

Francophonies d'Amérique

Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l'imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan

Valérie Mandia

Francophonie canadienne et pouvoir
Numéro 37, printemps 2014

URI : [id.erudit.org/iderudit/1033977ar](https://doi.org/10.7202/1033977ar)
<https://doi.org/10.7202/1033977ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa et Centre de recherche en
civilisation canadienne-française

ISSN 1183-2487 (imprimé)
1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mandia, V. (2014). Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l'imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan. *Francophonies d'Amérique*, (37), 105–132. <https://doi.org/10.7202/1033977ar>

Résumé de l'article

Cet article convie à une réflexion critique sur la mise en forme et les usages du français dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan, en particulier dans *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010) et *Laurence Anyways* (2012), qui se révèlent des points de repère incontournables dans l'écllosion du cinéma québécois à l'extérieur des frontières nationales. Dans une perspective sociolinguistique, l'auteure tente de préciser les liens entre la langue hybride et les images véhiculées par les films de Dolan, qui ont la particularité de rejoindre à la fois le public de la grande francophonie et le public anglophone de l'Amérique du Nord. En tant que société de plus en plus en communication avec les communautés extérieures, le Québec se transforme, si bien que ses frontières linguistiques et territoriales ne semblent plus constituer un obstacle pour le cinéaste émergent. Les films et le discours de ce dernier se construisent davantage sur la diversité et l'universel et paraissent ainsi en rupture avec le discours langue/nation/culture de plusieurs de ses prédécesseurs. À la lumière de la grille d'analyse proposée par Christian Poirier dans ses recherches sur le cinéma québécois, l'auteure s'interroge sur les limites et la portée de ses modalités discursives cinématographiques ouvrant des perspectives entre le Même et l'Autre. Cette analyse s'insère dans une recherche plus large sur la culture et les pratiques artistiques au Québec dans le but de trouver les références et les stratégies à partir desquelles elles se renouvellent.

Tous droits réservés © Francophonies d'Amérique, 2015
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l’imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan

Valérie Mandia

Université d’Ottawa

« [L]e vent tourne, [...] le vent se lève » (Tremblay, 2012), a déclaré Xavier Dolan en recevant le prix tant envié du meilleur film canadien au 37^e Festival international du film de Toronto pour son troisième long métrage, *Laurence Anyways*, livré au public en 2012. Soupire de soulagement pour le jeune cinéaste, réalisateur et acteur québécois montréalais, après que *J’ai tué ma mère*, son premier film, eut signé ses débuts remarquables sur la scène québécoise en 2009. Objet de curiosité, d’attention et de commentaires mitigés de la part du public et des médias nationaux, son entrée marquant la filmographie nationale n’a pas soufflé qu’un vent de fierté sur l’imaginaire hétérogène québécois. Car le vent est fantasque. Sujet à des fantaisies, des sautes d’humeur, il peut être brise ou bourrasque. La langue hybride des personnages de Dolan semble avoir joué un rôle important dans l’accueil divergent qu’il a reçu sur ses propres terres. Soufflant des vents fougueux, elle a réveillé les tensions entre différentes visions de la langue au Québec¹. Force est de constater que les pratiques discursives fictives qu’il développe dans son cinéma ne font pas l’unanimité. En filigrane de la réception de ses créations, apparaissent

¹ L’un des exemples les plus frappants du chaos provoqué par l’alternance des codes dans les films de Dolan se trouve dans une entrevue accordée par Christian Rioux, journaliste, essayiste, chroniqueur politique et correspondant européen du quotidien *Le Devoir*, à *France Culture* et qui portait, entre autres, sur la loi 101. Le nom de Xavier Dolan prononcé par l’animatrice a bousculé l’assurance du journaliste au sujet du combat du Québec contre « l’envahissement anglo-saxon », pour reprendre ses mots : « Tout allait comme sur des roulettes, jusqu’à ce que l’animatrice dégage la question qui tue. “Alors, si le français se porte si bien chez vous, expliquez-nous pourquoi tant de jeunes Québécois chantent en anglais et pourquoi, dans le dernier film de Xavier Dolan, il n’y a pas une phrase sans un mot anglais?” » (Rioux, 2010)

donc les effets de pouvoir et de rejet de la langue qui, au Québec, est porteuse d'inévitables questionnements identitaires².

De là découle une question alarmiste qui revient inlassablement à propos des films de Dolan : « Pourquoi tant de mots anglais? », se demande-t-on dans les tribunes libres des journaux de même que dans les critiques à la radio et à la télévision. Ces dernières ne manquent d'ailleurs pas une occasion de relayer les opinions négatives à l'égard de la qualité de la langue dans ses films et, par le fait même, les discours pessimistes sur la langue utilisée par la nouvelle génération. Chantale Bouchard remarque que ce sont souvent des gens d'âge mûr marqués par la crise identitaire et l'insécurité linguistique des années 1950 et 1960 qui s'expriment dans ces tribunes médiatiques, les quadragénaires formant un groupe intermédiaire dans ce « clivage » caractérisant le rapport des Québécois avec le français (2002 : 9). La linguiste insiste aussi sur le fait que, depuis une quarantaine d'années, malgré les « interférences » du bilinguisme, « la langue courante se “désanglicise” » (2002 : 13) et que de « réels progrès dans la maîtrise du code normatif se sont réalisés dans les jeunes générations » (2002 : 9) québécoises.

Nous avançons sur un terrain qui, à notre connaissance, n'a pas encore été abordé. La langue chez Dolan n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie, mais on parle volontiers de la « poésie de sa langue » et on le coiffe, au Québec, des épithètes de Mozart ou de Rimbaud du cinéma – deux références françaises. On peut s'étonner que les nombreux emprunts que le cinéaste fait au français hexagonal ne bousculent pas ceux qui s'en font les détracteurs. Peut-être faut-il rappeler, même s'il s'agit d'un truisme, que ces emprunts au français hexagonal n'en demeurent pas moins des emprunts au français. Quoi qu'il en soit, on peut d'ores et déjà observer que l'élasticité de la langue que Dolan donne à entendre dans ses

² Le constat est d'autant plus d'actualité si l'on considère la réception du plus récent film du cinéaste. Le commentaire que Paul Warren a signé récemment dans *Le Devoir* suscite au Québec diverses réactions à l'égard de l'utilisation abusive des sacres québécois dans *Mommy* (2014). Quelques jours plus tard dans le même quotidien, François Bilodeau renchérisait sur son propos en avançant qu'« aux personnes qui [...] appartiennent à des générations plus vieilles, ce film laisse certainement un goût amer : que Xavier Dolan l'ait voulu ou non, il nous amène à constater que, quelque 50 ans après le fabuleux chantier de la Révolution tranquille et de la réforme de l'éducation, le français (et bien d'autres choses encore) nous fait toujours défaut » (Bilodeau, 2014).

films rencontre une limite au Québec. Cette flexibilité linguistique gagne toutefois en puissance à l'extérieur des frontières nationales, rejoignant le public de la grande francophonie, voire le public anglophone de l'Amérique du Nord.

Comme l'affirme Pauline Curien, « [l]es pratiques discursives qui tissent, modulent, réorientent ou martèlent les imaginaires sont le fait d'individus détenant un certain pouvoir dans la société » et parmi ces individus, « outre le personnel strictement politique », elle classe les intellectuels et les artistes (2003 : chapitre 1). En l'occurrence, le 7^e art, celui du cinéaste, serait, aux côtés de la littérature, un des « vecteurs nourrissant l'imaginaire de ses représentations » (Bouchard, 2003 : 11) et transmettant ainsi de nombreuses idées et idéologies. Divertissement populaire des plus courus, le cinéma est, depuis sa naissance à la fin du XIX^e siècle, « un instrument très intéressant pour toutes sortes de pouvoirs qu'ils soient politiques ou non » (Chrétien, Duffour et Le Fur [s. d.]).

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons donc nous interroger sur le pouvoir et les limites des films de ce cinéaste francophone. Nous concentrerons l'essentiel de notre propos sur la dimension linguistique de ses créations, notre postulat de départ voyant dans la langue hybride de ses personnages le principal vecteur de pouvoir lui permettant de s'illustrer sur la scène internationale. Pour ce faire, nous procéderons à une réflexion critique sur la mise en forme et les usages du français dans trois de ses longs métrages, soit : *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010) et *Laurence Anyways* (2012). Nous espérons ainsi montrer la polyvalence remarquable de ses personnages dont la langue, frappée du sceau de la mobilité, leur permet de manier plusieurs registres et de se déplacer entre différents accents et diverses langues selon leur situation et leur interlocuteur.

D'entrée de jeu, il sera important d'appréhender les conditions historiques et artistiques dans lesquelles se situe notre objet d'étude, pour ensuite juger de la réception de son acte esthétique à l'échelle locale, nationale et internationale. Puis, la grille d'analyse³ proposée par Christian Poirier

³ Cette grille suit une méthodologie divisée en deux axes d'analyse : identitaire et politique. Le premier aspect suggère un « repérage des représentations de l'identité québécoise, en relation avec les références temporelles » en suivant cinq éléments : les parcours identitaires globaux des personnages et des collectivités, les références

dans ses recherches sur le cinéma québécois nous servira de fil rouge dans notre étude sociolinguistique. Suivant ses conseils, nous considérerons le « cinéma comme un discours, un texte qui, comme tout autre, serait susceptible d'être analysé par un chercheur » (Poirier, 2004 : 2). D'ailleurs, le cinéma de Dolan se construit comme un livre. Partant de ces prémisses, notre premier volet d'analyse concernera le discours du cinéaste, alors que le second volet se concentrera davantage sur le contenu des œuvres cinématographiques susmentionnées. C'est à ce deuxième volet que nous grefferons notre analyse linguistique. Les résultats de ce second axe d'analyse seront présentés sous forme de tableaux synthèses que le lecteur pourra consulter en annexe⁴. Ces tableaux ne pourront faire l'objet d'un commentaire exhaustif, mais ils se révèlent un outil d'analyse probant pour quiconque souhaite poursuivre cette réflexion⁵ sociolinguistique à la lumière du lexique, de la prononciation et de la morphosyntaxe. La consultation de ces tableaux permet aussi de visualiser les trajectoires identitaires des personnages et les dimensions spatiotemporelles dans lesquelles s'effectue leur transformation identitaire ; les représentations de l'autre et les transferts culturels qui s'opèrent dans les trois films étudiés.

temporelles et spatiales ainsi que la connotation positive ou négative associée aux lieux représentés et, finalement, la rencontre des identités culturelles et linguistiques avec celle des personnages québécois d'héritage canadien-français (Poirier, 2004 : p. 8-9). Le deuxième aspect propose de se pencher sur la « position des cinéastes comme interprètes de leurs propres discours, à savoir : leurs prises de position politiques par rapport aux événements et à la conjoncture ; le statut social du cinéaste, sa perception de la réalité historique, le discours qu'il tient sur la production cinématographique, sa fonction en société ; le cinéaste face à son travail de représentation du réel ; les traditions cinématographiques du passé qui sont perpétuées, remodelées, contestées (par exemple, le cinéma direct) ; la manière dont les contemporains réinterprètent les cinéastes du passé ou les films, etc. » (Poirier, 2004 : p. 9-10).

⁴ L'ensemble de ces tableaux est disponible sur le site personnel de l'auteure, à l'adresse suivante : www.valeriemandia.com.

⁵ Nous avons relevé des extraits significatifs de chaque film et nous avons opté pour une retranscription à l'identique, ne modifiant ni l'orthographe, ni la syntaxe, ni les expressions ou mots typiquement québécois, ni la prononciation, qui était parfois éclip­sée par les sous-titres français.

Mise en contexte historique et artistique : ce qui fait peur aux individus et aux institutions

Notre réalité contemporaine est marquée par l'innovation rapide des nouveaux médias qui mobilisent simultanément plusieurs langages et donnent naissance à une hétérogénéité culturelle qui, sans être nouvelle, donne lieu à de nouveaux discours. Comme le mentionne Patrick Imbert : « De nos jours, tout se déplace, tout se recontextualise et la légitimité nationale se définit de plus en plus [...] par la capacité à pénétrer les réseaux mondiaux des savoirs, de l'innovation [...] » (2012 : 10). En effet, notre monde contemporain demeure en profonde transformation. Tirailé entre les traditions et une mondialisation massifiée, il est le terrain de tensions causées par la modernité. Précisons que, contrairement à ce que prônaient les quatre mouvements à leur base, soit l'émancipation, l'expansion, la rénovation et la démocratisation (Canclini, [1989] 2010 : 55), les projets de modernisation ont provoqué un mouvement à contre-courant accompagné d'une peur du chaos qui a poussé l'homme à s'imposer des frontières et à revendiquer le local, ce qui a « engendré de nouveaux fondamentalismes » ([1989] 2010 : 363). Ce paradoxe de la modernité a renforcé les frontières canoniques dans une conception bipolaire de la réalité opposant privé/public, étranger/national, culture de masse/culture d'élite, intérieur/extérieur, même/autre, ancien/nouveau, hégémonie/subalterne, homme/femme, etc. Encore à ce jour, ces paradigmes régissent notre façon de concevoir le réel et la création d'une œuvre hors frontière reste idéalisée. En effet, il serait naïf de croire qu'une création transnationale puisse se réaliser sans heurt. Or les tensions que de telles œuvres engendrent peuvent nous aider à comprendre les conflits d'altérité générés par les fusions (Canclini, [1989] 2010 : 18). Une œuvre transnationale pourrait se définir comme une création au carrefour de plusieurs cultures échappant aux divisions nationales dans l'usage d'une langue qui « n'a plus rien de national » (Cappella, 2014 : 2). Il pourrait s'agir d'une œuvre tributaire d'un « échange » créatif qui se reconnaîtrait dans les notions « d'intertextualité, de filiation littéraire, voire de légitimation par l'extérieur » (Espagne et Werner, 1994 : 17). Une œuvre transnationale se conçoit finalement comme une œuvre « transcend[ant] toute problématique liée à la question de [sic]

nationalisme littéraire⁶ » (Thomas, 2004 : 81). En d'autres mots, c'est une œuvre hybride qu'on pourrait se représenter comme un « tiers-espace », c'est-à-dire un lieu intermédiaire « rend[ant] possible l'émergence d'autres positions » (Bhabha, 2006 : 99).

C'est dans cet espace poreux que progresse l'univers filmique et linguistique de Dolan, et *Laurence Anyways* atteint sans doute le plus haut degré du tiers-espace dans la mesure où son personnage principal, Laurence Alia, personnifie l'hybridité par une *transsexualité* qui, selon toute vraisemblance, dérange la société. Dans ce dernier long métrage, l'île au Noir – peut-être un clin d'œil à l'île aux Noix sur la rivière Richelieu, proche du lac Champlain, qui a fini entre les mains des forces américaines – incarne géographiquement le tiers-espace. L'île au Noir est un *milieu* idéal entouré d'eau, symbole d'altérité, où se rendent Laurence, devenu femme, et Fred (Frédérique), sa petite amie, pour fuir les conventions sociales et les préjugés. L'île au Noir représente un espace sans conflit, éloigné de la *doxa*, où les gens parlent anglais et français au sein d'un même couple, où ils aiment avec le cœur sans se fier aux apparences, où les différences identitaires sont acceptées, où la loi n'a pas de prise. C'est « un exemple de bonheur », les gens y sont ensemble, « *no matter what* », pour reprendre les mots de Laurence. Soulignons toutefois que Fred entre en conflit avec ce tiers-espace qui, pour elle, n'est pas synonyme de liberté, mais plutôt d'étouffement, c'est un « *shak à marde* » duquel elle veut se sortir au plus vite : « Heille, *come on!* Reviens-en, là! », lance-t-elle en colère à Laurence.

Selon Édouard Glissant, « on ne peut plus écrire de manière monolingue » (1996 : 116) aujourd'hui. Ainsi, le langage dans les films de Dolan, bien que le français y occupe une place dominante, relève à la fois des sphères locale, nationale et mondiale, c'est pourquoi le parler de ses personnages dérange par son caractère hétérogène. Il ne saurait en être autrement, car la *chaophonie* qui découle du métissage d'accents

⁶ Au Québec, le cinéma, et, parallèlement, la littérature des années 1960, 1970 et 1980 ont constitué un instrument d'affirmation collective pour développer un sentiment d'appartenance à une francophonie ni française ni canadienne, mais québécoise. Certains réalisateurs québécois comme Claude Jutra, Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Fournier, Jacques Leduc, Pierre Perrault, Denys Arcand et Pierre Falardeau ont porté à la scène la différence spécifique du français québécois à travers des récits identitaires.

et de langues joue parfois de l'incohérence et la structure polyphonique devient complexe. Ses films déplacent les limites de la langue française en exploitant ses ambiguïtés (ses racines communes avec l'anglais, par exemple), ses lieux communs, ses mots usités, et l'irruption de l'anglais devient dans ses scénarios une ressource stylistique très originale. Il n'y a pas que les paradigmes mentionnés plus haut qui conditionnent notre pensée. La syntaxe et la morphologie d'une langue font aussi partie de ces processus institutionnels qui « proposent à l'être humain, dès son plus jeune âge, des modes d'organisation des concepts, qui produisent du sens, modes en dehors desquels la communication est impossible ou à tout le moins fort chaotique et imprévisible » (Bouchard, 2002 : 34).

Dolan fait du chaos son matériau de travail, prenant des risques le conduisant à de nouvelles façons de conceptualiser la réalité dans une cartographie translinguistique et transnationale. Ses œuvres concernent l'authentique et la rencontre avec le changement et, encore plus, avec ce qui fait peur aux institutions et aux individus. Il n'est pas inutile de rappeler ici que ses deux premiers films n'ont pas été subventionnés. Quant à *Laurence Anyways*, il dira que ce film « n'est pas facile. Autant il a pu faire peur au public dans son format, sa durée [2 h 40 min], son thème, autant [...] [il a] fait peur à [son équipe] aussi à l'heure de le produire » (Tremblay, 2012). Ses œuvres portent l'empreinte de l'hybridité identitaire et se libèrent ainsi des vieux raisonnements, des contraintes et des aliénations multiples. En somme, Dolan cherche à exposer les contradictions pour rendre compte des défis du vivre-ensemble. Ce qui nous amène à constater que, contrairement au cinéaste québécois Denys Arcand qui, malgré une certaine hybridité linguistique, reste très ancré dans le débat québécois, Xavier Dolan ne traite pas de la question nationale ou, à tout le moins, ses films illustrent, dans une certaine mesure, la rupture intergénérationnelle du projet souverainiste⁷.

Ainsi, son public demeure flou : il semble s'adresser à la fois aux Québécois, aux minorités, à la grande francophonie et aux anglophones. Le créneau langue / nation / culture du cinéma québécois semble s'altérer chez Dolan. Toutefois, il serait faux de prétendre que Dolan évacue complètement le collectif. Il explore inlassablement un jumelage étroit

⁷ Il n'est pas inintéressant de rappeler que, lors de l'un de ses passages à l'émission *Tout le monde en parle* au printemps 2012, l'artiste avait sous-entendu qu'il était nationaliste, voire souverainiste. Selon toute vraisemblance, la question nationale n'est plus un ascendant moral sur les règles de conduite de la génération Y.

de l'individuel et du collectif et, pour cette raison, son cinéma est aussi politique, nous irons même jusqu'à dire qu'il repense l'intersection entre l'esthétique et le politique. Il dépasse la simple question de la marginalité et de l'homosexualité à laquelle ses films sont souvent réduits. Ainsi, *Laurence Anyways* ne parle pas que de transsexualité, mais aussi d'une société rejetant ce qui est atypique, *Laurence Alia*, *alia* étant dérivé du latin et signifiant « autrement ».

Dans cette perspective, ajoutons qu'entre 2005 et 2011, un nouveau mouvement du cinéma québécois trouverait son point de départ et connaîtrait son effervescence (Sirois-Trahan, 2011 : 1). Jean-Pierre Sirois-Trahan (professeur au Département des littératures de l'Université Laval) a proposé de nommer ce renouveau « nouvelle vague » alors que d'autres iront même jusqu'à le nommer « vague postréférendum » (Faradji, 2009). Bien que les cinéastes de cette « mouvée » puissent jouir d'une reconnaissance extérieure en participant à plusieurs festivals internationaux, les compétitions officielles sont loin d'apporter une solution aux défis d'exportation du cinéma québécois (Villeneuve, Mondoux et Ménard, 2008 : 40). Les générations de cinéastes précédentes n'étaient pas à proprement parler immobiles, mais la situation linguistique minoritaire du Québec pousse les Québécois à prendre des décisions lorsqu'ils entrent en contact avec des étrangers :

Aujourd'hui encore, la langue est au Québec une source de préoccupation. Les Québécois, qu'ils tournent des films, écrivent des livres, montent des pièces de théâtre, qu'ils produisent des publicités, composent des chansons, ou qu'ils conçoivent des programmes pour l'inforoute, sont toujours confrontés à des choix (Bouchard, 2002 : 17).

Ce sont donc ces choix linguistiques plus que la mobilité qui semblent s'être transformés chez un cinéaste tel que Dolan. Davantage que les frontières, ce sont surtout ses œuvres qui deviennent des points de contact, de passage, permettant les échanges, les influences interculturelles, les rencontres des imaginaires et les mises en réseau de langues, ce qui lui donne le moyen de créer de nouveaux paradigmes.

Analyse

Le cinéma de Dolan : la réception

Les deux premières œuvres de Dolan ont été vendues dans une trentaine de pays et ses réalisations se sont distinguées sur la scène internationale

dans la catégorie du meilleur film étranger ou, encore, dans la catégorie du film s'étant le plus illustré hors Québec. Qui plus est, Dolan a obtenu trois prix au Festival de Cannes et a ainsi représenté le Canada dans la course aux nominations des Oscars en 2009 dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère pour *J'ai tué ma mère*. De fil en aiguille, la réception critique des films de Dolan se fait plus dure au Québec. Dans le cas des *Amours imaginaires* et de *Laurence Anyways*, les médias et le public l'accusent parfois de trahir sa langue maternelle. Le cinéaste émergent est conscient de ce recul sur la scène nationale. Il aurait souhaité que les cinéphiles québécois se déplacent en plus grand nombre lors de la première montréalaise de *Laurence Anyways* : « Avant son départ pour Cannes, [il] avait insisté sur le fait qu'il accordait beaucoup d'importance à la réception dont jouirait son œuvre en sol québécois » (Cartier, 2012). En revanche, au Canada anglais, le jury du Festival du film de Toronto lui a décerné le prix du meilleur film canadien. D'ailleurs, le jeune créateur estimait que « [l]e fait que Toronto [...] appuie [son] équipe de la sorte en di[sai]t long sur la réception du film dans l'Amérique du Nord anglophone [...] » (Tremblay, 2012). Contrairement à la première québécoise, 2 500 spectateurs se seraient déplacés pour y voir le film et deux distributeurs américains d'envergure se seraient montrés intéressés à en acquérir les droits (Tremblay, 2012). De l'autre côté de l'océan, *Laurence Anyways* a su séduire à nouveau Cannes, festival de cinéma le plus médiatisé au monde. Présenté dans le volet non compétitif « Un certain regard », ce dernier film lui aurait permis de rayonner au niveau international. Dolan, déçu de ne pas être en compétition officielle, se réjouira de voir les pays européens désireux d'acquérir son film (La Presse canadienne, 2012a). Du côté de l'Amérique, Radio-Canada annonçait pour 2012 la présentation de ce long métrage aux États-Unis, à Hollywood, dans le cadre du festival de l'American Film Institute (AFI Fest). Au dire de la productrice, des négociations se tenaient avec un distributeur américain alors que des ententes étaient conclues en Amérique, en Europe et en Asie (au Japon, en Allemagne et en Amérique latine) (La Presse canadienne, 2012b).

Difficile, donc, de savoir si le cinéma de Dolan s'insère davantage dans un marché américain qu'europpéen, mais nous pouvons supposer que, petit à petit, il gagne le marché américain, « [u]n des marchés les plus difficiles à percer » (Villeneuve, Mondoux, Ménard, 2008 : 38). Une chose est certaine, c'est que l'ambition américaine habite le cinéaste et, selon Marc Chevrier, cette ambition est plus visible chez les jeunes : « [L]a jeunesse avide de succès [...] prend pour modèles des parvenus décomplexés,

qui vont du français vers l'anglais souvent dans la même phrase, dont la fortune et la célébrité se sont édifiées dans le monde anglo-américain » (2010). À la suite de Chevrier, nous pouvons nous demander si Dolan a intégré l'alternance des codes pour s'assurer le succès dans le monde anglo-américain. L'artiste confie d'ailleurs à *Paris Match* que « réaliser un gros film hollywoodien reste un rêve » et que « [l]e cinéma de [s]on enfance, c'est le cinéma américain commercial » (Fitoussi, 2012). Ces films de culture populaire qui lui viennent de son enfance, qu'il s'agisse de *Titanic* (James Cameron, 1997), de *Jumangi* (Joe Johnston, 1995), de *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) ou de *Batman* (Tim Burton, 1989), influencent forcément ses propres productions (Blondeau, 2014). Mais ses choix d'acteurs, de part et d'autre de l'océan dans des films traversés par l'anglais et le français, en disent long sur sa vision : sans être fermée et dirigée vers le seul point de fuite américain, elle est aussi tournée vers des voies/voix multiples, *any-ways*. Dolan semble ainsi vouloir rendre ses films très accessibles. Plusieurs auteurs et chercheurs affirment que le cinéma québécois s'exporte difficilement non seulement en raison de la langue, mais aussi en raison de l'accent qui en limiterait l'accessibilité : « [O]n ne peut penser qu'il sera plus facile d'exporter nos films en France parce que l'on parle la même langue » (Villeneuve, Mondoux, Ménard, 2008 : 33). Cette question de l'accent québécois demeure un défi de taille que Dolan tente de relever pour favoriser la réception de ses films en France. Alors que « le Québec oriente ses politiques d'exportation surtout en France pour les films francophones et vers les États-Unis pour les films anglophones » (Villeneuve, Mondoux, Ménard, 2008 : 34), le jeune cinéaste québécois se frotte simultanément à tous ces défis d'ordre linguistique. Dans ses films, il mélange les accents locaux, naviguant entre les accents bourgeois bon chic bon genre et populaire montréalais (Marie, dans *Les amours imaginaires*, par exemple), l'accent parisien (Laurence, dans *Laurence Anyways*), l'accent de l'anglophone parlant français (la journaliste interviewant Laurence, dans le récit-cadre de *Laurence Anyways*). D'un côté, c'est sans doute ce malaise lié à la langue rendant difficile la présence des films québécois sur les marchés étrangers que tente de surmonter Dolan par ses *choix* linguistiques. Mais d'un autre côté, le métissage de langues et d'accents lui permet aussi de construire ses œuvres et ses intrigues sur une dynamique des rencontres et de se distancier de ses prédécesseurs.

Le discours du cinéaste, son statut social et sa perception de la réalité historique

Xavier Dolan est perçu comme une figure de proue non seulement de la nouvelle génération de cinéastes, mais aussi de la génération Y, celle des 20-25 ans ayant participé au Printemps érable québécois et que le journaliste et critique québécois Luc Boulanger a surnommé la « Génération Dolan » (2012). Dans une entrevue accordée à l'animatrice Marie-France Bazzo, sur le plateau de *Bazzo.tv* diffusé sur les ondes de Télé-Québec en octobre 2012, Dolan avoue se méfier des généralisations emprisonnant la diversité dans une perspective univoque, et se méfie de celle de la « Génération Dolan ». Il affirme ne pas parler au nom de toute une génération de jeunes qu'il décrit comme étant :

une minorité importante, suffisante pour apporter des changements importants et qui est très consciente des enjeux actuels, qui veut se détourner un peu des vieux tics entre francophones et anglophones au Québec, qui est très *green*, très écologique, qui n'a pas peur de s'ouvrir au monde, et qui comprend que la protection de l'identité québécoise, ça commence par l'ouverture aux autres identités (Télé-Québec, 2012).

Son discours d'ouverture à l'autre colle tout à fait à celui véhiculé dans ses films.

Dans une autre entrevue accordée à *La Presse*, Dolan décrit sa génération de façon analogue : « Notre génération [...] pense et agit avec une ferveur nouvelle, inspirée par l'ambition américaine et mondiale qui nous éclabousse par l'internet. Les médias sociaux lui adjugent un pouvoir unique, diffusent sa parole, captent ses gestes, répandent son rêve » (Boulanger, 2012). Notons ici ses points de référence : le monde et l'Amérique. Nous constatons donc son héritage américain et sa volonté de pénétrer les réseaux mondiaux⁸.

Lors de son entrevue avec Marie-France Bazzo, celle-ci lui demande de quoi le Québec a besoin. Avec hésitation, conscient de marcher sur des œufs en évoquant des questions d'ordre identitaire et linguistique, il répondra par trois éléments : le Québec a besoin de « sortir du Québec », et il précise qu'il ne parle pas ici de *voyager*; le Québec a besoin « d'arrêter d'avoir peur » et, finalement, le Québec a besoin « d'accepter la richesse

⁸ Joseph Yvon Thériault associe ce mimétisme américain au « désir d'être grand » pour en « finir avec la petitesse de sa culture » (2005 : 76).

du bilinguisme » (Télé-Québec, 2012)⁹. Voilà qui est intéressant de la part d'un jeune francophone né à Montréal. Il ajoute : « La protection de l'identité québécoise passe par l'ouverture aux autres identités, c'est comme ça qu'on enrichit une identité et qu'on la consacre vraiment » (Télé-Québec 2012). Ce désir de décloisonnement se reflète également dans ses gestes, et il n'est pas inutile de rappeler qu'il a fièrement porté le carré rouge du Printemps érable québécois au Festival de Cannes, geste sortant le Québec du Québec qui a été vivement critiqué par les médias nationaux jugeant regrettable de porter nos conflits sociaux sur la scène internationale¹⁰. L'artiste s'engage donc sur la scène politique québécoise¹¹, mais force est de constater que, dès qu'il prend la plume pour faire valoir son opinion politique, il reçoit des reproches de la part des médias, qui lui conseillent de rester dans sa discipline¹². Pourtant, comme nous l'avons vu en introduction, le cinéma et la politique sont interreliés.

Selon le regard du critique posé sur lui, Dolan sera défini soit comme un Canadien français, soit comme un Québécois. Reste à voir la façon dont il se définit lui-même. Nous avons remarqué qu'en prenant la plume pour parler du Québec, il emploie le déterminant possessif « notre » dans lequel il dit lui-même s'inclure (Dolan, 2012b). Mais Dolan semble jouer sur plus d'un tableau selon le public cible de ses entrevues. Dans ses propos rapportés plus haut lors de l'entrevue sur les ondes de Télé-Québec, nous remarquons que le cinéaste joue certainement sur le caractère québécois de la langue, ne serait-ce que par son accent. Il utilise également certains anglicismes tels que *anyways*, *job* (au féminin comme au Québec et non

⁹ Il est intéressant de souligner à ce propos le titre d'un article publié dernièrement dans *Le Devoir*, qui se lisait comme suit : « Qui a peur de Xavier Dolan ? » (Bilodeau, 2014).

¹⁰ Dans un article intitulé « Le carré de la honte » publié dans *Le Journal de Québec*, la journaliste Isabelle Maréchal « [...] trouve que c'est un bien désolant spectacle que nos chicanas de famille soient exposées ainsi au festival international de Cannes » (2012).

¹¹ Il a d'ailleurs réalisé une vidéo intitulée *Allez voter // Go vote*, qu'il a mise en ligne lors de la dernière campagne électorale, encourageant les Québécois à aller voter. Xavier Dolan a représenté la pluralité de Montréal avec des gens de tous les horizons : culturel, social et politique.

¹² Xavier Dolan a dû faire face à Éric Duhaime, qui a écrit une *Lettre à Xavier Dolan* sur le blogue du *Journal de Québec* et qui l'accusait d'être « [sorti] de [s]a zone de confort pour [s]'égayer dans le monde politique » (2012).

au masculin comme en France), *green* qui ne semble pas un emprunt très répandu au Québec. Mais qu'en est-il devant un public franco-français? Lors d'une entrevue dans le cadre du Festival de Cannes portant sur *J'ai tué ma mère*¹³, il adopte un accent français, soignant son vocabulaire, donnant même parfois à son public l'équivalent français du lexique québécois, par exemple « lycée » pour « secondaire ». Il utilise aussi l'expression plus québécoise « pétage de coche » alors que dans un registre plus franco-français on aurait dit « pétage de plomb ». En laissant parfois entendre un « pis » pour faire la liaison entre ses idées, il lui arrive de se reprendre par un « et donc ». Ce qui est étonnant, c'est sa facilité à fonctionner dans le registre franco-français. Il semble tout à fait à l'aise quand il s'exprime avec cet accent. Il dira, d'ailleurs, dans le discours de clôture de la projection de son film au Festival, qu'il porte le tatouage d'une citation du grand écrivain français Cocteau, mots « qu'il a dans la peau ».

Cette aisance à s'adapter à son public¹⁴ et ce changement de registre de langue n'est pas perçu positivement au Québec. D'abord, parce que « [l]es Québécois ont beaucoup de complexes sur leurs anglicismes » (Jean-Benoît Nadeau, cité dans Larrivée, 2009 : 157). Ensuite, puisque le cinéaste n'emploie pas l'alternance linguistique comme la plupart des locuteurs bilingues qui passent d'une langue à l'autre grâce à la maîtrise des deux codes, et que les anglicismes lui semblent plutôt utiles sur le plan stylistique, il est sans doute perçu comme quelqu'un de snob. En effet, au Québec, il existe deux catégories d'anglicismes : les « anglicismes de snobisme, pour faire cool » et les anglicismes « d'assimilés » (Larrivée, 2009 : 157). Ainsi, Dolan ouvre une faille entre la « fonction de communication et [la] fonction identitaire » de la langue (Larrivée, 2009 : 58). En ce qui concerne la perte de l'accent québécois au profit de l'accent français, les Québécois porteront un jugement négatif à l'égard de celui qui adopte un accent autre que le sien, une attitude qu'ils jugent prétentieuse (Larrivée, 2009 : 100). On dira qu'il parle la bouche « en cul de poule », expression que le cinéaste Pierre Falardeau,

¹³ Entrevue disponible sous la rubrique « Options spéciales » du DVD *J'ai tué ma mère*, une vidéo exclusive du Festival de Cannes réalisée en 2009.

¹⁴ À cet égard, soulignons que Dolan s'exprime dans un anglais excellent, presque sans accent, résultat d'une formation de longue haleine, de l'école primaire jusqu'au collège où il devient pensionnaire à Ayer's Cliff, dans les Cantons de l'Est, puis à Berlitz (Lussier, 2014).

militant indépendantiste, employait également pour dénoncer ces faux airs (Larrivée, 2009 : 100-101). Ainsi, « [c]eux qui délaissent leur accent d'origine peuvent être rejetés » (Larrivée, 2009 : 97), même si la langue ou l'accent adopté a une « visée instrumentale » de communication (Larrivée, 2009 : 94-95). Nous pourrions ajouter, paradoxalement, que sa capacité à se situer à l'intersection des cultures linguistiques lui permet, encore aujourd'hui, de signer beaucoup de contrats de doublage au Québec (voir le site Web Doublage.qc.ca).

Finalement, cette aisance à s'adapter à des publics variés et ce changement de registre et de langue lui procurent un *caméléonage* positif (Imbert, 2011 : 21) : il dépasse l'idée d'un dualisme linguistique et identitaire face à l'authenticité québécoise « au profit d'une identité complexe [...] et hors de l'enclos des souvenirs » (Paterson, 2009 : 15). L'alternance des codes et des accents chez Dolan devient ainsi la métaphore du rapport des Québécois à l'altérité, mais il ne s'agit pas chez le cinéaste d'un acte d'assimilation à la culture anglophone ou franco-française.

Reste à voir si le discours du cinéaste qui a fait l'objet de notre commentaire correspond à celui qu'il attribue à ses personnages.

L'angle linguistique : une langue hybride aux visées locales, nationales et mondiales

Laurence Anyways aura des échos jusque dans la sphère littéraire. Le jeune artiste devient même un point de référence dans les tentatives de compréhension des œuvres de la nouvelle génération, qui priserait de plus en plus une langue hybride. Cependant, ceux qui opèrent ces rapprochements avec son œuvre sont loin d'en faire un constat positif. Il appert que la jeunesse d'aujourd'hui aurait remplacé le jocal de Tremblay par l'alternance des codes de Dolan, mais une confusion demeure entre le français réel et le français fictif. Le jocal de Michel Tremblay a longtemps été perçu comme un portrait fidèle du parler populaire de Montréal alors qu'il y avait là toute une recherche littéraire et stylistique. À l'instar de Tremblay, la langue que Dolan donne à entendre est une langue imaginaire plutôt que le véritable parler de Montréal. Le jocal permettrait au peuple aliéné de se libérer en attendant l'indépendance. Ce qui choque chez Dolan, malgré le fait que la classe ouvrière québécoise n'ait plus les mêmes contours aujourd'hui que dans les années 1960, c'est que ce sont souvent des personnages issus de la bourgeoisie ou de la génération

montante et non des personnages appartenant à la classe ouvrière qui pratiquent l'alternance des codes et des registres dans ses trois premiers films, ce qui entre en rupture avec Tremblay. Prenons l'exemple du premier livre de l'auteur émergent Alexandre Soublière, intitulé *Charlotte before Christ* que Nathalie Petrowski rebaptise *Charlotte Anyways* en référence à Dolan. Alors que le joul de Tremblay était directement lié au discours langue / nation / culture et permettait aux Québécois d'affirmer leur indépendance et leurs spécificités nationales, le « français » de Dolan et de Soublière mènerait, paradoxalement, « *Nowhere* » (Petrowski, 2012) : « Parler joul, c'était s'assumer dans son accent, dans sa culture, dans son environnement, dans tout ce qui nous distinguait de la France. Plus important encore, le joul de Tremblay était un égalisateur social, qui célébrait le cœur et l'authenticité de la classe ouvrière » (Petrowski, 2012). Le joul de Tremblay avait une fonction libératrice par rapport au français normé prôné par les élites, alors que l'alternance des codes chez Dolan jouerait un rôle destructeur. Au lieu de voir cette hybridité linguistique comme un chaos régénérateur et créateur, elle est perçue comme un « dynamitage de la langue québécoise » (Petrowski, 2012) et une entrave à la communication (Rioux, 2010). La langue hybride mise en scène par Dolan et Soublière va à l'encontre de cette authenticité évoquée non sans une teinte de nostalgie par Nathalie Petrowski. Ce risque pris par la jeunesse engendre l'incertitude, que l'on perçoit dans les derniers mots de l'article de la journaliste : « Alexandre Soublière va-t-il continuer à dynamiter sa langue jusqu'à ce que mort linguistique s'ensuive ? » (Petrowski, 2012) Là où les uns voient dans la langue hybride un rôle libérateur, sa dimension vivante et créative (Mather, 2011) permettant de sortir des frontières nationales, d'autres y voient un rôle envahisseur, voire fatal, car, au Québec, la langue demeure une question de survie, et, pour plusieurs, le « français » dolanien est symptomatique d'une « schizophrénie linguistique » (Chevrier, 2010). Cette variation entre tous les registres représenterait pour d'autres « l'identité plurielle des Québécois d'aujourd'hui, qui côtoient quotidiennement l'anglo-américain au cinéma, à la télévision et sur Internet, mais aussi la réalité franco-française » (Mather, 2011). Là, encore, on confond fidélité / réalité et littéralité de la langue dans ses films.

Avec ses œuvres, Dolan brosse un portrait diversifié de la société québécoise contemporaine, en mettant en scène des protagonistes appartenant à différentes générations et couches sociales : des étudiants, des

parents, des enseignants du niveau secondaire et du cégep travaillant dans des institutions publiques et privées, des serveurs, des coiffeuses, des mères élevant leurs enfants seules. Ce qui *détonne*, contrairement à bien des romans¹⁵ représentant différentes variations linguistiques, c'est la justesse de ton des personnages, leur maîtrise parfaite de différents niveaux de langue. Mais cette polyvalence semble se concrétiser par hiérarchisation selon la génération et la couche sociale des personnages puisque ce sont les jeunes, les personnages doubles ou marqués par le passage et le changement qui maîtrisent le mieux cette polyvalence linguistique. À titre d'exemple, la polyvalence demeure étrangère au personnage de Chantal Lemming, la mère d'Hubert Minel, et à celui du concierge dans *J'ai tué ma mère*. Hubert, jeune étudiant québécois homosexuel de dix-sept ans, dont la mère est québécoise et le père français – son patronyme, son accent et son lexique plutôt franco-français nous permettent de confirmer sa nationalité – est le personnage le plus polyvalent du point de vue linguistique comme le montrent nos tableaux. Au contraire, la mère, par le lexique, la prononciation et la morphosyntaxe, semble cantonnée dans le très familier, comme la perçoit son fils Hubert. Celui-ci peut s'exprimer en empruntant différents niveaux de langue. Lorsqu'il parle à son père ou à son enseignante, par exemple, il soigne son langage, son lexique et emprunte un français plus conventionnel – c'est d'ailleurs souvent le cas selon le profil de ses interlocuteurs. Il saluera son père par un « bonjour » plutôt qu'un « allô ». D'ailleurs, sa mère, Chantal Lemming, lui reproche ce parler snobinard de salon élitiste : « Hè qu'tu m'fais penser à ton père, pas capable de s'exprimer comme tout l'monde, faut qu'ça épate la galerie avec son vocabulaire. » Comme dans la réalité, les personnages qui se permettent d'être des transfuges sont souvent jugés négativement non par les jeunes des générations montantes, mais par les générations de gens d'âge mûr. Quant aux passages où, dans le discours du fils, il y a surexposition du français populaire tant du point de vue du lexique que du point de vue de la prononciation et de la grammaire (exemple : je vas), ce sont des cris du cœur, comme dans la réplique centrale du film où Hubert se sent rejeté parce qu'il est forcé d'aller au pensionnat. La mère use de beaucoup de mots populaires et d'anglicismes, et ce, de façon plus fréquente que ne le fait son fils ou, tout au moins, elle use d'anglicismes

¹⁵ Nous pouvons donner l'exemple de Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris, Viviane Hamy, 2004.

différents de ceux dont se sert son fils (*chums, run, mess, kit, cute, gang* de machos, *dompée, jammé*). Certains des anglicismes employés par le fils sont très courants au Québec (*fun, break, toast*) et d'autres moins, comme *redneck*. Utilisant un vocabulaire soutenu pour rabaisser sa mère, il profite de l'ignorance de celle-ci pour l'insulter sans qu'elle ne s'en rende compte. À titre d'exemple, il critiquera ses goûts culturels par une expression la reléguant au rang d'animal : « Tu te pourlèches de cette émission », enchaînant phrases poétiques et jurons : « Je ne suis pas comme les aut'es p'tits gars de mon âge. On est unique. [...] Tu m'écorches la vie. J'veux juste m'enfuir ostie, m'enfuir dans un désert. Creuser un trou dans une dune, sans air, sans eau, sans rien tabarnak. » Remarquons le « ne », qui crée un effet de style, car on l'omet normalement à l'oral, au Québec comme en France. Encore une fois, c'est ce contraste des registres qui ouvre sur des richesses linguistiques inattendues et une étrangeté littéraire. Dolan ne cherche pas à relayer un discours négatif sur le français populaire, c'est justement l'écueil qu'il semble vouloir éviter. Il montre, au contraire, que le vocabulaire et la syntaxe du français sont riches¹⁶.

Dans *Les amours imaginaires*, Marie « navigue allègrement entre l'accent bourgeois montréalais et celui de la pétasse parisienne » (Mather, 2011) selon le contexte, et, comme le montrent nos résultats en annexe, elle utilise tous les registres du français. En présence de Nicolas, étudiant en littérature à l'Université McGill, elle tente de le charmer par sa polyvalence et son érudition. Ainsi, Dolan arrive à créer une poésie dans ses films, contrairement à ce que nous pourrions attendre du cinéma québécois, et subvertit cette idée reçue selon laquelle dans le cinéma d'ici « [l]a discussion philosophique ou l'élégance littéraire ont peu de place dans un contexte langagier qui n'est pas issu d'une longue tradition culturelle qui trouve encore sa représentation sur les écrans français » (Larouche, 1996 : 223). Pour continuer avec *Les amours imaginaires*, soulignons que les premières et dernières paroles du film sont celles de Marie et elles se révèlent très poétiques. Le film s'ouvre sur : « Qui est ce bellâtre particulièrement à l'aise? » et se clôt sur : « Qui est cette moche rockabilly qui a l'air d'une goule de Cracovie? » D'autres passages sont

¹⁶ Dans une entrevue réalisée par Marion Ruggieri, dans le cadre de l'émission *Il n'y en a pas deux comme elle*, et présentée sur Europe 1 le 6 octobre 2014, Dolan parlait de la langue québécoise comme d'une « langue musicale » qui, à l'instar de « la langue de Racine », aurait sa propre « plénitude ».

aussi très littéraires et montrent que Marie est douée pour les lettres : « J'ai de la difficulté à imaginer un iris plus banal. On a intérêt à avoir un quotient intellectuel compensatoire quand on a les yeux bruns », pour ne mentionner que cet extrait.

Qui plus est, comme dans un livre, chaque partie des films de Dolan est divisée en chapitres dont les titres orientent notre lecture et accentuent le caractère hybride et poreux de ses œuvres cinématographiques qui ouvrent ainsi un entre-deux générique. Dolan s'approprie d'ailleurs plusieurs citations de grands écrivains français, qui constituent un héritage culturel français dont il se réclame. Il emprunte donc des discours, des textes et des œuvres appartenant à des espaces culturels autres que québécois. Par exemple, *Les amours imaginaires* s'ouvrent sur une citation de Musset et *J'ai tué ma mère* sur une citation de Maupassant placée en exergue de la même manière que dans un livre. Dans *Laurence Anyways*, le protagoniste, enseignant dans un cégep, transmet un savoir littéraire français à ses étudiants en leur parlant de Proust, de Céline et de Grasset. L'œuvre de l'artiste contient donc une grande part d'intertextualité¹⁷ entre les Amériques et l'Europe, ce qui accentue le caractère transnational de ses créations.

Il est nécessaire d'ajouter que les personnages s'expriment parfois dans un registre plus franco-français, parfois en alternant les codes. Ainsi, dans *Les amours imaginaires*, les personnages empruntent au français hexagonal : Nicolas, qui n'est pas français, « fume des clopes » et Marie fume des « smokes », se traite de « conne » ou propose une sortie « sympathique ». Elle utilisera également des expressions comme « pétasse », « fermer ma gueule » ou « merde » (alors que le cliché voudrait que le Québécois dise plutôt *yeule* et *marde*), mais elle parlera plus volontiers d'un « *show* de théâtre », évoquant un univers beaucoup plus branché qu'un « spectacle » de théâtre que l'on imagine plus classique, élitiste et d'un autre âge. Pour parler vêtements, elle emploiera les mots « *look* », « *vintage* », « *zipper* ». Toutefois, en devenant plus émotive, elle s'enfonce dans les jurons québécois, « au fond du *câlisse* de baril ». Parfois, elle troquera les anciens jurons blasphématoires pour les gros mots plus actuels empruntés à l'anglais, mais ne leur accordera pas la même charge émotive. Elle les emploiera plutôt pour se montrer à la hauteur de ses

¹⁷ Voir le tableau sur les transferts culturels pour visualiser cette rencontre.

propos. Ainsi, critiquant la représentation théâtrale à laquelle elle a assisté en compagnie de Nicolas, elle s'insurgera : « Moi les pseudo-*borderlines* là qui rêvent de souffrir. Le fantasme de la douleur comme échappatoire à une vie sans intensité là. *Fuck off.* » Encore une fois, c'est le contraste des propos qui surprend le lecteur-spectateur.

Dans *Laurence Anyways*, le personnage de Fred utilisera davantage un vocabulaire anglais et des jurons québécois pour exprimer son irritation, saupoudrant ses phrases de « ciboire » ou exprimant sa frustration par un « *give me a fucking break* », un exemple parmi plusieurs. Mais ce qui frappe, c'est que pour décrire l'état d'entre-deux de Laurence, elle pratiquera elle-même le *switching-code* affirmant perdre le « *beat* » devant son « *switch* ». Elle adoptera parfois un accent français pour parler littérature avec Laurence, mais elle le fera surtout par dérision. En parlant avec sa sœur qui est danseuse dans un bar, elle gardera un accent québécois : « Ça, ça m'énarve. J'haïs ça ce monde-là. » Quand elle travaille sur un plateau de tournage, l'anglais fait partie de son langage quotidien : « on *check la gate* », « c'est un *wrap* », « *call* », « *turn-around* ». Mais Fred est le personnage qui évolue sans doute le moins dans *Laurence Anyways*, et sa flexibilité linguistique demeure limitée. Par ailleurs, c'est ce dernier film qui compte le plus de passages complètement en anglais, puisque davantage de personnages anglophones y sont mis en scène, notamment la journaliste faisant partie du récit-cadre, qui souhaite faire les choses simplement face au phénomène complexe et dérangentant qu'est devenue Laurence. Elle dira : « Écoutez, Laurence. *Let's just keep this very simple.* » On peut se demander pourquoi l'auteur traduit ces passages en anglais. Le contexte est assez éloquent, la journaliste n'ose même pas poser le regard sur lui, ne voulant pas le/la voir. Voilà qui clôt la boucle avec l'*incipit* du film qui s'ouvre sur une voix hors champ : « Je cherche une personne qui comprenne ma langue, qui la parle même. » Cette journaliste à qui il s'adresse a beau parler sa langue, elle ne la comprend pas ou ne veut pas la comprendre. Cette rupture est traduite par l'image : un fond noir, comme si elle fermait les yeux sur Laurence.

Conclusion : le don d'ubiquité

L'étude que nous avons réalisée sur l'univers filmique de Xavier Dolan, selon la grille d'analyse de Christian Poirier, nous a permis de constater que l'héritage du créateur est multiple, à la fois québécois, français et

américain. En effet, les frontières linguistiques et territoriales ne semblent plus constituer un obstacle pour le cinéaste, qui représente un jalon incontournable dans l'écllosion du cinéma québécois à l'extérieur des frontières nationales.

À la suite de nos observations, nous pouvons maintenant conclure qu'à l'augmentation graduelle du bilinguisme, de l'alternance des codes, des variations linguistiques et de la variété des langues parlées par les personnages de ses films correspond une accentuation de l'intérêt pour le travail du cinéaste à l'extérieur du Québec¹⁸. Intérêt grandissant notamment dans la grande francophonie et rejoignant de plus en plus le public anglophone de l'Amérique du Nord. Corrélativement, nous avons observé une diminution de ses résultats au guichet au Québec, parallèlement à une réception forte et positive dans l'Hexagone. Nous avons également constaté que la langue de ses personnages, ouvrant sur des créations inattendues, rejoint le discours d'ouverture du jeune cinéaste de talent.

L'hybridité qui caractérise ses œuvres gagne en acuité et lui permet ainsi de se situer dans un espace plus vaste que le Québec, et, par le fait même, il semble accorder le don d'ubiquité à ses personnages, leur donnant la possibilité de se trouver dans plus d'un lieu à la fois. Malgré ce que plusieurs opposants à son langage hybride pourraient croire, le cinéaste ne se place pas en rupture avec la société québécoise et son passé. Son discours n'est pas un lieu divisé. Il ne noie ni ne gomme les spécificités nationales dans des considérations universelles, simplement, il les expose pour mieux les faire entrer en communication, et c'est dans la tension créée par cette rencontre, dans la promiscuité avec les autres cultures, les autres langues et les autres identités, que se révèlent les couleurs et les limites québécoises.

L'artiste voit au-delà de ce qui ferme l'horizon habituel des choses et nous amène à réfléchir aux valeurs présentées comme les seules vérités valables. Son cinéma, bien qu'influencé par la culture américaine, ne manque pas de faire un clin d'œil à ses prédécesseurs québécois en donnant, par exemple, à Yves Jacques le rôle d'un professeur homosexuel,

¹⁸ Il n'est pas inutile de souligner les commentaires d'une critique anglophone du FIFT et d'une critique française du journal *Libération* que l'on trouve sur le boîtier du DVD de *Laurence Anyways*, contrairement à celui de *J'ai tué ma mère* qui ne présente que ceux des quotidiens montréalais *La Presse* et *Le Devoir*.

comme dans *Le déclin de l'Empire américain* (Denys Arcand, 1986), en donnant celui d'une fausse Française à Sophie Faucher, comme dans *Ding et Dong, le film* (Alain Chartrand, 1990) et celui de *waitress* à Denise Filiatrault, comme dans *Il était une fois dans l'Est* (André Brassard, 1974).

L'artiste a souvent été accusé de narcissisme parce qu'il apparaît dans tous ses films et qu'il embauche les mêmes acteurs, mais ce choix n'est pas fait par manque de ressources. Le jeu de rôles des acteurs devient lui-même hybride et montre leur capacité à s'adapter, à reproduire les nuances contextuelles, à changer de registre de langage. Nous pouvons donner l'exemple de l'actrice québécoise Patricia Tulasne incarnant Hélène Rimbaud, la mère d'Antonin, dans *J'ai tué ma mère*. Frivole et élégante, dans ce film, s'exprimant dans un registre franco-français, elle passera au rôle de coiffeuse qui s'exprime dans un français québécois populaire dans *Les amours imaginaires*.

Puisque les analyses sociolinguistiques peuvent éclairer « l'évolution des langues, les effets du pouvoir, du prestige, ceux de la reconnaissance ou du rejet » (Bouchard, 2002 : 7), elles nous ont permis d'évaluer la circulation des films de Dolan selon leur usage de la langue, qui cède parfois du terrain à celle de l'autre. Des films qui arrivent, dans un même mouvement de lutte et de jeu avec l'autre, à se faire passeurs d'une culture francophone et transmetteurs de la culture québécoise chez les nations qui les accueillent. Selon la cinéaste Gayle Ferraro, « [l]e pouvoir du cinéma est énorme » dans la mesure où un seul film suffit pour faire « passer [un] message de façon quasi universelle » (2010). L'univers filmique de Dolan est paradigmatique en ce sens, car, à bien des égards, ses nouvelles modalités discursives ouvrent des perspectives entre le *même* et l'*autre* et récuse les définitions identitaires fermées. Dans cet univers hybride, c'est aussi la rencontre des arts, de la peinture et de la musique qui devient un moyen de communication universel complémentaire des mots, une forme de langage total qui est susceptible de servir le phénomène de l'*intercompréhension* en arrivant à rejoindre l'*autre* davantage que ne pourrait le faire le seul mot contenu dans ses limites étroites. Chez Dolan, la communication avec l'*autre* se fait par la faille, la fracture, évitant de reproduire des discours en vase clos. Il ne peut y avoir d'ouverture sans ordre aboli, conspué et, finalement, rompu, et la *chaophonie* que le cinéaste investit court-circuite, d'une certaine manière, la brèche séparant la fonction de communication et la fonction identitaire de la langue chez

les Québécois. Dolan ouvre une porte et nous permet ainsi d'éclairer, un tant soit peu, les références et les stratégies à partir desquelles se renouvellent la culture et les pratiques artistiques au Québec.

ANNEXE

Registres de langue Source : <i>Grevisse</i> <i>J'ai tué ma mère</i>	Personnages
<p>Soutenu / très soutenu</p> <ul style="list-style-type: none"> • Surtout dans la langue écrite • Convient aussi à un cours, à une homélie, à un discours • Implique un souci de se distinguer de l'usage ordinaire • Concerne surtout la langue littéraire 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Le père 2. Le directeur du collège Notre-Dame-des-douleurs 3. Hubert Minel
<p>Courant</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vocabulaire juste et précis • Respect des règles de construction de phrases • S'exprimer de façon correcte • Toutes les formes d'expression qui sont généralement perçues comme correctes, indépendamment de la situation de communication (orale ou écrite) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. L'enseignante Julie Cloutier 2. Hélène Rimbaud 3. Hubert Minel 4. Antonin Rimbaud 5. Le directeur du collège Notre-Dame-des-douleurs
<p>Familier</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vie courante • Surtout fréquent dans la langue parlée, dans la conversation même des gens les plus distingués • La correspondance familiale ou amicale • Il y a des faits propres à la langue parlée : l'omission de « ne » 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Chantal Lemming 2. Hubert Minel 3. Antonin Rimbaud 4. Hélène Rimbaud
<p>Très familier</p> <ul style="list-style-type: none"> • Suppose la communauté d'âge, de condition sociale, d'intérêt • Inclut un certain nombre de mots jugés vulgaires ou triviaux • Épithètes qui font intervenir la notion de grossièreté 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Hubert Minel 2. La serveuse 3. Le concierge d'un édifice à appartements 4. Denise, l'amie de la mère 5. La mère

Registres de langue Source : <i>Grevisse</i> <i>Les amours imaginaires</i>	Personnages
Soutenu/ très soutenu <ul style="list-style-type: none"> • Surtout dans la langue écrite • Convient aussi à un cours, à une homélie, à un discours • Implique un souci de se distinguer de l'usage ordinaire • Concerne surtout la langue littéraire 	1. Marie 2. Francis
Courant <ul style="list-style-type: none"> • Vocabulaire juste et précis • Respect des règles de construction de phrases • S'exprimer de façon correcte • Toutes les formes d'expression qui sont généralement perçues comme correctes, indépendamment de la situation de communication (orale ou écrite) 	1. Nicolas 2. Marie 3. Francis
Familier <ul style="list-style-type: none"> • Vie courante • Surtout fréquent dans la langue parlée, dans la conversation même des gens les plus distingués • La correspondance familiale ou amicale • Il y a des faits propres à la langue parlée : l'omission de « ne » 	1. Marie 2. Francis 3. Les jeunes témoignant de leur expérience amoureuse sous la forme de capsules informatives; la trame narrative du film
Très familier <ul style="list-style-type: none"> • Suppose la communauté d'âge, de condition sociale, d'intérêt • Inclut un certain nombre de mots jugés vulgaires ou triviaux • Épithètes qui font intervenir la notion de grossièreté 	1. Désirée, la mère de Nicolas 2. La coiffeuse 3. Les jeunes témoignant de leur expérience amoureuse sous la forme de capsules informatives 4. Francis

Registres de langue Source : <i>Grevisse</i> <i>Laurence Anyways</i>	Personnages
Soutenu / très soutenu <ul style="list-style-type: none"> • Surtout dans la langue écrite • Convient aussi à un cours, à une homélie, à un discours • Implique un souci de se distinguer de l'usage ordinaire • Concerne surtout la langue littéraire 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Les collègues de travail de Laurence, professeurs de cégep 2. La mère de Fred 3. Laurence
Courant <ul style="list-style-type: none"> • Vocabulaire juste et précis • Respect des règles de construction de phrases • S'exprimer de façon correcte • Toutes les formes d'expression qui sont généralement perçues comme correctes, indépendamment de la situation de communication (orale ou écrite) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fred 2. Laurence
Familier <ul style="list-style-type: none"> • Vie courante • Surtout fréquent dans la langue parlée, dans la conversation même des gens les plus distingués • La correspondance familiale ou amicale • Il y a des faits propres à la langue parlée : l'omission de « ne » 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fred 2. Laurence
Très familier <ul style="list-style-type: none"> • Suppose la communauté d'âge, de condition sociale, d'intérêt • Inclut un certain nombre de mots jugés vulgaires ou triviaux • Épithètes qui font intervenir la notion de grossièreté 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fred 2. Laurence 3. La serveuse 4. La sœur de Fred (travaille dans un club de danseuses)

BIBLIOGRAPHIE

Filmographie et articles de Xavier Dolan

- J'ai tué ma mère*, [film], réalisation et scénario : Xavier Dolan ; production : Xavier Dolan et al., [Montréal], 2009, 1 h 36 min.
- Les amours imaginaires*, [film], réalisation et scénario : Xavier Dolan ; production : Xavier Dolan et al., [Montréal], 2010, 1 h 35 min.
- Laurence Anyways*, [film], réalisation et scénario : Xavier Dolan ; production : Lyse Lafontaine, [Montréal], 2012, 2 h 40 min.
- DOLAN, Xavier (2012a). *Allez voter//Go vote!*, 3 septembre, page Facebook du réalisateur [https://www.facebook.com/dolanxavier/posts/220052341457650].
- DOLAN, Xavier (2012b). « La réplique > Le malentendu », *Le Devoir*, 5 juillet, [En ligne], [http://www.ledevoir.com/politique/quebec/353874/le-malentendu] (17 décembre 2012).

Articles sur Xavier Dolan et entretiens

- BILODEAU, François (2014). « Qui a peur de Xavier Dolan? », *Le Devoir*, 17 octobre, [En ligne], [http://www.ledevoir.com/culture/cinema/421262/qui-a-peur-de-xavier-dolan] (17 octobre 2014).
- BLONDEAU, Romain (2014). « Xavier Dolan : “Je fais des films pour me venger” », sur le site *Les inRocks*, 1^{er} octobre, [http://www.lesinrocks.com/2014/10/01/cinema/xavier-dolan-fais-films-venger-11520012/] (17 octobre 2014).
- BOULANGER, Luc (2012). « Génération Dolan », *La Presse*, 29 juillet, [En ligne], [http://www.lapresse.ca/actualites/201207/28/01-4560286-generation-dolan.php] (17 décembre 2012).
- CARTIER, Hector (2012). « Xavier Dolan est déçu de la performance de “Laurence Anyways” au Québec », *Fugue*, 4 juin, [En ligne], [http://www.fugues.com/main.cfm?!=fr&p=100_article&Article_ID=21257&rubrique_ID=11] (17 décembre 2012).
- DOLAN, Xavier (2009). « Entretien », sous la rubrique « Options spéciales », vidéo exclusive du Festival de Cannes, DVD du film *J'ai tué ma mère*.
- DUHAIME, Éric (2012). *Lettre à Xavier Dolan*, Blogue du *Journal de Québec*, 1^{er} juillet.
- FITOUSSI, Karelle (2012). « Xavier Dolan, un garçon sans contrefaçon : un entretien avec Karelle Fitoussi », *Paris Match*, 21 juillet, [En ligne], [http://www.parismatch.com/Culture-Match/Cinema/Actu/Xavier-Dolan-un-garcon-sans-contrefacon-410987/] (17 décembre 2012).
- LUSSIER, Marc-André (2014). « Festival de Toronto : le jour Xavier Dolan », *La Presse*, 11 septembre, [En ligne], [http://www.lapresse.ca/cinema/festivals-de-cinema/festival-

- de-toronto/201409/11/01-4799148-festival-de-toronto-le-jour-xavier-dolan.php] (17 octobre 2014).
- MARÉCHAL, Isabelle (2012). « Le carré de la honte », *Le Journal de Québec*, 20 mai.
- MATHER, Patrick-André (2011). « Une analyse sociolinguistique du film “Les amours imaginaires”, de Xavier Dolan », *Linguistique et politique = Linguistics and Politics*, 2 mars, [En ligne], [<https://linguisticsandpolitics.wordpress.com/2011/03/02/une-analyse-sociolinguistique-du-film-les-amours-imaginaires-de-xavier-dolan/>] (17 décembre 2012).
- PETROWSKI, Nathalie (2012). « Charlotte Anyways », *La Presse*, 30 janvier, [En ligne], [<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/nathalie-petrowski/201201/30/01-4490635-charlotte-anyways.php>].
- LA PRESSE CANADIENNE (2012a). « Xavier Dolan déçu de la performance de Laurence Anyways au Québec », Dossier « Arts et spectacles », mis à jour le samedi 2 juin, [En ligne], [http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2012/06/02/002-xavier-dolan-decu-decu-laurence-anyways-quebec.shtml] (17 décembre 2012).
- LA PRESSE CANADIENNE (2012b). « Laurence Anyways sera présenté dans un festival à Hollywood », Dossier « Arts et spectacles », mis à jour le mercredi 17 octobre 2012, [En ligne], [http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2012/10/17/003-dolan-laurence-hollywood.shtml] (17 décembre 2012).
- RUGGIERI, Marion (2014). « Xavier Dolan : le québécois [sic] est une “langue musicale” », entrevue avec Xavier Dolan, réalisée dans le cadre de l’émission *Il n’y en a pas deux comme elle*, et présentée sur Europe 1, 6 octobre.
- TÉLÉ-QUÉBEC (2012). « Bazzo.tv reçoit Xavier Dolan », entrevue de Marie-France Bazzo avec Xavier Dolan, octobre 2012, [En ligne], [<http://video.telequebec.tv/video/12213>], épisode 311, [Montréal], Les Productions Bazzo Bazzo.
- TREMBLAY, Odile (2012). « Le Festival de Toronto couronne Xavier Dolan : *Laurence Anyways*, meilleur film canadien », *Le Devoir*, 17 septembre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/cinema/359363/laurence-anyways-meilleur-film-canadien>] (17 décembre 2012).
- WARREN, Paul (2014). « “Mommy” : un grand film, oui, mais... », *Le Devoir*, 11 octobre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/cinema/420876/mommy-un-grand-film-oui-mais>] (17 octobre 2014).

Textes critiques et théoriques

- BHABHA, Homi (2006). « Le tiers-espace : entretien avec Jonathan Rutherford », traduit de l’anglais par Christophe Degoutin et Jérôme Vidal, *Multitudes*, n° 26, (automne), p. 95-107.
- BOUCHARD, Chantal (2002). *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, nouvelle édition mise à jour, Montréal, Éditions Fides.
- BOUCHARD, Gérard (2003). « Sur la structure et l’évolution des imaginaires collectifs : quelques propositions », *Interfaces Brasil / Canadá*, vol. 3, n° 1-2, p. 9-28, [En ligne], [<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces>] (15 janvier 2014).

- CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène, Pierre MARTEL et Chantal-Édith MASSON (2015). *Dictionnaire Usito : parce que le français ne s'arrête jamais*, [En ligne], [www.usito.com/doctio], réalisé dans le cadre du projet Franqus, Éditions Delisme.
- CANCLINI, Néstor García ([1989] 2010). *Cultures hybrides : stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, traduit de l'espagnol par Francine Bertrand Conzález, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- CAPPELLA, Emilie (2014). *Appel à contributions : politique/esthétique : un tournant transnational?*, Colloque des doctorants, 1^{er} et 2 mai 2014, Northwestern University, [En ligne], [http://transnationalturn.blogspot.ca/p/call-for-papers.html] (janvier 2015).
- CHEVRIER, Marc (2010). « Les français imaginaires (et le réel français) », sur le site Web *Encyclopédie de la Francophonie*, Dossier anglicisme, 20 juin, [http://agora-2.org/francophonie.nsf/Documents/Anglicisme--Les_francais_imaginaires_et_le_reel_francais_par_Marc_Chevrier] (17 décembre 2012).
- CHRÉTIEN, Amaury, Jean DUFFOUR et Guillaume LE FUR ([s. d.]). *Le Cinéma et le pouvoir*, [En ligne], [http://cinema-pouvoir.e-monsite.com/] (15 janvier 2014).
- CURIEN, Pauline (2003). *L'identité nationale exposée : représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67)*, thèse de doctorat (philosophie), Québec, Université Laval, [En ligne], [http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/21176/21176.html].
- ESPAGNE Michel, et Michael WERNER (dir.) (1994). *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- FARADJI, Helen (2009). « Nouvelle vague 2.0? », *Revue 24 images.com : cinéma, etc.*, 26 février, [En ligne], [http://anciensite.revue24images.com/articles.php?article=713] (17 décembre 2012).
- FERRARO, Gayle (2010). « Le pouvoir du cinéma est énorme », *Libération culture*, 4 février, [En ligne], [http://www.liberation.fr/culture/2010/02/04/le-pouvoir-du-cinema-est-enerme_607952] (15 janvier 2014).
- GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- IMBERT, Patrick (2011). « Transculturalité et transdisciplinarité », *Revista Ixchel*, vol. III, [En ligne], [http://www.revistaixchel.org/] (29 septembre 2014).
- IMBERT, Patrick (dir.) (2012). « Introduction », *Le transculturel et les littératures des Amériques : le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », p. 9-17.
- LAROCHE, Michel (dir.) (1996). *L'aventure du cinéma québécois en France*, avec la participation de François Baby *et al.*, Montréal, Éditions XYZ.
- LARRIVÉE, Pierre (2009). *Les Français, les Québécois et la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan.
- PATERSON, Janet (2009). « Le sujet en mouvement : postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1 (printemps), p. 10-18.

- POIRIER, Christian (2004). *Le cinéma québécois à la recherche d'une identité?*, t. 1 : *L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- RIoux, Christian (2010). « Servitude volontaire », *Le Devoir*, 5 novembre, sur le site *Vigile.québec*, [<http://www.vigile.net/Servitude-volontaire>] (17 décembre 2012).
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre (2011). « Du renouveau en terrains connus », *Nouvelles vues : revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 12 (printemps-été), [En ligne], [<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-12-printemps-ete-2011-le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan-et-thomas-carrier-lafleur/introduction/du-renouveau-en-terrains-connus-par-jean-pierre-sirois-trahan/>] (17 décembre 2012).
- THÉRIAULT, Joseph Yvon (2005). « Le désir d'être grand », dans Jacques L. Boucher et Joseph Yvon Thériault, *Petites sociétés et minorités nationales : enjeux et perspectives comparées*, avec la collaboration d'Anne Gilbert, Svetia Kokeva et Daniel Tremblay, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 67-77.
- THOMAS, Jean-Jacques (2004). « La poétique historique transnationale de Joël Des Rosiers », *Québec Studies*, vol. 37 (printemps-été), p. 79-89.
- VARGAS, Fred (2004). *Sous les vents de Neptune*, Paris, Viviane Hamy.
- VILLENEUVE, Anne-Claire, André MONDOUX et Marc MÉNARD (2008). *Le défi de l'exportation du cinéma québécois : état des lieux*, Chaire René-Malo en cinéma et en stratégies de production culturelle, Montréal, UQAM, [En ligne], [<http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Strategies/Ledefi.pdf>] (17 décembre 2012).