élèves de sa classe : il est apparemment le seul capable de déchiffrer le sens des mots. Sa différence est affichée, étant donné qu'il ne porte pas l'uniforme revêtu par la majorité des autres. Il doit néanmoins répéter les phrases, même s'il sait qu'elles ne présentent pas de corrélation avec le monde tel qu'il le perçoit. Il est forcé d'adopter la perspective anglaise, le dompteur de vers lisant dans son journal que « John et Mary étaient mon guide de la langue anglaise, des modèles de la bienséance parfaite ». Les implications politiques de cette scène sont mises en relief par une autre leçon, qui porte cette fois sur l'Afrique et sur les possessions coloniales à l'intérieur du continent.

Le narcissisme, le soi réfléchi et la narration à la première personne

La détermination du sujet par son espace est montrée d'autres façons. Léo, un supposé Canadien français, veut être identifié à Léolo, un Italien rêveur. En tant que Léolo, il a l'impression de pouvoir faire ce qu'il veut. En tant que Léo, il doit se soumettre aux désirs de sa famille et de ceux qui sont dans son environnement immédiat. Cette volonté d'individualisation par le nom est un aspect essentiel du roman dans lequel l'enfant est plongé, *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Bérénice, personnage principal et narratrice du roman, dit : « À lire et

10. James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 172-173.

relire la *Bérénice* d'Edgar Poe, je prends l'habitude de faire ce qu'elle fait, d'être comme elle est¹¹. » Léo construit lui aussi son identité en fonction du nom qu'il a choisi, développant dans son imagination la personnalité de Léolo alors qu'il souffre des limites imposées à Léo. L'enfant est capable de franchir la frontière d'une identité à l'autre grâce à ses rêves et à son écriture¹². L'influence du roman de Ducharme est déterminante si l'on en juge par les nombreux parallèles entre les deux narrations, par les idées véhiculées et par l'utilisation de la forme du journal. L'importance accordée à la créativité est ce qui semble avoir attiré Lauzon dans cette œuvre, comme le laisse entendre la phrase qu'il fait dire à Léo au début du film : « Tout ce que je demande à un livre, c'est de m'inspirer du courage, de m'inspirer de l'énergie, de m'inspirer l'urgence d'agir. » Tant Bérénice que Léo ont ce courage, cette énergie et ce besoin d'agir.

Un parallèle est facilement établi entre ces deux ouvrages et le contexte québécois, marqué par la séparation des cultures. Dans *L'avalée des avalés*, les enfants sont séparés par leurs parents, dont l'un est catholique et l'autre juif : le premier enfant est élevé selon la religion catholique et le second, selon la religion juive. Une fois séparés par ces frontières religieuses, ils peuvent se complaire dans leur séparation et se créer eux-mêmes une identité dans la solitude. Léo lit tout haut une phrase de Bérénice dont les mots, soulignés dans son livre, sont montrés à l'écran :

Je trouve mes seules vraies joies dans la solitude. Ma solitude est mon palais. C'est là que j'ai ma chaise, ma table, mon lit, mon vent et mon soleil. Quand je suis

11. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 217.

12. Le journal personnel de Léo apparaît comme un symbole de la mémoire collective du Québec à mesure que les pages sont regroupées par le dompteur de vers, qu'elles sont lues par celui-ci et qu'elles sont ainsi préservées dans sa mémoire avant d'être détruites. Le message ainsi véhiculé semble être que la véritable histoire réside dans les grandes lignes de la mémoire collective plutôt que dans le détail, puisque le détail est seulement examiné, analysé et répertorié. Au sujet des écarts entre la mémoire collective de la Révolution tranquille et ses détails tels qu'interprétés par divers historiens, voir Jacques Rouillard, « La Révolution tranquille : rupture ou tournant? », *Journal of Canadian Studies*, vol. 32, n° 4, 1998, p. 23-51.

assise ailleurs que dans ma solitude, je suis assise en exil, je suis assise en pays trompeur¹³.

Cela introduit un paradoxe. Alors qu'on est libre de développer son Moi et d'en jouir dans la solitude, la solitude peut être appelée telle uniquement lorsqu'elle est en relation avec la présence d'un Autre. Sans l'Autre, la solitude ne peut vraiment exister. Toutefois, une tension se développe lorsque le Moi essaie de détruire l'Autre pour fortifier sa propre identité, anéantissant ainsi la condition de sa solitude. La solution de Bérénice est d'être seule partout et de s'ouvrir aux différentes identités qu'elle rencontre dans le but de s'affirmer au-dessus de toute culture particulière :

Il me faut tout le continent, tous les continents. Je veux voguer sur des continents et des déserts. Je veux venir à bout des abysses et des pics. Je veux bondir d'abîme en sommet. Je veux être avalée par tout, ne serait-ce que pour en sortir. Je veux être attaquée par tout ce qui a des armes¹⁴.

Ce contact avec l'Autre est purement agressif. Il y a contact, mais non dialogue. Les parallèles avec *Léolo* sont ici présents, mais ils sont inversés. Léo n'a pas été enlevé à sa famille ; il s'en arrache lui-même. Comme Bérénice, il cherche la solitude pour écrire son journal, mais, alors que Bérénice est seule lectrice de son histoire, Léo a le dompteur de vers pour lire la sienne. Il est un Autre pour le dompteur de vers, tandis que Bérénice est seule face à elle-même. Dans *Léolo*, la narration privée devient donc publique. Léo peut penser qu'il possède l'espace privé de sa narration, mais il n'en est rien. Le monde extérieur, dont il essaie de s'affranchir, le possède jusque dans ses plus intimes pensées.

Bérénice trouve une identité en la judaïté et une communauté israélienne dans laquelle elle peut s'insérer. La communauté comme telle n'a toutefois pas d'importance pour elle ; ce qui importe, c'est d'être capable de se battre, l'idée de créer et de maintenir des frontières étant plus

13. Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 20.

14. *Ibid.*, p. 40.

importante que ce qui est défendu. On peut suggérer que Bérénice représente le premier mot du slogan électoral du Parti libéral de Jean Lesage de 1962 (« Maîtres chez nous »), alors que Léo en représente la seconde moitié (« chez nous ») : son but est de trouver une place dans une communauté, un véritable « chez nous », qui ne soit pas Montréal. Ironiquement, il le trouve au moment de mourir, dans un hôpital de Montréal, alors qu'il rêve de Taormina en Sicile, un lieu qui possède une longue histoire de colonisation, ayant été dirigé par les Grecs, les Romains, les Chrétiens, les Arabes, les Normands, les Souabes, les Angevins, les Espagnols d'Aragon, les maîtres de Savoie et les Habsbourg. C'est, par conséquent, non pas dans un lieu de liberté qu'il se retrouve fictivement au moment de mourir, mais dans un lieu qui, par la colonisation, évoque le Québec. De ce point de vue, le destin de Bérénice et celui de Léo sont tous deux négatifs.

Le message final et l'espace du film

Les paradoxes sont donc clairs. Léo veut s'évader, mais il ne le peut pas, même dans son monde onirique. Taormina n'est pas une terre de liberté, mais un lieu qui dénote la colonisation ; le journal ne mène pas à la créativité, mais à la mort. Cependant, il existe un espace final important : celui du film. Le film progresse en général sans qu'il y ait de lien narratif entre les scènes. Le spectateur n'est jamais certain de ce qui suivra une scène et il est rarement sûr de savoir si ce qu'il voit appartient au passé ou au présent, s'il s'agit d'une réalité ou d'une fiction.

Plusieurs des scènes sont liées par des fondus noirs, qui fragmentent l'expérience et forcent le spectateur à remplir les « trous » à l'aide d'interprétations personnelles. Bien que de nombreux films utilisent un procédé de ce genre, *Léolo* est particulièrement complexe. Lors de chaque nouvelle séquence, le spectateur doit non seulement distinguer les différentes couches d'information visuelle et narrative, mais aussi celles créées par la musique. La complexité de la musique provient de la variété de ses racines, qui la lient à différentes périodes, pays et mouvements, et du fait qu'elle peut tour à tour servir de support aux scènes ou leur être entièrement étrangère.

Lauzon a lui-même expliqué l'importance de la musique :

Dans le scénario, chaque chose a été écrite sur la musique [...]. La musique des Stones à la fin commence avec des chœurs et quelqu'un qui aurait oublié cette chanson pourrait croire que c'est encore la musique de Thomas Tallis ou d'Ariel Ramirez [...]. J'aimais beaucoup l'idée de cette transition-là¹⁵.

Deux chansons du film évoquent l'injustice pouvant être liée au contexte socioculturel dans lequel évolue Léo. « *Cold, Cold Ground* », de Tom Waits, étaye sans doute l'intrigue de la manière la plus évidente. Chanson sur la protestation et la mort, elle accompagne deux scènes : celle où Fernand commence à développer sa musculature pour se venger et pour donner un sens à sa vie, ainsi que la scène finale du film, où meurt Léo. « *L'orange* » de Bécaud, entendue lorsque Léo est assis sur les épaules de Fernand qui fait des pompes, est une autre chanson de protestation contre l'injustice (le narrateur y proclame son innocence contre l'accusation d'avoir volé une orange). Une autre chanson de Tom Waits, « *Temptation* », est davantage liée à l'identité personnelle de Léo, puisqu'elle est jouée au moment où il regarde à travers diverses barrières sa chère Bianca livrée aux jeux sexuels de son grand-père.

C'est avec « *Lady of Shalott* », poème de l'Anglais Tennyson chanté par la Canadienne Loreena McKennitt, que la première ambiguïté apparaît, introduisant un nouveau jeu de frontières, de cultures et d'histoires. McKennitt projette l'image d'une chanteuse ayant voyagé au-delà des frontières de son pays, non seulement grâce aux nombreux prix internationaux qu'elle a reçus et aux millions de disques qu'elle a vendus à travers le monde, mais aussi parce qu'elle est fréquemment reconnue comme chanteuse celtique, intéressée, en outre, aux racines orientales de sa musique. Sa chanson est cependant coupée à la fin de l'introduction instrumentale. Le poète anglais Tennyson se voit ainsi refuser une place dans le film. Ce jeu autour de diverses connotations va plus loin encore avec le « *Spem in alium* » (« Je n'ai jamais placé d'espoir dans d'autre que toi, Dieu d'Israël ») de Thomas Tallis, œuvre du seizième

15. Jean-Claude Lauzon, dans Claude Racine, *op. cit.*, p 7-8.

siècle, et « *You Can't Always Get What You Want* » des Rolling Stones, de 1969. Comme Lauzon l'a dit à Claude Racine dans l'entrevue citée plus haut, la chanson des Rolling Stones rappelle la musique religieuse de Thomas Tallis grâce à la chorale dans l'introduction. Ce sont là des pièces musicales séparées par les siècles, mais unies par le film pour évoquer les difficultés qu'éprouve Léo à établir son identité. Il veut devenir italien, mais la chanson des Rolling Stones suggère qu'il n'y réussira pas, alors que celle de Tallis donne un espoir. Les deux pièces sont des exemples de musique chorale à différents niveaux de voix (quarante lignes vocales chez Tallis et un nombre indéfini de lignes introduisant les Rolling Stones), qui se rejoignent pour créer une sonorité intégrée. Elles sont toutes deux chantées dans des langues universelles ou globalisantes, le latin pour Tallis, l'anglais pour les Stones. Ce sont en ce sens des chansons d'harmonie ; toutefois, elles accompagnent fréquemment les scènes où Léo est montré différent et séparé de sa communauté. La chanson des Rolling Stones accompagne l'épisode où Léo est visiblement mal à l'aise quand ses amis renifleurs de colle torturent un chat, alors que celle de Tallis accompagne les scènes où les enfants se font donner leur laxatif ainsi que les scènes liées aux séjours aux toilettes, comme celle où, bébé, Léo est dans la salle de bains avec sa mère, siéant et pleurant sur le pot, et regarde une dinde grotesque dans le bain.

Un effet similaire de contraste entre connotations négatives et positives à l'intérieur d'un contexte où frontières et cultures sont mouvantes est créé par le reste de la trame sonore. Ariel Ramirez, un Argentin, chante le *Gloria* en espagnol de sa « *Missia Criolla* », avec des « *paz a los bombres* » ironiquement répétés, en particulier lorsque Léo et Fernand vont joyeusement à bicyclette, ne se doutant pas qu'ils sont sur le point d'être confrontés une seconde fois au voyou anglophone. On trouve un autre exemple de ces contrastes avec sœur Marie Keyrouz, qui appartient à la communauté libanaise de l'Ordre des sœurs de Basile et qui chante un alléluia. Sœur Marie Keyrouz a affirmé sa profonde conviction dans la nécessité d'exprimer les différences culturelles et, par conséquent, dans l'utilité des barrières et des frontières. Elle croit, cependant, que la chanson peut transcender ces limites, en particulier si l'on adopte sa technique, qui consiste à mêler les instrumentations et les thèmes

occidentaux et orientaux. Sa musique est entendue de manière répétée chaque fois que la maladie est mise en scène, comme à l'hôpital, alors que les différents personnages sont rassemblés en une même communauté coupée du reste du monde, toujours distincts les uns des autres, mais unis par les mêmes besoins.

Le reste des séquences musicales explore les thèmes de l'identité culturelle et des frontières de manière encore plus dramatique. Alors que tous les morceaux précédents étaient plus ou moins reconnaissables, d'autres séquences musicales semblent dépourvues d'identité claire, du moins pour l'oreille non entraînée, qui croit percevoir confusément des rythmes et des sons nord-africains. Néanmoins, une analyse plus serrée révèle que les notions d'identité et de différence culturelles sont au cœur de ces musiques. Elles sont toutes tirées de l'album *Passion Sources* de Peter Gabriel, la source originale de la trame sonore de *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese (1988). *Passion Sources* fut pour Peter Gabriel le moyen de préserver l'authenticité et l'originalité des pièces qu'il avait transformées pour les besoins du film de Scorsese.

Les pièces de cet album sont entendues à divers moments du film : « *Sabahiya* », une sérénade nuptiale matinale d'Égypte chantée par Banga, lorsque Léo va visiter son grand-père et toute sa famille à l'hôpital ; « *Ulvi* » de Kudsi Erguner, un flûtiste turc, alors que Léo visite Rita sous le plancher ; « *Shamus-ud-doha Bader-ud-doja* » de Nusrat Fateh Ali Khan, un chanteur *qawwal*, qui interprète une chanson louangeant le prophète Mahomet, quand Léo est dans la salle de bain et cherche le magazine érotique qu'il a caché dans le réservoir de la toilette ; un appel à la prière du joueur de griot sénégalais Baaba Maal, quand Léo installe une corde dans la baignoire pour pendre son grand-père et, une autre fois, lorsqu'il tente de tirer son grand-père hors du bain ; enfin, une chanson *tejbeit* d'un groupe inconnu de musiciens éthiopiens lorsque débute le voyage de pêche. Chacune de ces pièces musicales a son identité propre et est originaire d'un environnement culturel spécifique, mais toutes sont intégrées au film, assimilées comme autant de parties d'une musique de fond. Parce que les événements montrés à l'écran ne renvoient pas à elles, elles évoquent simplement un contexte très général d'altérité culturelle ou géographique.

Conclusion

Il s'agit là de quelques exemples de façons dont le film explore les notions d'identité et de différence. D'un côté, le film soulève certaines questions politiques, étant donné qu'il a été réalisé par un Québécois francophone en 1992, qu'il se déroule pendant la Révolution tranquille et que son héros, né au Québec, est insatisfait de l'identité que lui a assignée la communauté dans laquelle il vit.

D'un autre côté, le propos est plus vaste que cela. Il est certainement pertinent en regard du contexte québécois, mais il le dépasse largement lorsqu'il explore de façon plus générale l'identité, l'altérité et leurs frontières. Lauzon rejette les catégorisations faciles afin que le spectateur explore diverses couches de signification et qu'il prenne conscience que l'individu se trouve au cœur d'un ensemble complexe de relations, fait de frontières multiples. Il proclame la nécessité de la créativité et de l'imagination plutôt que la stricte adhésion à un point de vue unique. Le film porte en son cœur le problème de l'identité. Le Québec et la Sicile sont des paradigmes, enracinés dans l'expérience de Lauzon, qui représentent les sociétés où les identités culturelles sont devenues complexes ou confuses. Comme il l'a lui-même affirmé, le film ne contient peut-être pas les messages politiques directs que certains critiques ont cru y percevoir, mais il parle du peuple du Québec et, en même temps, d'un ailleurs :

Léolo est un voyage qui mène ailleurs. [...] Pourtant, c'est de nous que je parle. C'est très important pour moi. Quand la caméra descend dans la cour et que l'Italien chante : c'est nos ruelles, c'est nos fonds de cour à nous, mais en même temps, il y a une beauté qui est ailleurs. Ce sont toutes des choses que j'ai connues et que j'ai interprétées un peu différemment de la réalité. [...] Et pourtant, c'est nous, en tant que Québécois¹⁶.

16. Jean-Claude Lauzon, dans Michel Buruiana, *op. cit.*, p. 41.