

## **L'invention de la lumière. La fantasmagorie nordique d'André Forcier**

Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

Certains films semblent aller à la source de la lumière afin d'inventer un langage, mais aussi, une fantasmagorie chromatique. Les modes d'apparition de la lumière au cinéma deviennent d'autant plus importants qu'ils entraînent toujours un métalangage, le cinéma étant, par excellence, un art de la lumière. Dans ce texte, l'auteure s'arrête sur le film *Au clair de la lune* (1982) du cinéaste québécois André Forcier, qui recycle un imaginaire nordique au profit d'une singulière mise en scène de la lumière où viennent s'abolir les distinctions entre le monde des morts et celui des vivants. La « survivance » en devient un thème de prédilection, bien que joué sur un mode fantasmagorique et carnavalesqué. Forcier offre une lecture du colon colonisé où la nordicité et l'invention de la lumière se mêlent au spectacle de foire.

Dans certaines cinématographies dites « nordiques », la lumière devient l'élément d'une mise en intrigue toute particulière, impossible à dégager d'effets poétiques et esthétiques singuliers. Elle mobilise le regard comme il en serait d'un signe adressé au spectateur avec la conviction d'un geste. C'est, par exemple, chez Andreï Tarkovski, une porte ouverte sur un bâtiment en flamme où se découpe la silhouette d'un enfant<sup>1</sup> : la lumière fait signe vers une mémoire de la perte et de l'abandon. C'est encore, chez Ingmar Bergman, la lumière qui révèle dans un visage la puissance métaphorique d'un paysage dévasté<sup>2</sup>. Ou encore, chez Alexandre Sokourov, l'élévation de la brume sur la Neva glacée qui, à la fin de *L'arche Russe*, évoque l'impasse de l'Histoire<sup>3</sup>. Certains films semblent ainsi aller à la source de la lumière afin d'en retirer un langage chromatique, une rhétorique, voire une gestuelle faite de jeux d'ombres et de rayons. Cela se manifeste d'autant au cinéma qu'il s'agit toujours d'un métalangage, le cinématographe étant, par excellence, l'écriture de la lumière. Mais en vertu de quel partage esthétique les cinématographies nordiques seraient-elles plus particulièrement affectées par la lumière ?

Les cinéastes dont je viens de citer les images ont sans doute en commun de répondre, par leur esthétique, à des traditions religieuses ou spirituelles qui singularisent la lumière : positivement avec Tarkovski, qui dialogue avec l'art de l'icône ; négativement avec Bergman, qui répond à l'austérité luthérienne par une dialectique entre la fantaisie théâtrale et la néantisation de l'image. Tant Bergman que Sokourov témoignent d'une

---

<sup>1</sup> Andreï Tarkovski, *Le miroir*, U.R.S.S., 1974.

<sup>2</sup> Ingmar Bergman, *La honte*, Suède, 1967.

<sup>3</sup> Alexandre Sokourov, *L'arche russe*, Russie et Allemagne, 2003.

expérience de l'esseulement, créant parfois des univers qui oscillent entre la claustrophobie et le sublime. Que vient donc y ajouter la « nordicité » ? Ces cinématographies ne puisent-elles pas plutôt dans le fonds grandement stratifié des cultures occidentales qui ont colonisé le Nord et en ont fourbi un imaginaire comme il en serait d'une arme purement spirituelle ?

C'est sur cet arrière-fond que j'aborderai le film d'André Forcier *Au clair de la lune*<sup>4</sup>, qui pourrait paraître détonner dans cet aréopage de cinéastes si intimement liés à la gravité, voire à certaines mystiques. Au premier regard, Forcier évoque davantage le carnaval ou la farce. Pourtant, certains éléments le rattachent à ces cinématographies qui viennent d'être mentionnées. Je les examinerai en maintenant sous tension trois éléments contextuels. Le premier est l'appartenance générale du film à la culture occidentale et à son destin « spirituel », puisque le film s'appuie en partie sur le détournement d'une imagerie catholique qui exploite en effet la lumière. Les ocres et les rouges colorent une grande partie des séquences en huis clos, lesquelles paraissent éclairées de lampions, quand ce n'est explicitement à la lumière d'une bougie ; or ces huis clos culminent dans la scène proprement délirante où la sœur cloîtrée du héros introduit un groupe à son tabernacle électrique, au milieu d'un bric-à-brac indescriptible d'objets religieux, allant de la statuette de pacotille aux instruments de mortification. Le second élément est le contexte singulier d'une culture minorisée en Amérique du Nord – culture « canadienne-française » de survivance, mais qui, à travers sa propre entreprise de colonisation, en a minorisée une autre, celle des Autochtones. Et finalement, le troisième élément est la fabrique imaginative et ingénieuse que produit justement la rencontre entre ces deux premiers éléments et qui permet au film l'éclosion de sa propre mythologie, celle-là purement cinématographique.

Poser la question de l'imaginaire du Nord en considérant le cinéma québécois, c'est faire intervenir ces trois aspects à l'encontre de toute interprétation naturaliste qui viserait à prélever, dans l'ontologie d'un territoire, l'image prédéterminée d'une culture. Le geste qui consiste à circonscrire un « imaginaire du Nord » est aussi culturellement et idéologiquement motivé que celui qui consiste à nommer un territoire ; car le Nord est nécessairement pluriel et, plus souvent qu'autrement, il y a *des* images du Nord revendiquées comme telles par des cultures qui voient en elles l'expression d'une limite ultime ou d'un ailleurs, une projection ou une virtualité capables de condenser toute expérience de la limite et de l'altérité. C'est un lieu commun d'affirmer que le Nord est toujours ce qu'il est par rapport à quelque chose. Pour l'Autochtone, premier habitant des territoires nordiques, le Nord n'est précisément pas un imaginaire ; ou, quand il se voit

---

<sup>4</sup> André Forcier, *Au clair de la lune*, Québec, Cinéma Libre, 1982.

singularisé, c'est en fonction, à son tour, d'un imaginaire de la limite qui a moins à voir avec l'espace nordique lui-même qu'avec l'archaïque frontière qui sépare les mondes – monde des esprits ou monde des spectres – et les joint tout à la fois, frontière dont on trouve diverses versions sudistes tant dans la Grèce antique que dans les cultures traditionnelles africaines<sup>5</sup>. Le film *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*<sup>6</sup> de Zacharias Kunuk y insiste : il faut au héros passer l'épreuve de la *limite*, dans sa chair même, afin de vaincre la mort. L'imaginaire, dès lors, témoigne moins d'une emprise qu'auraient un paysage ou un climat sur un inconscient collectif, que du caractère inventif d'une communauté dont l'expérience pratique et la débrouillardise fournissent les moyens de sa survie. Le territoire y est davantage conçu comme un milieu de vie propice à la créativité et à l'ingéniosité. C'est précisément cet imaginaire que convoque André Forcier, en déclinant les diverses possibilités de la lumière sur la portée de cette survivance, en un territoire délibérément urbain et canadien-français : un quartier populaire de Montréal, à la fin des années 1970.

### **La fantasmagorie chromatique de Forcier et la survivance**

*Au clair de la lune* propose une rare incursion, pour le cinéma québécois, dans le réalisme magique. Il raconte l'amitié entre François (dit « Frank »), albinos s'inventant l'Albinie comme pays d'origine et de fin, et Albert Bolduc (dit « Burt »), ancien champion de quilles du *Moonshine Bowling*, que l'arthrite a condamné depuis longtemps à faire l'homme-sandwich. Sur le modèle éculé des jumeaux burlesques, les deux héros se complètent l'un l'autre : le grand maigre et le petit gros ; l'un est irrésistiblement menteur et profiteur, l'autre désespérément honnête et bonasse ; l'un est affabulateur, l'autre réaliste ; l'un n'a pas de passé, l'autre n'est plus que l'ombre de celui qu'il fut. Cette mécanique vaudevillesque, Forcier la met au service d'une intrigue chrétienne classique : celle de la rédemption. En effet, ayant fait accroire à Burt qu'il a des dons de guérisseur, Frank obtient pour lui, à coups de tricheries, qu'il remporte son championnat et meurt finalement avec lui, emporté par le froid et le grand rire albinien. S'ouvrant sur cette scène, le film consiste donc en une longue analepse qui raconte la naissance d'une amitié, fruit d'un malentendu aux accents métaphysiques : en plein hiver, ayant trouvé refuge dans une voiture dont il a forcé la portière, l'albinos feint le mort lorsque Burt le découvre. Usant du mensonge comme d'une planche de salut, il se laisse « ressusciter » par Burt à qui il décrit l'expérience de la mort, reprenant à son compte le cliché spiritualiste de la « lumière » vers laquelle on avance au moment du

---

<sup>5</sup> On pensera, par exemple, à l'Hadès archaïque ou aux rituels Bobo du Burkina-Faso.

<sup>6</sup> Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, The Fast Runner*, Canada, 2001.

trépas. Il s'étonne alors d'avoir les cheveux blancs : « Je me rappelle pas d'avoir eu peur, mais j'avais frette par exemple [...] j'ai vu un filet de lumière, plus je me rapprochais de la lumière, plus j'étais bien. J'avais hâte d'être dedans, dans la lumière. » Ce pays de lumière, allégorie de la mort, l'albinos en fait une description féerique que le film exploite sur le plan esthétique et qui transporte littéralement Burt. L'albinos s'envole au milieu des aurores boréales, bientôt suivi par la lumière d'un projecteur à la manière des présentateurs de music-hall. À travers ses effets chromatiques, ses éclairages et le caractère volontairement artificiel de son mouvement, l'image fait alors coïncider le cabotinage fantaisiste de Frank et le rêve de grandeur qui habite toujours l'ancien champion. Une musique triomphale accompagne l'albinos, pure figuration de l'astre bientôt retombé sur la terre où l'attend un Burt médusé.

« L'Albinie » inventée par Forcier combine, à l'évidence, le mythe de Thulé (limite septentrionale du monde connu et modèle de toutes les insularités) et cette fantasmagorie sur laquelle j'insiste particulièrement puisqu'elle déterritorialise et neutralise justement le mythe au profit du récit de survivance et d'une inventivité. L'Albinie évoque les origines, mais aussi le dernier repos. L'albinos, dont les cheveux blancs sont censés rappeler l'appartenance à l'Albinie et le destin qui l'y rattache, est donc une figure utopique et nordique, chromatiquement associée à l'hiver, à la neige et à son insoutenable luminosité. Il ne s'oppose pas à la rigueur de l'hiver, mais en propose plutôt le triomphe, l'exacerbation, voire l'hyperbole. Blanc comme neige, l'albinos n'est qu'un dérivé métonymique de cette hyperbole par laquelle le film conjugue les deux expériences limites qui consistent à « mourir de froid » et « mourir de peur ». Mais ici encore, il s'agit de « mourir de rire », en jouant un tour aussi bien à la vie qu'à la mort, comme Frank jouant un tour à Burt, comme le *trickster* des mythologies se jouant du chaos par le moyen des renversements. Évoquant l'Albinie, la voix de l'albinos se fait lointaine aux oreilles de Burt, car le caractère insulaire de Thulé la sépare, par définition, des autres mondes ; Burt demeure pourtant à la merci de sa vision, comme pétrifié d'enchantement, voyant d'abord se dessiner devant lui la trajectoire inespérée de l'étoile filante, puis se déployer l'écran mouvementé des aurores boréales. La « nordicité » ne fait pas de doute, mais elle ne se laisse pas pour autant réduire au mythe de l'origine (le paradis terrestre) ou encore moins à un quelconque essentialisme climatique de l'expérience. Elle devient plutôt le vecteur d'une relecture, voire d'une appropriation du mythe et du folklore de l'autre : mythe d'une terre enchantée, mais aussi folklore du *trickster* amérindien, héros fabulateur, joueur de tours et civilisateur. C'est bien Frank qui tire Burt de son isolement et le « civilise » en lui redonnant sa place au sein d'une communauté qui l'avait oublié, celle du *Moonshine Bowling*.

Entre ces deux possibilités que sont l'origine et la mort, quelque chose résiste qui les neutralise toutes les deux : c'est la trajectoire fantasmagorique du film qui confond allègrement le spectacle de music-hall et le mythe, la lumière des projecteurs et celle des aurores boréales ; c'est elle qui confondra, ailleurs dans le film, l'automobile où vit l'albinos et le « tabernacle électrique » d'Alberta, la nonne mortificatrice, sœur jumelle et parfaite réplique féminine d'Albert. Le travail d'appropriation du mythe passe par le renversement carnavalesque.

Les personnages de Forcier semblent tirés d'une combinaison de spectacles de foire et de fantasmagories populaires. L'homme-sandwich lui-même n'en offre-t-il pas le prélude obligé ? Une série de personnages secondaires en fournit la nomenclature : dans la vitrine du restaurant du coin, un homme fort, ressemblant au légendaire Louis Cyr, tente sans succès d'ouvrir un pot de cornichons devant un public esclaffé ; ailleurs, l'albinos vante ses talents de guérisseur ; le garagiste, quand il ne joue pas à l'homme-cheval, croque dans une fausse bouteille en sucre ; le livreur de pizza, Ti-Kid-Radio, se promène à bicyclette dans la neige, en costume de shérif ; un philosophe, renifleur de colle, finit attaché sur le capot d'une voiture, exhibé tel un trophée de chasse par les redoutables « dragons » qui hantent le quartier, la nuit, au volant de leurs automobiles modifiées. Véritables pièces pyrotechniques sur quatre roues, celles-ci vrombissent et produisent des étincelles multicolores. La démarche claudicante d'Albert évoque celle d'un Charlot ; le costume improvisé de Frank, ses cheveux hirsutes et ses bottes démesurées évoquent la bouffonnerie.

À de multiples reprises, Forcier emprunte des procédés, soit au cinéma des premiers temps (des fondus en iris), soit au cinéma d'animation : spectacle funambulesque de l'albinos, scintillement ostensiblement artificiel de pièces d'argent sonnantes ou du regard de Ti-Kid-Radio quand il croit avoir démasqué le « maniaque » qui sévit dans le quartier. Il s'agit alors de l'expression parodique des « restes » d'une culture et de sa fabrication : des bribes d'une mythologie populaire mise au service d'une allégorie de la survivance. Le spectacle annoncé de l'Albinie de même que cette invraisemblable victoire de Burt sur son arthrite sont autant d'échappées du destin qui répondent à l'imagerie de la résurrection : nos deux héros sont des survivants qui ont arraché à la mort un dernier sursis, une dernière éclaircie avant la grande noirceur, à moins qu'il s'agisse, plus justement, d'une dernière fête nocturne arrachée au couloir aveuglant de la mort. S'y prête, comme image emblématique, une des dernières scènes du film : un gros plan du visage horrifié de l'albinos, surexposé, transfiguré par la lumière aveuglante des phares des dragons qui foncent droit sur lui et lui arrachent une jambe.

La survivance est le mode d'être de tous ces personnages. Pour la plupart « orphelins » ou sans attache, leur quotidien combine ces deux extrémités qui caractérisent de manière stéréotypée la conception de la survie dans le grand Nord : une conscience exacerbée des petites choses qui ont la plus grande importance, et la projection d'un absolu. Mais cela, le film le joue sur le mode parodique, voire celui de l'autodérision du Canadien français. L'épreuve du froid et de la débrouillardise se déroule en pleine ville où, nous informe-t-on, « le frette a gelé toutes les lumières, même la lumière du *Moonshine Bowling* ». L'igloo polaire est une vieille automobile engloutie sous une congère et dans laquelle on mange du poisson d'aquarium ; l'animal féroce se mue en chauffard amateur de pétards. L'imagerie du Nord, déterritorialisée, offre au film la double possibilité narrative et esthétique d'exposer au regard du spectateur la condition d'une déshérence ou d'une indigence, et celle d'une utopie au sens où pouvait l'entendre Ernst Bloch<sup>7</sup> quand il reliait le conte de fée au principe d'une espérance émancipatrice.

La lumière resémantise cette espérance, symbolisant tantôt la délivrance même qu'offre la mort, tantôt les artifices (au sens d'une fabrique, d'une ruse et d'une pyrotechnie). C'est la déclinaison des roses, des mauves et des bleus – pouvoir de captation écranique des aurores boréales – qui délivre les signes d'un avenir et les délie dans l'immensité poreuse du ciel, entre le jour et la nuit, comme délivrés du temps lui-même ; mais c'est aussi l'intensité chaleureuse des ocres et des rouges qui apparaissent dans les intérieurs – dans la salle de quilles, dans la voiture éclairée à la chandelle ou à l'ampoule électrique jaune, dans l'appartement surréaliste de la nonne flagellante –, alors que sont exacerbés les attributs du *trickster* : invention de l'électricité sur laquelle Burt insiste toujours, génie du sportif ou du joueur de tours, mythologies à cinq sous, hystérie extatique de la nonne catholique. Forcier fait habilement passer la palette chromatique des éclairages au cierge ou au lampion, celle des bougies électriques du tabernacle, toutes manifestations lumineuses du sacré, au crible de la fantasmagorie burlesque. Les qualités artificieuses de la lumière sont aussi le gage d'une force sexuelle qui rappelle encore le *trickster* : « De nos jours, Burt, [dixit Frank], pour *pogner* avec les femmes, il faut faire des flammèches. » La lumière marque dans le film jusqu'aux noms du *Moonshine Bowling* et de la confiserie *Lalumière*.

---

<sup>7</sup> Ernst Bloch, *Le principe espérance III. Les images-souhaits de l'Instant exaucé*, Paris, Gallimard, 1991.

## L'événementialité de la lumière

Dans l'espace polaire, a-t-on coutume de penser, le ciel déborde sur le territoire, comme il en est d'ailleurs dans le désert et en haute mer. C'est un cliché de dire que les repères spatio-temporels en sont profondément modifiés, car dans un tel environnement, la lumière ne fait pas que délimiter l'espace, elle le produit et en découpe les tracés possibles, mais surtout, elle agit comme surface réfléchissante. D'où l'importance, peut-être, des gros plans de visages dans les cinématographies nordiques de Bergman et de Tarkovski, car le gros plan est justement réputé arracher ce qu'il fixe aux coordonnées normales de l'espace-temps<sup>8</sup>, transformant chaque visage en un territoire en soi.

Dans le film de Forcier, l'espace, voire la pluralité des scènes spatio-temporelles, se règle justement sur la composition chromatique et les interventions de la lumière. Mais en retour, on y oblitère toute distinction entre cette faculté poétique qu'a la lumière de faire naître en faisant apparaître, et la fabrique pyrotechnique, fantasmagorique, électrique d'où émerge un monde. L'albinos insiste sur la difficulté, pour Burt, de se remettre du choc de sa naissance. L'électricité est la réponse à ce choc, son dénouement ; car, comme l'enseigne Burt, *la lumière vient de là* et, sans elle, rien ne serait, pas même le grille-pain ! Le mot lui-même, « électricité », fait résonner, dans la bouche de Burt qui le malmène, des échos du mythe, comme s'il faisait buter la langue sur quelque chose de plus grand qu'elle. Or, faut-il le rappeler, sur l'horizon de la culture québécoise moderne, l'électricité vient du Nord et de sa colonisation. Le film de Forcier est lui-même tourné à une époque de grands projets hydroélectriques<sup>9</sup> qui confirment le Québec dans sa modernité et permettent d'en sceller l'identité au détriment de la notion du « Canada français ». Le film ne manque d'ailleurs pas de souligner l'origine « canadienne-française » de Burt, le cliché de l'homme « né pour un petit pain », le « porteur d'eau » devenu « homme-sandwich ». De toutes parts colonisé, le « colon » joue la survivance jusqu'à l'exaspération.

Certes, dans le film, l'écran étoilé de la nuit partage avec la blancheur de l'albinos la faculté de produire le possible. Mais s'y noue la trame éculée de la colonisation d'un Nouveau Monde, le Nord, que Forcier renverse de manière carnavalesque en accentuant la nature contradictoire du colon

---

<sup>8</sup> Ces questions ont longuement été débattues dans Gilles Deleuze, « L'image-affection : visage et gros plan », *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 125-144 et Béla Balazs, « Le cadrage », *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977 [1930], p. 144.

<sup>9</sup> Rappelons que c'est en 1971 qu'Hydro-Québec donne le coup d'envoi à la construction du complexe La Grande à la baie James et que c'est en 1975 qu'intervient la signature d'un pacte social entre Hydro-Québec, les Cris et les Inuits pour le territoire de la baie James. Cette période en est une de consolidation dans le développement de l'énergie du Nord québécois.

colonisé, celle d'une lumière « inventée », « patentée », « fabriquée », comme la fabulation de Frank à l'endroit de Burt. Il y a là une parodie de l'origine qui passe par l'événementialité de la lumière et qui déterritorialise le mythe de Thulé. La nordicité n'est plus ni une condition « naturelle » ni même un discours, mais une fantasmagorie assumée, inventée, toujours empruntée à l'*autre* : mythologies nordiques, folklore amérindien, cinématographie hollywoodienne ou music-hall. Le « Canadien français » y trouve une place parodique, mimétique et poétique, toujours au bord de l'autodérision ou « à côté de lui-même ». C'est donc au cœur d'une « nordicité » imagée, imaginaire et rejouée, à la fois sublime et carnavalisée, que s'inscrit stratégiquement le principe d'une identité résistante. Ici, la nordicité ne fournit pas le cadre d'une expérience, elle est plutôt le symptôme d'une appropriation difficile de la culture.