

## Les lieux du poète

Michel Beauchamp

---

André Forcier  
Number 50-51, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22104ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)  
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Beauchamp, M. (1990). Les lieux du poète. *24 images*, (50-51), 34–35.

# LES LIEUX DU POÈTE

PAR MICHEL BEAUCHAMP

*André Forcier cinéaste et poète, évidemment. Mais surtout un artiste dont la trajectoire et la position dans le cinéma québécois ne sont pas sans évoquer le rôle qu'a joué la poésie dans l'émergence de notre littérature.*

Le Québec et la poésie : dans ce beau couple s'insère le cinéma d'André Forcier, dont il est en grande partie redevable et qui opère la fusion de ces deux éléments fondateurs de la littérature québécoise moderne. Pour autant, Forcier est bien autre chose que le poète de service du cinéma québécois, et parler de littérature à son propos n'en fait pas un cinéaste lettré. Quoiqu'une ambition secrète d'écrivain puisse se dissimuler derrière le rôle qu'accorde le cinéaste à la parole, de plus en plus affirmé à mesure que l'œuvre progresse et, dans *Kalamazoo*, essentielle par le personnage d'Hélène Mentana et le texte «poétisant» très raffiné, très au point.

En revanche, la genèse de l'œuvre de Forcier s'apparente à maints égards à celle de notre littérature, aujourd'hui encore rémanente des traces de la poésie qui lui ouvrit la voie. Ce modèle littéraire, Forcier est seul à l'avoir suivi, volontairement ou non, en vertu d'un léger décalage qui l'a tenu à l'écart des auteurs marquants de notre brève histoire cinématographique, davantage préoccupés de doter le Québec d'un cinéma qui soit en prise avec l'expérience de la modernité partout ailleurs à l'œuvre.

Au tournant des années 70 apparaissent donc Forcier et son premier long métrage, *Le retour de l'Immaculée Conception* — un titre-programme qui annonce déjà tout ce que le cinéaste entend faire régurgiter à «son» Québec — qui surgissent confidentiellement à une période charnière. Carle et Arcand préparent alors les films essentiels qui répondront aux questions soulevées par leurs prédécesseurs Jutra et Groulx, incrustant leurs récits et leurs personnages dans un territoire en constitution, recourant à une langue en gestation. L'enjeu cinématographique est de mettre le Québec au monde dans une volonté d'en délimiter le lieu imaginaire.

Nettement plus jeune que ses contemporains, à peine sorti de l'adolescence, Forcier se démarque aussitôt en dépeignant

un Québec en l'état, sans le projeter dans un idéal ou un enfer, ni lui chercher une forme qui s'exprimerait en termes proprement cinématographiques. D'emblée, il prend en compte l'inachèvement du territoire québécois comme s'il craignait d'en trahir la réalité, et s'impose comme le premier cinéaste «non responsable» de notre cinématographie, ce qu'il est demeuré à ce jour avec une constance réjouissante. En fait, il «déterritorialise» sans vergogne là où d'autres conquièrent de film en film un nouvel espace où se construire un destin, de champs pastoraux, d'avenues urbaines ou de louches banlieues.

## UN TERRITOIRE ET UNE SAUVAGERIE INFINIS

Beaucoup plus symboliques que réels, les lieux offrent chez Forcier un réceptacle à l'exil intérieur que vivent ses personnages. Bars et quartiers, campagnes enneigées, villes salies sont tous des lieux hors du temps et de l'espace où peuvent s'épanouir à loisir, sans aucune contrainte, la sauvagerie, le grotesque, le tragique et le dérisoire d'une constellation de personnages en proie à des sentiments primitifs qui s'arrêtent aux frontières de la barbarie.

L'instinct domine partout et se répercute violemment sur la forme qu'adopte le cinéaste pour dépeindre son univers. La mise en scène, entièrement subordonnée à la trajectoire incohérente de ses personnages, ne provient pas d'une ambition esthétique repérable. Elle sourd du malaise ambiant et comporte maints hiatus, elle se distend et se condense au gré d'un récit qui, de film en film, se resserre néanmoins pour receler toujours davantage de complexité. En cela, *Kalamazoo* marque un redressement certain au chapitre de la richesse de l'écriture, beaucoup plus aléatoire dans les films antérieurs et particulièrement dans *Au clair de la lune*, qui témoigne pour sa part de la nouvelle orientation de Forcier vers un imaginaire encore plus déréalisé.

*L'eau chaude, l'eau froide.* Francine (Louise Gagnon) et Mlle Vanasse (Anne-Marie Ducharme)



Rémy Girard dans *Kalamazoo*



Avec *Au clair de la lune* la poésie s'installe à demeure dans l'univers de Forcier par le texte, là où elle s'insinuait auparavant par personnages interposés ou par l'étrangeté subite des situations. Le cinéaste prend le risque d'endosser lui-même le rôle du poète, celui d'un rimailleur naïf à qui il confie le soin de meubler la bande son en faisant réciter avec un brin d'emphase de belles phrases qui ajoutent à l'irréalité. Jusque-là installée dans un réalisme qui s'alimentait au contenu poétique, la poésie devient un principe actif de la mise en scène et met au jour le projet d'un cinéaste de plus en plus retranché dans l'imaginaire, de plus en plus sûr.

C'est qu'entre-temps le Québec a changé sans pour autant paralyser la veine créatrice du cinéaste qui, contrairement à de nombreux autres tournant à ses côtés dans les années 70, n'a pas connu ce tarissement de l'inspiration découlant pour plusieurs de l'échec du «projet de société» qui avait nourri leurs ambitions cinématographiques. Forcier n'en rencontre pas moins de nombreux obstacles mais le territoire s'étant pour lui définitivement dérobé, il lui est impossible de perdre pied. Il en profite donc pour s'élever, s'élever...

#### LE RECOURS À LA POÉSIE

Cette envolée du cinéaste vers les hauteurs, là où il peut inventer les histoires les plus folles et les raconter avec une maîtrise sans cesse accrue, était prévisible dès ses premiers films qui s'abreuyaient aux mêmes sources qu'une littérature dans tous ses états. De Nelligan à Miron, la référence littéraire est dominée au Québec par le personnage du poète, avec lequel les romanciers de la modernité ont dû composer soit en le niant, soit en l'intégrant à leur œuvre, ou encore en développant une narrativité héritée à divers égards de la poésie. Toute l'expérience de l'écriture, celle qui s'élabore particulièrement dans le laboratoire des années 60 et 70, est redevable de cet héritage qui a fait du Québec la nation où il se consomme le plus de poésie, la forme littéraire sans doute la mieux apte à exprimer le désarroi du pays jamais fixé.

Forcier puise dans le même fonds d'anti-culture auquel se nourrit le discours des poètes de cette période déterminante. La tragi-comédie québécoise faite de vulgarité et d'aliénation est constamment remise en vers ou en prose, avec une rage destructrice qui porte cependant en elle l'espoir de faire renaître l'humanité de la négation de toute existence. Déferlent concurremment l'ironie, la profanation, le désabusement qui amènent à récupérer ce qu'on dénonce selon les préceptes du courant «ti-pop» (voir à ce propos l'article de Michel Euvrard). Forcier se délecte de cette méthode qui implique que l'art naisse des décombres, qu'il doive obligatoirement passer par le désastre pour advenir.

Mais aussitôt dans les films de Forcier sont accolés au tragique le ludique et le poétique qui, toujours selon le mode littéraire alors en cours, incarnent l'ambivalence entre le désir de destruction et celui de création. Le réalisme farouche des films du cinéaste est miné de l'intérieur par une abondance de notations, d'objets intrigants, de personnages hétéroclites qui s'excluent et composent une humanité étrange alternativement vénale, pitoyable et tendre.

Ainsi la poésie de ces années, à l'instar du cinéma de Forcier qui se consolide, constitue selon Pierre Nepveu «une épopée négative (...) où le sublime confine au dérisoire, où la forme se dissout à mesure dans une virulente incohérence qui est celle du sujet québécois hors du monde, incapable d'accéder à l'histoire<sup>1</sup>». Hors du monde, les personnages de Forcier le sont encore, mais ils se sont progressivement approprié l'histoire que leur a inventée de toutes pièces leur créateur, une histoire essentielle à la compréhension de la société et du cinéma québécois. ■

(1) Pierre Nepveu, *L'écologie du réel — Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Boréal, p. 67.

