

Université de Montréal

La représentation de la poésie dans les scénarios du Renouveau du cinéma québécois  
Une approche recherche-crédation

Par  
Rachel Goulet

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

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en Cinéma, option recherche-crédation

11 novembre 2021

© Rachel Goulet, 2021

Université de Montréal

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

*Ce mémoire intitulé*

**La représentation de la poésie dans les scénarios du Renouveau du cinéma québécois  
Une approche recherche-crédation**

*Présenté par*

**Rachel Goulet**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Olivier Asselin**

Président-rapporteur

**Isabelle Raynauld**

Directrice de recherche

**Frédéric Dallaire**

Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire, présenté sous forme de recherche-crédation, est consacré à l'étude de scénarios issus du mouvement du Renouveau du cinéma québécois, ainsi qu'à la représentation de la poésie issue de la littérature francophone dans le cinéma d'auteurs québécois contemporains. Il s'agit de faire des liens entre l'utilisation de textes littéraires dans le cinéma d'auteur québécois et les nouvelles interprétations qu'elles suggèrent. En bref, en quoi la poésie, dans le cinéma québécois contemporain, fait-elle écho aux problématiques sociales du Renouveau, et comment cela se manifeste-t-il concrètement dans l'écriture d'un scénario? Mon projet de recherche est voué d'une part à l'analyse d'un corpus prédéfini issu du cinéma d'auteur québécois ainsi qu'à l'étude de l'expression littéraire au sein du septième art et de son rôle dans l'ambivalence de l'identité québécoise, notamment dans les films suivants : *La face cachée de la lune* (Robert Lepage, 2004), *À l'Ouest de Pluton* (Myriam Verreault, 2008), *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009), *Les amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010), *Nuit #1* (Anne Émond, 2011), *Laurentie* (Mathieu Denis et Simon Lavoie, 2011), et *Laurence Anyways* (Dolan, 2012). Je m'appuie sur les études des chercheurs Christian Poirier (*Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, 2004), Michel Chion (*L'écrit au cinéma*, 2013), et Isabelle Raynauld (*Lire et écrire un scénario*, 2019). D'autre part, ce mémoire est consacré à l'écriture d'un scénario original basé sur mes recherches, intitulé *À l'ombre des supernovæ*, s'inspirant du recueil de poèmes *L'outre-vie* de Marie Uguay.

**Mots-clefs :** Cinéma québécois, cinéma d'auteur, Renouveau, scénario, poésie, représentation, identité, Christian Poirier, Michel Chion, Marie Uguay.

## **Abstract**

This thesis, presented as a research-creation project, is devoted to the study of screenplays resulting from the movement of the Renewal of Quebec cinema in the early 2000s, as well as to the representation of poetry from French literature in the cinema of contemporary Quebec authors. It is about making links between the use of literary texts in Quebec authored cinema and the new interpretations they suggest. In short, how does poetry in contemporary Quebec cinema echo the social issues of the Renewal, and how does this manifest itself in the writing of a screenplay? My research project is devoted on the one hand to the analysis of a predefined corpus from Quebec author cinema and to the study of literary expression within the seventh art, as well as its role in the ambivalence of Quebec identity, particularly in the following films: *La face cachée de la lune* (Robert Lepage, 2004), *À l'Ouest de Pluton* (Myriam Verreault, 2008), *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009), *Les amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010), *Nuit #1* (Anne Émond, 2011), *Laurentie* (Mathieu Denis and Simon Lavoie, 2011), and *Laurence Anyways* (Dolan, 2012). I rely on the studies of researchers Christian Poirier (*Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, 2004), Michel Chion (*L'écrit au cinéma*, 2013), and Isabelle Raynauld (*Lire et écrire un scénario*, 2019). On the other hand, this dissertation is devoted to writing a screenplay based on my research, titled *À l'ombre des supernovae*, inspired by the collection of poems *L'outre-vie* by Marie Uguay.

### **Keywords:**

Quebec cinema, author cinema, Renewal, screenplay, poetry, representation, identity, Christian Poirier, Michel Chion, Marie Uguay.

## Table des matières

- Résumé.....	3
- Abstract.....	4
- Table des matières.....	5
- Remerciements.....	6
- Introduction.....	8
- État des lieux .....	11
Chapitre 1 : La représentation de la poésie à l'écran	
- Poésie écrite.....	14
- Poésie clamée .....	20
- Poésie intra-diégétique .....	26
- Poésie extra-diégétique.....	28
Chapitre 2 : La fonctions de la poésie au cinéma	
- Créations scénaristiques .....	32
- Citations d'auteurs.....	35
- Les fonctions de la citation.....	36
- Fonction d'érudition .....	37
- Invocation d'autorité.....	37
- Fonction d'amplification .....	40
- Fonction ornementale .....	42
Chapitre 3 : Poésie et identité québécoise	
- Poésie d'ici ou d'ailleurs .....	44
- Périodes historiques des poèmes .....	46
- Portée identitaire : de l'infiniment petit à l'infiniment grand .....	50
Chapitre 4 : Pont entre mes recherches et ma propre démarche artistique	
- Présentation du scénario.....	53
- Manifestations poétiques.....	53
- Poésie décroisée.....	54
- Positivité de la modernité et ouverture .....	56
Conclusion .....	58
Bibliographie et références.....	60
Scénariographie.....	64
Filmographie .....	64

## Remerciements

Merci à Isabelle pour tout. Ça n'aurait pas été possible sans toi. Merci de m'avoir soutenue si efficacement, de m'avoir guidée et conseillée, d'avoir partagé ton expertise avec toi, et, surtout, de m'avoir transmis ton amour du cinéma et ta passion pour les scénarios.

Merci à Thomas Carrier-Lafleur pour le cours de cinéma québécois, qui m'a guidée vers ce sujet de recherche.

Merci aux profs et aux chargés de cours Olivier Asselin, Marion Froger, Joëlle Rouleau, Serge Cardinal, Gwen Sheppler, Michèle Garneau et Jean-Charles Ray.

Merci aux cinéastes Anne Émond, Myriam Verreault, Henry Bernadet, Robert Lepage, Simon Lavoie et Mathieu Denis, ainsi qu'au producteur Bob Krupinski, à Rosalie Chicoine-Perreault des productions Métafilms, et à Claudine St-Ignan de l'Agence Goodwin pour m'avoir donné l'accès à leurs scénarios originaux.

Merci à Valérie Rioux pour ton aide précieuse dans ma recherche de documentation.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), ainsi qu'au Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), pour m'avoir permis, grâce au soutien financier, de me consacrer pleinement à la rédaction.

Merci à l'équipe de Technoleads, Stéphane, Caroline et Laurent, pour votre grande compréhension ainsi pour cette expérience inestimable dans la rédaction de scripts. C'est avec vous que j'ai fait mes premiers pas dans le monde de l'écriture audiovisuelle.

Merci à Lisa pour ton amitié inconditionnelle, ton soutien, tes lectures et tes relectures, tes encouragements, ton aide, ton écoute, et pour savoir me ramener à la tâche quand il le faut.

Merci à Émilie pour ton amitié, pour ton soutien à distance, pour tes précieux conseils de rédaction, et pour nos « arbres » qui m'ont donné le focus nécessaire pour avancer.

Merci à Alison de mettre de la couleur dans mes sessions de rédaction. Le temps passe plus vite quand on travaille à deux.

Merci à Pol et à Elizabeth d'alléger mon quotidien en période de rédaction avec votre humour incomparable.

Merci à Laurence de tout traverser avec moi.

Merci à tous mes autres amis qui m'ont accompagnée pendant mon parcours.

Merci à mes frères et sœurs, Emmanuelle, Justine et François, et surtout, à mes parents. Depuis le début, vous avez cru en moi. Merci pour votre soutien inconditionnel pendant toutes ces années, pour vos conseils, votre écoute et votre amour. C'est vous qui m'avez menée là où je suis aujourd'hui.

Et finalement, merci à tous ceux et celles dont j'ai croisé le chemin, à un moment où à un autre. Vous êtes trop nombreux-ses pour que je vous nomme tous.tes, mais sans le savoir, vous nourrissez sans cesse ma créativité.

## Introduction

Au tournant du siècle, après la défaite des deux référendums de 1980 et de 1995 et le trouble politique et identitaire qui s'en est suivi, un vide existentiel applicable à l'ensemble du Québec commence à transparaître dans les œuvres des cinéastes québécois. Au cours de la décennie suivante, de plus en plus d'œuvres cinématographiques traitent de sujets portant sur l'absurdité de la vie quotidienne, sur le trouble personnel et intime, et sur la société nord-américaine individualiste. Ce nouveau mouvement, nommé le Renouveau du cinéma québécois, succède au maniérisme publicitaire des années 90 défini par le cinéma de Denis Villeneuve et d'André Turpin, entre autres, et modifie grandement le paysage du cinéma national au début des années 2000. Il rassemble tout un groupe de jeunes cinéastes prolifiques et applaudis autant sur la scène nationale qu'internationale, soit Xavier Dolan, Denis Côté, Maxime Giroux, Sophie Deraspe, Myriam Verreault, Henry Bernadet, Philippe Falardeau, Anne Émond, Robert Lepage, Stéphane Lafleur, Simon Lavoie, Mathieu Denis et Rafaël Ouellet, pour ne nommer que ces derniers. Plusieurs de ces cinéastes redéfinissent notamment les codes du cinéma traditionnel en intégrant des procédés propres à d'autres genres dans une optique d'intermédialité, notamment avec l'utilisation d'insertions de passages poétiques littéraires dans leurs films.

En partant du cinéma en tant qu'expérience poétique, et en s'intéressant au langage cinématographique ainsi défini, ce projet de recherche-crédation est donc consacré à l'étude de scénarios de films tirés du mouvement du Renouveau ainsi qu'à la représentation de la poésie issue de la littérature francophone dans le cinéma d'auteurs québécois contemporains. À l'aide d'une méthode d'analyse critique, esthétique et sociologique, des liens seront établis entre l'utilisation de textes littéraires dans le cinéma d'auteur québécois et leur fonction mémorielle et les nouvelles interprétations qu'elles suggèrent dans un Québec en train de se réinventer. En bref les questions suivantes seront explorées : en quoi la poésie, dans le cinéma québécois contemporain, fait-elle écho aux problématiques sociales des débuts du Renouveau jusqu'à aujourd'hui, et comment cela se manifeste-t-il concrètement dans l'écriture d'un scénario?

La partie théorique de mon projet de recherche est vouée d'une part à l'étude de l'interaction de la poésie littéraire avec le médium cinématographique, et, d'autre part, à l'analyse d'un corpus prédéfini issu du cinéma d'auteur québécois, afin de comprendre l'expression littéraire au sein du septième art et son rôle dans l'ambivalence de l'identité québécoise. Les films suivants sont analysés



: *La face cachée de la lune* (Robert Lepage, 2004), *À l'Ouest de Pluton* (Myriam Verreault, 2008), *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009), *Les amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010), *Nuit #1* (Anne Émond, 2011), *Laurentie* (Mathieu Denis et Simon Lavoie, 2011), et *Laurence Anyways* (Dolan, 2012).

La partie du projet vouée à la création est consacrée à l'écriture d'un scénario de court-métrage de fiction, d'une durée d'environ trente minutes, qui s'inspire de ces mécanismes d'emprunts au répertoire poétique francophone (France et Québec). Ce projet de recherche-crédation a donc, comme objectif final, l'écriture d'un scénario original, qui s'inscrirait dans l'esthétique propre au courant du Renouveau du cinéma québécois, tout en s'en détachant quelque peu; en abordant des problématiques propres à l'époque actuelle, telles que la solitude urbaine, l'individualisme, la technologie, le vide identitaire, etc. Puisque ma pratique cinématographique reflète également l'époque à laquelle j'appartiens, j'ai donc voulu reprendre les thématiques centrales et l'esthétique propres au courant du Renouveau et les appliquer à la réalité d'aujourd'hui. De ces recherches est ainsi né mon scénario, intitulé *À l'ombre des supernovæ*, dans lequel la poésie agit au premier plan pour l'évolution du fil narratif.

Pour ce faire, je me suis penchée, entre autres, sur les études du chercheur Christian Poirier (*Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, 2004), de Michel Chion (*L'écrit au cinéma*, 2013), sur une table ronde portant sur le Renouveau du cinéma québécois (*Table ronde : Le renouveau du cinéma d'auteur québécois*, 2011), et sur les méthodes de rédaction d'un scénario de la chercheuse Isabelle Raynauld (*Lire et écrire un scénario*, 2019). Ces recherches m'ont permis d'étudier la façon dont ce corpus de films et ses cinéastes transgressent les conventions scripturales, picturales et sociales du cinéma d'avant la nouvelle vague des années 2000 en se servant de la poésie pour brosser le portrait d'une génération en mal de vivre, et d'écrire un scénario sur la base de ces recherches.

Ce mémoire de recherche-crédation s'articule en quatre grandes parties. Mon premier chapitre porte sur les différentes manières de représenter la poésie à l'écran en s'attardant aux matières de l'expression caractéristiques du cinéma, dans ce cas-ci, l'écrit ou la voix. Je me penche également sur les différentes interprétations que suggèrent ces matières de l'expression distinctes; ainsi que sur leur rapport à l'histoire et aux personnages, soit leur caractère intra-diégétique ou extra-diégétique. Dans le second chapitre, je m'intéresse aux fonctions qu'endosse cette poésie au

cinéma. Je m'interroge d'abord à savoir si cette poésie est l'œuvre même du scénariste et ce que cela suggère dans le scénario, ou s'il s'agit d'une citation, et, dans le cas d'une citation, si elle accomplit l'une ou l'autre des fonctions de la citation définies par Stefan Morawski (1970), soit la fonction d'amplification, la fonction d'érudition, l'invocation d'autorité ou la fonction ornementale. Dans mon troisième chapitre, je m'intéresse à l'occurrence de ces insertions poétiques dans le contexte du Renouveau du cinéma québécois, et à ce que cela suggère en tenant en compte les caractéristiques bien particulières de ce mouvement. Cette section permettra donc d'analyser les insertions poétiques dans les différents scénarios en tenant compte des auteurs des poèmes et de leurs origines, autant que de la période historique de laquelle ils sont issus. Cela permettra ainsi d'analyser l'utilisation de poésie dans les scénarios dans une optique d'universalité propre au Renouveau, qui tisse des parallèles entre la situation des personnages et celle du Québec. Finalement, le quatrième chapitre sera voué à l'explication de mon propre scénario de court-métrage, intitulé *À l'ombre des supernovæ*, et à l'explication des liens que l'on peut tisser entre mes recherches sur la poésie au cinéma et les différents scénarios de films issus du mouvement du Renouveau, et cette fiction originale ayant l'individualisme ultramoderne, le deuil et la poésie comme thématiques principales. De manière générale, les apports de poésie dans le corpus de scénarios sélectionné, les différentes manières dont elles se manifestent, et l'interprétation qu'on peut en faire dans le contexte du courant du Renouveau du cinéma québécois sont analysés.

## État des lieux

Les interactions entre cinéma et littérature sont nombreuses et complexes. Des adaptations littéraires au grand écran jusqu'aux ciné-poèmes de Pierre Alferi (2000-2002), les échanges et les emprunts entre ces deux disciplines n'ont cessé de ponctuer l'histoire du cinéma, dès les premiers temps, où l'écrit était notamment à l'écran et avait pour fonction de remplacer les dialogues ou de situer le temps et le lieu. Ce sont les surréalistes qui ont introduit la poésie littéraire au grand écran, avec les poèmes cinématographiques de Man Ray, dont *L'Étoile de mer* réalisé en 1928, inspiré d'un poème de Robert Desnos, et *Les Mystères du château du dé* réalisé en 1929. Ces films font alterner texte poétique et image en mouvement, et s'intéressent non seulement à la poésie de l'image cinématographique, mais plus particulièrement, à ses interactions avec la poésie du langage, et aux échos que cette dernière peut trouver dans l'image.

Au fil du temps, les apports de la poésie au sein du septième art se sont multipliés et diversifiés, et le cinéma québécois n'y fait pas exception : en effet, les insertions poétiques surviennent dès les premiers films de ce cinéma national. On fait honneur au chansonnier Félix Leclerc et à ses textes poétiques dans le film *Les brûlés* (1959), notamment, sans parler de l'incontournable *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, qui offre une tribune aux poètes québécois sur grand écran. Après la défaite des deux référendums et le trouble politique qui s'en est suivi, les cinéastes reflètent cette crise identitaire dans leurs œuvres en traitant de sujets portant sur l'absurdité de la vie quotidienne, sur le trouble personnel et intime, et sur la société nord-américaine individualiste. Le renouveau du cinéma québécois des années 2000 offre un cinéma réactionnaire mais réfléchi, politique tout en œuvrant dans la subtilité; un cinéma en opposition avec le courant des années 1990 l'ayant précédé. Plus contemplatif et moins centré sur une esthétique maniériste, il s'agit d'« [...] un cinéma fondé sur l'épure formelle, sur la longueur des plans, sur l'ellipse narrative : un cinéma qui propose également une vision la plupart du temps extrêmement sombre de la société québécoise contemporaine. » (Dequen *et al.* 2011, 6-7). Pour venir contrebalancer cette noirceur, on remarque une utilisation fréquente de passages poétiques dans les films; « poétique » étant ici entendu dans sa forme littéraire, en vers ou en prose. En effet, les films appartenant au courant du renouveau du cinéma québécois s'inscrivent dans une esthétique de la lenteur et de la durée, refusant le tape-à-l'œil et le pathos, et présentant un réel souci de réalisme autant en regard de leurs personnages que du monde dans lequel ces derniers évoluent; mais ce monde se dédouble au contact de la poésie,

qui pose un regard externe sur l'image, et qui, dans la plupart des cas, semble vouloir atteindre le spectateur encore plus que les personnages eux-mêmes : « La nouvelle génération [...] se concentre plutôt sur le quotidien et des moments moins chargés, sur un drame qui s'étire dans le temps (la solitude, l'impossibilité de communiquer avec l'autre, l'environnement aliénant) plutôt que sur un drame fort et ponctuel. » (Dequen *et al.* 2011, 16)

On peut également stipuler que le concept de l'« image-pulsion », tel qu'établi par Gilles Deleuze, est partie intégrante des films du Renouveau du cinéma québécois. En effet, l'image-pulsion se définit comme étant une « image qui n'incarne ni tout à fait une affection renvoyant à un sujet déjà constitué ni tout à fait une action renvoyant à un monde déjà donné, mais bien une pulsion élémentaire renvoyant à un « monde originaire », c'est-à-dire un monde où les clichés se déchirent pour renvoyer aux pulsions élémentaires qui les habitent » (Zaoui, 2006, 198). Le monde originaire est également « le contrechamp ou l'arrière-plan pulsionnel de la ville civilisée » (Dequen *et al.* 2011, 15), et les films du Renouveau ont cette particularité qu'ils présentent exactement ce type de personnages dont les actions sont irréfléchies, mues par des pulsions, lorsqu'ils ne sont pas paralysés par l'inaction, et dont les villes sont toujours doublées de lieux sauvages, déserts, désaffectés. La poésie ajoute une tentative de réflexion aux mondes originaires qui se forment sous ces images peuplées de « bêtes humaines » (Mengue, 1994) animées par une grande pulsion de mort; de personnages errants et désœuvrés, désemparés devant l'impasse que leur offre leur avenir, autant personnel que national. L'utilisation de poésie, dans les films du Renouveau du cinéma québécois (2004 à aujourd'hui, voir la filmographie), fait ainsi la liaison entre civilisation et pulsions de l'âme humaine, entre nature et culture, ou, comme l'entend Mathieu Denis en parlant de son film *Laurentie* (2012), elle servirait de « contrepoids à cette laideur » (Gendreau, 2012, 55). Outre cela, la poésie, particulièrement la poésie québécoise qui est, par essence, nationale, a cette caractéristique d'être attachée à un peuple partageant une même culture dont le ou la poète est généralement issu(e). Elle se transpose donc tout aussi bien à l'échelle nationale qu'à l'échelle personnelle. Cela donne une portée plus grande à l'action qui se déroule à l'écran, et dépasse le cadre du temps ou du lieu, ce qui est un phénomène très présent dans les enjeux que vivent les personnages du renouveau du cinéma québécois : « [L]eur situation personnelle s'articule avec ce qui se passe à une échelle plus vaste, de la famille jusqu'au cosmos [...]. Chez les jeunes cinéastes actuels, chaque histoire individuelle peut être rapportée à la situation globale (vieillesse de la population, désœuvrement et suicide des jeunes en région, prostitution juvénile, etc.) mais sans

jamais, et c'est le point le plus important, que ces auteurs ne tombent dans le piège du discours sociologisant [...]. » (Dequen *et al.* 2011, 19) En s'imposant au cœur des trames narratives de ces films qui partent de la banalité crue du quotidien et de l'expérience intime des personnages pour trouver un écho dans l'expérience collective, la poésie parvient ainsi à faire le lien entre infiniment petit et infiniment grand, et à trouver un sens à la vie de personnages désabusés.

Cette présente recherche s'intéresse ainsi aux différentes manières dont la poésie se manifeste dans un corpus de scénarios de films issus du courant du Renouveau du cinéma québécois des années 2000, ainsi que leur fonction mémorielle et les nouvelles interprétations qu'elles suggèrent dans un Québec en train de se réinventer. Ma recherche se base notamment sur l'ouvrage intitulé *L'écrit au cinéma* (2013) de Michel Chion, qui analyse la portée des diverses formes d'écrit à l'écran, ainsi que sur l'ouvrage *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire filmique* (2004) du théoricien Christian Poirier, qui établit que l'imaginaire filmique québécois reposerait sur deux piliers identitaires : le récit identitaire de l'éclatement et de l'empêchement, qui veut que les films « offrent une représentation éclatée de l'identité, qui inclut parfois une version tragique de l'identité québécoise » (2004, 198), et un récit identitaire de l'enchantement et de l'accomplissement, plus positif, qui se caractérise par « les tentatives de relations entre les générations; le besoin de recoudre les liens avec le passé; un effort de construction de l'avenir; un individualisme tempéré par le groupe restreint; un besoin de communauté plurielle, au Québec; et de meilleurs rapports hommes-femmes. » (2004, 233) Les films analysés seront, de façon chronologique, *La face cachée de la lune* (2002) de Robert Lepage, mettant en vedette un poème d'Émile Nelligan; *À l'Ouest de Pluton* (2008) de Henry Bernadet et Myriam Verreault, mettant en scène le poème d'un adolescent qui se construit tout au long du scénario; *J'ai tué ma mère* (2009) de Xavier Dolan qui, comme un livre, commence par une épigraphe avec une citation de Maupassant; *Laurentie* (2009) de Mathieu Denis et Simon Lavoie, présentant en surimpression une fresque de poèmes d'une multitude de poète québécois de renom ayant façonné le paysage littéraire québécois; *Les amours imaginaires* (2010) de Dolan avec le poème de Gaston Miron en gage de lettre de déclaration d'amour; *Laurence Anyways* (2011) de Xavier Dolan, présentant un célèbre poème de Paul Éluard, et ayant un poète pour personnage principal; et *Nuit #1* (2011) de Anne Émond, dont les personnages cherchent un sens à l'existence dans la poésie d'Hubert Aquin.

## Chapitre 1

### La représentation de la poésie à l'écran

#### Poésie écrite ou clamée : expérience intérieure ou confrontation avec le monde externe

Au cinéma, deux façons de représenter la poésie littéraire s'offrent au spectateur : la poésie récitée, clamée par les personnages en voix *in* ou en voix *off*, ou encore, par le biais d'une « voix de Dieu » plus rare; et la poésie écrite, qu'elle soit intra-diégétique et fasse ainsi partie intégrante de l'image, ou extra-diégétique, apparaissant ainsi en surimpression sur celle-ci. Cette dichotomie entre écriture et prise de parole, faisant appel aux différentes matières cinématographiques que sont l'image et le son, entend à la fois un désir d'introspection et de projection d'une réflexion sur certains enjeux individuels ou collectifs. La poésie écrite force le spectateur à lire les inscriptions qui se présentent à lui, à les associer autant aux personnages qu'à sa propre réalité, à les intégrer et à y associer un sens qui lui est propre. Elle permet aussi aux personnages de révéler des pensées intrinsèques, qu'ils n'assument pas encore entièrement. La poésie récitée ou clamée veut surtout extérioriser cette réflexion, l'affirmer dans un désir de la partager avec plus grand que soi, de l'imposer à l'interlocuteur, et ainsi, de transposer l'intime au collectif.

#### Poésie écrite

En premier lieu, on peut concevoir que la poésie écrite, au cinéma, correspond au déploiement d'un autre monde, plus grand, puisque sa portée dépasse celle de l'image : le monde des mots. Ce monde agit en parallèle avec la trame narrative principale tout en entrant en étroite corrélation avec le monde de la fiction, dans une optique d'intermédialité, soit d'interférence d'un média au sein d'un autre. Bien que le cinéma constitue une orchestration de différents médias, il n'en reste pas moins que sa matière première est la photographie, et que tout ajout littéraire est en soi le déploiement d'un autre axe paradigmatique dont on ne peut ignorer la portée. Dans le cas de la poésie au cinéma, on peut concevoir que si une image vaut mille mots, un poème peut également renvoyer à autant d'images et de références qui doublent le film de sens autrement inatteignables. Selon Michel Chion, « [l]e rôle, dans les films, de l'écrit *inclus* est beaucoup plus important qu'on pourrait le croire : l'œil du spectateur, même pris par une action trépidante, traîne toujours un peu sur les traces

écrites diégétiques [...] figurant au premier ou au second plan. » (2013, 13) Ainsi, une phrase poétique apparaissant une seule fois dans un film peut accompagner le spectateur sur l'entièreté de celui-ci, et trouver son écho seulement plus tard dans le film.

Dans son aspect formel, le monde des mots écrits se manifeste de deux façons : l'écrit *inclus* et l'écrit en *insert*. Michel Chion stipule que « [l']écrit est en *inclus* quand il figure dans le décor, dans l'action diégétique, mais n'est pas censé être l'élément central, le sujet du plan. » (2013, 12) On parle au contraire d'*insert* d'écrit lorsqu'on parle d'un « plan rapproché de détail entre deux autres plans [...] [qui] semble une pièce rapportée, car il nous offre à lire linéairement du texte, même sur une durée courte [...]. » (2013, 13) Ainsi, les films regorgent d'écrit en *inclus*, mais l'*insert* est l'écrit qui importe réellement, qui est volontairement montré aux spectateurs. Si l'écrit *inclus* au cinéma fait plus souvent office d'indications ou d'indices offerts au spectateur, l'*insert* se veut être volontairement un ajout à l'histoire; un élément important du film. Certains cinéastes mettent donc véritablement l'emphase sur les mots à l'image, les faisant interagir avec la trame narrative et les plaçant sur un pied d'égalité avec les autres matériaux cinématographiques. On peut notamment penser à Godard, dont on dit qu'il « [...] manifeste pour l'écrit une boulimie qui fait que de tout ce dont les autres font de l'*inclus*, il fait souvent des *inserts*. » (2013, 13)

Dans les films du Renouveau du cinéma québécois des années 2000, la présence d'*inserts* poétiques se manifeste sous différentes formes. Qu'elle se présente sous forme de lettres, de pages de recueils, d'épigraphes ou de tatouages, la poésie écrite est justement là pour offrir aux spectateurs une autre possibilité d'interprétation du film. On peut penser notamment au film *Laurence Anyways* de Xavier Dolan, avec l'apparition d'une mention écrite sur un corps humain en mouvement à l'image, et dont l'esthétique se rapproche de celle du tatouage. Il s'agit ici d'une strophe d'un poème intitulé « Liberté », du poète Paul Éluard, issu du courant du Surréalisme. L'écrit poétique suggère une réflexion sur le corps qui aspire à être libre, à s'exprimer tel qu'il est sans contraintes; mais, plus encore, à être perçu comme tel par son entourage, par la société à laquelle il appartient. Michel Chion stipule d'ailleurs, dans son livre intitulé *L'écrit au cinéma*, que « [c]elui qui se tatoue ou qui se fait tatouer se fait porteur d'un texte destiné au regard de l'autre, et qui ne correspond pas à sa propre latéralité [...] » (2013, 78). La poésie en tatouage serait ainsi un outil de projection à l'endroit du spectateur, à l'image du miroir. Le personnage derrière ledit miroir n'y est donc pas reflété; le message ne s'adresse pas à lui, mais à celui qui visionne le film.

Dans le film *Les amours imaginaires* de Xavier Dolan, c'est un poème de Gaston Miron, intitulé « Je t'écris », que la protagoniste, Marie, rédige sur sa machine à écrire, avant d'envoyer la lettre dactylographiée au personnage de Nicolas, l'objet de son désir, pour lui déclarer son amour. La forme d'écriture choisie, soit la machine à écrire, enlève toute personnalité à la calligraphie, contrairement à celle de *Laurence Anyways*, dont l'inscription est réalisée à main levée. En effet, selon Chion, « [l]a machine recourt à des lettres standard, performées, [...] chaque lettre est ici nue, seule et distincte [...], la lettre semble s'imprimer sous nos yeux toute seule, nous déposédant de notre acte personnel d'appuyer sur le papier. » (2013, 107) L'usage de la machine à écrire, en poésie, se veut donc être un exercice de détachement, d'éloignement; une tentative de communiquer au spectateur sans impliquer le personnage de façon trop intime dans ce processus de citation.

Dans le film *Laurentie* de Mathieu Denis et Simon Lavoie, au contraire, l'écrit poétique apparaît sur l'image comme une interprétation imposée par la technique de la surimpression, soit l'écrit « superposé ». Selon Michel Chion, « [n]ous parlerons d'écrit *superposé*, quand il est non-diégétique et au premier plan, devant l'espace diégétique. » (2013, 12) *Devant* l'espace diégétique entend ainsi que l'écrit vient avant; que la poésie devance l'action du film, et exerce donc une autorité sur lui. Les personnages ne peuvent plus se défiler; c'est la poésie qui les définit, sans qu'ils en soient conscients. Dans *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan, c'est, de façon similaire, le film en entier qui est précédé par la poésie, puisque celle-ci apparaît avant même le commencement du film avec une citation de Maupassant, comme l'épigraphe d'un roman. Plus tard dans le film, c'est une citation du poète français Alfred de Musset qui viendra se positionner en surimpression à côté du personnage d'Hubert, debout contre un mur de briques. La citation se veut être ainsi l'écho visible des pensées du personnage; la démonstration de l'universalité d'un enjeu qui traverse le temps et les âges, et qui accompagne sans cesse les personnages, où qu'ils se trouvent. Ainsi, les cinéastes choisissent, en utilisant la poésie écrite, de conférer à leurs films un état déjà décidé d'avance, qui guide non seulement les personnages dans leurs actes et leurs états d'esprit, mais qui guide également la réception spectatorielle. Ainsi, si le film reproduit la réalité en la transcendant, alors la poésie élève encore davantage cette réalité transcendée.



## Contenu

Ensuite, on ne peut parler de l'aspect formel de textes poétiques et de leur apparition à l'image filmique sans tisser des liens avec leur contenu; sans que ces dispositions particulières ne trouvent leur écho dans les propos qu'elles véhiculent. Selon Michel Chion, « [...] le cinéma de fiction nous raconte aussi cela : pas seulement ce qui arrive à des personnages, mais aussi les modifications du rapport que nous avons avec le monde, et du rapport entre le monde et les mots. » (2013, 19) Il est donc important de s'attarder à l'écrit qui nous est présenté dans l'image, car celui-ci est souvent porteur de messages dissimulés, non seulement dans sa forme, mais également dans son contenu. Dans un contexte de cinéma national, le monde des mots, et donc, de la langue, prend une dimension tout à fait particulière lorsqu'il est question d'écrit à l'écran, et la poésie peut être interprétée sous l'angle d'un passé collectif dans lequel elle trouve peut-être écho.

En effet, dans le courant du Renouveau du cinéma québécois, l'utilisation de poésie écrite laisse à penser qu'on cherche peut-être, dans le monde des mots, une manifestation concrète du déchirement perpétuel entre les deux récits identitaires fondateurs de l'imaginaire filmique québécois, tels que définis par le théoricien Christian Poirier, que sont le récit identitaire du manque, de l'éclatement et de l'empêchement, et le récit identitaire de l'enchantement et de l'accomplissement. En effet, selon le chercheur, le premier récit, soit celui de l'empêchement, est à la base du cinéma québécois, dont les personnages sont perçus comme des « perdants », des victimes enfermées dans la « fragilité » d'une identité collective qui peine à se définir et à s'affirmer. Le second récit, au contraire, est beaucoup plus présent depuis les années 80-90, mais sans éclipser entièrement l'autre récit, et correspond justement à l'acceptation et à l'affirmation de cette identité ambivalente, complexe et contradictoire; à la confiance en soi et à l'espoir en l'avenir. Selon Christian Poirier, dans l'histoire du cinéma québécois, on assiste à un tiraillement, à un va-et-vient constant entre ces deux récits identitaires, tiraillement que la poésie vient souligner.

Par exemple, dans *Laurence Anyways*, si le tatouage de Laurence ne correspond pas à sa latéralité, comme le pense Michel Chion, c'est parce qu'il renvoie au monde une image qu'il peine encore à atteindre; que le personnage de Laurence se cherche, et est au beau milieu d'un questionnement identitaire. Il est en quête de ces mots, en quête de ce qu'il cherche à renvoyer au spectateur. Ainsi, le poème de Paul Éluard, que le personnage de Fred écrit à l'encre sur le dos de son amant, est davantage adressé au spectateur qu'au personnage lui-même : il s'agit d'une projection de ce que

le couple de Laurence et Fred aspire à être, mais qu'il n'est pas encore, et ne sera peut-être jamais : un couple libre. La strophe se dessine comme suit :

Sur la santé revenue  
Sur le risque disparu  
Sur l'espoir sans souvenir  
J'écris ton nom

(Cité dans Xavier Dolan, 2012)

Cette strophe de Paul Éluard est cependant porteuse d'espoir, puisqu'elle symbolise la fin d'un état de mal-être, la possibilité d'un nouvel état, d'un recommencement; rejoignant ainsi le « récit de l'enchantement d'être », l'autre penchant du fondement de l'imaginaire filmique québécois selon Christian Poirier. On retrouvera d'ailleurs, peu après dans le film, le titre du poème, « Liberté », écrit à l'encre blanche tel un graffiti sur un portrait de la Joconde surplombant le lit des deux amants. Ce clin d'œil n'est pas sans rappeler la célèbre œuvre de Marcel Duchamp, *LHOOQ*, déformant l'œuvre de De Vinci en apposant une moustache à la Joconde et faisant écho, de manière ludique, à la transidentité du personnage de Laurence. Dans ce film de Dolan, l'*insert* poétique sous forme de tatouage participe ainsi à la transformation du corps et à la perception de celui-ci par autrui, dans un désir de s'échapper des carcans classiques; de redéfinir et de s'approprier une image de soi qui est propre aux personnages. Par contre, ce tatouage éphémère est réalisé dans un cadre intime, et n'est vu par personne d'autre que par le couple et le spectateur. L'écrit offre donc au personnage la possibilité du secret.

Dans *Les amours imaginaires*, le poème en question, rédigé à la machine à écrire, est une véritable déclaration d'amour :

moi j'ai noir éclaté dans la tête  
j'ai froid dans la main  
j'ai l'ennui comme un disque rengaine  
j'ai peur d'aller seul de disparaître demain  
sans ta vague à mon corps  
sans ta voix de mousse humide

(Cité dans Xavier Dolan, 2010)

Lorsque Nicolas reçoit la lettre, Marie se défile en prétendant que le poème était adressé à une amie affectionnant particulièrement la poésie de Miron. Marie emprunte les mots d'un autre, d'un auteur québécois reconnu et acclamé de tous, pour épater Nicolas en faisant preuve d'érudition, mais également, pour remettre son avenir entre les mains d'un passé sûr et acclamé de tous, et pouvoir se camoufler derrière celui-ci en cas de besoin. Le monde des mots en *insert* offre ainsi aux personnages un refuge, un lieu sûr qu'ils peuvent autant choisir de s'appropriier que de s'en exclure, comme une stratégie de survie. C'est ainsi d'abord le récit de l'enchantement qui motive le geste de Marie, qui se retrouve ensuite enfermée dans celui de l'empêchement.

Dans *Laurentie*, la poésie propose en quelque sorte, de par son apparition en surimpression, un commentaire sur l'action du film; elle joue le rôle du narrateur omniscient, qui construit la toile narrative à coups de métaphores, et laisse les personnages se débrouiller à l'intérieur de celle-ci. Or, dans *Laurentie*, ces insertions poétiques appartiennent davantage au récit de l'empêchement, puisqu'elles s'inscrivent dans une pensée fortement nationaliste, où le sujet est en quête de repères, et où le personnage cherche à se définir en opposition avec l'Autre, qui représente le monde anglophone. Dans le scénario, on retrouve l'exemple suivant :

« En surimpression sur ce portrait fantomatique de Louis, le texte suivant apparaît lentement :

L'homme de mon pays sort à peine de terre  
Et sa première lettre est un feuillage obscur  
Et son visage un songe informe et maladroit  
Cet homme fait ses premiers pas sur terre  
Il s'initie au geste originel  
Et ses poignets saignent sur la pierre sauvage  
Et les mots écorchent sa bouche  
Et l'outil se brise dans ses mains malhabiles  
Et c'est toute sa jeunesse qui éclate en sanglots

Puis disparaît tout aussi lentement. » (Denis et Lavoie, 2009, 73)

La poésie écrite en surimpression est utilisée ici pour situer directement le personnage dans ce monde originaire si caractéristique du courant du Renouveau du cinéma québécois, lui imposant

une destinée dans le « récit de l'empêchement » et le laissant impuissant derrière le monde des mots, plus grand que lui. Ainsi, la poésie écrite dans le cinéma du Renouveau québécois, entre son aspect formel qui n'appartient jamais directement aux personnages, et son aspect sémantique qui le fait osciller entre deux récits identitaires, offre en somme aux personnages à la fois un refuge hors du monde réel, ainsi qu'une occasion d'introspection renvoyée au spectateur.

### **Poésie clamée**

En second lieu, l'alternative à la poésie écrite est la poésie clamée, qui correspond à une tentative de maîtriser le monde des mots, ou, du moins, à le fusionner au monde des personnages. En effet, la poésie clamée, qu'elle soit récitée, chuchotée, créée, ou même chantée, se veut être une extériorisation de la précédente introspection, et représente une façon plus personnelle de s'approprier la poésie; de la lier directement avec l'expérience des personnages. Dans son aspect formel, il faut considérer la matière cinématographique qui constitue le véhicule de la poésie clamée, à savoir, la voix humaine. En effet, « [p]lusieurs informations seront [...] livrées lors de la narration verbale (auxquelles ne nous donnerait pas accès la narration écrite) : le timbre, le rythme, le débit, la portée, l'accent, l'intonation, l'articulation, le « grain » de la voix, seraient tout autant de signes auxquels l'analyste ne pourra pas ne pas prêter attention. » (Limoges, 2013, 22) Le fait que la voix se mêle au dialogue tout en interagissant avec l'image; qu'elle se combine avec le jeu d'acteur, avec la musique aussi, parfois, en fait un véhicule aussi versatile que personnel, et qui agit sur plus d'un intervenant. En effet, la voix au cinéma sert à répondre, selon Michel Chion, à deux questions distinctes, à savoir : « D'où vient le son? » et « Qui l'écoute ? » (Chion cité dans Limoges, 2013, 8) ; dans le cas de la poésie : qui la récite et comment, et qui représente l'auditoire qui écoute le poème?

La poésie clamée, dans le Renouveau du cinéma québécois, exploite la voix humaine à travers différents procédés de déclamation qui atteignent différents publics. Par exemple, dans *La face cachée de la lune* de Robert Lepage, le personnage de Philippe récite le poème *Devant deux portraits de ma mère* d'Émile Nelligan, poète romantique québécois, dans une vidéo qu'il réalise pour un concours, dont la vidéo gagnante sera envoyée dans l'espace. L'auditoire de Philippe est donc de prime abord un public extraterrestre, mais il s'adresse avant tout à un dispositif cinématographique qui filme sa propre image. De plus, sa voix récitant le poème est synchronisée,

à l'image, non pas avec son image à lui en temps réel, mais avec une visualisation des propos du poème placés dans le contexte de sa propre situation :

Pendant la lecture du poème, on voit tour à tour LA MÈRE assise devant la télévision en compagnie de PHILIPPE à 7 ans et LA MÈRE plus âgée assise dans un fauteuil roulant à l'époque où elle était convalescente au foyer pour vieillards peu de temps après qu'on lui ait coupé les deux jambes. Le PHILIPPE contemporain est assis à ses côtés. (Lepage, 2002, 60)

Dans le scénario, Robert Lepage utilise ce poème en le faisant réciter par son protagoniste, en même temps que l'on assiste à la mise en scène de deux portraits de sa propre mère. En effet, Philippe est affalé dans son fauteuil devant sa télévision, en train d'écouter un film d'extraterrestres, lorsqu'il s'arrête soudain pour allumer sa caméra et poursuivre sa vidéo à l'intention des extraterrestres. Il commence tout d'abord par une pointe de cynisme, en disant que même s'ils avaient pu capter des centaines d'heures de télévision en provenance de la Terre, fort probablement qu'ils n'auraient jamais entendu de poésie, évoquant ainsi la médiocrité de l'ère moderne et le peu de valorisation accordée à la culture. Le personnage ouvre ensuite son livre et lit le poème, et le mouvement de va-et-vient entre les deux portraits de sa mère suit la déclamation du poème, qui alterne entre les éloges devant la mère jeune, et les élans de tristesse et de nostalgie devant la mère âgée : « Aujourd'hui je compare, et j'en suis triste aussi / Ce front nimbé de joie et ce front de souci / Soleil d'or, brouillard dense au couchant des années. » (Nelligan cité dans Lepage, 2002, 60) Ce poème est ainsi déclamé en voix *off*, à l'intention d'une vidéo destinée à un public extraterrestre, sur une image sortie tout droit des souvenirs du protagoniste qui n'appartient pas à ladite vidéo. La poésie déclamée, au cinéma, permet donc la superposition d'images et de sphères temporelles grâce au procédé de la voix *off*.

Dans *À l'Ouest de Pluton*, contrairement au poème de Nelligan, déjà composé et simplement récité, le poème de Jérôme est une construction qui s'échelonne sur tout le scénario. On assiste d'abord au procédé de la voix *over*, puisque le poème habite les pensées du protagoniste, et résonne en écho sur l'image de ce dernier :

En marchant, il récite mentalement certains passages de son poème.

## JÉRÔME (VO)

Chère Kim, J'ai hurlé ton nom à travers les champs... Les collines,  
les montagnes et tous les océans... (Bernadet et Verreault, 2008, 23)

Le contraste entre la parole en pensée et le verbe « hurler » laisse présager ce qui vient par la suite, soit une explosion de la part du personnage extériorisant cette pensée poétique : « [...] Jérôme continue de crier son poème dans le micro. Il se dégage de lui une rage insoupçonnée. Les autres le regardent sans comprendre. » (2008, 95) Dans le scénario, on nous donne également des indications du ton sur lequel s'effectue cette prise de parole, chose impossible à l'écrit : « Il débute la narration de son poème en criant de rage. » (2008, 94), ou encore « [l]e poème de Jérôme résonne en écho dans la chambre. » (2008, 95) La poésie récitée permet ainsi de travailler la matière sonore dans un scénario; de prêter au personnage des intonations qui rendent toute son individualité au poème, et qui permettent au personnage de se l'approprier entièrement avant de l'extérioriser. Le matériau de la voix est donc malléable, et les indications scénaristiques peuvent jouer de la façon dont les personnages vont déclamer cette poésie, dépendamment de l'intention qui y est associée et du contexte dans lequel elle est déclamée.

Dans *Nuit #1*, le film se termine par plusieurs scènes de lecture de textes issus de la poésie et de la chanson québécoises, par des enfants d'âge primaire, en voix *in*. Les mots d'Yves Duteil, de Félix Leclerc, du groupe Harmonium et du poète Alain Grandbois envahissent tour à tour la salle de classe, à l'intention des camarades de ces enfants et de leur professeure, Clara, la personnage principale du film. Dans le scénario, on nous spécifie toutefois que ces enfants le font par cœur, sans nécessairement réfléchir aux mots qu'ils disent ou en mesurer l'impact : « Elle récite, de mémoire, des mots qu'elle ne semble pas nécessairement comprendre. » (Émond, 2011, 82). Or, pour le personnage de Clara, cette poésie récitée par des enfants lui font comprendre sa propre évolution. On assiste d'ailleurs à une autre lecture de poème *Demain seulement* d'Alain Grandbois, en voix *off*, par une petite fille, dont la voix se superpose au visage de Clara, dont on peut observer les différentes réactions :

Clara écoute la voix de la petite fille avec attention. Son regard paraît maintenant fixer un objet invisible devant elle et ses paupières s'emplissent d'eau... Quand la fillette termine sa récitation, Clara

ferme les yeux. Malgré elle, un sourire sublime éclaire de manière fugace son beau visage fatigué. (2011, 85)

Ainsi, la poésie déclamée, au cinéma, permet non seulement de comprendre ce que ressent l'orateur au moment de la réciter, mais également, l'impact que les mots peuvent avoir sur les auditeurs.

### **Contenu**

Ensuite, après avoir défini l'importance du véhicule principal de la poésie déclamée, à savoir la voix, de ses multiples manifestations (voix in, voix off, voix over), ainsi que de ses répercussions à l'image sur le clameur et sur l'auditeur, il est essentiel de se questionner sur l'impact des propos de telles déclamations, autant sur la personne qui récite que sur celle qui écoute, et, plus particulièrement, dans le contexte du Renouveau du cinéma québécois. En effet, si l'on peut relier l'expérience personnelle de ces personnages à ce qui se passe à plus grande échelle, la portée des mots qu'ils clament prend alors une tout autre ampleur à laquelle il est important de s'attarder.

Dans *La face cachée de la lune* de Robert Lepage, le personnage de Philippe peine à trouver sa place dans ce monde qui le rejette sans cesse; c'est pourquoi il réalise une vidéo à l'intention d'un public extraterrestre dans le cadre d'un concours. Il démontre ainsi un réel besoin de communiquer, de se faire entendre, mais, plus encore, d'agir à l'encontre de cette société qui n'accorde plus de temps ni d'espace à la poésie, qui est pourtant « la seule chose vraiment capable de dépeindre avec justesse les méandres et les contradictions de l'âme humaine [...] » (Lepage, 2002, 60). En récitant une poésie d'un autre temps et en l'enregistrant sur un dispositif technologique moderne, il crée non seulement un aparté dans laquelle il exprime la profondeur de la détresse universelle de voir sa mère dépérir, mais il lie entre elles deux époques de l'histoire québécoise, à savoir, l'ère romantique et la période postmoderne, et en fait ressortir les similarités, la même détresse qui continue de se perpétuer à travers les années, ainsi que la sublimation du passé qui est présente autant dans le poème que chez le personnage : « Au portrait qui sourit, comment puis-je pleurer? » (2002, 60). Ainsi, devant l'impuissance du personnage de Philippe face au passé qui s'effrite, ce passage poétique du film appartient sans contredit au récit de l'empêchement tel que défini par Poirier.

Dans *À l'Ouest de Pluton*, la poésie est un cri d'amour refoulé, une démonstration de toute la frustration liée aux remous de la période de l'adolescence. Cette jeunesse est à l'image de la jeunesse québécoise : en quête de repères, en quête d'amour, en quête d'ancrage : « Ils cherchent tous quelque chose. Quelque chose loin du vide. » (Bernadet et Verreault, 2008, 24) Ce vers issu du poème de Jérôme, l'un des adolescents amoureux de sa camarade de classe, Kim, renvoie directement au récit identitaire de l'éclatement et de l'empêchement de Poirier, qui entend que la culture québécoise serait caractérisée par un « vide identitaire associé à une quête de la figure paternelle, ainsi que par des liens difficiles entre les générations. » (Poirier, 2004, 198) Contrairement au personnage de Marie dans *Les amours imaginaires*, le personnage de Jérôme ne peut pas se défilier. Sa lettre d'amour est de son cru, et sera entendue de tous.

Finalement, dans *Nuit #1*, la poésie d'Hubert Aquin est récitée par les deux protagonistes dans une tentative de compréhension d'un passé national en passant par l'expérience intime de la lecture en couple. Clara lui lit notamment l'incipit de *Prochain épisode*, qui renvoie presque directement à sa propre existence d'errance et de quête de sens. Elle cite des passages du livre qui sont très près de ce qu'elle racontera par la suite de ses nuits de débauche, de son désir de vivre une euphorie chimérique à perpétuité et de cumuler les drogues jour après jour pour que ces sensations ne cessent pas.

CLARA

Tous mes secrets sont dans ce livre-là.

Clara tourne les pages, à la recherche d'un autre extrait.

CLARA (SUITE)

“Enlacés éblouis dans un pays en  
détresse, nous avons roulé en un  
seul baiser, d'un bout à l'autre de  
notre lit enneigé.”

(Émond, 2011, 32)

Pour Clara, cette recherche d'elle-même, cette quête de sa propre individualité par le biais de la poésie prend tout son sens lorsque Nikolaï réalise qu'elle ne comprend même pas ce qu'elle lit, qu'elle recherche une espèce de vérité comme la parole d'un prophète dans les écrits d'autrefois, et qu'elle s'accroche aveuglément à l'imaginaire national pour donner un semblant de sens à son existence. Cette incompréhension, non seulement d'elle-même, mais également du passé de son



peuple, dévoile une partie d'elle qui est infiniment plus intime que la simple récitation de quelques vers, puisqu'elle montre ainsi une grande vulnérabilité; elle admet qu'elle n'a plus aucun radeau auquel s'accrocher et qu'elle est complètement déracinée, déconnectée de ce qui donnait autrefois un sentiment d'unanimité à son peuple. Cependant, alors qu'elle aurait pu tout abandonner, cette perte d'équilibre enclenchée par Nikolaï la forcera alors d'autant plus à creuser profondément dans ses racines pour comprendre son passé, pour se comprendre elle-même : « [...] dans leur dérive personnelle, ces personnages, lecteurs d'Aquin, incapables de s'accrocher au présent, retournent dans un passé qui ne leur est pas si étranger, pour trouver, dans ces mots d'autrefois, un sens à leur démarche actuelle. » (Maturin, 2012, 63) Ainsi, ce premier passage de poésie appartient au récit identitaire de l'empêchement d'être. Ce désir de rejoindre l'autre par le biais de la poésie est d'autant plus présent dans la toute dernière scène du film, où Clara se trouve dans sa salle de classe de troisième année, et qu'elle écoute ses élèves de huit et neuf ans réciter tour à tour des extraits, parfois seulement des bribes, d'œuvres issues de la littérature ou de la chanson québécoise, symbolisant à la fois la pureté et l'innocence auxquelles il est encore possible de transmettre un certain héritage, mais également l'espoir pour le futur d'une nation. C'est à ce dernier moment du film que l'on comprend la force et la portée réelles de la poésie; que l'on perçoit sa capacité à traverser le temps et les intempéries pour redonner un sens non pas à un seul individu, mais à une nation entière; à une multitude d'êtres humains en quête de ce sentiment de collectif, en puisant dans les expériences intimes de chacun d'entre eux. Ce dernier passage poétique relève donc davantage du récit identitaire de l'enchantement d'être.

Ainsi, si, dans la plupart des cas, la poésie écrite peut servir de refuge pour les personnages, et les enfermer dans une identité figée dont ils ne peuvent s'échapper, la poésie clamée, quant à elle, est beaucoup plus mitigée entre extériorisation et intériorisation, puisque le matériau de la voix, dépendamment de la façon dont on l'exploite, correspond tout aussi bien à la réflexion qu'à la prise de parole. Ainsi, si la poésie écrite, au cinéma, s'apparente davantage au récit identitaire de l'empêchement et de l'éclatement, la poésie récitée et, ainsi, revendiquée, appartient, quant à elle, autant au récit de l'empêchement qu'au récit identitaire de l'enchantement et de l'accomplissement. Les cinéastes misent ainsi sur les différents matériaux de transmission des affects produits par la poésie, lue ou écrite, pour créer différents effets de style qui oscillent entre le récit identitaire de l'empêchement et celui de l'enchantement.

## **1.2. Poésie intra-diégétique ou extra-diégétique : expérience du présent ou commentaire à résonnance mémorielle**

Après avoir établi la distinction entre la poésie écrite et la poésie clamée, vient la question de la différence entre la poésie intra-diégétique et la poésie extra-diégétique, soit la poésie qui apparaît à l'intérieur même de la diégèse du film, ou, au contraire, qui s'en exclut. Cette différence de focalisation joue notamment sur le niveau de conscience que le personnage a en rapport avec sa propre situation. Selon Michel Chion, en se basant sur la théorie de la narratologie de Genette, « [...] les films nous montrent des personnages vivant dans un monde concret, et dans ce monde concret, l'écrit tient depuis longtemps une place importante et d'ailleurs croissante, à la fois privée et publique : c'est l'écrit diégétique. » (2013, 10) Cette dernière affirmation s'applique également à la poésie clamée. Or, en est-il de même de la poésie extra-diégétique? La poésie intra-diégétique relève de toute phrase poétique, parlée ou écrite, se manifestant dans le monde des personnages, et appartenant à celui-ci, bien qu'elles puissent également appartenir au monde réel si c'est le cas de leur auteur. En contrepartie, la poésie extra-diégétique n'appartient pas au monde des personnages. Elle relève davantage de l'écrit-proche, soit « l'écrit non-diégétique qui encadre le film en son début et sa fin » (2013, 12), ou à l'écrit superposé, soit « [l'écrit] non-diégétique et au premier plan, devant l'espace diégétique. » (2013, 12) On peut donc en conclure que ce qui distingue les deux pratiques est la relation qu'elles entretiennent avec les personnages du film : avec la première, diégétique, la poésie peut être modifiée, interprétée ou créée par les personnages et interagir directement avec eux. C'est une poésie de l'instant : les personnages y ont recours lorsqu'elle répond à une pensée, à un sentiment ou à un besoin d'expression immédiat, ancré dans le présent; tandis que la seconde les entoure et les domine, sur l'entièreté du film ou sur certaines scènes en particulier, mais sans que ces derniers n'en soient nécessairement conscients, et proposant ainsi un commentaire à résonnance mémorielle qui ajoute un autre contexte à l'entièreté du film.

### **Poésie intra-diégétique**

En premier lieu, la poésie intra-diégétique fait partie intégrante du monde des personnages. Elle peut être créée par eux, récitée par eux ou lue par eux; mais, d'une manière ou d'une autre, elle appartient toujours au monde fictif, au monde du film, même si son auteur appartient au monde réel. Les personnages entrent ainsi directement en interaction avec la poésie, et s'en trouvent affectés de différentes façons. En effet, choisir de placer des manifestations de poésie intra-

diégétique dans un scénario revient à conférer aux personnages un certain pouvoir d'appropriation ou de création poétique. On donne la place à des personnages qui, dépendamment de leur vécu, de leur situation ou de leur contexte, interprètent et véhiculent la poésie d'une manière d'autant plus singulière et subjective, orientant les possibles interprétations de ces bribes poétiques. Ceci crée ce qu'on appelle le principe de la double énonciation, soit « une énonciation s'adressant à deux destinataires distincts » (Encyclopédie française, 2021), souvent le fait que le personnage s'adresse non seulement à un autre personnage, mais également, au spectateur du film. Il s'agit donc de deux énonciations distinctes, avec deux narrataires distincts.

Par exemple, on peut d'abord penser au film *Laurence Anyways*, dans lequel la poésie intra-diégétique propose une forme de double énonciation, puisqu'elle agit comme liant entre les membres du couple, mais également, comme message adressé au spectateur, comme barricade contre le reste du monde. En effet, la poésie intra-diégétique est autant une source d'inspiration que de force de résistance pour le couple, premièrement parce que le couple utilise la poésie pour se comprendre, pour se ressourcer, pour communiquer, et, éventuellement, pour se retrouver. Le personnage de Fred écrit de sa propre main le poème de Paul Éluard sur le dos de Laurence, et cet acte, ce mouvement cinétique, implique directement le personnage dans son rapport au poème; le contact direct des mots avec le corps en fait en soi un geste d'appropriation; le propos du poème est ainsi lié de manière consciente et volontaire avec l'expérience intime des personnages. De plus, le personnage de Laurence est lui-même poète, et travaille, tout au long du film, à la rédaction et, éventuellement, à la publication de son propre recueil de poésie. La vie de Laurence est ainsi rythmée par le travail poétique, et son œuvre lui permettra de retrouver Fred à un moment du film.

Dans *À l'Ouest de Pluton*, la poésie intra-diégétique confère également aux personnages une forme de pouvoir d'expression. Ces adolescents, dont le quotidien nous est montré le plus près possible de la réalité, présentent un rapport conflictuel avec le langage, conflit qui se dissipe au contact de la poésie. En effet, tout au long du film, on assiste à différents dialogues de sourds, à des silences retentissants, à une incapacité de s'exprimer de façon juste et directe : « Les commentaires de ces adolescents, sur des sujets aussi variés que la politique ou la philosophie, manquent de sérieux. Ils n'ont pas l'âge de raison et ça paraît. » (Lamarre, 2009, 48) Or, ces fragments de poésie que l'on rencontre au fur et à mesure que Jérôme construit sa déclaration d'amour pour Kim nous prouvent bien au contraire que ces jeunes sont habités par des sentiments qui les dépassent, par des

questionnements existentiels qu'ils ne savent pas aborder directement, ou dont ils ne peuvent pas parler avec leurs pairs :

Y a-t-il une planète, une poussière, un morceau d'univers?  
Où échoueront un jour les guerriers solitaires?

(Bernadet et Verreault, 2008, 24)

Cette difficulté dialogique enferme le personnage de Jérôme dans une solitude certaine, puisque la poésie intra-diégétique est souvent le reflet de ceux qui la clament, qui l'écrivent ou qui la lisent; et renvoie, de manière directe ou non, à leur propre existence ou à leur propre ressenti. Or, elle permet également à l'adolescent de traduire en mots sa propre intériorité, ainsi que la solitude ressentie, de façon moins évidente, par ses pairs. Dans sa déclamation, le personnage porte une réflexion volontaire sur la réalité de sa génération et sur sa propre place dans celle-ci.

Dans *Nuit #1*, la poésie intra-diégétique exerce également une forte emprise sur les personnages. Clara, qui ne se sent pas d'appartenance à l'identité canadienne, puise dans son passé culturel québécois à la recherche d'ancrages, notamment dans la poésie d'Hubert Aquin, avant que cet ultime repère ne lui soit à son tour arraché. Le fait que le personnage ait directement accès à ces œuvres littéraires, que Clara tienne le livre entre ses mains, lui permet de se situer autant de façon personnelle que nationale, et de réfléchir à son histoire propre autant qu'à celle de sa nation. Ces paroles du passé récitées dans la bouche des enfants, à la toute fin du scénario, portent aussi un message d'espoir et de régénérescence. Ainsi, dans tous les cas, si les personnages poètes, ceux qui s'intéressent à la poésie ou ceux qui sont touchés par elle d'une façon ou d'une autre au sein de la diégèse du film, sont des personnages maladroits, marginalisés, en quête d'un sens dans ce monde qui les rejette, il n'en reste pas moins qu'ils sont aussi porteurs d'un message d'espoir pour leurs pairs, pour les autres personnages marginalisés, et même encore, pour leur nation entière dont ils dessinent un possible destin. Ainsi, en plus d'agir comme acte conscient de prise de parole et de miroir de l'énonciateur, la poésie intra-diégétique sert d'outil aux personnages pour leur conférer un certain pouvoir sur leur propre destin.

### **Poésie extra-diégétique**

Ensuite, à l'inverse de la poésie intra-diégétique, la poésie extra-diégétique s'exclut elle-même du film; elle se superpose à lui en modifiant le regard que le spectateur pose sur le film, à l'image d'un carton ou d'un intertitre utilisés à l'époque du cinéma muet pour offrir des informations

supplémentaires au spectateur. Il s'agit ainsi d'une marque d'énonciation évidente du méganarrateur, puisque l'instance cinématographique se manifeste en se détachant de la diégèse, et propose un discours sur elle-même. En effet, l'énonciation est « l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte. » (Metz, 1991, 20) Selon le théoricien et sémiologue Christian Metz, « [...] le cinéma n'a pas une liste fixe de signes énonciatifs, mais pratique l'emploi énonciatif de n'importe quel signe, [...] signe qui peut être prélevé sur la diégèse et lui faire aussitôt retour. C'est la *construction* qui, un instant, aura pris valeur énonciative. » (1991, 21)

L'énonciation cinématographique correspond à « ce moment où le spectateur s'échappant de l'effet-fiction aurait la conviction d'être en présence du langage cinématographique comme tel [...] ». » (Gaudreault et Jost, 1990, 44) On parle notamment des « procédés de ponctuation » en tant que marques énonciatives, notamment la surimpression, qui ponctue l'image de texte, à la fois dans l'espace et dans le temps, dépendamment du niveau de mise en évidence des caractères textuels et de la longueur des plans. Ainsi, si la poésie intra-diégétique offrait la possibilité d'une double énonciation, en cela qu'elle s'adressait à la fois aux personnages et au spectateur, la poésie extra-diégétique, quant à elle, se dissocie de la diégèse et s'adresse la plupart du temps uniquement au narrataire lui-même extra-diégétique, en apportant un regard critique sur la diégèse du film et sur ses propres personnages, comme un discours ajouté. Deux sortes de poésie extra-diégétique s'offrent à nous : celle qui apparaît en cours de film, superposée à l'image, et celle qui entoure le film, le précédant ou lui succédant, avant ou après la diégèse. Dépendamment de la façon dont elles sont exploitées, ces deux techniques proposent des regards ciblés sur différents angles du film.

En premier lieu, la poésie extra-diégétique en début ou en fin de film pose un regard externe sur l'entièreté du film. Dans *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan, l'épigraphe du début, soit la citation de Maupassant tirée de son cinquième roman *Fort comme la mort* (1889), agit comme écrit-proche, c'est-à-dire qu'il apparaît au tout début du film, avant que l'histoire ne débute, comme une apposition qui offrirait au spectateur une lentille spécifique par laquelle il faudrait regarder le film. Dès lors, on nous annonce le sujet du film, soit l'intensité et l'importance de l'amour maternel et les complexités qui accompagnent ce dernier. Le film porte déjà, avant même le commencement de l'histoire, une réflexion sur lui-même par le biais de la littérature, en empruntant les mots d'un

autre, et s'imposant dès lors une évidente subjectivité. En effet, dans le film *J'ai tué ma mère*, la citation en épigraphe se dessine comme suit, sur fond noir :

« On aime sa mère presque sans le savoir, et on ne prend conscience de toute la profondeur des racines de cet amour qu'au moment de la séparation dernière. »

(Cité dans Xavier Dolan, 2009)

Si l'épigraphe sert entre autres à établir l'horizon d'attente, soit le contrat de visionnement avec le spectateur qui lui indique notamment le ton du film, le genre et le thème, pour ne nommer que ces derniers aspects, la poésie ajoute en complexité notamment au personnage d'Hubert, que l'on sait très sensible à la poésie, mais à ses sentiments et ses conflits intérieurs par rapport à sa mère, qu'il dit aimer, mais avec qui il n'est pas en mesure de cohabiter, voire de coexister. La citation annonce ce caractère à la fois immature et profondément lucide que le personnage a vis-à-vis de sa propre situation, de son propre conflit intérieur né de cet amour conflictuel qu'il a pour sa mère. Ainsi, la poésie en tant que marque d'énonciation, lorsqu'elle se manifeste sous la forme d'écrit-proche, ajoute un biais et une subjectivité non négligeables à l'horizon d'attente du spectateur.

En second lieu, l'écrit extra-diégétique apparaissant en cours de film, sur certaines images en particulier, permet de poser un certain regard ou de proposer un discours sur une scène ou une image précise, sur un personnage à un moment donné, ou sur une situation dans son contexte isolé. Dans *J'ai tué ma mère*, une citation du poème intitulé *À ma mère* d'Alfred de Musset (1810-1857) apparaît en surimpression près du personnage d'Hubert, lequel est adossé contre un mur de briques, capuchon sur la tête, l'air en profonde réflexion. Les mots sont ainsi l'externalisation du conflit intérieur qui se joue à ce moment précis dans la tête d'Hubert :

Ma mère, à toi je me confie  
Des écueils d'un monde trompeur  
Écarte ma faible nacelle  
Je veux devoir tout mon bonheur  
À la tendresse maternelle.

(Cité dans Xavier Dolan, 2009)

Le verbe « vouloir », dans le vers « Je veux devoir tout mon bonheur » prend ainsi une tout autre importance, puisqu'il manifeste à la fois le désir d'un fils d'aimer sa mère, le combat qu'il mène contre lui-même et contre celle-ci, et son impuissance qui se déploiera sur l'entièreté du film. Dans *Laurentie*, la poésie extra-diégétique agit comme l'écho du subconscient du personnage de Louis; certaines bribes de poèmes qu'il a lus dans son Anthologie de la poésie québécoise ressortant lors de certains moments stratégiques du film, toujours en surimpression. Dans la plupart des extraits de surimpression poétique, dont l'extrait suivant, la poésie traduit en mots les états d'âme de Louis, que lui-même est incapable d'exprimer :

---

À faible volume, la sonnerie d'un téléphone cellulaire retentit. Un premier coup, puis un second.

*La caméra effectue alors un lent panoramique, presque à 180 degrés vers la droite.*

Par l'embrasure d'une large porte ouverte dans la palissade, on aperçoit bientôt Louis, en retrait, dans la ruelle sur laquelle donne cette cour arrière. En silhouette sous la lumière d'un lampadaire, on le voit fixer son téléphone cellulaire, qui continue de sonner dans sa main.

Appuyant sur un bouton le long du boîtier de l'appareil, il en éteint la sonnerie.

Puis, remettant lentement le téléphone dans sa poche, il s'éloigne, disparaissant dans l'obscurité de la ruelle.

Sur ce plan vide qui se maintient quelques instants de plus, le texte suivant apparaît lentement, en surimpression au centre de l'image :

*Sous les ponts on entend passer le fleuve  
avec ses ondes vertes, bleues et rouille;  
elles viennent se fracturer  
contre les rampes des piliers,  
et je comprends qu'il faut à nouveau  
me dessaisir de mes vêtements  
comme on le fait aux pieds d'une femme  
avant de se lancer dans le noir et les remous.*

Puis ce texte disparaît lentement, en fondu.

(Denis et Lavoie, 2009, 45)

Il s'agit d'une relation étroite entre le passé littéraire d'un Québec dont l'identité s'est brouillée en cours de route, et le personnage de Louis, qui cherche dans cette littérature une justification à ses pensées et à ses actes. Ainsi, la poésie extra-diégétique, lorsqu'elle est apposée à une image précise, agit comme marque d'énonciation qui ajoute en profondeur à la scène ou à l'image, et en faisant en sorte que ces dernières réfléchissent sur elles-mêmes. Les poésies intra-diégétique et extra-diégétique, au cinéma, accomplissent ainsi diverses fonctions communicatives, qui ciblent différentes instances et qui apportent une nouvelle dimension de subjectivité à un même film.

## Chapitre 2

### La fonction des insertions poétiques

#### 2.1. Créations scénaristiques ou citations d'auteurs

La source des insertions poétiques dans les films est porteuse de significations importantes, qui permettent de comprendre la portée des poèmes en fonction du cadre dramatique dans lequel ils sont utilisés. En effet, « [o]n ne peut [...] « comprendre » un énoncé sans tenir compte des trois variables qui définissent toute situation de communication : le locuteur (celui qui parle), l'allocutaire (celui à qui l'on parle), l'espace et le temps dans lesquels le propos est émis. » (Jouve, 2015, 105) La provenance des citations poétiques ainsi que le personnage ou l'entité qui les énonce permettra de définir les intentions du ou de la scénariste quant à l'usage de poésie dans les scénarios des films du Renouveau. Au moment d'écrire leur scénario, les cinéastes ont deux choix : composer un poème de leur cru et l'insérer dans le film, ou reprendre des poèmes d'auteurs, connus ou non, d'ici ou d'ailleurs. Le locuteur, celui à la source de l'énoncé, peut donc être le scénariste lui-même, mais il arrive que le scénariste se réapproprie les propos d'un auteur par le biais de la citation, et que ces dits propos soient réinterprétés dans le contexte d'un film en particulier, avec des allocutaires différents, soit les personnages du film ou ses spectateurs. L'utilisation de poésie, dans un scénario, peut ainsi consister en une prise de parole des scénaristes, qui s'expriment en poésie par la voix de leurs propres personnages ou par les moyens de l'image, ou encore, en la récupération et la réinterprétation de la mémoire collective en remettant au goût du jour un passé littéraire national ou Outre-mer.

#### Créations scénaristiques

En premier lieu, dans le Renouveau du cinéma québécois, force est de constater que les personnages poètes, à l'image de personnages marginaux vivant un peu à l'écart de la société et aspirant à davantage que ce que la vie leur offre, sont très nombreux. Il s'agit là de l'essence-même de ce courant de quête existentielle et identitaire : on cherche à comprendre davantage, à donner un sens à notre existence et à notre place dans cet univers. Or, peu de ces personnages écrivent réellement de la poésie ; peu d'entre eux savent mettre des mots sur leur mal-être. Poètes par états d'âme, ils



sont rarement aussi écrivains. En effet, ce courant caractérisé par une incontestable sobriété ne cherche à souligner aucun pathos, aucun affect ostentatoire; il n'est donc pas anormal que les personnages soient davantage ancrés dans le réel et qu'ils ne cherchent pas à magnifier leur douleur dans la poésie, l'un des genres littéraires les plus lyriques. Cependant, les personnages qui composent, ces quelques individus qui s'extirpent de ce mutisme commun et qui jouent de la force et de la versatilité des mots, ne sont pas non plus inexistantes dans ce mouvement du cinéma québécois. Luttant contre la majorité, ils puisent dans leur imaginaire pour sublimer le réel par l'acte de la création, remuant ainsi la dichotomie réel/imaginaire relevée par Christian Poirier, selon lequel le Renouveau du cinéma québécois voudrait s'ancrer dans un réel presque naturaliste. En effet, le chercheur relève que certains cinéastes adoptent encore aujourd'hui une forme près du cinéma direct et rejetant toute fantaisie associée au cinéma hollywoodien. (2004, 284) Les personnages poètes personnifient ainsi le récit de l'enchantement d'être défini par Christian Poirier, puisque selon le chercheur, « [l]es personnages des films composant la nouvelle trame du cinéma québécois ont la caractéristique d'être ni victimes ni héros révolutionnaires : ce sont plutôt des rebelles du quotidien qui cherchent à établir un rapport de force plutôt que de se résigner ou de vouloir changer fondamentalement le système. Ils exercent ainsi une sagesse populaire et quotidienne qui est tout le contraire de l'hésitation. » (2004, 285) À cet égard, le film *À l'Ouest de Pluton* est l'un des exemples les plus évidents de cette dualité entre réel et imaginaire, film dans lequel le personnage de Jérôme compose un poème qui s'échelonne sur tout le scénario. Or, dans la forme, le film est issu, pour une grande partie, de l'improvisation des acteurs adolescents et de la spontanéité des dialogues. Cette valse entre cinéma direct et pulsion créative des personnages, création qui ne sert pas, ici, à « proposer une représentation mélancolique et avortée de l'être québécois » (2004, 284), mais bien à exprimer une passion qui ne demande qu'à être entendue, souligne encore la dualité existant entre le récit de l'éclatement et de l'empêchement d'être, et le récit de l'enchantement définis par Poirier. Selon lui, « [l]e direct est primordial, il permet une certaine intimité entre les individus présentés et le public. Mais il faut aussi d'autres films qui proposent de l'identification, de la fiction et aussi de la distance. Les ressources de l'imaginaire [...] permettent justement d'appivoiser le temps, de le rendre « humain » et d'y inscrire ses actions. » (2004, 285) Cet acte créatif qu'est l'écriture du poème et sa déclamation finale par le locuteur (le personnage de Jérôme) devant les allocutaires (les autres adolescents, communauté à laquelle appartient le personnage) dessine sur l'entièreté du scénario un rapport de force entre la collectivité

et Jérôme, lequel cherche à prendre en main sa destinée et à maîtriser ses propres démons à l'aide de la poésie, proposant ainsi au cinéma québécois une nouvelle façon de se réinventer, sans tomber dans le pathos à outrance et sans que le film ne s'éloigne trop de son caractère réaliste.

À l'inverse, le film *Laurence Anyways* puise sans réserve dans cet imaginaire symbolique rejeté par bien des cinéastes, ce qui en fait aussi sa singularité, et exploite cette verve créative chez le personnage marginalisé. Si le film contient de nombreuses métaphores visuelles, notamment le papillon s'échappant de la bouche de Laurence, ou encore, le déluge qui s'abat sur Fred à la lecture du recueil de poèmes de Laurence, la poésie littéraire y est également omniprésente, notamment dans sa forme allusive. En effet, sans mettre l'emphase sur les écrits comme tels, on présente un personnage professeure de philosophie, assoiffée de littérature, en train de composer son premier recueil de poèmes. Lorsque Laurence perd son emploi à cause de la polémique engendrée par sa transidentité, son patron entend qu'elle pourra utiliser son temps libre pour poursuivre l'écriture de son livre. Il la relègue alors au statut d'exclue, d'inadaptée, qui n'a d'autre choix que de s'enfermer dans son art pour obtenir une voix, et l'enferme ainsi dans la figure du poète maudit. En effet, « [l]'expression "poète maudit", née du roman éponyme de Verlaine, désigne un poète fort talentueux qui, incompris dès sa jeunesse, rejette les valeurs de la société. En décalage constant avec ses contemporains, sa conduite est des plus provocante, dangereuse et asociale voir autodestructrice [...]. » (Thiodet, 2016) Victime de la perception d'autrui et des débâcles d'une société trop peu évoluée par rapport à sa situation, Laurence utilise la création comme stratégie de survie alors même qu'elle est condamnée aux yeux de tous, y compris celle qu'elle aime, à l'image des autres protagonistes de ce courant. Cependant, lorsqu'elle fait parvenir son recueil à Fred, celle-ci en tourne les pages rapidement, ne donnant pas le temps au spectateur de lire la poésie. L'emphase n'est donc pas mise sur les mots, mais sur le geste de leur rédaction, et sur la réaction que ceux-ci suscitent chez l'allocutrice, celle qui les reçoit.

La poésie de Laurence est également porteuse d'indices. Laurence met en lettres majuscules le dernier vers de son poème, afin d'attirer l'attention de Fred sur celui-ci et de lui signifier la présence d'un indice. Fred découvrira peu après la présence d'une brique peinte en rose sur le mur de sa propre maison, signe que le poème lui était adressé et que Laurence pense toujours à elle :

Les saisons tombent des arbres

Son dos dort contre une peau de pêche tranquille

Elle habite un lieu qui a mal à l'espoir  
Où notre passé dort à la porte comme un petit animal  
Dans sa maison de briques blanches

## UNE ROSE EXSANGUE

(Xavier Dolan, 2012)

La création de poésie se veut être une liberté de plus accordée aux personnages, leur donnant les rênes de la création, et sonnante le début d'une nouvelle valse entre empêchement et enchantement, enfermant les personnages dans la figure de poètes maudits, mais en contrepartie, leur donnant toute la liberté créative d'un Québec qui peut continuer à s'inventer, sans s'enfermer dans ses propres racines.

### **Citations d'auteurs**

En second lieu, pour venir contrebalancer au laconisme dans lequel sont plongés la majorité des personnages du Renouveau du cinéma québécois, on fait régulièrement appel, dans les films, à des citations de poètes ayant eu une certaine notoriété à leur époque dans le paysage littéraire québécois, et dont les mots sont repris pour conférer une certaine force de vérité et d'autorité aux films. Les citations d'auteurs sont fréquentes, et correspondent au principe de l'intertextualité, soit « [...] la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de la *citation* à l'*allusion* en passant par le *plagiat*. » (Jouve, 2015, 114) En effet, même lorsque le nom de l'auteur n'est pas explicité au moment où ladite citation apparaît dans le film, cette dernière porte en elle tout le bagage et l'aura que lui confèrent son auteur et son contexte d'origine, rappelant qu'il s'agit tout de même d'un emprunt à une œuvre et à un auteur autres, et que ces derniers interviennent au sein d'une œuvre externe pour en élargir la portée et y trouver un écho, une certaine validation. L'intertextualité poétique, lorsqu'elle est appliquée au cinéma, situe la parole citée dans un nouveau contexte propice à la création de sens : « [e]n effet, de l'écrit à l'écran, se dessine une poétique de la citation qui est en même temps une poétique du média. Rappelons que l'étymologie grecque du mot *poiësis* signifie « création » et vient du verbe *poiein*, « faire », « créer » : la citation chez Godard, quand son contenu n'est pas déjà lui-même poétique,

donne bien souvent lieu à une création ou une recreation, d'où peut surgir la poésie. » (Fallon, 2017, 78) En ce sens, on peut considérer que les auteurs cités trouvent leur écho, ou du moins, leurs semblables, dans les protagonistes « poètes maudits » qui boivent leurs paroles venues d'un autre temps, et qui se laissent à leur tour toucher par la poésie. Les poètes maudits du Québec trouvent ainsi leur reflet dans les scénarios de fiction du Renouveau du cinéma québécois, puisque « [c]iter X ou Y, explicitement ou implicitement, équivaut à adopter volontairement ou non à son égard une position spécifique sur les plans historique, idéologique, esthétique et théorique [...] » (Wagner, 2006, 7) Les citations, dépendamment de leur contexte et de leur forme d'utilisation, endossent ainsi des fonctions bien spécifiques.

### **Les fonctions de la citation**

L'usage de citations, qu'il s'agisse de poésie ou d'autres formes d'art, au cinéma, ne se fait pas à la légère. En effet, les citations choisies, bien qu'elles relèvent du choix du cinéaste, de ses propres affects, restent étroitement liées avec le sujet du film. En cela, elles endossent plusieurs rôles au sein de ce dernier. En effet, « [q]uelles fonctions endosse la citation ? Stefan Morawski (1970) relève quatre fonctions principales de la citation : la « fonction d'érudition, [l']invocation d'autorité, [la] fonction d'amplification, [la] fonction ornementale » (cité dans Wagner 2006). » (Fallon, 2017, 73) L'écrivain et critique littéraire Antoine Compagnon, qui réfléchit aux fonctions de la citation définies par Morawski dans son ouvrage intitulé *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), relève que les deux premières fonctions, soit celle d'érudition et celle d'autorité, relèvent tout particulièrement du principe de l'intertextualité et des interprétations externes d'échanges entre les textes, tandis que les deux dernières fonctions, soit celle d'amplification et celle ornementale, seraient plutôt axées sur le texte en lui-même ; sur l'internalisation et l'énonciation de la dite citation dans le texte receveur. (1979, 99) Ces quatre fonctions qu'endosse la citation peuvent notamment justifier la présence d'insertions poétiques dans les scénarios du Renouveau du cinéma québécois, et expliquer en quoi elles servent chacune un objectif précis, au sein même du film ou à l'extérieur de celui-ci. Si chaque citation, au cinéma, peut évidemment remplir plus d'une fonction, certaines font notamment ressortir une fonction en particulier, qui explique leur présence et leur insertion dans un film

### **Fonction d'érudition**

En premier lieu, la citation, au cinéma, peut remplir la fonction d'érudition en cela qu'elle en appelle aux connaissances générales du spectateur, qu'elle lui demande sinon de connaître au préalable l'auteur et son contexte, sinon de chercher l'information par lui-même pour comprendre toute la portée de la citation. En effet, le terme « érudition » désigne un « savoir approfondi dans un ordre de connaissances, et en particulier dans toutes celles qui sont fondées sur l'étude des textes, des documents. » (Larousse, s.d.) Par exemple, dans *Laurentie*, les citations sont « À la Godard » comme s'amuse à le dire Simon Lavoie (Habib et Després-Larose, 2017), soit dépourvues de références, du nom de l'auteur, etc. Cela en appelle aux connaissances et à la culture littéraire du spectateur, qui, pour comprendre toute la portée de l'utilisation de ces citations, doit connaître au préalable le contexte littéraire, historique, politique et culturel du Québec. Il en va de même chez Xavier Dolan, qui se sert de citations d'auteurs sans en donner le nom, pour attiser la curiosité intellectuelle de son spectateur, notamment dans *Laurence Anyways* où il ne mentionne ni le nom de Paul Éluard, ni le titre de son poème. La fonction d'érudition par la citation, au cinéma, se veut aussi, en un sens, être une preuve de légitimité pour les scénaristes. Selon Marie Fallon, « [...] il y a peut-être autant de types de citations que de citations elles-mêmes... Citer, c'est bien sûr communiquer [...] au cinéma l'aura des auteurs convoqués : « Dans cette entreprise, il s'agit bien d'instrumentaliser le prestige de la littérature en le liquidant », affirme Jean Cléder (2012, p. 61). La littérature, sollicitée par le geste de la citation, permet sans aucun doute de donner ses lettres de noblesse au cinéma [...]. » (2017, 73) Ainsi, les recours fréquents à un art plus ancien ou à des artistes précurseurs donnent aux films du Renouveau du cinéma québécois les bases leur confèrent une certaine solidité.

### **Invocation d'autorité**

En second lieu, selon Morawski, la citation au cinéma peut remplir la fonction de l'invocation d'autorité, « où l'auteur cite dans un esprit de soumission, afin d'éviter la pensée indépendante » (Lamontagne, 1992, 116), contrairement à la fonction précédente, où l'auteur citait en ayant en tête un objectif dialogique. (1992, 117) L'invocation d'autorité, dans le cinéma d'auteur québécois, reviendrait donc, pour nuancer la précédente affirmation, non pas à éviter entièrement la pensée indépendante et à se soumettre aveuglément à l'auteur de la citation, mais plutôt, à se ranger à ses

côtés; à justifier les actes des personnages dans le scénario en leur apposant ces écrits poétiques qui semblent ainsi donner raison à leurs faits et à leurs gestes. Citer de grands auteurs en invoquant la fonction d'autorité de la citation revient, en quelque sorte, à transposer les propos de ces derniers dans un monde fictif et à les appliquer à la vie ou aux systèmes de croyances de personnages qui en suivraient ainsi les adages. Selon le poète et essayiste français Michel Butor, « [i]l n'y a pas d'œuvre individuelle [...]. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel, au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé, mais *apparu*. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective. » (cité dans Compagnon, 1979, 91) L'invocation d'autorité par la citation revient ainsi à démontrer de façon limpide que les scénarios du Renouveau du cinéma québécois sont les produits d'une culture bien particulière, avec des porte-paroles importants que les personnages non seulement connaissent, mais admirent, et dont ils s'inspirent également. Ils agissent ainsi en dehors de leur propre histoire, s'inscrivant dans la continuité de ce qui a été fait avant eux. Cette fonction de la citation se remarque de façon évidente dans le scénario de *Nuit #1*, notamment parce que le personnage de Clara repose sa réflexion politique tout entière sur les écrits d'Hubert Aquin, un écrivain militant pour l'indépendance du Québec, mais aussi figure tragique qui mettra fin à ses propres jours. En citant Hubert Aquin, Clara justifie ainsi, en quelque sorte, ce mal-être qu'elle expérimente en tant que Québécoise au sein du Canada, mais également, sa douleur de vivre et ses déboires personnels.

Dans *Laurentie*, on assiste également à une manifestation de l'invocation d'autorité par la citation, puisque l'ouvrage phare du film, celui qui guide la diégèse et dont toutes les citations apparaissant dans le film sont issues, s'intitule *La poésie québécoise : des origines à nos jours*. En effet, « [d]ans *Laurentie* il y avait aussi cet aspect plus conceptuel. Le personnage tombe sur cette anthologie de la poésie québécoise. Du coup, les textes pouvaient apparaître comme des textes qu'il avait lus. » (Habib et Després-Larose, 2017) Cette anthologie a été réalisée par les poètes Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, tous deux professeurs de littérature à l'Université de Montréal, et est parue en 2007. Elle recense des poèmes de l'époque de la Nouvelle-France aux premières années du XXI<sup>e</sup> siècle. Selon l'un des scénaristes, Simon Lavoie, « [d]ans *Laurentie*, le personnage, résigné, découvre l'Anthologie de la poésie québécoise de Pierre Nepveu en même temps qu'il est étranger à lui-même. » (Gravel, 2017, 9) Ce sentiment d'étrangeté vis-à-vis du monde qui l'entoure le pousse à rechercher une forme d'identité non pas dans sa propre vie, mais dans les écrits de ceux

qui ont eu une voix sur la place publique, politique et artistique québécoise, et qui ont acquis une reconnaissance notable de la part du peuple québécois. Le personnage de Louis reprend ainsi les écrits d'Anne Hébert, de Marie Uguay, d'Alain Grandbois, de Saint-Denys Garneau, de Gatien Lapointe, de Louis-Jean Thibault, de Denis Vanier et d'Hubert Aquin, qu'il lit dans son anthologie, et les réfléchit de manière plus ou moins directe en relation à sa propre vie. Dans l'extrait suivant, cette citation d'Hubert Aquin, tirée du roman *Prochain épisode* paru en 1965, et apparaissant en surimpression sur le visage de Louis à la toute fin du scénario, aurait pu tout aussi bien s'échapper de la bouche du personnage, tant cette phrase est un calque de son état d'esprit à ce moment précis du film :

LOUIS  
Non...

INSPECTEUR (H.C.)  
T'es quoi d'abord?

Il réfléchit un moment, ne quittant pas son interlocuteur des yeux.

LOUIS  
(désemparé)  
Je... j'sais pas c'que j'suis...  
J'suis juste... J'suis juste un  
Québécois ordinaire, j'suis...

Il marque une ultime pause, puis, finalement :

LOUIS  
J'suis rien.

Étrangement, Louis paraît alors secoué par les implications de ce terrible constat.

L'inspecteur ne trouve plus rien à ajouter. Peut-être observe-t-il - comme nous -, le visage de Louis, son regard désespéré sur lequel on s'attarde longuement...

Sur cette image du jeune homme qui se maintient, l'inscription suivante apparaît lentement, en surimpression :

*Je sens une grande lassitude  
et j'ai le goût de céder à l'inertie  
comme on cède à une fascination.*

Puis elle disparaît tout aussi lentement.

(Denis et Lavoie, 2009, 83)

Ainsi, cette fatigue existentielle rejoint la théorie de Christian Poirier, selon lequel « [l]'impression de vide et un profond sentiment de fatigue sont des traits caractéristiques [...] du sujet moderne québécois. » (Poirier, 2004, 205) L'invocation d'autorité, par la citation, montre ainsi que les personnages sont le reflet de l'époque contemporaine de laquelle ils sont issus, en s'appuyant sur les écrits de leaders culturels les ayant précédés.

## Fonction d'amplification

En troisième lieu, la citation au cinéma, selon Morawski, peut remplir la fonction d'amplification, « où la citation, choisie selon une intention bien précise, est destinée soit à remplir une fonction de suppléance, soit à servir de tremplin pour des spéculations dans la même veine, soit à renforcer les termes du discours de celui qui cite[.] » (Lamontagne, 1992, 117) En effet, cette fonction, l'une des deux qui s'intéresse au texte receveur en lui-même et aux répercussions de la citation dans celui-ci, et non à l'extériorité du texte, permet aux scénaristes de mettre l'accent sur certains éléments de leur oeuvre, certains sentiments, et de les rendre ostentatoires, de manière hyperbolique. En effet, selon Godard, qui usait beaucoup de la citation, il ne faut jamais sous-estimer le pouvoir des mots : « Ces mots et cette poésie peuvent même être le dernier recours de la morale et s'offrir comme une arme contre l'oppression. Nous parlons d'« armes » à bon escient : citer est bien plus qu'un acte d'érudition pour Godard, c'est un acte politique pouvant servir la résistance. » (Fallon, 2017, 78) Si les mots peuvent avoir une telle portée et un tel pouvoir d'action, il va de soi que les utiliser dans les scénarios peut sinon engendrer un effet sémantique exponentiel, du moins offrir un solide appui et une certaine véhémence aux propos et aux messages que le ou la scénariste souhaite véhiculer. Par exemple, dans *La face cachée de la lune* de Robert Lepage, cette fonction d'amplification est notable, notamment parce qu'une scène entière est dédiée à la récitation du poème d'Émile Nelligan intitulé *Devant deux portraits de ma mère*, et que cette citation est mise en relation avec la mère du protagoniste, en accentuant ainsi les sentiments que Philippe éprouve en regard du dépérissement de cette dernière. Dans son scénario, Robert Lepage explicite notamment le nom de l'auteur du poème ainsi que le courant littéraire historique et géographique auquel il appartient :

« Celui-ci a été écrit par un de nos plus grands poètes québécois de la période romantique. Il s'appelait Émile Nelligan et le poème s'intitule :  
"Devant deux portraits de ma mère". »

(Lepage, 2002, 60)

L'annonce de cette citation de Nelligan, connu pour être le Rimbaud du Québec, personnage mélancolique au destin tragique et emblème des poètes maudits de la Belle province, sert à ancrer le scénario dans la continuité postmoderne du courant du romantisme, mais aussi à amplifier, pour le lecteur-spectateur, l'importance que le poème peut avoir non seulement au sein du scénario, mais également dans le paysage littéraire romantique québécois, ainsi que sur le plan universel de



l'amour maternel, expérience partagée par l'ensemble de l'humanité. La citation de ce poème peut aussi servir de point de comparaison entre Philippe, le protagoniste, ainsi que le poète Émile Nelligan, dont le premier partage les idées et les sentiments du second, reléguant une fois de plus le personnage, qui s'identifie malgré lui à cet emblème littéraire, au rang des « poètes maudits » à la recherche de cette idée du « sublime ». La fonction d'amplification de la citation multiplie ainsi les spéculations possibles quant aux raisons de l'utilisation de ce poème, mais trace une hyperbole certaine en insufflant au scénario le lyrisme lui permettant de rejoindre de manière efficace son public de prédilection, autant québécois, pour le scénariste, qu'extra-terrestre, pour le protagoniste.

Dans *Les amours imaginaires* de Xavier Dolan, la citation de Gaston Miron, mise sous forme de lettre de déclaration d'amour, endosse également la fonction d'amplification, en cela qu'elle sert de suppléance, de remplacement aux mots du personnage. La poésie de Miron amplifie le lyrisme pathétique déjà très présent dans cette scène du film, et cette amplification détourne la citation de sa fonction d'origine, soit la fonction d'érudition, avec laquelle le personnage de Marie voulait impressionner l'objet de son intérêt en faisant l'étalage de ses connaissances littéraires. Elle réinvestit le poème en substituant ses mots à ceux de Miron, dont elle connaît la force, et mettant toute sa confiance dans la poésie de ce dernier. Avec cette citation de suppléance amplificatrice, Dolan revisite le poème de Miron en le réinvestissant, en « dé-rangeant » cette œuvre littéraire pour la situer dans le paysage cinématographique contemporain et lui donner une tout autre ambition : « Dé-ranger, en effet. D'une certaine manière, nous dit Dolan, il faut que nos objets, ceux de nos désirs ou ceux de la consommation usuelle, soient investis de notre imaginaire tout en passant à travers le crible de notre goût. Il n'en va pas autrement des films. » (Dequen *et al.* 2011, 22) Ainsi, la fonction d'amplification de la citation, dans les scénarios du Renouveau du cinéma québécois, peut servir de moyen d'ostentation, de réinvestissement, d'association, de comparaison, etc. En bref, elle permet aux scénaristes d'investir de leur propre individualité des œuvres connues pour les inclure dans leurs oeuvres selon leurs propres termes, et en leur faisant prendre la direction de leur choix.

### **Fonction ornementale**

Finalement, selon Stefan Morawski, la citation, au cinéma, peut avoir une fonction ornementale, qui serait, selon le théoricien, « purement esthétique ». (Lamontagne, 1992, 117) En effet, il est possible de citer pour la beauté des mots, pour l'amour du beau et du « sublime », si l'on se base

sur l'esthétique romantique, ou tout simplement parce qu'une citation joliment écrite et récitée ajoute au propos du scénariste. Or, parfois, cette esthétique est également un but en soi, un but salutaire pour les personnages du scénario. Par exemple, « [d]ans *Laurentie*, Louis n'a pas l'impression de pouvoir sortir de son marasme. C'est pour ça que l'on y utilisait la poésie. Son seul salut était esthétique, une « recherche du beau » réconfortante comme preuve que le monde n'est pas strictement négatif. » (Gravel, 2017, 9) En effet, Louis se réfugie dans la bulle de la culture, et les autres personnages l'y enferment aussi. Son patron dit explicitement qu'il n'est pas adapté au monde du travail; que ses collègues, ce ne sont pas « son monde » à lui; qu'il est exclu, en quelque sorte. Il l'enferme dans la figure du « poète », notamment lorsqu'il pointe l'ouvrage que Louis est en train de lire, et qu'il stipule : « Ça, c'est toi. » (Denis et Lavoie, 2009, 53) Il le compare ainsi avec la figure du poète telle que décrite dans le poème *L'Albatros* de Baudelaire : en constante recherche des hautes cimes, du sublime, de l'art. Louis se réfugie dans la musique classique, par laquelle il se laisse submerger, ainsi que dans la poésie, qui semble être la seule chose à pouvoir encore l'atteindre. Cependant, il n'est pas adéquatement adapté à la vie en société; il est incapable de créer des relations durables; il est maladroit, angoissé, et, au final, exclu par les autres. L'art, le sublime et la poésie sont, loin de vouloir proposer au protagoniste un moyen d'action, plutôt le dernier recours, le dernier refuge qu'il puisse trouver : « Dans *Laurentie*, la poésie elle ne commande jamais directement l'action. On est clairement à un autre niveau, que ce que l'on voit à l'écran, d'un point de vue discursif, dramatique et narratif. Pour nous, dans *Laurentie*, la poésie est le dernier espoir de ce film-là. Cette idée du sublime qui pourrait tirer Louis vers quelque chose d'autre que le geste qu'il va poser à la fin du film. C'est comme une main qui est tendue mais qu'il ne saura pas saisir, ou qu'il ne saisira pas assez tôt. » (Habib et Després-Larose, 2017) Ainsi, la poésie, dans son usage esthétique, peut également être synonyme de bonheur inatteignable, de fatalité.

L'aspect ornemental ou esthétique de la citation peut aussi s'élargir à l'esthétique de la disposition ou de l'apparition des citations, stipulée ou non dans les scénarios, lorsque ces dernières sont écrites et montrées à l'écran. Par exemple, dans *Laurentie* ou dans *J'ai tué ma mère*, les mots apparaissent toujours en surimpression, placardés sur l'image. Or, lorsque ces mots sont intégrés à l'image, ils requièrent une réflexion de disposition d'autant plus importante de la part du scénariste. On remarque cette recherche esthétique notamment dans *Laurence Anyways*, film dans lequel la poésie surréaliste de Paul Éluard est écrite à main levée sur un dos nu, rappelant les balises souples de ce

courant littéraire axé sur les rêves, sur les pulsions et sur la création de sens par associations, et rendant un cinglant hommage au titre du poème : « *Liberté* ». Dolan exploite également ce désir esthétique dans *Les amours imaginaires*, alors que la poésie est tapée à la machine à écrire, évoquant ainsi une esthétique « vintage » volontaire. L'esthétique est aussi exploitée de manière très particulière dans *La face cachée de la lune*, puisque le poème est récité, mais son propos est traduit en images à l'écran. La recherche esthétique est donc axée sur l'interprétation du poème par le jeu des acteurs, par les décors et par la mise en scène, plutôt que sur la disposition des mots. La fonction ornementale ou esthétique de la citation peut ainsi à la fois servir de but en soi par la recherche du « beau » ou du « sublime », ou encore, être considérée dans sa forme, dans son interprétation et dans son apparition ou sa traduction à l'écran. En somme, la poésie, dans le Renouveau du cinéma québécois, dépendamment qu'elle provienne de la plume du scénariste ou de celle d'un auteur cité avec, pour objectif, l'une ou l'autre des fonctions énumérées précédemment, permet de comprendre les intentions des scénaristes, autant dans la forme que dans le sens, et de situer non seulement l'œuvre en elle-même et les échos que ces bribes poétiques peuvent avoir au sein même de l'oeuvre, mais aussi les dialogues qu'elle entretient avec son public ainsi qu'avec le paysage littéraire et cinématographique dans la continuité duquel elle s'inscrit.

## Chapitre 3

### Poésie et identité québécoise

#### Poésie d'ici ou d'ailleurs

Outre les différentes manières de représentation de la poésie au cinéma ainsi que les différentes fonctions bien particulières qu'endossent ces insertions, la question du choix des textes ou des sujets poétiques en eux-mêmes se pose, et leur résonance au sein des films dans lesquels ils apparaissent n'est pas sans importance. En effet, pourquoi les cinéastes ont-ils choisi ces bribes poétiques en particulier, et pas d'autres? Comment ces textes s'inscrivent-ils dans le contexte du cinéma québécois? Quels liens peut-on tisser entre ces passages poétiques et le déploiement de l'identité québécoise dans l'espace cinématographique ?

Tout d'abord, on peut se questionner sur l'origine nationale ou géographique de ces textes et de leur auteur. Selon Jean-Pierre Sirois-Trahan, principal théoricien du Renouveau, ce courant s'inscrit dans une continuité qui le rattache à ses origines tout en rompant avec celles-ci. En effet, selon le chercheur, « [p]our re-nouveler une cinématographie ou son historiographie, il faut savoir parfois re-nouer avec des formes ou des questions plus anciennes. [...] Un renouveau n'est jamais sans prédécesseurs, car en rompant avec les chronologies acceptées, il nous permet souvent de comprendre le passé avec un nouveau crible, mettant en lumière des précurseurs qui préparaient sa venue. » (Sirois-Trahan, 2011, 5) En regard de ce désir de renouveler le passé national, dans le Renouveau du cinéma québécois, force est de constater que même la poésie citée, empruntée, est rattachée au territoire québécois et à son espace géographique, à quelques exceptions près. La provenance des poèmes choisis relève d'un attachement au territoire certain et bien marqué depuis les débuts du cinéma québécois. En effet, « [d]ans ce type de cinéma, le drame est moins important que la situation de l'homme québécois écorché par la vie, dans un espace-temps qui combine des images, voire des traces du passé qui refluent dans le présent et où le territoire sert de lieu d'ancrage à l'intrigue. » (Portelance, 2016, 107) Le territoire est et a toujours été un élément d'importance capitale dans le cinéma québécois, dès ses débuts où l'abbé Proulx et Mgr Albert Tessier réalisaient des documentaires vantant le terroir québécois. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que la majorité des poèmes relevés dans le corpus de prédilection sont des textes de poètes québécois, et

ce, même lorsque les poèmes sont écrits pour les biens de la scénarisation, provenant ainsi de la plume de scénaristes québécois. Si la thématique du territoire ressurgit en force avec le courant du Renouveau, elle est cependant traitée de manière bien différente, puisque dans ces films, on présente des territoires souvent anonymes (Dequen *et al.* 2011, 17), qui ne sont pas facilement reconnaissables ou qui semblent appartenir à un paysage nord-américain en général plutôt qu'au Québec en particulier. En effet, « [a]ux limites de la civilisation, c'est le lieu de l'animalité, de la sauvagerie, du fantastique qui hante plusieurs de ces films. » (2011, 17) Ces lieux apparaissent justement à une période historique où les personnages sont au plus profond d'une quête identitaire. Ils ne se reconnaissent plus comme ils ne reconnaissent plus leur entourage, les décors de leur vie, le territoire qu'ils habitent. Dans *Laurentie*, cette quête de lui-même explique pourquoi le personnage, privé d'autres repères, qu'ils soient familiaux, religieux ou tout simplement culturels, se plonge dans la poésie, puisque l'entièreté du corpus poétique du film est tirée de l'*Anthologie de la poésie québécoise : des origines à nos jours*. Dans *La face cachée de la lune*, alors que le personnage s'adresse à un public extra-terrestre, soit complètement extérieur au monde, complètement étranger, c'est vers un poète québécois reconnu qu'il se tourne pour communiquer sa sensibilité; chercher dans ses propres racines ce à quoi il pourrait s'accrocher.

Seul(e)s Xavier Dolan et Anne Émond dérogent à cette norme et sortent légèrement de ce carcan en empruntant des textes d'auteurs français. Si ce n'est Guy de Maupassant, Alfred de Musset ou Paul Éluard, qui apparaissent sporadiquement dans l'œuvre de Dolan, c'est Yves Duteil chez Anne Émond, avec sa chanson « *La langue de chez nous* », qui apparaît de façon inopinée dans un récital de textes québécois très connus, de Nelligan à Félix Leclerc, en passant par le célèbre groupe Harmonium. Or, ce texte de Duteil n'a pas été choisi au hasard. Il fait notamment l'éloge de la langue d'expression dans laquelle se déroule le film, langue que partagent Clara et Nikolai en dépit du fait que leurs origines ne sont pas du tout les mêmes, et, dans l'un des passages de la chanson, on parle également de la francophonie canadienne, de sa résilience et de la force d'entêtement qu'elle a eu de faire subsister la langue française outre-Atlantique. Anne Émond stipule d'ailleurs qu'elle « [a] appris La Langue de chez nous, la chanson d'Yves Duteil, à l'école, comme probablement tous ceux de [s]on âge. » (Coulombe, 2012, 7) Cette chanson, bien qu'elle résulte de l'héritage français, porte définitivement ses marques dans la tradition scolaire et culturelle québécoise, ce qui justifie son apparition dans la scène finale de *Nuit #1* se déroulant dans une salle de classe. Dans le cas de Dolan, il en va autrement. En effet, on stipule que le cinéma de Xavier

Dolan « [...] rompt avec la tradition de la cinématographie québécoise. Dans [ses] long[s] métrage[s], le territoire est sans épaisseur. Bien que l’action se situe en banlieue, sans identification précise [...], le lieu n’a, pour ainsi dire, aucune influence sur les personnages qui circulent d’un endroit à un autre sans regard ni appartenance au territoire qu’ils habitent. » (Portelance, 2016, 106) Si ce n’est des *Amours imaginaires*, dont le décor flirte entre paysage urbain et campagne désaffectée, et dans lequel apparaît le texte du poète québécois Gaston Miron, ses deux autres films, *J’ai tué ma mère* et *Laurence Anyways* (ce dernier étant d’ailleurs une co-production franco-québécoise), sont beaucoup plus axés sur des thématiques universelles (l’amour mère-fils, le couple, l’identité de genre et la représentation de soi, etc.). Il n’est donc pas surprenant que le réalisateur, défait des chaînes de la représentation géographique et territoriale, ait puisé dans un répertoire de textes beaucoup plus large.

### **Périodes historiques des poèmes**

Ensuite, la période historique de laquelle est issue un poème, alliée à sa provenance géographique, permet au spectateur de comprendre l’aura que l’on cherche à transmettre au film, ou à une scène du film en particulier. En effet, « [l]a temporalité permet de saisir des aspects essentiels des processus identitaires ainsi que des éléments structurants des relations entre les acteurs sociaux et leurs rapports de pouvoir. » (Poirier, 2004, 4) La période historique d’un poème en particulier nous ramène donc aux problématiques socio-culturelles, voire politiques, de son époque, et teinte de leur propre aura l’œuvre cinématographique qui les accueille, que ce soit par l’entremise des agissements des personnages ou simplement dans l’esthétique du film. Par exemple, dans *Laurentie*, les poèmes utilisés sont datés entre 1937 et 2003. Le plus ancien est un poème de Saint-Denys Garneau, intitulé « Qu’est-ce qu’on peut » et paru dans son recueil *Regards et jeux dans l’espace*. Dans le scénario, le poème se dessine comme suit :

Bientôt, la paire de jeans que portait Louis un peu plus tôt est déposée sur le rebord de la porte, et obstrue partiellement le miroir dans lequel se reflète la boutique. La chemise suit quelques instants plus tard, obstruant encore davantage le miroir. On ne voit plus vraiment ce qui s’y reflète.

Sur cette image qui se maintient, le texte suivant apparaît lentement, au centre de l’écran :

*Et de la falaise où l’on est  
Notre regard est sur la mer  
Et nos bras sont à nos côtés  
Comme des rames inutiles  
Nos regards souffrent sur la mer  
Comme des grandes mains de pitié  
Deux pauvres mains qui ne font rien  
Qui savent tout et ne peuvent rien.*

Puis le texte disparaît tout aussi lentement.

(Denis et Lavoie, 2009, 26)

Cette obstruction du regard que Louis porte sur lui-même dans le miroir, dans le scénario, fait directement écho au thème du regard dans le poème, exploité de manière assez défaitiste. Sachant que le poème fut écrit à l'aube du déclenchement de la Seconde guerre mondiale, à une époque sombre où le Québec, à ce moment encore appelé « Canada français », peinait à trouver sa place au sein du Canada et du reste du monde, il est évident que le scénariste portait un regard rétrospectif sur le peuple québécois, afin que la nation d'aujourd'hui puisse évaluer son avancement, ou, dans ce cas-ci, sa stagnation. La poème le plus récent du film, quant à lui, est un poème de Louis-Jean Thibault, poète québécois né en 1973 et toujours en vie. Le poème s'intitule « Pour la suite des choses », peut-être un clin d'œil à *Pour la suite du monde* de Perreault (1963) et est paru dans le recueil *Géographie des lointains* (2003). Dans le scénario, le poème de Thibault se dessine comme suit :

À faible volume, la sonnerie d'un téléphone cellulaire retentit. Un premier coup, puis un second.

*La caméra effectue alors un lent panoramique, presque à 180 degrés vers la droite.*

Par l'embrasement d'une large porte ouverte dans la palissade, on aperçoit bientôt Louis, en retrait, dans la ruelle sur laquelle donne cette cour arrière. En silhouette sous la lumière d'un lampadaire, on le voit fixer son téléphone cellulaire, qui continue de sonner dans sa main.

Appuyant sur un bouton le long du boîtier de l'appareil, il en éteint la sonnerie.

Puis, remettant lentement le téléphone dans sa poche, il s'éloigne, disparaissant dans l'obscurité de la ruelle.

Sur ce plan vide qui se maintient quelques instants de plus, le texte suivant apparaît lentement, en surimpression au centre de l'image :

*Sous les ponts on entend passer le fleuve  
avec ses ondes vertes, bleues et rouille;  
elles viennent se fracturer  
contre les rampes des piliers,  
et je comprends qu'il faut à nouveau  
me dessaisir de mes vêtements  
comme on le fait aux pieds d'une femme  
avant de se lancer dans le noir et les remous.*

Puis ce texte disparaît lentement, en fondu.

(Denis et Lavoie, 2009, 45)

Après une tentative de rejoindre son ex-amoureuse, Louis renonce alors à toute forme de communication, et se retrouve seul avec lui-même. Ce nouveau silence est rappelé, dans le poème, par le bruit du fleuve perceptible, ainsi que cette nouvelle sensation de chaos engendrée par la solitude du protagoniste. Ce poème, écrit et publié en même temps que se déployait le courant du Renouveau, traduit ainsi la vision que porte le scénariste sur son époque par le regard d'un personnage perdu ayant une conception très sombre de l'avenir. Dans *Laurentie*, la poésie agit donc comme un véritable survol, un déploiement de l'histoire littéraire québécoise et de son évolution, non-linéaire dans le scénario, qui s'entame dans l'incertitude et qui suit les mouvements tourmentés

du protagoniste, avant de le plonger peu à peu dans un dénouement tragique. La temporalité poétique se veut donc être une représentation des différents états d'un passé national afin de porter sur le présent un œil plus averti et, de façon générale, plus conscientisé.

De plus, la temporalité est directement liée au processus de la mémoire, qui se caractérise par une éloge du passé et une constante invention de l'avenir. En effet, selon Christian Poirier, « [...] la société québécoise est engagée depuis plus d'un demi-siècle dans une vaste opération de réaménagement symbolique de ses représentations d'elle-même et des autres, ce qui explique un réaménagement de la mémoire. Il s'agit d'une redéfinition tant interne qu'externe de l'identité. » (2004, 5) En effet, cette redéfinition est interne parce que la société s'articule par rapport à elle-même en regard de son passé national, mais elle est également externe parce que ce peuple cherche sa place dans le reste du monde. Par exemple, dans *Nuit #1*, l'œuvre dans laquelle Clara stipule que tous ses secrets sont cachés, est précisément le roman *Prochain épisode* de Hubert Aquin, publié en 1965. Or, on sait que les années soixante, au Québec, ont été marquées par de forts changements politiques sociaux-culturels, et que ce roman d'Aquin, symbole de la Révolution tranquille, relate l'histoire de personnages politisés, révolutionnaires, aux tendances suicidaires, à l'image de leur auteur. Clara cite notamment Hubert Aquin dans cet extrait :

CLARA (SUITE)  
Cracher le feu, tromper la mort,  
ressusciter cent fois, courir le  
mille en moins de quatre minutes,  
introduire le lance-flammes en  
dialectique, et la conduite-suicide  
en politique, voilà comment j'ai  
établi mon style."

Clara relève la tête et guette la réaction de Nikolai. Il  
n'en a pas.

Il ne porte pas beaucoup d'intérêt à cette citation. Il hoche  
la tête et affiche une moue intriguée.

NIKOLAI  
Tu apportes des romans dans les  
after-partys?

Clara regarde Nikolai. Elle garde le silence quelques  
secondes. Elle semble trouver la question sans intérêt.

CLARA  
(renchérit)  
C'est le plus grand écrivain  
québécois de tous les temps.

NIKOLAI  
(indifférent)  
Connais pas.

CLARA  
Tous mes secrets sont dans ce livre-  
là.

(Émond, 2011, 32)

Il est évident, dans cet extrait, que Clara s'identifie à ce rythme de vie effréné et impétueux que décrit Hubert Aquin; à ce passé national et aux mots de ce révolutionnaire tragique, qui sont



étrangers à Nikolai. Elle est désemparée devant l'indifférence de ce dernier, après qu'elle eut stipulé qu'il s'agissait du « plus grand écrivain québécois de tous les temps », et remet en doute ses propres affirmations. Face au peu de connaissances que Nikolai possède sur la culture et la politique québécoises, Clara sera ainsi amenée à effectuer un travail de redéfinition mémorielle teinté d'épuisement, qui se reflète à son propre état de fatigue à ce moment avancé de la nuit, et à l'image de la génération de réalisateurs ayant forgé la vague du Renouveau, qui sont confrontés de manière générale à des enjeux plus décentralisés devant lesquels ils se trouvent impuissants, contrairement aux générations de cinéastes précédentes. Dans *Nuit #1*, Anne Émond confronte ainsi ses personnages à ces questions identitaires, puisque « l'un des drames les plus profonds de l'existence québécoise [est] celui qui se joue entre la fatigue culturelle, pour reprendre les mots d'Hubert Aquin, et « le dur désir de durer », comme le formule une des strophes du poème de Paul Éluard :

*Sommes-nous près ou loin de notre conscience*

*Où sont nos bornes nos racines notre but.* » (Portelance, 2016, 107)

Dans le cas, justement, de Xavier Dolan, dont l'œuvre est investie de la poésie de Paul Éluard, on nous présente une branche du cinéma québécois contemporain qui, bien qu'elle présente ce désir de durer, comme en témoigne l'utilisation du poème de Miron dans *Les amours imaginaires*, n'accorde que peu d'importance à la temporalité, sinon en présentant une temporalité qui serait beaucoup plus personnelle, individuelle : « [f]ilmé au présent, le propos ne présente aucun recul critique, aucun sens de la temporalité. Les personnages sont enfermés dans leurs émotions, sans nuances, dans une langue colonisée par l'anglais. Si le[s] film[s] [sont] un miroir de la société québécoise, il[s] en représente[nt] un miroir dénationalisé. » (Portelance, 2016, 106) La question identitaire, chez Dolan, n'est donc pas centrale. La période de provenance des différents poèmes ponctuant ses films, issus pour la plupart de la France du 19<sup>ème</sup> ou du 20<sup>ème</sup> siècle, importe peu, mais cela permet notamment de poser un regard dépourvu d'ocillères mémorielles sur la société québécoise actuelle; de se recentrer sur l'affect de ces personnages qui vivent sans être constamment préoccupés par leur passé national pour évaluer la situation et les enjeux des jeunes du Québec d'aujourd'hui.

## **Portée identitaire : de l'infiniment petit à l'infiniment grand**

Finally, these links that one weaves between poetry, here or there, current or from another time, and the scenarios of Quebec authors, remind that the generation of filmmakers of the New Movement seeks first and foremost to anchor itself in an aesthetic of universality by tracing a parallel between their stories and their characters and what exists above them; what is greater than them. When they do not represent Quebec society in general under one or several of its different aspects, these fictional life scenarios merge with those of great literary figures, or even, in those of stars or of forms of extra-terrestrial life. In effect, in addition to the erosion of the values of a society governed by a strict framework, one notices a certain « weakening of individual links (family, religion, couple) » (Dequen *et al.* 2011, 19) which is transparent in all the films; and this weakening leads to wanting to transpose certain problematic issues, sometimes taken in charge by a social framework (one can think, for example, of the experience of grief lived by Philippe in *La face cachée de la lune*, or even to that of love and the couple in *Nuit #1*), and to transpose them to a much larger scale in order to thus find for them a new meaning. The blurred markers today surrounding these different social spheres make identification with a community all the more arduous, which makes that the characters turn towards their own interiority to give a meaning to their existence, by using poetry. In effect, « [...] the cement of the language and of collective projects erodes, politicians elected immerse themselves in the ridiculous, [...] the society is no longer but the crucible of the ensemble of our individual desires. It is this that takes place with the filmmakers by trying to perceive beauty despite everything, with a lucidity that honors them. » (2011, 19) This beauty, in this society whose limits are more and more blurred, manifests itself often, as we have been able to witness, in the form of poetry in film scenarios. In representing marginalized characters, excluded from their society or confronted with the absence of a solid community and of defined references, one seeks to elevate these last ones above this said community in which the characters struggle to find their place, so that they can explore affects that relate not only to themselves, but also, to a much larger audience; to a sensitivity that approaches the part of humanity present in each of us.

Characters can also want to dissociate themselves from this society that seems strange to them, since « [...] when society exists, it is too imposing, whether it be the community

adolescente d'*À l'ouest de Pluton* ou la mère de *J'ai tué ma mère*, figures desquelles on veut se distinguer tout en continuant à en faire partie. » (2011, 19) Cette tendance à vouloir à la fois appartenir à un tout plus grand que soi tout en s'en dissociant, en affirmant son individualité, peut trouver son écho dans la situation du Québec contemporain au sein du Canada. En cela, les poèmes créés par les scénaristes/personnages sont d'autant plus parlants : il s'agit de créer ses propres repères, sa propre individualité; de se définir autant en fonction de soi qu'en fonction des autres par le biais de la prise de parole qu'est la création. La poésie agit ainsi comme une prise de distance d'avec la réalité, afin de poser sur celle-ci un regard dégagé, et, enfin, de se la réapproprier : « [c]hez Verreault et Bernadet, cette colonisation se déploie également jusqu'au système solaire, dans cette banlieue métaphorique qu'est la planète Pluton, aux confins de l'adolescence et de l'âge adulte. Du territoire, ces cinéastes de la relève n'explorent ni le centre ni l'extérieur, mais bien l'entre-deux. » (2011, 18) Dans les scénarios, il en va de même pour la poésie : elle explore le territoire flou qui se trouve entre le présent et le passé d'une nation; entre la communauté et la solitude individuelle; entre un personnage et ses affects; entre les « deux trames narratives de la tragédie et de l'émancipation » (Poirier, 2005, 182) qui forgent le cinéma québécois. La poésie intervient donc en jouant le rôle d'intermédiaire lorsque le tangible, soit le territoire, la communauté, le lieu et le temps, sont trop nébuleux pour répondre à un besoin identitaire.

Ainsi, dans les scénarios de films du Renouveau du cinéma québécois, la poésie tisse des liens entre des éléments qui ne semblent pas en avoir au premier abord, mais qui permettent de s'extirper de la détresse et de l'apathie ambiantes pour poser un regard neuf sur la société québécoise, et en faire jaillir ainsi des parcelles de beauté. Dans les films, les paysages désaffectés côtoient les astres, et les personnages contemporains peuvent se réfugier dans les mots d'un poète du 19<sup>ème</sup> siècle pour pallier le manque de chaleur humaine de leur époque. Christian Poirier stipule d'ailleurs que « [g]râce à cette diversité, le cinéma québécois apparaît, dans la confrontation entre un récit identitaire de l'empêchement d'être et un récit identitaire de l'enchantement d'être, comme une mise à distance de la réalité, comme l'exploration aussi de territoires imaginaires et identitaires qui permettent d'enrichir en retour la communauté. » (2005, 182) La poésie offre ainsi une balance entre le beau et le laid; une façon un peu plus douce de concevoir sa propre réalité, et, probablement, l'un des moyens de communication les plus efficaces dans une société qui cherche encore ses mots pour s'autodéfinir. En puisant dans les expériences intimes de chacun des personnages, la force et la portée réelles de la poésie se manifestent ici, dans les scénarios, en offrant une alternative à une

multitude d'êtres humains en quête non seulement d'eux-mêmes, mais aussi de ce sentiment de collectif.

## Chapitre 4

### Pont entre mes recherches et ma démarche de création

#### Présentation du scénario

Cette recherche sur les différentes manières de représenter et d'interpréter la poésie dans les scénarios du Renouveau du cinéma québécois trouve son aboutissement dans la création de mon propre scénario, un court-métrage de fiction d'une durée d'environ trente minutes, intitulé *À l'ombre des supernovæ*. Ce scénario explore différentes formes d'insertions poétiques : la poésie clamée, écrite, intra-diégétique et extra-diégétique, autant que les citations d'auteurs et la création poétique de mon propre cru, en tant que scénariste.

Le scénario raconte l'histoire de Fauve, une jeune femme désabusée et mélancolique, sans emploi, qui vit au crochet de sa partenaire, Billie, avec qui elle entretient une relation amoureuse fade et insatisfaisante. Le jour de ses vingt-six ans, le fantôme de son ancienne flamme, Stella, lui apparaît mystérieusement à la sortie du planétarium, après une présentation sur les supernovæ interrompue par une panne de courant. Stella tend à Fauve un carnet de poésie qu'elle aurait oublié dans la salle de projection. Dans les jours qui suivent, Fauve assiste à l'apparition impromptue, dans son environnement, de vers de la poète québécoise Marie Uguay, qui lui permettront peu à peu de faire le deuil de Stella et de reprendre goût à la vie en développant sa propre pratique poétique.

#### Manifestations poétiques

Apparaissant sous différentes formes, la poésie, dans mon scénario, revêt diverses fonctions qui servent chacune le propos du film. En premier lieu, la poésie est intra-diégétique sur l'entièreté du film, puisqu'elle a un impact direct sur les personnages, et qu'elle est partie intégrante de l'intrigue pour faire avancer l'histoire et pour que les personnages évoluent par rapport à leur état initial. Ainsi, elle est intra-diégétique sur tout le scénario hormis pour ce qui est de l'écrit-proche, soit l'épigraphe d'une strophe de Marie Uguay avant le début du film, ainsi que la citation finale, apparaissant en surimpression sur les traits de Fauve à la toute fin du scénario. Ces deux citations encadrant le film annoncent tout d'abord un rêve inachevé, un sentiment d'empêchement qui habite

le personnage, et terminent le film par un sentiment d'enchantement retrouvé, une nouvelle possibilité d'accomplissement. Ensuite, la poésie intra-diégétique est à la fois clamée et écrite. L'écrit est en *inclus* notamment lorsqu'il fait office de graffiti et qu'il est intégré dans le décor, et est en *insert* lorsque le personnage de Fauve écrit sa propre poésie, et qu'elle reprend, par le fait-même, le contrôle de son destin. Dans cette même lignée, la seule poésie originale est celle écrite par Fauve, soit le poème qu'elle compose petit à petit pendant le film, et qu'elle écrit pendant la nuit sur un mur de manière à créer une murale sans même s'en rendre compte, comme sous l'emprise d'une pulsion qui la sortirait finalement de l'inaction. Cette création de poésie, à la fois introspective, puisqu'issue de la forme écrite, et communicative puisque clamée en *voix off*, permet au personnage de Fauve non seulement de maîtriser le monde des mots, mais, par le fait même, de maîtriser sa propre réalité; son monde intérieur autant qu'extérieur. Il en va de même pour le passage où elle vaporise spontanément le mot « Animal » sur la paroi d'un autobus après s'être sentie en danger, comme motivée par une pulsion intrinsèque. Cette action est cohérente avec la réflexion de Jean-Pierre Sirois-Trahan, principal théoricien du Renouveau du cinéma québécois, qui affirme que « [l]es cinéastes ne donneront jamais le fin mot de l'énigme qu'ils posent : chaque spectateur doit le trouver pour son compte, laissant le sens se frayer un chemin vierge à travers le non-sens. » (Sirois-Trahan, 2011, 3-4) Toutes les autres insertions poétiques étant des citations de la poétesse Marie Uguay, elles invoquent les fonctions ornementale de par leur mise en scène sous forme de graffiti ou de photo animée, mais également d'amplification afin de souligner l'émotion ressentie par le personnage de Fauve par rapport à Stella au moment de l'action. Ces citations reprennent également la fonction d'érudition, qui demande, sans que cela ne soit une obligation, que le spectateur connaisse au préalable la poétesse Marie Uguay pour pouvoir faire le lien entre celle-ci et le personnage de Stella, et ainsi comprendre, par leurs similarités, la pertinence de cette référence dans le scénario.

### **Poésie décloisonnée**

Pour faire écho aux films *La face cachée de la lune* et *À l'Ouest de Pluton*, entre autres, et comme il est d'usage de le faire dans le courant du Renouveau, je transpose, dans mon propre scénario, la situation des personnages à plus grande échelle. Cette transposition du particulier au plus vaste passe ici par l'allégorie de la vie d'une supernova. Celle-ci se divise en trois étapes importantes,

qui rythment l'action de mon scénario : l'accumulation, soit les événements étranges qui surviennent après la première apparition de Stella; l'effondrement du noyau ou du cœur, soit la poursuite du fantôme de Stella et la confrontation avec celui-ci; et l'explosion, soit la disparition finale de Stella et la reprise en mains du personnage de Fauve. Cependant, loin de servir uniquement d'échafaudage pour la trame narrative de l'histoire de Fauve, la figure de la supernova joue un rôle beaucoup plus symbolique, à savoir qu'elle est incarnée autant par le personnage de Stella que par Marie Uguay, dont la poésie intervient fréquemment dans le scénario. Toutes deux mortes prématurément et de façon précipitée, elles laissent derrière elles, à leur manière, une trace indélébile qui fait qu'elles subsistent encore dans les consciences après leur mort, imitant les supernovæ, dont les particules participent à la création d'autres objets dans l'espace. Stella continue de vivre dans les écrits de Fauve, ce qui rappelle le phénomène par lequel nous pouvons continuer de voir les étoiles, ici sur Terre, même si elles sont mortes depuis longtemps. Cette figure de la supernova explique également le choix de Marie Uguay comme poétesse phare du film, non seulement à cause de sa mort prématurée qui se manifeste de façon très lucide dans ses écrits, mais également à cause de son style poétique contemporain plutôt éclaté, à la limite entre l'enchantement et la détresse, qui se marie parfaitement avec l'état de remise en question identitaire propre au courant du Renouveau. En effet, « [e]ntre ombre et lumière, le sujet [...] de Marie Uguay, oscille constamment. Chez [cette autrice], nous reconnaissons un état de déséquilibre au fondement même de l'écriture poétique. [Ses] œuvres, pleines d'oppositions, de lieux-lisières, d'états limites, semblent situées dans un entre-deux, un espace hors temp et hors lieu. » (Durand, 2010, 1) Si cette affirmation reprend l'idée des mondes originaires associés au courant du Renouveau, elle rappelle également la situation ambivalente des personnages de ce courant, à mi-chemin entre l'emprise du passé et le désir d'un futur libérateur. Le dénouement de l'action ayant lieu sur un terrain vague, soit un lieu désaffecté, fait ainsi écho à cet entre-deux spatial propre au Renouveau; à cet espace hors du temps où se sont perdus les personnages; mais ce terrain empreint de laideur est embelli par le ciel dans lequel explose la supernova, rappelant au spectateur la dualité omniprésente entre empêchement et enchantement. Le contraste en ombre et lumière est également très important dans le scénario, puisqu'il fait non seulement écho aux vers de Marie Uguay, mais il sert également à situer le personnage dans sa propre évolution. La transposition de la trame narrative à plus grande échelle, par le biais de la figure de la supernova incarnée par Marie Uguay, permet ainsi non seulement de décloisonner la poésie, mais également, de la réactualiser dans le monde moderne;

de l'investir d'une nouvelle charge sémantique. Il s'agit ainsi de faire écho aux problématiques liées au courant du Renouveau du cinéma québécois tout en s'en détachant quelque peu pour adapter ces problématiques à l'ère actuelle.

### **Positivité de la modernité et ouverture**

L'entièreté des poèmes de Marie Uguay, dans le scénario, sont tirés de son recueil intitulé *L'Outre-vie*, recueil qu'elle a écrit peu de temps avant sa mort, et dont elle définit le titre comme étant un espace à part, comme si l'on regardait la vie de l'extérieur sans en faire encore partie : « L'outre-vie c'est quand on est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. » (Uguay, 1986, 79) Cette poésie se caractérise par un désir de l'autre, un désir du monde présent, bien que refoulé, dans le courant du Renouveau, et que je souhaitais mettre de l'avant dans mon propre scénario. Le personnage doit tranquillement s'extirper du récit de l'empêchement d'être pour passer à une nouvelle étape de son développement identitaire, et accepter la réalité contemporaine dans laquelle le Québec évolue à présent. Ainsi, à la fin de l'histoire, Fauve parviendra à se défaire de son lourd passé, à l'assimiler comme étant une partie d'elle-même, et à accepter d'aller de l'avant en se réinventant et en acceptant ce que la vie lui apporte de nouveau. Comme le stipule l'incipit de *L'outre-vie*, « [i]l faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. » (Uguay, 1986, 79) Ce scénario est un appel à la rémission et à l'ouverture, autant à soi qu'aux autres. L'intention derrière la poésie était donc de ramener le personnage à la vie; de l'extirper de son apathie et de la douleur de son deuil pour lui ouvrir les yeux sur une nouvelle réalité, une nouvelle façon de se reconstruire. Contrairement aux scénarios de films étudiés précédemment, dans lesquels la poésie se manifeste presque toujours dans un cadre d'intimité, comme si elle était justement ce qui enfermait les personnages dans leur passé, j'ai voulu, au contraire, qu'elle agisse comme un élément provocateur de changements, et qu'elle soit le lien unificateur entre le récit de l'empêchement d'être et celui de l'enchantement d'être. En effet, « [...] on peut constater, parfois chez un même cinéaste, un va-et-vient constant entre une identité conçue comme une essence associée à un récit nostalgique, avorté ou menacé du destin collectif, et une identité découvrant une valeur positive à l'ambiguïté fondamentale et à la multiplicité des appartenances des Québécois. » (Poirier, 2005, 166) La situation de Fauve peut ainsi être une



analogie avec la situation, plus large, du Québec, qui doit accepter son lourd passé de quête identitaire plus ou moins aboutie pour mieux se recréer et s'épanouir. En voulant reproduire cette tension entre récit de l'empêchement et récit de l'enchantement, analysée dans les précédents chapitres, j'ai voulu imaginer dans un scénario de court-métrage original cette dualité qui existe entre un récit menaçant pour le destin collectif qui s'effrite, ainsi qu'un récit célébrant l'ambiguïté identitaire, le tout en utilisant la poésie pour lier les deux. Dans mon scénario, le récit de l'empêchement est personnifié par la relation étouffante que Fauve entretient avec Billie, ainsi que le deuil de Stella qu'elle tarde encore à faire. La poésie intervient comme proposition pour un récit de l'enchantement d'être; un véhicule affectif par lequel Fauve pourrait assimiler la douleur de la perte et du sentiment d'injustice pour surmonter son apathie et retrouver sa place dans le monde et dans la société tout en gardant son caractère de marginale, pour rester fidèle aux personnages types du Renouveau. Ainsi, le but ultime de ce scénario est d'exploiter l'utilisation de poésie à l'écran dans ses différentes formes et fonctions en l'ancrant dans un univers qui recrée les caractéristiques propres au courant du Renouveau, mais en lui proposant, cette fois, une ouverture empreinte de possibilités.

## Conclusion

Il fut démontré, au cours de cette recherche, que la poésie, dans les scénarios du Renouveau du cinéma québécois, apparaît de manière récurrente et réfléchie, et qu'elle permet non seulement de mieux situer le film dans son propos, mais également, d'en orienter la réception et l'interprétation. Dépendamment des choix scénaristiques touchant à sa mise en scène, à son propos ou à son auteur, la poésie permet d'accomplir, au sein d'une même œuvre, la jonction des deux récits identitaires que sont le récit de l'éclatement ou de l'empêchement d'être, et le récit de l'accomplissement ou de l'enchantement d'être, lesquels représentent le fondement de l'imaginaire filmique québécois, selon Christian Poirier. Apposée aux trames narratives des films de ce mouvement, elle fait ainsi écho aux problématiques sociales propres au Renouveau, telles que le trouble identitaire, la jeunesse en perte de repères, l'individualisme, la stérilité du langage, le flou du territoire, etc.

En tissant des liens entre passé et présent, entre civilisation et pulsions de l'âme humaine, et entre réalité et imaginaire, la poésie accorde à des enjeux générationnels ciblés une dimension universelle qui rejoint un public encore plus vaste. En tant que moyen de transmission des affects, elle permet de lier un individu non seulement à son peuple à travers les époques, mais également, à lui-même et à ses semblables dans le moment présent.

Au cours de cette recherche, il a été vu que ce phénomène par lequel la poésie vient orienter la réception ou l'interprétation d'un passage ou d'un film en entier se manifeste concrètement, dans un scénario, par plusieurs facteurs déterminants. Tout d'abord, les matières de l'expression utilisées et la manière dont celles-ci se manifestent, notamment l'écrit ou la voix, soit la poésie écrite ou clamée, définissent son caractère d'intériorité ou d'extériorité, d'introspection ou de projection. Ces matières de l'expression rejoignent ainsi différents récits identitaires, et influencent par le fait-même la perception qu'a le spectateur des intentions du cinéaste. La distance vis-à-vis de l'histoire et des personnages, à savoir, si la poésie apparaît de manière intra-diégétique ou extra-diégétique, est également un facteur d'influence. Ensuite, l'auteur à la source de ces insertions poétiques, soit le scénariste ou un auteur de renommée issu de la littérature francophone, donne une charge motivationnelle et sémantique différente à l'extrait poétique, lequel se trouve alors motivé par l'une ou l'autre des fonctions d'érudition, d'autorité, d'amplification ou d'ornementation. Finalement, les origines géographiques de l'auteur de l'extrait poétique, qui évoquent par le fait-même la notion

de l'importance (ou non) du territoire, ainsi que la période historique de laquelle il est issu, investit l'extrait littéraire d'un bagage qui le précède, et qui lui fait prendre une direction d'interprétation particulière entre récit de l'empêchement et récit de l'enchantement, en plus de l'interprétation que l'on peut faire du poème par rapport à l'image et à la transposition dédoublant ces problématiques à plus grande échelle. La poésie oriente ainsi le contenu du film, autant par son propos que par sa forme, indissociables, et offre au personnage du Renouveau un échappatoire au récit de l'empêchement pour tranquillement le diriger vers celui de l'enchantement, en apposant un peu de beauté sur la laideur postmoderne.

Ainsi, à la lumière de tous ces éléments entourant la représentation de la poésie à l'écran, l'écriture de mon scénario m'a permis de poser un regard neuf sur les enjeux propres au courant du Renouveau, et de proposer mon propre positionnement sur ceux-ci en tant que scénariste. Avec l'écriture d'*À l'ombre des supernovæ*, j'ai ainsi pu réactualiser ces enjeux et les réinterpréter dans le contexte de mon époque et de ma génération, tout en ayant conscience de l'impact que peut avoir l'insertion de poésie au cinéma et en me rapprochant de mon objectif de départ : comprendre les liens entre l'utilisation de textes littéraires au cinéma et les problématiques qu'elles relèvent de par leur fonction mémorielle ou interprétative, et trouver leur application concrète dans l'écriture d'un scénario. À la fin d'une longue lignée de cinéastes ayant travaillé les textes littéraires dans leur pratique, les cinéastes du Renouveau du cinéma québécois ouvrent la voie à une toute nouvelle forme d'exploration intermédiaire bien particulière, puisqu'elle est considérée dans son contexte socio-politique. En m'inscrivant dans cette mouvée et en explorant la pluralité des médias pour approfondir la quête identitaire propre au cinéma québécois, j'ai opté, dans mon scénario, pour une optique de réconciliation et de reconnaissance de soi, en tant qu'individus comme en tant que collectivité, puisque, tel que stipulé par Jean-Pierre Sirois-Trahan : « [l]a charge de nouveauté du passé est un ferment pour les combats à venir. » (2011, 5). La multiplicité des possibles interactions entre ces deux médias que sont le cinéma et la poésie est, de toute évidence, un riche terrain qui demande encore à être exploré.

## Bibliographie et références

### Livres :

Butor, Michel. 1969. *L'Arc n° 39*. Aix-en-Provence : Imprimerie Mistral.

Chion, Michel. 2013. *L'écrit au cinéma*. Paris : Éditions Armand Colin.

Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. France : Cahiers du cinéma.

Cohen, Nadja. 2013. *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*. Paris : Classiques Garnier.

Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil.

Coureau, Didier. 2014. *Un cinéma de poésie*. Grenoble : Presses de l'Université Stendhal – Grenoble 3.

Dussol, Vincent et Serban, Adriana. 2018. *Poésie-traduction-cinéma*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.

Éluard, Paul. 1942. « Liberté » dans *Poésie et vérité*. Paris : Éditions La main à la plume.

Epstein, Jean. 1921. *La poésie d'aujourd'hui : Un nouvel état d'intelligence*. Paris : Éditions de la sirène.

Fondane, Benjamin. 1928. *Trois scénarii : Ciné-poèmes*. Paris : Documents internationaux de l'Esprit Nouveau.

Gaudreault, André et François Jost. 1990. *Le récit cinématographique*. Paris : Éditions Armand Colin.

Guy de Maupassant. 1889. *Fort comme la mort*. France : Éditions Paul Ollendorff.

Jouve, Vincent. 2015. *Poétique du roman*. Paris : Éditions Armand Colin.

Lamontagne, André. 1992. *Les mots des autres : La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Sainte-Foy : Vie des lettres québécoises, Centre de recherche en littérature québécoise, Presses de l'Université Laval.

Mengue, Philippe. 1994. « CINÉMA 1, L'image-mouvement. CINÉMA 2, L'image-temps ». Dans *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, sous la direction de Philippe Mengue, p.241-272. Paris : Éditions Kimé.

Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Éditions Klincksieck.

Miron, Gaston. 1970. *L'homme rapaillé*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Morawski, Stefan. 1970. « The Basic Functions of Quotation », dans *Sign, Language, Culture*, sous la direction de Algirdas Julien Greimas, p.690-705. La Haye/Paris : Mouton.

Nelligan, Émile. 1903. « Devant deux portraits de ma mère ». Dans *Émile Nelligan et son œuvre*. Montréal : Librairie Beauchemin.

Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire filmique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Raynauld, Isabelle. 2012. *Lire et écrire un scénario*. Malakoff : Éditions Armand Colin.

Uguay, Marie. 1986. *Poèmes (signe et rumeur; l'outre-vie; autoportraits; poèmes inédits)*. Canada : Éditions du Noroît.

### **Articles :**

Coulombe, Michel. 2012. « Entretien avec Anne Émond, scénariste et réalisatrice de *Nuit #1* ». *Ciné-Bulles*, vol. 30, n°1, p.2-7. <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2012-v30-n1-cb1826224/65539ac/>

Dequen, Bruno, Martin Bilodeau, Philippe Gajan, Germain Lacasse, Sylvain Lavallée, Marie-Claude Loiselle et Jean-Pierre Sirois-Trahan. 2011. « Table ronde : le renouveau du cinéma d'auteur québécois ». *24 images*, n° 152, p.14-22 <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2011-n152-images1820534/65032ac.pdf>

Durand, Mylène. 2010. « Marie Uguay et Saint-Denys Garneau, au bord du vide », *Conserveries mémorielles*, n° 7, p.1-14. <http://journals.openedition.org/cm/453>

Dictionnaire de français Larousse. s.d. « Érudition ». Larousse. En ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9rudition/30866>

Fallon, Marie. 2017. « La citation littéraire dans la critique de cinéma de Jean-Luc Godard ». *Cinémas*, vol. 28, n°1, p.65–87. <https://doi.org/10.7202/1053855ar>

Gendreau, Philippe. 2012. « Maintenir le déséquilibre : rencontre avec Simon Lavoie et Mathieu Denis / Mathieu Denis et Simon Lavoie, *Laurentie*, 16 mm, Canada, 2011, 118 min. » *Liberté*, vol. 54, n°1, p.54-58. <https://www.erudit.org/en/journals/liberte/2012-v54-n1-liberte0360/67965ac/>

Gravel, Jean-Philippe. 2017. « Mathieu Denis et Simon Lavoie, réalisateurs de *Ceux qui font les révolutions à moitié* n'ont fait que se creuser un tombeau. » *Ciné-Bulles*, vol. 35, n°1, p.4-11. <https://www.erudit.org/en/journals/cb/1900-v1-n1-cb02871/84196ac.pdf>

Habib, André et Renaud Després-Larose. 2017. « *Ceux qui font les révolutions... Entretien avec Mathieu Denis et Simon Lavoie* ». *Horschamp*. En ligne. <https://horschamp.qc.ca/article/entretien-avec-mathieu-denis-et-simon-lavoie>

Lamarre, David. 2009. « Jeunesse d'aujourd'hui / A l'ouest de Pluton de Myriam Verreault et Henry Bernadet ». *Ciné-Bulles*, vol. 27, n°1, p.48-49. <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2009-v27-n1-cb1081938/33431ac.pdf>

L'encyclopédie française. 2021. « Double énonciation définitions ». *L'encyclopédie française*. En ligne. [https://www.encyclopedie.fr/definition/Double\\_%C3%A9nonciation](https://www.encyclopedie.fr/definition/Double_%C3%A9nonciation)

Limoges, Jean-Marc. 2013. « De l'écrit à l'écran : Pour une typologie des voix narratives au cinéma ». *Cahiers de Narratologie*, n° 25, p.1-30. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6795>

Maturin, Émilie. 2012. « De la nuit jusqu'à l'aurore / *Nuit #1* de Annie Émond, Production Nancy Grant, Québec, 91 min. / *Laurentie* de Mathieu Denis et Simon Lavoie, Metafilms,

Québec, 119 min. ». *Spirale*, n°242, p.62-63. <https://www.erudit.org/en/journals/spirale/2012-n242-spirale0365/67972ac/>

Pelletier, Esther. 1983. « Le scénario et le cinéma québécois ». *Québec français*, n° 51, p.36–39. <https://id.erudit.org/iderudit/55363ac>

Poirier, Christian. 2005. « Le « renouveau » du cinéma québécois ». *Cités*, vol. 3, n° 23, p.165-182. <https://doi.org/10.3917/cite.023.0165>

Poirson-Dechonne, Marion. 2014. « L'écran poétique ». *Québec français*, n°171, p. 51–53. <https://id.erudit.org/iderudit/71221ac>

Portelance, Claire. 2016. « Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode ». *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 15, p.98-107. <https://www.erudit.org/fr/revues/ncs/2016-n15-ncs02387/80879ac/>

Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2010. « La mouvée et son dehors: renouveau du cinéma québécois ». *Cahiers du Cinéma*, n°660, p. 76-78.

Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2011. « Du renouveau en terrains connus. » *Nouvelles Vues*, n° 12, p.1-9. [http://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/09/Nouvelles\\_vues\\_-\\_Du\\_renouveau\\_en\\_terrains\\_connus\\_par\\_JEAN-PIERRE\\_SIROIS-TRAHAN.pdf](http://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/09/Nouvelles_vues_-_Du_renouveau_en_terrains_connus_par_JEAN-PIERRE_SIROIS-TRAHAN.pdf)

Thiodet, Laurine. 2016. « Baudelaire, le poète maudit ». *L'Internaute*. En ligne. [<https://www.linternaute.com/livre/poesie/1293087-baudelaire-le-poete-maudit/>]

Wagner, Frank. 2006. « Intertextualité et théorie ». *Cahiers de narratologie*, vol. 13. En ligne. <https://doi.org/10.4000/narratologie.364>

Zaoui, Pierre. 2006. « L'iconodulie cinématographique ou la nouvelle offrande du monde (à propos de *Cinéma 1* et *2* de Gilles Deleuze) ». *Cinémas*, vol. 16, n° 2–3, p. 180–207. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2006-v16-n2-3-cine1619/014620ar/>

## Scénariographie

Bernadet, Henry et Verreault, Myriam. 2008. *À l'ouest de Pluton*. Non publié. Productions Virginie Barret, Henry Bernadet et Myriam Verreault.

Denis, Mathieu et Lavoie, Simon. 2009. *Laurentie*. Non publié. Fourni par les productions Metafilms.

Émond, Anne. 2011. *Nuit #1*. Non publié. Fourni par les productions Metafilms.

Lepage, Robert. 2002. *La face cachée de la lune*. Non publié. Fourni par FCL Films et Media Principia.

## Filmographie

*J'ai tué ma mère*. 2009. Réalisation de Xavier Dolan. Canada. Mifilifilms.

*Les amours imaginaires*. 2010. Réalisation de Xavier Dolan. Canada. Mifilifilms.

*Laurence Anyways*. 2012. Réalisation de Xavier Dolan. Canada. Lyla Films et MK2 Productions.