Document generated on 05/07/2025 9:09 p.m.

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Épître ostensiblement déclaratoire à Jacques Leduc à l'occasion de ses *Trois pommes à côté du sommeil*

Jean Marcel

Volume 31, Number 5 (185), October 1989

Du cinéma

URI: https://id.erudit.org/iderudit/60517ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Marcel, J. (1989). Épître ostensiblement déclaratoire à Jacques Leduc à l'occasion de ses *Trois pommes à côté du sommeil*. *Liberté*, *31*(5), 62–66.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

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/

JEAN MARCEL

ÉPÎTRE OSTENSIBLEMENT DÉCLARATOIRE À JACQUES LEDUC À L'OCCASION DE SES *TROIS POMMES À CÔTÉ DU SOMMEIL*

Mon cher Jacques,

Je me suis fait dès longtemps comme un devoir (qui devient à la longue comme un plaisir) de ne lire les œuvres victimes des grands prix littéraires qu'un certain nombre d'années après leur parution ou leur consécration. J'ai horreur de faire la queue dans les librairies. Et plus encore au cinéma. Aussi ai-je dû me faire quelque violence pour ne pas avoir à passer devant «le Berri» pendant que ton film y était à l'affiche. Cela a tout de même duré quelque trois mois. C'était déjà en quelque sorte un «grand prix», pour un film de l'ONF, que de se trouver si longtemps à la devanture d'une bonne et respectable boutique à images.

Comme il a toutefois quitté l'écran du Berri la semaine dernière, je me suis précipité dès le premier jour de sa nouvelle programmation dans un autre cinéma où l'on ne risquait pas la foule et la queue: petite salle intime pour cinéphiles intimisants. Et là, pendant ces deux brèves heures qu'on aurait voulu voir se prolonger sur une durée aussi continue que le monde même, pour cette raison qu'il en était la lecture vraie et comme l'assignation, où tant de réel se trouve soudainement flambé par tant de rêve, quel enchantement!

On savait depuis les premiers films que tu nous as fabriqués, bien confirmés par l'immense *Chronique de la vie quoti-*

Jacques Leduc. (Photo de Michel Villeneuve)

dienne et ta plus récente *Charade chinoise*, que tu étais un as de l'image. Mais voici que tu parviens ici à plus que de la simple maîtrise: c'est une féerie authentique et absolue. Chaque bloc visuel éblouit comme une pierre précieuse dont les feux magiques résultent nécessairement d'une lente et longue et souterraine maturation, qui est la condition même du rubis, du saphir, du diamant — et de l'art. Il y a notamment une scène où un lent travelling balaie une suite de casiers métalliques bleus accompagnée, dans la partie supérieure, d'une bande blanche composée par le haut d'un mur; l'œil-caméra suit en équilibre cette bande avec une grande précision géométrique jusqu'au moment où apparaît, au centre exact supérieur, la bande élargie par l'angle formé de deux murs; alors la caméra s'abaisse pour faire disparaître l'angle blanc, qui se ferme comme la paupière d'un clin d'œil: c'est un clin d'œil à la lumière de Rembrandt. Cette scène te vaudrait au moins trois prix à Cannes, si seulement Cannes couvrait de prix le sublime des images. J'ai choisi cette illustration entre cent

autres moments du film où chacun possède de semblables surprises de qualité.

Un de tes beaux personnages féminins, du haut d'un balcon offrant une vue superbe sur le flanc du mont Royal, profère tout à coup le mot de «compassion»; ce maître mot contient en fait tout le film dans son fond et sa manière. Compassion pour tes personnages, chacun si singulier dans sa solitude ou son arrachement, compassion pour ces visages muets et poignants des petites gens du quartier, compassion pour les rues nobles du Plateau Mont-Royal, compassion pour le papillon et compassion pour l'hirondelle qui le mange, compassion pour la matière, pour sa substance, sa dimension et sa couleur, compassion pour les cadrages, pour le montage, pour la pellicule. Compassion, pour tout dire, à l'égard du spectateur. Et cette compassion est faite tout autant des prouesses achevées dans les formes que des tendresses jetées à la dérobée sur l'agitation des êtres.

S'il est un *objet* absent que tous tes films, chaque séquence, chaque parole, chaque bruit, contrôlent et contournent à souhait, c'est bien la plate vulgarité, assez commune (merci!) à nombre de nos films et d'ailleurs et d'ici; on se prend à soupçonner parfois ici ou là que tu as dû te battre les flancs pour n'y pas succomber comme à une tentation très légère. J'appelle vulgarité toute *insistance*. L'ellipse, en revanche, qui est l'assise du grand art, reste la figure fondamentale de ton ouvrage, et en particulier de ce film-ci où elle circule comme une syntaxe à la fois secrète et sacrée. Il suffit d'un court plan de cinq secondes sur le coffre béant d'un véhicule, rempli de ses objets intimes, pour comprendre que ton «héros» est devenu nomade. Et comme dans les bons tableaux, vers la fin, un simple rappel de couleur confirme le plan déjà lointain: un bout de phrase inoffensif nous assure sans insister qu'il loge effectivement dans sa voiture. C'est tout. C'est assez. C'était ce qu'il fallait de toute nécessité.

Pas un coin de ciel inutile pendant deux heures, pas un murmure de trop, pas un mouvement sans écho. Tu as «réalisé» le plus parfait bonheur qu'une œuvre soit en mesure de

Josée Chaboillez et Normand Chouinard dans *Trois pommes à côté du sommeil.*

conférer à sa forme, je veux dire le bonheur d'expression d'une absolue vérité par sa seule *présence*. Et pour cela il ne suffit jamais de photocopier ce quotidien qui t'est depuis toujours si cher: encore faut-il pouvoir l'élever à une puissance où il devient lui-même puissance. La gravité avec laquelle tu diriges ton «métier» y atteint sans aucunement faillir.

Tu as concocté là, en tout cas, un film d'une synergie si haute et dense qu'il tient tout seul et tout nu par sa splendide existence, comme un cristal, peut-être plus encore que par son «discours», lequel est somme toute assez grêle (les péripéties tant ordinaires et familières de la quarantaine). En réalité, la pertinence de ce discours n'obtient sa droite justesse que par et dans ces couleurs, ces sons, ces mots, ces gestes, en bref les *formes* où tu le déposes et le dis.

C'est, je dirais, le côté «Frères Lumière» de ton œuvre, où la «matière», éblouie d'elle-même, est inventoriée, bouleversée, kaléïdoscopée, au point de ressembler toujours à l'univers fabuleux qui nous est révélé lorsque d'aventure on le contemple à travers le microscope ou à travers le télescope. Ton «recours didactique» à la «dissertation» sur le temps de l'infi-

niment grand, si bellement enchevêtré à la trame proprement narrative du film, n'est pas aussi gratuit qu'on pourrait le croire: il faudrait presque dire qu'il se fait la forme même (et donc le sens) de ton art. Toute œuvre qui mérite ce nom enseigne, et transforme en conséquence quelque chose de celui qui regarde.

Sur son côté «Méliès», ton film «joue» du drame et de la psychologie comme on joue du violoncelle; ce n'est d'ailleurs pas sans raison si le cœur musical des *Trois pommes à côté du sommeil* tient tout entier dans le marmonnement par le héros d'une *Suite pour violoncelle seul* de Bach. La totalité du «récit» proprement dit épouse sans contrainte la phrase à reprises et variations à quoi se reconnaît toute musicalité, avec en plus ici l'infinie tristesse et l'infinie fermeté de la voix humaine. Mais ce n'est guère nouveau dans ton œuvre: *On est loin du soleil* était déjà fait de ces *voces intimæ*. Voilà sans doute pourquoi je me plais, lorsque j'ai à parler de tes films dans mes cours, à en comparer l'ensemble à une «musique de chambre», en fait la *seule*, je crois bien, de notre littérature cinématographique. En quoi ton nouveau film confirme ta fidélité. Cela n'a rien à voir avec le caractère par ailleurs «intimiste» de cet ensemble: c'est affaire de registre et d'une certaine qualité de rythme.

Pour tes *Trois pommes* sois-tu donc remercié plus que je ne l'ai fait ici. Il faut désormais graver ton nom parmi les grands, en tout cas du côté de Rohmer, entre Bresson et Tarkovski.

Depuis mon retour de Hongrie il y a quelques jours, François Bilodeau ne cesse de me harceler pour que je participe au numéro de *Liberté* qu'il est à préparer sur le cinéma. J'ai dû hélas me récuser, trop affairé à d'autres tâches urgentes en ce moment. Mais je me rends compte tout à coup que, si tu n'y voyais pas d'objection, c'est cette lettre enfin que je pourrais bien lui faire tenir en guise de l'article demandé. On ne pourra pas dire qu'il me l'aura extorqué.

Bien chaleureusement à toi,
Jean Marcel