

Jacques Leduc cinéaste-artisan

Robert Daudelin

Jacques Leduc
Number 141, March–April 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25199ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2009). Jacques Leduc cinéaste-artisan. *24 images*, (141), 7–10.



Source: Archives personnelles de Jacques Leduc.

Jacques Leduc cinéaste-artisan

par Robert Daudelin

Dans l'atelier de l'artisan, rien ne se perd. S'il est couturier, il empile dans un grand sac de coton les retailles qui serviront aux réparations, ultimement à la confection d'un joli patchwork; s'il est menuisier, il y a toujours une tablette de l'atelier où s'entassent les bouts de bois qui finiront bien par servir, parfois même ils deviendront sculpture. Au cinéma, cela a un nom : *Le plan sentimental*, court métrage de Jacques Leduc, bricolé en 1977 au moyen de plans non utilisés durant l'année de montage des sept chapitres de la saga documentaire qu'est « Chronique de la vie quotidienne ».

Recevant le prix Albert-Tessier en novembre dernier, Leduc avouait candidement ne s'être jamais « senti artiste », insistant sur le caractère collectif de la réalisation d'un film. Plusieurs génériques (« Chronique de la vie quotidienne », *Albédo*, *Le dernier glacier*) proclament d'ailleurs explicitement cet esprit de collaboration. Mais quoi qu'il en soit de cette volonté de rompre avec ce discutable « un film de », l'ensemble des films attribués au cinéaste n'en constitue pas moins une œuvre.

Sans doute peut-on dire de Jacques Leduc qu'il est un « natural filmmaker » et que cinéaste, il l'est depuis ses premières séances de

ciné-club au collège Bourget de Rigaud dans les années 1950. Le cinéma est néanmoins un métier qu'il a appris, sur le tas, durant ses cinq années d'assistantat à l'Office national du film auprès des Georges Dufaux, John Spotton, Gilles Gascon et quelques autres. Et le métier de caméraman auquel il s'initie alors et qu'il pratiquera tout au long de sa carrière n'est pas étranger justement à la qualité « artisanale » qu'il revendique et qui lui assurera par ailleurs des liens privilégiés avec de nombreux jeunes cinéastes dont il sera le chef opérateur – la plupart du temps en dehors de tout contexte professionnel, financièrement parlant.

Chantal et les autres

Leduc passe à la réalisation en 1967 avec une pochade impertinente : *Chantal en vrac*. Fraîchement accueilli par le public de l'Expo-théâtre où se déroule le Festival international du film de Montréal, le film suscite par contre la curiosité amicale des amis du cinéaste à la revue *Objectif* et reçoit le prix du meilleur moyen métrage. Le plaisir de filmer est bien là; le désir de choquer aussi. Mais le charme de Chantal Renaud ne suffit pas à sauver la mise et il faudra attendre encore un peu pour que s'affirme la personnalité du cinéaste.



« Chronique de la vie quotidienne » Jeudi : à cheval sur l'argent (1977)



« Chronique de la vie quotidienne » Vendredi : les chars (1978)

Tourné l'année suivante, *Nominingue... depuis qu'il existe* a un peu les mêmes défauts : le goût de provoquer est décidément encore fort. Portrait d'un pays que le cinéaste connaît bien pour y avoir passé les vacances de sa jeunesse, le film alterne un peu trop systématiquement noir et blanc (l'histoire passée) et couleur (le présent), documentaire (le direct de la parole captée) et fiction (Denys Arcand flirtant avec Françoise Sullivan). Il y a pourtant un ton, qui n'est pas encore un style. Mais le cinéaste n'a que 27 ans et tout est désormais possible.

Devenu producteur à l'étonnement général, Pierre Maheu, intellectuel de gauche, animateur de la revue *Parti pris*, permet ce possible qui a nom *Cap d'espoir* (1969). Pamphlet libertaire, ouvertement provocateur, usant au besoin de la scatologie pour faire passer son « message », le film ne rate pas son but et est immédiatement bloqué par l'ONF – il ne sortira qu'en 1975.

Si, avec le recul, les propos du protagoniste (porte-parole de Leduc?) peuvent paraître d'une naïveté affligeante, il y a d'autres motifs susceptibles d'avoir choqué les fonctionnaires de l'ONF, notamment

l'écriture du film. Magnifiquement filmé par Alain Dostie, *Cap d'espoir* est un film de plans, et de plans dont la durée s'étire volontiers bien au-delà du convenu. Le montage de Pierre Bernier, également brillant, ne cache en rien le pessimisme ambiant bien incarné dans l'étirement du temps et des situations souvent d'un kitsch pénible et dont les emprunts au Godard de l'époque sont évidents.

Nouveau départ

Mille neuf cent soixante-dix. Leduc a 29 ans; il a un métier : caméraman et a réalisé trois films curieux¹, mais inégaux, dont un que personne n'a encore vu. L'apprentissage est terminé et le vrai départ s'appelle *On est loin du soleil*. À nouveau suscité par Pierre Maheu, ce portrait en oblique du frère André rassemble la même équipe technique que le film précédent, plus Robert Tremblay à la scénarisation. Même si on reconnaît au passage Denis Drapeau, protagoniste de *Cap d'espoir*, et que le beau personnage d'Isabelle est incarné par une jeune comédienne alors inconnue (Esther Auger) qui deviendra plus tard preneuse de son, la fiction est au poste de commande avec Marthe Nadeau, J.-Léo Gagnon, Pierre Curzi, Marcel Sabourin, Reynald Bouchard et même Willie Lamothe, tous dans la peau de personnages à la fois hautement stylisés et plus vrais que nature.

Film de peu de paroles, *On est loin du soleil* n'en est pas moins entièrement joué et la phrase la plus banale, souvent inachevée, pèse toujours de tout son poids. D'ailleurs avec le recul, ce film de silences où se multiplient les plans en temps réel annonce déjà le cinéma de la génération actuelle (Giroux, Lavoie, etc.) dont les films ont pu sembler à première vue des œuvres de rupture.

Autant *Cap d'espoir* pouvait paraître brouillon, autant *On est loin du soleil* est soigné et précis, dans son écriture comme dans son propos. Éminemment personnel, le film s'attaque à un certain nombre de thèmes qui seront désormais toujours présents dans l'œuvre du cinéaste. C'est le cas notamment de l'isolement, incarné ici par le veilleur de nuit, la jeune malade ou le chômeur, motif qui reviendra constamment dans les films ultérieurs : *Albédo* (l'isolement dans la surdité) et *Le dernier glacier* (le Nord comme lieu d'isolement physique), *Trois pommes à côté du sommeil* (l'isolement de la quarantaine) et *L'âge de braise* (l'isolement dans la vieillesse). Contrairement à la solitude, qui peut même être une précieuse compagne de vie, l'isolement, toujours imposé de l'extérieur et qui trouve son incarnation la plus violente dans la mort, est un ennemi redoutable, ce que nous disent à tour de rôle tous les personnages d'*On est loin du soleil*, même quand ils sont rassemblés dans la cuisine familiale pour recomposer en quelque sorte le portrait éclaté du frère André. Film d'émotions dans lequel le cinéaste se départ de son ironie habituelle pour regarder sa ville et les plus vrais de ses habitants. Film de rupture sur lequel tous les films qui suivront, documentaires ou fictions, s'appuieront harmonieusement.

Également scénarisé par Robert Tremblay, *Tendresse ordinaire* (1972) traite encore plus explicitement d'isolement : à Notre-Dame-du-Portage, deux amies essaient de passer le temps en attendant le retour du mari de la plus jeune qui travaille sur la Côte-Nord. Privilégiant (abusivement?) le plan-séquence, le cinéaste utilise volontiers le temps réel pour nous faire sentir le poids du temps et de la séparation. Si ce choix est parfois pertinent – dans la longue séquence de la fabrication du gâteau, par exemple, ou dans la très

belle séquence finale qui décrit tout en silences la révolte qui gronde chez la jeune femme –, il lasse à la longue et rend encore plus banal l'univers des hommes. L'hiver glacial, la grande maison vide, le train sont autant de lieux dans lesquels le cinéaste inscrit habilement ses personnages sans pour autant leur donner la force et l'évidence de leurs vis-à-vis d'*On est loin du soleil* dont *Tendresse ordinaire* voulait vraisemblablement être la continuation.

Retour au documentaire

Ayant réussi, grâce à la fiction, à pénétrer dans l'intimité de personnages dont il se sentait à l'évidence très près, Leduc choisit étonnamment de faire un long détour par le documentaire². Tournée et montée entre 1973 et 1977, « Chronique de la vie quotidienne » est une série de sept films, correspondant aux sept jours de la semaine, et d'un court point d'orgue, *Le plan sentimental* au titre explicite. Pour créer cette imposante chronique (plus de 270 minutes de projection), le cinéaste retrouve le besoin du travail collectif et fait appel à plusieurs amis cinéastes pour collaborer à l'un ou à l'autre des films : Gilles Gascon fera équipe avec Jean Chabot et Leduc pour *Petits souliers, petit pain*. Chabot se joindra à Leduc et à Jean-Guy Noël pour *Un jour anonyme* et Leduc s'entourera de Chabot, de Pierre Bernier, de Roger Frappier et de Claude Grenier pour *Le ventre de la nuit*, le plus long épisode de la série (82 minutes). Enfin, il se réservera *Granit*, *À cheval sur l'argent*, *Les chars* et, bien entendu, *Le plan sentimental*. Décidément l'artisan est de retour ! Et en grande forme, épaulé par un producteur hors du commun, Jacques Bobet, qui lui autorise une liberté magnifique.

Héritier du cinéma direct, ce grand projet fou – inimaginable par les temps qui courent... – devait permettre à Leduc, selon ses propres termes, « de voir les gens vivre et de vivre avec eux, en collant à leurs émotions, à leurs espoirs »³. L'expérience est pleinement réussie ; elle constitue même une date dans l'histoire du documentaire. Ces films n'ont pris aucune ride, notamment ceux que Leduc s'est réservés : *Les chars* et *À cheval sur l'argent*, les plus fidèles à l'esprit du direct, partent d'un propos anecdotique (un après-midi à la piste de Blue Bonnets et une tempête de neige sur l'autoroute métropolitaine) pour nous introduire chez les gens. La proximité complice de la caméra intègre l'équipe à la vie des parieurs et des garagistes, captant la parole quotidienne – jurons inclus, même devant le curé accidenté. *Granit* est un film plus grave où le départ à la retraite, même joyeux et bien arrosé, évoque la mort et le granit qui en fixera la date. Reste *Le plan sentimental*, cadeau que se fait Leduc après tous ces mois de montage : le chutier a conservé plein de plans qui n'ont pas trouvé leur place dans les films et qui pourtant avaient été un grand bonheur au tournage ; alors on les met bout à bout avec un peu de musique pour rappeler, si besoin en était, le plaisir de filmer, l'une des composantes essentielles du cinéma documentaire.

Documentaire/fiction-documentaire

Après un tel labeur le cinéaste va poursuivre, pour deux films, des expériences de coréalisation : *Albéo* (1982), en collaboration avec la chercheuse Renée Roy, et *Le dernier glacier* (1984), avec Roger Frappier. Deux films exceptionnels, uniques dans la filmographie de Leduc et à travers lesquels il cherche une forme nouvelle qui lui permette de raconter librement des histoires tout en filmant les gens dans leur vie quotidienne.

Très injustement oublié, *Albéo* est un film étonnant, expérimental par plusieurs aspects : jeu stylisé des comédiens, décors presque abstraits, musique recherchée. Évocation de la vie tourmentée de David Martin, archiviste et photographe, devenu une sorte d'historien du quartier de Griffintown, le film déroute par des ruptures permanentes et pourtant retombe toujours d'aplomb. Joyeux et tragique, léger (un peu trop même dans les vignettes avec Paule Baillargeon et Pierre Foglia), poétique et didactique, *Albéo* est un ovni qui ne ressemble à rien d'autre dans le travail de Jacques Leduc et qui témoigne éloquentement de cette phase de profonde remise en question que vit alors le cinéaste.

En février 1982, l'Iron Ore, alors présidée par un certain Brian Mulroney, annonce la fermeture de sa mine de Schefferville. *Le dernier glacier* est l'histoire de cette fermeture et de l'impact qu'elle produit sur les ouvriers de la mine et, plus généralement, sur les citoyens, jeunes et vieux, Blancs et Amérindiens, de la ville. Magnifiquement filmé par Pierre Letarte et Leduc lui-même, et non moins magnifiquement monté par Monique Fortier, *Le dernier glacier* est une expé-



Albéo (1982)



Luce Guilbeault et Esther Auger dans *Tendresse ordinaire* (1973)

rience parfaitement réussie. Mêlant avec une rare harmonie comédiens professionnels et gens du lieu et utilisant avec une grande pertinence des documents d'archives pour rappeler l'histoire d'«une ville inventée par une grande compagnie», le film trouve très vite une justesse de ton qui débouche sur l'émotion. Le désarroi des ouvriers est palpable et l'histoire du couple Robert Gravel-Louise Laprade s'inscrit tout naturellement dans ce décor de crise.

«Dédié à ceux et celles qui ont fait Schefferville», nous dit la voix de Leduc au dernier plan du film, *Le dernier glacier*, tout entier engagé à dénoncer une situation, n'en est pas moins un film de recherche : double écran permettant de multiplier les témoignages (ceux des enfants, notamment) et de créer des rencontres inusitées, musique grinçante du duo Derome-Lussier, intégration exemplaire de la fiction dans le documentaire. Enfin, est-il besoin de rappeler que l'immense comédien qu'était Robert Gravel trouve ici un de ses plus beaux rôles : le trouble de Raoul qu'il traduit si éloquentement est pour beaucoup dans l'émotion qui habite le film et que résume bien la petite phrase : «Je vais partir le cœur gros».

*Charade chinoise*¹ qui sort en 1987 est plus traditionnel dans sa forme, son originalité est ailleurs. C'est le projet de film qui crée l'événement : la rencontre au cours d'un week-end de quelques «vieux» militants (Sylvie Roche, Jean-Marc Ptotte, Gaétan Tremblay) et d'un groupe de jeunes. Occasion de confronter les idées d'hier et celles d'aujourd'hui, le film devient simultanément la démonstration des vertus du documentaire, le filmage étant en quelque sorte le sujet même du film. Exit l'expérience documentaire et départ de l'ONF de Leduc en 1989, après vingt-quatre ans de «loyaux services».

Retour à la fiction

C'est la fiction qui désormais occupe (et préoccupe) le cinéaste : quatre films, dont trois œuvres majeures, verront le jour entre 1989 et 1998. Après quoi, épuisé par les conflits de production et profondément attristé par l'accueil sévère réservé à *L'âge de braise*, il

offrira ses bons offices de caméraman aux amis et reprendra la Leica de Cartier-Bresson pour voir le monde plus sereinement.

Trois pommes à côté du sommeil (1989), projet original qu'il scénarise avec Michel Langlois, constitue la plus belle réussite de Jacques Leduc dans le domaine de la fiction. Film de réflexion et de bilan, *Trois pommes...* évite de se prendre au sérieux, optant plutôt pour le mode flâneur. Son héros, en qui plus d'un ont cru voir le double du cinéaste, se promène dans sa vie, et dans la vie, au rythme d'une mise en scène fluide qui fait confiance aux comédiens. Si l'heure est grave, ce n'est pas une raison pour laisser l'humour à la porte, humour qui trouve parfois des voies inattendues, telle cette branche rendue trop bruyante par les soins de Claude Beaugrand et qui vient brouiller les propos un brin sentencieux d'Hubert Reeves. Et tout ça peut se terminer entre amis, autour d'un repas d'anniversaire, joyeux et fraternel, comme les aime le cinéaste.

En 1991, l'ami Roger Frappier devenu producteur dans l'industrie privée propose au cinéaste de réaliser *L'enfant sur le lac*, téléfilm d'après un texte d'Yvon Rivard : occasion de parfaire son travail avec les comédiens et de préparer les films plus personnels qui sont déjà en gestation. Leduc prend néanmoins le temps de tourner un des sketches de *Montréal vu par...* *La toile du temps* est avant tout un exercice de style qui lui permet d'expérimenter la rétroprojection avant qu'elle ne disparaisse.

Adapté d'un roman de Danièle Sallenave par Leduc et Yvon Rivard, *La vie fantôme* (1992) est notamment l'occasion pour le cinéaste de diriger Pascale Bussièrès et Johanne-Marie Tremblay. Ce triangle amoureux, bien éclairé par Pierre Mignot et bénéficiant à nouveau de la précieuse collaboration de Claude Beaugrand au son et de Jean Derome à la musique, n'a pourtant pas l'urgence de *Trois pommes à côté du sommeil*. Le cinéaste maîtrise son film mais, étrangement, une certaine froideur habille cette histoire pêtire de passion folle.

Il faudra attendre 1998 pour retrouver un film de Jacques Leduc sur nos écrans. *L'âge de braise* est un sujet original, scénarisé par Leduc et Jacques Marcotte, et dont l'interprétation fut confiée à la grande comédienne Annie Girardot. Entouré par les fidèles Letarte (image), Beaugrand (son) et Derome (musique), le cinéaste s'est jeté à corps perdu dans ce beau film qui traite à nouveau d'isolement chez une femme qui décide de gérer ses dernières années. Tragique et néanmoins serein, le ton est maintenu de bout en bout grâce à une mise en scène serrée, entièrement au service du personnage principal. Malheureusement le public n'a pas suivi et la critique a baissé les bras plutôt que de se pencher avec sérieux et ouverture sur le dernier opus de l'un de nos cinéastes les plus originaux. Et que Jacques Leduc le sache : nous attendons impatiemment une suite!²



Annie Girardot et Sheila-Rose dans *L'âge de braise* (1998)

Source : Office national du film du Canada

1. Je passe délibérément sous silence *Là ou ailleurs no matter where*, court métrage de 1969 coréalisé avec Pierre Bernier, que je n'ai jamais eu l'occasion de revoir. Je me souviens pourtant d'un travail intéressant sur la bande sonore.

2. Détour déjà amorcé avec *Alegria* (1973), court métrage sur un luthier amateur dont Leduc avait fait la connaissance à la cafétéria de l'ONF.

3. Cité par André Roy dans le texte de présentation du cinéaste pour les prix du Québec 2008.

4. Le film inclut des extraits de deux très courts films tournés par Leduc en 1986 et 1987 : *Notes sur l'arrière-saison*, *Le temps des cigales*.