

Art du temps et sérendipité. Compte rendu de lecture de Robert Daudelin, *Jacques Leduc. Trois pommes à côté du cinéma* (Montréal : Les Herbes rouges, 2020)

Pierre-Alexandre Fradet
Cégep de Saint-Laurent

Mots-clés : cinéma québécois, Jacques Leduc



L'esprit de l'époque ! Qu'on l'affectionne ou qu'on l'abhorre, qu'on s'y soumette ou qu'on y résiste, il s'impose à nous. Et pourtant, tel l'éléphant dans la pièce, il arrive qu'on peine à en parler et à jeter sur lui un regard lucide. Certains vont même jusqu'à mettre en doute son existence ou tout au moins son caractère définissable. C'est le cas par exemple de Tristan Garcia qui, dans sa postface à *Algèbre de la tragédie* (2014), affirme que personne ne « se croit aujourd'hui majoritaire dans son époque par la pensée¹ », ce qui semble vouer à l'échec l'identification précise de l'air du temps. En quel sens incline-t-il ? Cela ne va pas toujours de soi. À vrai dire, quiconque se décrirait comme le pur et simple représentant de son époque se verrait bien vite accoler l'étiquette de laquais idéologique ou de conformiste rampant. D'où les prétentions diverses, et souvent contradictoires, à échapper aux modes, aux habitudes de pensée, aux idées répandues. D'où également toute la difficulté à définir l'air du temps.

Jacques Leduc aborde cette question à travers un autre prisme. Pour lui, malgré la complexité qu'il y a à définir une chose aussi mouvante et protéiforme que l'esprit d'une époque, cet esprit existe. Il se laisse deviner à l'examen des conditions sociales, des politiques existantes, des idées communes, des conversations courantes. Et non seulement cet esprit existe-t-il, mais il peut et doit intéresser le cinéma au premier chef. Il faut reconnaître à

Robert Daudelin le mérite d'avoir mis en lumière ce point dans son remarquable ouvrage: «Leduc, ce n'est pas d'hier, est sensible à l'air du temps.» (p. 120) Daudelin déploie son investigation en trois moments principaux. Tout d'abord, il offre un bref mais éclairant aperçu du parcours ayant mené Leduc vers le cinéma, un parcours ponctué par un cours classique au Collège Bourget de Rigaud, des collaborations à la revue *Objectif* et un emploi d'été à l'Office national du film du Canada (ONF) qui conduira Leduc à occuper un premier poste d'assistant-caméraman. Ensuite, il traverse les activités de réalisation de Leduc pour en éclairer le contexte biographique de production. Enfin, parce que deux angles d'analyse valent mieux qu'un, il revisite sa filmographie pour en commenter le fond et la forme. Cette entreprise, qui propose de passer en revue deux fois plutôt qu'une les films de Leduc au sein d'un même livre, était risquée. Mais le résultat n'a rien de redondant. Au contraire, en intégrant de nombreux extraits d'entretiens avec Leduc et en passant d'un exercice de mise en contexte (dans un premier temps) à une analyse critique plus détachée (dans un second temps), Daudelin diversifie les approches possibles de l'œuvre de Leduc et nous la fait apprécier davantage. Un utile surcroît d'informations apparaît par ailleurs dans les annexes, où l'on trouve des textes du cinéaste ainsi qu'une bibliographie sélective. Rares sont les livres qui font sentir aux lecteurs une complète sympathie vis-à-vis du sujet traité en même temps qu'une capacité de recul, et c'est exactement ce que nous offre ici Daudelin.

La sensibilité de Leduc à l'égard de l'air du temps est particulière: n'impliquant ni adoration ni détestation, elle témoigne d'un intérêt naturel pour le cours des choses, que le cinéaste se plaît tantôt à louer, tantôt à maudire, tantôt encore à garder en mémoire dans le but de permettre aux générations futures de prendre la mesure de l'érosion historique des mœurs. Interviewé par Daudelin, Jacques Leduc dit en ce sens: « Dans l'ensemble de mon travail, *Chronique de la vie quotidienne*, c'est l'une des choses dont je suis le plus fier. J'aime bien la qualité "archives" de ces films: dans cinquante ans, on regardera ces films et on saura comment vivaient les Québécois dans les années 1970. » (p. 46) L'un des morceaux de bravoure de son œuvre, cet opus fut tourné sur quelque dix mois et déboucha sur l'accumulation de « plus de cent heures de matériel en 16 mm » (p. 42). Outre leur intérêt archivistique, les films formant cette chronique ont l'avantage de témoigner du double attachement de Leduc au documentaire et au travail collaboratif. Chez lui, le documentaire

ne représente pas uniquement le pôle qu'on oppose traditionnellement à la fiction (encore qu'il fasse de plus en plus partie de la tradition elle-même de flouter l'opposition entre l'un et l'autre²); c'est un véritable « mode d'exploration », « une tournure d'esprit », « une façon de voir qui accorde une large part à la liberté et à l'improvisation. Le documentariste est un musicien de jazz égaré dans le cinéma. Le documentaire passe par des accidents. » (p. 145) Tout comme la science progresse grâce à la sérendipité, c'est-à-dire la capacité de faire des découvertes au gré du hasard, le cinéma gagne selon Leduc à s'écarter des voies tracées d'avance pour s'ouvrir à ce que des circonstances inattendues nous appellent à réaliser. Le cinéaste l'explique bien :

C'est sur le plateau que je trouvais la réponse, pas dans le découpage. Peut-être une fois sur cent, j'arrivais avec des idées très précises; parfois même je me faisais un petit *storyboard*. De façon générale – et c'était déjà vrai quand je tournais des documentaires –, il y avait toujours cette souplesse: si le caméraman me dit: « ne mets pas la caméra ici, plutôt là », je regarde et je vois bien qu'il a raison, alors on déplace la caméra! (p. 63)

Cette vive attention à la multiplicité des options qui s'offrent à un instant donné – instant toujours fugace et imprévisible, mais qu'il faut savoir saisir – est indissociable de l'amour de Leduc pour le travail collaboratif. C'est un truisme de dire que le cinéma constitue un « travail d'équipe ». Mais la mise en commun des forces acquiert une telle importance chez Leduc – et détermine tant la nature de ses films – qu'il importait à Daudelin de la mettre en relief dans son livre. Soulignant notamment, au sujet de *Chronique de la vie quotidienne*, le travail de Pierre Letarte, Fernand Bélanger, Jacques Bobet, Jean Chabot, Gilles Gascon, Roger Frappier, Pierre Bernier et Alain Sauvé, l'ouvrage explique comment un film peut évoluer pour le mieux lorsque de multiples voix sont entendues, tout comme il rapporte le désir de Leduc d'accorder un privilège à la communauté plutôt qu'à l'Auteur avec un grand « A » – à l'instar du collectif Épopée aujourd'hui. D'ailleurs, *On est loin du soleil* (1971) répertorie dans son générique « une liste de noms, par ordre alphabétique, sans mention de fonctions » (p. 30).

Long métrage majeur dans l'histoire du cinéma québécois, *On est loin du soleil* est le premier film entièrement scénarisé de Leduc. Il constitue l'un des maillons d'une chaîne cinématographique consacrée aux « quatre grands »

(selon l'expression employée par Pierre Maheu dans un texte déposé à l'ONF) que sont Maurice Richard, le frère André, Maurice Duplessis et Willie Lamothe. Que reste-t-il du modeste portier du Collège Notre-Dame dans une société qui a fait litière de la religion ? La question est posée par Leduc, et la réponse apportée s'exprime à travers les actions des personnages du film, après le célèbre fond noir sur lequel s'ouvre l'œuvre. D'un point de vue ethnographique, *On est loin du soleil* excelle à révéler la distance entre l'air du temps propre au frère André et celui capté par Leduc, en même temps que l'influence persistante et fantomatique de celui qui deviendra saint.

Le réalisateur se penchera à nouveau sur le thème de la distance temporelle lorsqu'il s'entourera de l'essayiste Jean-Marc Piotte et qu'il braquera sa lentille sur d'anciens militants pour qui l'heure est au bilan. Il en résultera *Notes de l'arrière-saison* (1986) et *Le temps des cigales* (1987). Aussi cela donnera-t-il lieu à une pénétrante réflexion sur le temps :

Le cinéma est un art du temps, comme la musique : les notes ont une durée, les plans aussi – la musique contemporaine est là pour nous le rappeler. La question du temps, c'est quelque chose où [sic] je reviens souvent, pas seulement pour évoquer « le temps qui passe », mais pour me rappeler que le temps n'existe pas ! Bien sûr, pour les besoins de la planète, on a inventé le temps, mais ce n'est rien d'autre qu'une réflexion humaine... Le temps nous habite malgré nous, ne serait-ce que parce qu'on a un temps limité sur la planète. (p. 59)

Il y a lieu de se demander si Leduc est parfaitement cohérent lorsqu'il décrit le temps comme une pure invention humaine et qu'il affirme que ce temps « nous habite malgré nous » : si le temps s'impose à nous malgré nous, n'est-ce pas dire alors qu'il possède un caractère nécessaire, objectif ? On peut sans doute résoudre cette apparente contradiction en notant que l'objectif artistique de Leduc consiste moins à développer une seule et unique conception du temps qu'à examiner les multiples manières dont on peut définir et habiter le temps. Ainsi, remarque Leduc, « [d]ans *Le dernier glacier*, les personnages affrontent le temps de trente-six façons » (p. 59).

Tourné en 1967, *Nominingue... depuis qu'il existe* fait état lui aussi d'un certain décalage temporel. Pour décrire une petite ville des Laurentides,

Leduc use des méthodes associées au cinéma direct et tend la perche à des habitants âgés. Daudelin insiste sur ce point :

Leduc bouscule l'approche de ce genre de sujet : il fait alterner noir et blanc (les témoignages des anciens) et couleur (la vie actuelle), bouscule le documentaire en y introduisant des éléments de fiction (un flirt entre une estivante et le jeune héritier du magasin général) et mélange astucieusement passé et présent. [...] L'ennui semble être une composante essentielle du quotidien de la jeune génération ; même filmés en couleur, ces jeunes n'ont pas l'énergie des plus vieux à qui les belles images en noir et blanc semblent étrangement inculquer une réjouissante vitalité. (p. 95)

Loin d'être ici le fruit du hasard, ce contraste entre un âge d'or exalté et une jeunesse abattue donne à comprendre que l'histoire humaine n'est ni linéaire ni guidée téléologiquement vers un nécessaire mieux-être. Bien des parallèles pourraient être tracés entre cette représentation d'une jeunesse émoussée et l'image que renvoie parfois d'elle un cinéaste contemporain comme Stéphane Lafleur, notamment dans *Tu dors Nicole* (2014), sans compter que de nombreuses comparaisons pourraient être établies entre les plans contemplatifs et chirurgicaux de Leduc et ceux proposés par l'inénarrable Denis Côté³.

Il ne faut guère attendre longtemps pour voir se déployer des réflexions sur la perte d'intensité et sur l'esprit de l'époque dans l'œuvre de Leduc, car son tout premier film – *Chantal: en vrac*, sorti en 1967 – en était déjà imprégné. Lisons derechef Daudelin :

Le côté foncièrement brouillon de l'entreprise fait aussi partie de sa richesse : *Chantal: en vrac* témoigne de l'air du temps. Dès l'ouverture du film, Leduc affiche ses références : Chantal se présente au spectateur avec à peu de choses près les mêmes mots, et sur le même ton, que la Barbara de Gilles Groulx, en ouverture du *Chat dans le sac*, le film qui a donné à la génération de Leduc le goût de faire du cinéma. Le film emprunte manifestement son écriture aux premiers courts métrages de Jean-Luc Godard, dans son montage (les *jump cuts*), ses ruptures de ton, son plaisir à provoquer aussi (les propos de Chantal sur la guerre du Vietnam) : la Nouvelle Vague n'est pas très loin. Quant à l'ONF, producteur du film, est-il besoin de le rappeler, Leduc l'écorche gentiment au passage avec un petit film dans le film (très

NFB classique) sur la beauté des paysages de l'automne laurentien, avec musique maison à l'appui. Mais il met davantage en question la production onefienne, y compris les films du cinéma direct, par le mélange de genres et de tons qui anime son film. (p. 92)

C'est là toute la complexité et toute la grandeur de l'œuvre inaugurale de Leduc : en plus d'y exprimer un irrépressible désir de faire du cinéma, et ce, quels que soient les risques (ou les maladroites) encourus, le cinéaste parvient à forger sa propre personnalité tout en s'appuyant sur de multiples sources d'inspiration. Personnalité en parfait accord avec l'injonction selon laquelle on doit, en cinéma, « se faire les interprètes de la réalité et non seulement ses témoins » (p. 139), ainsi que le défend Leduc dans un texte mis en annexe. En dépit de la mauvaise réception dont son premier film a fait l'objet, le cinéaste peut certainement se targuer d'avoir bricolé une posture créative qui s'est méritée, au Festival international du film de Montréal, dont le jury était présidé par Jean Renoir, le prix du « meilleur film dans la catégorie moyen métrage “pour son modernisme et son caractère critique” » (p. 20).

Encore plus critique et controversé sera le film au titre ironique : *Cap d'espoir* (1969). Ici encore, comme le reconnaît volontiers Leduc, « [i]l faut voir le film dans son époque, en 1969. Il y a alors un écoëurement général et il ne reste que “Mange d'la marde” comme réponse, ce qui me semble bien correspondre au sentiment social de l'époque. » (p. 27) Le produit final, à dire vrai, est un détournement. Tandis que le projet initial impliquait de « faire le tour de la Gaspésie avec un groupe d'adolescents » (p. 26), il s'est réorienté vers une perspective résolument subversive. Tour à tour, l'œuvre fustige l'anglicisation et l'américanisation du Québec, son incapacité à se choisir en tant que nation, l'influence tenace du clergé, le divertissement et l'aliénation assurés par la bêtise télévisuelle, le contrôle des finances et de l'information par des élites telles que Power Corporation, le surfinancement de la police au détriment de la réhabilitation, la brutalité des forces de l'ordre, la surconsommation, l'écart entre les riches et les pauvres... Si plusieurs de ces revendications demeurent bien sûr à l'ordre du jour, il est de plus en plus fréquent d'entendre que les luttes politiques tendent ces dernières années à changer de cap, passant du nationalisme québécois et de la critique du capitalisme américain vers des revendications davantage centrées sur les groupes minoritaires ou marginalisés de même que sur la cause environnementale.

Autre signe que les temps changent: alors que l'œuvre de Leduc défendait haut et fort la liberté d'expression en la dépeignant comme une valeur progressiste, une certaine gauche contemporaine suggère plutôt que la liberté d'expression rime trop souvent avec «liberté d'oppression», de sorte que la censure redeviendrait la bienvenue⁴.

On s'étonne d'apprendre que *Cap d'espoir* avait été censuré par le commissaire de l'ONF de l'époque, Hugo McPherson, pour des raisons de mauvais goût (*bad taste*): références scatologiques, nudité, monstration de fusils et de bombes, appel à brûler certains gens au pouvoir. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1976 qu'André Lamy décensurera ce pamphlet de même que deux autres films: *On est au coton* (1976) de Denys Arcand et *24 heures ou plus* (1977) de Gilles Groulx. Or, conformément à ce qu'il est convenu d'appeler l'«effet Streisand», plus on veut étouffer une affaire ou dissimuler une œuvre, plus cette affaire ou cette œuvre risque d'attirer l'attention publique. C'est pourquoi divers spectateurs voudront probablement revoir au plus vite *Cap d'espoir*. Qu'y trouveront-ils? Une certaine gaucherie juvénile, sans doute, comme le suggère à sa façon Daudelin en disant que, dès 1976, l'œuvre représentait un «pétard mouillé» (p. 29) et que ce «n'est pas un objet qui a très bien vieilli. [...] Son porte-parole est un enfant gâté qui se croit révolutionnaire et dont le désœuvrement est tout, sauf révolutionnaire. Le recours aux propos scatologiques désamorce pour de bon le discours dénonciateur qui animait les cinéastes.» (p. 98-99) La tentation est grande de voir dans ce brûlot quelques fragments de vertu ostentatoire: faute de porter à l'action le spectateur en misant sur la subtilité, l'œuvre attaque sur tous les fronts et bredouille, sur un ton morne et cynique, une série de revendications. Comme l'explique avec intelligence Ibram X. Kendi, on gagne à mesurer le radicalisme politique en tenant compte des effets transformateurs visés et obtenus plutôt qu'en fonction de la pose révolutionnaire que certains affectent et qui s'avère souvent contre-productive: «[S]i tout ce qu'arrivaient à faire mes mots était *d'avoir l'air* radical, alors ces mots n'étaient pas du tout radicaux. [...] À l'époque où je me pensais le plus radical, j'étais le plus conservateur⁵.» Malgré le côté criard, ostentatoire et un brin contre-productif de *Cap d'espoir*, l'œuvre recèle tout de même quelques perles qu'on ne saurait négliger. D'une part, ses scènes de moutarde-ketchup et d'énumération étourdissante des commerces en bord de route disent très bien l'oppression capitaliste qui s'exerçait à l'époque, et

qui s'exerce encore de nos jours, sur le corps social. D'autre part, sa scène finale, où le personnage principal s'enterre lui-même pour finir asphyxié par un évêque, peut être interprétée comme un pied de nez adressé à la fois aux traditions et à la forme particulière de militantisme qu'adopte le protagoniste. En ce sens, le film allie la critique à l'autocritique.

La perspicacité artistique de Leduc deviendra plus manifeste dans des œuvres postérieures telles que *Tendresse ordinaire* (1973) et *Trois pommes à côté du sommeil* (1989). Fort bien accueilli par la critique, y compris par le *New York Times*, le premier de ces opus se retrouvera en sélection « pour le très prestigieux “New Directors / New Films” du Museum of Modern Art de New York d'avril 1974 » (p. 39). Daudelin jette notamment un éclairage sur le caractère messianique du film en signalant qu'il repose sur une structure d'attente: « Dans *Tendresse ordinaire*, on “prend son temps” (en faisant un gâteau, en pelant une orange); on “tue le temps” (sur le train, au supermarché); on “trouve le temps long”, pendant que le mari est au loin. Le temps est partout; il pèse sur les gestes et les choses et donne tout son poids à l'hiver qui dure trop longtemps. » (p. 104) S'agissant de *Trois pommes à côté du sommeil*, le temps y est explicitement individuel et implicitement collectif. En effet, « [c]e beau film qui, à travers son héros, nous interpelle intimement, est aussi une œuvre inscrite dans le temps historique: les lendemains référendaires, le passé militant de Madeleine et les funérailles de René Lévesque sont là pour nous rappeler que la crise du protagoniste [...] appartient à une époque précise [...] » (p. 125). À mi-chemin entre la recherche et la fuite, organisée selon un « apparent désordre » (p. 123), l'œuvre atteint comme peu d'autres au regard « cubiste » tant désiré par Leduc – un regard singulièrement pluriel, où se disputent et se complètent sur un même plan le particulier et l'universel.

On était en droit de s'attendre à beaucoup de la part de Robert Daudelin, vu sa renommée et son titre d'ancien directeur général et conservateur de la Cinémathèque québécoise. L'ouvrage dont il nous fait cadeau répond en tout point à ces attentes. Il confirme avec éclat que Jacques Leduc mérite d'être considéré comme « un des cinéastes les plus originaux, et en même temps les plus secrets [et sous-estimés] de notre cinéma » (p. 76).

Note

1. Tristan Garcia, « Critique et rémission », postface à *Algèbre de la tragédie* de Mehdi Belhaj Kacem (Paris: Léo Scheer, 2014), 257.

2. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière* (Paris: Seuil, 2016).
3. Sur des thèmes connexes, voir Pierre-Alexandre Fradet, *Philosopher à travers le cinéma québécois. Xavier Dolan, Denis Côté, Stéphane Lafleur et autres cinéastes* (Paris: Hermann, 2018).
4. À ce propos, voir par exemple Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes* (Paris: Presses Universitaires de France, 2019).
5. Ibram X. Kendi, *Comment devenir antiraciste*, trad. de T. Chaumont (Montréal: Les Éditions de l'Homme, 2020), 327. Nous soulignons.