Document generated on 04/24/2024 11:10 a.m.

24 images

24 iMAGES

L'effusion poétique
De Jean Vigo à André Forcier

Gérard Grugeau

Number 50-51, Fall 1990

André Forcier

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22102ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Grugeau, G. (1990). L'effusion poétique : de Jean Vigo à André Forcier. *24 images*, (50-51), 27–31.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

DE JEAN VIGO à ANDRÉ FORCIER

L'EFFUSION POÉTIQUE

PAR GÉRARD GRUGEAU

«Nous autres sommes: d'une genèse en ivresse partie dans tous les sens».

Madeleine Gagnon (texte sur ***Au clair de la lune****)*

Je me souviens, fragments poétiques arrachés au vertige de la mémoire: Le Bouvier des mers et L'Atalante levant l'ancre sur les flots agités d'une étrange rêverie. Taraudé par les tourments d'un insondable manque d'amour, Félix Cotnoir (Rémy Girard dans ***Kalamazoo***), pathétique amiral d'opérette, appelle de ses vœux l'être d'élection. Intime projection d'une mythomanie grandiose, celui-ci se matérialise sous la forme généreuse d'une sirène à l'androgynie perverse, troublant «résumé de l'origine océanique de la vie» [1] . Dans le bric-à-brac de sa cabine, le père Jules (Michel Simon dans dans ***L'Atalante***) soutire au vieux phonographe privé d'aiguille les sons crachoteux d'une douce complainte, en faisant courir son doigt à même le disque sous le regard incrédule d'un jeune mousse. «Tu pourrais expliquer l'électricité, la TSF?», s'écrie-t-il. «Alors, discute pas!». Réplique péremptoire s'il en est qui affirme sans ambage l'inaliénable préséance de l'insolite et du surréel sur toute logique causale et autre rationalisme prosaïque. À la lumière de ces deux éléments de récit, André Forcier et Jean Vigo apparaissent d'emblée comme deux tempéraments, deux créateurs, appréhendant la quotidienneté à travers un regard neuf qui enclenche volontiers la dynamique de l'imaginaire pour exaspérer l'illusion du réel, la transcender et la transfigurer en un objet de pure poésie.

De prime abord, cette filiation peut surprendre. Par leurs singulières ramifications, les deux œuvres puisent pourtant ostensiblement à la source d'un courant surréaliste dont André Breton définissait les ambitions en ces termes: «la résolution de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue, de surréalité» [2]. Cette multiplicité du réel, cette volonté d'exploration de l'inconnu et de tous les ailleurs, cette aspiration à la plénitude de l'être, que sous-entend cette déclaration-manifeste, ont été illustrées et sont encore illustrées aujourd'hui par les adeptes de ce courant – on pense ici notamment au Emir Kusturica du ***Temps des Gitans*** – à travers diverses thématiques d'une récurrence particulièrement révélatrice. L'enfance, le voyage, l'amour fou, l'insolite, le rêve comme expression du défoulement naturel de l'inconscient, figuraient au centre des préoccupations surréalistes. Et ce n'est certes pas un hasard si la fécondité poétique de l'univers d'André Forcier trouve ses points d'ancrage et les ressorts de son expression dans la conjonction de plusieurs de ces thèmes.

Kalamazoo. La sirène Héléna Mentana (Marie Tifo) et Félix Cotnoir (Rémy Girard).

L'ENFANT SAUVAGE

L'enfance – impulsive, insoumise, disponible, amorale, riche d'un devenir aussi hasardeux qu'infini – illumine l'œuvre de Forcier des feux d'une révolte sauvage, absolue. Elle y apparaît comme le dépositaire d'un «état d'être» farouchement revendiqué face à la laideur du monde des adultes. Cruelle parce que terrifiante de lucidité, elle se pare de vertus troubles

qui agissent comme autant d'embrayeurs de fiction et de relais de la contamination poétique. Dans ***L'eau chaude l'eau frette***, Ti-Guy, Francine et Julien transforment les réjouissances tragi-comiques qui entourent l'anniversaire de Paulo en une fête macabre au cours de laquelle la folie libératrice éructe dans un rire étranglé. Comme dans ***Zéro de conduite*** de Jean Vigo où les collégiens s'enfuient sur les toits vers les limbes de la dissidence, le film de Forcier se clôt sur le side-car de Ti-Guy et de Francine se dissolvant dans la blancheur aveuglante d'une liberté saisie dans le cristal de l'instant et dans toute la fragilité de son impossible éternité. Mais cette enfance qui porte la révolte au paroxysme – voir encore la pureté de la jalousie de Léopoldine dans ***Au clair de la lune*** qui, par amour pour son père garagiste, donne dérisoirement «un motif à son destin» en crevant les pneus des voitures du quartier – ne s'exprime pas qu'à travers la tribu des enfants-vieillards qui peupleraient une cour des miracles issue d'un imaginaire débridé. Elle habite en fait la plupart des personnages de ce condensé d'humanité qu'offre dans un fécond élan de générosité l'univers de Forcier et de Jacques Marcotte, l'ami, le scénariste-complice attitré. Dans ***Le retour de l'Immaculée Conception***, l'œuvre peut-être la plus saisissante du cinéaste notamment à cause, pour reprendre les termes de Cendrars, de «la poésie spontanée du chaos» qu'elle dégage, les frères Ladouceur émergent du tissu narratif comme de grands enfants déstructurés, à l'individualité diffuse, qui évoluent dans un monde aux contours tout aussi incertains. La nostalgie d'un état d'enfance que l'on s'efforce de perpétuer coûte que coûte à travers un ludisme exacerbé imprègne subtilement les images d'un quotidien ouvert sur «le vertige de la disponibilité»[3]. En pleine régression, ces éternels adolescents en cavale investissent un Montréal transfiguré qui tiendrait d'un Luna Park régi par la seule utopie d'une totale émancipation à conquérir. Avec, en filigrane, une irrépressible sensation de désenchantement qui suinte aux entournures d'un objet filmique pris au piège des derniers sursauts d'une insouciance juvénile irrémédiablement condamnée.

L'AMOUR BRAQUE

Intrinsèquement lié à l'enfance, le thème de l'amour fou appelle à la même irrévérence subversive face à la banalité d'un quotidien frappé d'aliénation aiguë. Il est lui aussi le vecteur privilégié d'une réjouissante insurrection du désir qui débouche sur la matérialisation physique du rêve et le spasme aussi fulgurant qu'éphémère de la liberté absolue. Sous nos yeux, le monde se reconstruit au-delà de tous les interdits. Dégagé des contingences du réel, il se dilate, s'ouvre sur le «surmonde», sur la révélation d'un ailleurs inlassablement pourchassé. Séparés, vibrant de part et d'autre dans la solitude du lit défait, les mariés de ***L'Atalante*** scellent leurs retrouvailles dans un espace de rêve éveillé qui abolit le temps et la distance, renverse le courant de l'irréversible. Le pouvoir «d'invasion» de l'image cher à Cocteau est alors à son comble, dans cette séquence dynamisée par la seule force de l'amour fou. Les scènes d'apparition de la sirène dans ***Kalamazoo*** naissent elles aussi spontanément d'une même exacerbation des sentiments chez Félix Cotnoir d'abord et bientôt, par un effet de contagion, chez Pascal Globenski. Mais, dans l'univers de Forcier, l'amour demeure inexorablement marqué au coin de l'impossible. Il s'accommode mal du réel. Il n'est souvent que projection, appel désespéré en direction de l'être mythique, déluge verbal dissimulant maladroitement l'angoisse du sexuel. Et s'il invite à descendre «la pente de la rêverie», c'est avec pour tout bagage l'intime conviction du point de non-retour déjà franchi, de la mort inéluctable. Félix Cotnoir, alias Feliciano Montenegro, finit par comprendre que la vraie Héléna loge à jamais au fond de «l'océan patient», dans cette «région inconsciente de la matrice des eaux» dont parle Bachelard[1]. Avec toute l'énergie de son désespoir, bouclant la boucle, l'amoureux fou de ***Kalamazoo*** l'y rejoindra, vêtu encore des culottes courtes de l'enfance. Avec cet ultime saut dans l'imaginaire, il entre définitivement en poésie, comme pour se lover à jamais dans «l'Albinie» de ses chimères. À la lecture du scénario, ***Une histoire inventée***, la dernière œuvre du tandem Forcier-Marcotte, semble renouer avec cette thématique de l'amour fou à travers un drame de la jalousie, où la trajectoire de divers personnages consumés par leur passion fait directement écho à la tragédie shakespearienne d'Othello. Le théâtre et la vie y apparaissent intimement liés et le tragique éclate, sublimé dans sa banalité par un humour féroce des plus jubilatoires.

AU-DELÀ DU RÉEL

L'aventure cinématographique n'est cependant pas qu'affaire de thèmes. Elle est avant tout l'expression inédite d'un regard, une coloration exclusive de la voix dans le grand concert du monde. Ce regard, cette voix, André Forcier les façonne à même le creuset d'un réalisme multidimensionnel au sein duquel il s'adonne à l'art du décalage pour nous entraîner au-delà du visible et nous révéler les richesses inépuisables de «la réalité intégrale». Il y a là encore dans cette quête toute l'essence de la démarche surréaliste, qui cherchait à embrasser dans un même mouvement le contenu manifeste et le contenu latent de l'existence à partir des paramètres du réel. De ce télescopage des contenus, de cette fusion du défini et de l'infini, de cette rencontre de l'insolite et de la spontanéité naît le dérèglement poétique qui ouvre sur le surréel, cet Eldorado de la sensation pleine, où le «être au monde» de Rimbaud prend enfin tout son sens.

Protéiforme, l'œuvre de Marc-André Forcier se cherche inlassablement, établit de fragiles passerelles entre le rêve et la réalité pour s'édifier à même ses tâtonnements et ses incertitudes pleinement assumés. Une profonde fracture aux arêtes vives, nettes, en parcourt cependant la façade: les premiers films plus naturalistes de facture (***Le retour de l'Immaculée Conception***, ***Bar Salon***, ***L'eau chaude l'eau frette***, ***Night Cap***), se démarquant des productions plus récentes (***Au clair de la lune***, ***Kalamazoo***) qui n'hésitent pas à exhiber, en toute impudeur et avec un bonheur inégal, les ressorts de leur dispositif de représentation et le kitsch de leurs artifices.

Par leur ancrage dans une quotidienneté saisie dans toute sa crudité naturaliste, les premières œuvres renvoient plus ouvertement à une certaine réalité sociologique ou anthropologique. Celle-ci se dessine à travers la peinture non pas d'une sorte de sous-prolétariat exsangue de rêves, comme il a souvent été dit, mais plutôt d'un monde de petites gens décentrés, marginalisés ou se marginalisant eux-mêmes par fidélité à l'esprit d'une enfance non alignée et par désir de défier la pesanteur du réel. Félix Cotnoir (***Kalamazoo***) ne supporte pas les ascenseurs. Le malaise, la nausée, s'emparent de lui dès qu'il quitte les limbes de l'imaginaire pour «redescendre» sur terre. Il semble craindre que le quotidien étriqué ne le cloue littéra-

Une histoire inventée. Soledad alias Desdémone (Charlotte Laurier)

lement au sol. On urine beaucoup aussi chez Forcier. Comme si les personnages, en satisfaisant ce besoin naturel, s'allégeaient de l'inutile et échappaient provisoirement à la lourdeur de leur trop humaine condition. Mais, s'il part de l'observation réaliste d'une certaine frange de la société québécoise, Forcier refuse de s'enfermer dans un misérabilisme complaisant de surface. Il filme toujours avec l'intention de rendre compte de la rumeur souterraine de la vie, du film invisible qui circule en permanence entre les êtres et les choses. Il rejoint en cela l'école néo-réaliste d'un Vittorio de Sica ou d'un Fellini première période. Objectif: dépasser le cliché pour atteindre l'image véritable, partir du connu pour déboucher sur l'inconnu et capturer le «vrai» dans les filets de la poésie. Ou, comme le formulait Baudrillard à propos de l'interaction entre les parties visibles et invisibles de l'image, capter «le rythme de l'émergence et du secret, la ligne de flottaison de l'imaginaire»[4].

L'eau chaude, l'eau frette. Julien (Jean-Pierre Bergeron)

CES INSOLITES LIEUX ET OBJETS DU DÉSIR

Divers éléments contribuent à l'émergence de la surréalité, à la délicate osmose qui s'établit entre les multiples strates d'un réel revisité par la vision de l'artiste. C'est là que, par son introduction dans le jeu cinématographique, l'insolite doit donner sa pleine mesure, ouvrir sur un lointain vertigineux qui nous devient soudainement proche, à portée de vie, de regard. Chez Forcier, cet insolite se pare souvent des oripeaux du vraisemblable (voir dans ***Bar Salon*** la scène des toilettes ou, dans ***Night Cap***, celle du salon mortuaire). Il n'en participe ainsi que plus activement au dérèglement du réel et au bredouillement de l'instant poétique à naître, qui enclenchera une autre temporalité, plus riche, plus équivoque, littéralement suspendue hors du temps. Ce dérèglement s'opère également par le biais d'un dévoiement des liens et des objets qui émaillent le parcours filmique. «Habitacle de mélancolie», le bar salon de Charles Méthot fait figure de dernier havre d'une impossible intimité, d'un esprit d'enfance en déroute, et devient la métaphore d'un Québec agonisant, clos sur lui-même et privé d'idéal collectif. Sombre métaphore reprise et poussée jusqu'au pathétique dans ***Au clair de la lune***, où la vieille

L'eau chaude, l'eau frette. La bascule de Polo

minoune enfouie sous la neige symbolisera, dix ans plus tard, le cercueil des dernières illusions «d'un pays de nulle part», frappé, selon les termes de Madeleine Gagnon, «de déprivation historique». La lumineuse Albinie que Frank et Bert s'efforcent d'arracher au néant avec toute la fougue de leur imagination exaltée n'aura duré que le temps des aurores boréales.

Au chapitre des objets, la boîte à musique du ***Retour de l'Immaculée Conception*** surgit à maintes reprises dans le tissu narratif comme un corps étranger à la connotation aussi séduisante que mystérieuse. Celle-ci semble agir comme un condensé de l'insolite, comme le sésame de l'effusion poétique, tant l'objet recèle en lui-même toute l'ambiguïté d'un monde piégé à la fois dans sa clarté lumineuse et sa terrifiante opacité. Par-delà la blancheur d'un lac gelé, «les petits anges jouent avec de la musique» et le crime fleurit dans un crépitement de ténèbres. Le père vient de tuer sa fille Myrtille. L'objet s'est fait l'insondable passeur vers un nouvel espace, le catalyseur de la réaction poétique qui irradie soudainement le plan.

MÉLODIE EN SOUS-SOL

La musique – et plus largement le montage sonore –, de même que le langage constellé d'images et de sonorités touffues, généreuses, agissent à leur manière comme relais de la révélation lyrique. Au service du seul décollage poétique, la bande son joue habilement des contrepoints. Prolongement d'un hors champ allusif, elle métamorphose le sous-sol allégorique de ***L'eau chaude l'eau frette*** en une fourmillante jungle africaine à forte connotation sexuelle. En son sein se terre le rat mythique qu'il faudra abattre dans un geste d'initiation préfigurant le chaos de la fête finale. Le plan fixe des chasseurs à l'affût dégage alors une sensation de glissement sournois qui transfigure le réel. Dans un autre registre, véritable morceau d'anthologie, la séquence du «callage» dans ***Le retour de l'Immaculée Conception*** constitue peut-être l'exemple le plus éloquent d'un langage en liberté dont la belle énergie semble relever autant de la fécondité du hasard que d'une maturité souveraine. Appels lancinants de la corne de brume, partition musicale jazzée, scansion blasée d'une langue minimaliste proche de la désintégration: tout dans la séquence concourt à tracer subtilement l'esquisse d'une déviation au-delà du réel immédiat – l'aliénation du travail au quotidien – pour renouer avec le flux ludique qui traverse le film et ressusciter la magie incantatoire d'une enfance de la sensation pure. Le souffle de l'anarchie originelle a détourné la séquence de sa représentation première pour inscrire en creux l'instabilité fuyante, porteuse de poésie.

L'ART DU GROTESQUE

Pour échapper au premier degré diégétique, Forcier prend par ailleurs le parti de soumettre la réalité au rouleau compresseur du grotesque. Dans ***L'eau chaude l'eau frette*** plus particulièrement, il joue de «l'art du paradoxe» en épinglant sous un éclairage des plus crus les travers de ses personnages pour mieux faire remonter en surface la tragédie individuelle des «joyeux drilles» qui composent le microcosme sous observation. Avec une jubilation perverse et une tendresse sans complaisance, il brouille les normes et les références, il amplifie les comportements, exhibe les tares, fait voler la réalité en éclats par le rire et la dérision pour révéler «l'image» dans toute son ambivalence. Une image complexe qui recèle dans sa texture

Bar salon. Charles Méthot (Guy L'Ecuyer)

l'essence de l'absurde et du désespoir et qui confère par là-même une dimension universelle à l'œuvre. Le recours au grotesque avec sa charge de méchanceté jamais gratuite dépouille la réalité de toute mièvrerie rassurante et confortable. L'acte de création en prenant ses distances par rapport à la nature des choses perpétuellement fuyante, évanescente, y gagne en vérité, en élévation d'idée et de sentiments, en débridement poétique.

LA VIE EST UN SPECTACLE

Avec ***Au clair de la lune*** et ***Kalamazoo***, l'acte de création chez Forcier semble porteur de nouvelles ambitions. Ici, Méliès prend irrémédiablement le pas sur Lumière. L'illusion cinématographique s'affiche ouvertement avec son cortège d'artifices qui réorganisent le réel. La rupture avec le naturalisme documentaire se fait radicale et, si l'ancrage culturel demeure, l'objet filmique se complexifie en brisant les codes du réalisme. Parfois au risque de perdre en spontanéité ce qu'il gagne en sophistication. L'univers de Forcier, comme ses personnages, semble souffrir d'une inadéquation au monde qui va s'intensifiant. D'où peut-être un besoin exacerbé de dé-naturaliser de plus en plus le réel, de l'immerger dans le simulacre, sans que l'artiste perde toutefois de vue l'enjeu ludique qui a toujours sous-tendu sa démarche cinématographique. ***Au clair de la lune*** s'ouvre et se clôt sur le parking enneigé du Moon Shine Bowling. Une lampe fixe, située à l'avant-plan, l'éclaire comme une scène de théâtre. D'emblée, le film est placé sous le signe du spectacle. Clins d'œil à l'univers de Disney, aux dessins animés, à la comédie musicale (on peut penser au mélange des genres dans ***Le sixième jour*** de Chahine) voire au burlesque à la Mack Sennett avec ses hommes gonflés au gaz s'envolant au-dessus des toits, stylisation des costumes et des décors, exacerbation des couleurs et des éclairages, utilisation de la voix off comme soutien de l'effusion poétique, déréalisation des objets: à tous les niveaux, la contrefaçon est à l'œuvre. Tout ce cérémonial de la représentation habite également le petit monde «fabriqué» de ***Kalamazoo***, à l'image des fleurs mutantes de Félix Cotnoir: ouvertures à l'iris, cartons d'accompagnement en surimpression à l'écran, mise en abîme du récit par le biais de la peinture et de la littérature. De cette généralisation de «l'effet de leurre», de ce traitement par l'excès, naît, selon la formule de Scarpetta définissant le renouveau baroque dans l'art contemporain, «un paradoxal effet de vérité»(5). Création d'un champ d'expérimentation propice au jeu, quête d'une réalité intégrale dans laquelle le rêve s'épanche à la faveur de l'illumination poétique: de film en film, Forcier creuse le même sillon, tel un inlassable chasseur de chimère en mal d'une innocence à jamais perdue. Mais, il est vrai qu'une histoire inventée peut toujours en cacher une autre. À suivre donc. ■

(1) Gaston Bachelard: *La terre et les rêveries du repos*.
(2) André Breton: *Manifeste du surréalisme*.
(3) Pierre Demers: *Le retour des désœuvrés* (*Cinéma Québec*).
(4) Jean Baudrillard: *L'ère du faux* (revue *Autrement*, janv. 86).
(5) Guy Scarpetta: *L'artifice*. Voir aussi l'article de Jocelyn Deschênes: *La mise en scène du trompe-l'œil* (revue *Dérives*, no 52)