

Le fantôme de l'amour
La vie fantôme de Jaques Leduc

André Roy

Number 62-63, September–October 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22560ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (1992). Le fantôme de l'amour / *La vie fantôme de Jaques Leduc*. *24 images*, (62-63), 30–31.

Le fantôme de l'amour

par André Roy

Jacques Leduc a tenu promesse. Dans un entretien accordé à *24 images* (n° 42, hiver 89), à la sortie de *Trois pommes à côté du sommeil*, il confiait ceci : « Dans mon prochain film je voudrais raconter une histoire bien ordinaire... Un film dans lequel il y aurait beaucoup de sexe... » Il a exactement accompli ce programme avec *La vie fantôme*, qui tranche nettement avec ses œuvres antérieures, surtout avec son précédent film, comme — a-t-on envie d'ajouter — avec le cinéma québécois en général.

Une histoire simple, *La vie fantôme* l'est, racontant la vie amoureuse (sexuelle serait plus précis) de Pierre (Ron Lea), professeur de littérature, vivant avec sa femme, Annie (Johanne-Marie Tremblay) et partageant sa vie de couple (familiale serait plus juste) avec sa maîtresse, Laure (Pascale Bussières). Il ne partage pas tellement son amour qu'il l'additionne avec un autre (on pense ici au *Bonheur* d'Agnès Varda). Il l'ajoute, y rajoute les sentiments et le sexe, sans déchirement ni culpabilité. Comme avec deux ions positifs, c'est le négatif qui surgit, le négatif de sa vie qui le renvoie au néant de lui-même (c'est un homme plutôt fade, assez couard en fait, privilégiant son confort au doute). En un mot : sa vie n'est que le fantôme de la vie.

Sous bien des aspects, il rappelle le personnage de « Lui » dans *Trois pommes à côté du sommeil*, mais contrairement à ce dernier qui en l'espace de vingt-quatre heures remettait sa vie en question, Pierre s'accommode de sa passion, de ses deux amours, indifférent aux troubles qu'ils provoquent (surtout chez Laure). C'est un homme qui ne change pas, qui ne veut pas changer; il tentera et réussira par tous les moyens, cris et pleurs, de renouer avec Laura qui aura mis fin momentanément à sa relation avec lui.

On pourrait continuer à tracer des parallèles entre ce film-ci et *Trois pommes à côté du sommeil*, mais pour en indiquer les différences et le changement de ton chez

Jacques Leduc. *La vie fantôme* est obstinément linéaire, contrairement à la construction mosaïcale de *Trois pommes à côté du sommeil*. Ici pas de flash-backs ni de réminiscences, mais que la quotidienneté nue, le présent et sa durée (l'action se déroule sur environ six mois). C'est l'histoire d'une passion exclusive, alors que « Lui » cherchait quelque passion pour donner un sens à sa vie. Passion loin du social alors que *Trois pommes à côté du sommeil* établissait une dialectique entre le privé et l'Histoire, « Lui » étant la métaphore d'un vacuum politique du Québec de la fin des années 80. Passion au-dessus du vide que Pierre ne tente ni d'expliquer ni de définir, la vivant dans sa chair et son corps, contrairement à « Lui » qui tentait par tous les moyens de se justifier, trouvant un père (Hubert Reeves) pour l'écouter et qui pourrait lui tracer la route à suivre pour se retrouver. Il y a bien une sorte de père dans *La vie fantôme*, c'est Lautier (Gabriel Gascon), ancien professeur de Pierre, mais qui comme tous les autres personnages est ancré dans sa vie quotidienne et qui ne peut servir d'exemple, car, en plus, il redoublera l'aventure de Pierre, en plus serein, en tombant amoureux de Claire (Rita Lafontaine), la mariant. Lautier est un double, et sa passion tardive ne peut que confirmer la conduite de Pierre, la sienne étant une mise en abyme de celle de Pierre. Elle ferme toutes les issues, bouche les lignes de fuite, bouclant la bouche (c'est ainsi aussi que se termine le film). Lautier est le fantôme de Pierre, et vice-versa doit-on ajouter.

Jacques Leduc a misé gros en filmant l'adultère comme un événement simple et l'amour comme répétition. L'amour? Plutôt la baise. On baise beaucoup dans ce film (Leduc tient sa promesse, effectivement), entre cinq et sept heures, baise tout aussi réglée qu'une horloge. Beaucoup, presque toute la première moitié du film. On baise, comme les films pornographiques nous l'ont montré. Seulement, ici il y a des senti-

ments, que la musique a le devoir de suggérer, véritable ponctuation, pouls de la passion qui s'expose. Musique nombreuse (trop nombreuse, diront certains), à l'exacte image de l'exhibition physique, filmée frontalement, tranchante comme est tranchée la vie de Pierre, minutée, comptabilisée.

Jacques Leduc ne juge pas les personnages ni leurs actions. Il ne se fait pas moralisateur (ni regard d'en-haut, ni regard d'en-bas). Il ne fait que filmer des corps et des objets, et des corps comme objets, il les saisit et les épingle — comme on épingle une photo sur un mur (dans le film, il y a la célèbre photo de Doineau montrant un couple qui s'embrasse et que regardent des passants, et qui peut être vue comme la métaphore du travail du réalisateur). Comme une photo donc, comme un cliché. Les scènes se désignent ici comme clichés, c'est-à-dire la lettre qui représente quelque chose de vide, de creux : le fantôme du non-dit.

Or il est question de lettres dans *La vie fantôme* : lettres envoyées, retournées, interceptées, qui gardent en elles le secret de la passion, sa substance, ses douleurs et ses tourments, comme ses joies et ses peines, peut-on imaginer, et qui se dérobent aux spectateurs. On n'en connaîtra jamais le contenu; lorsque Pierre reçoit en Floride ses anciennes lettres à Laure, retournées par elle, il les jette à la poubelle. Jamais le contenu de l'amour, qui aurait pu être révélé par cette correspondance, mais que son contenant, son enveloppe de chair, et le physique sur lequel bute le spectateur. On a rarement été aussi loin dans le cinéma québécois dans cette exposition vulgaire, c'est-à-dire familière et crue, d'une affaire de corps, de poids des corps, de gestes compliqués et maladroits.

Mais le cinéaste ne s'en est pas tenu qu'à la baise. Il opéra pour un compromis et créa alors une intrigue : c'est la rupture entre Laure et Pierre, momentanée certes, qui se produit lors d'un voyage en Floride,



«On a rarement été aussi loin dans le cinéma québécois dans cette exposition familière et crue d'une affaire de corps.»

presque au beau milieu du film, et va nous sortir de la passion privée et morbide du couple. Là, le film s'accélère, question de s'équilibrer. Mais cette deuxième partie (la Floride et après) ne l'emporte pas sur la première, elle l'équilibre justement, satisfaisant le désir du spectateur de prendre un peu d'air (l'entracte des vacances floridiennes sert à ça), spectateur qui a été presque constamment enfermé dans des pièces closes. Il fallait lui faire sentir que le réel résiste quelque part, comme Laure résiste, elle aussi, à Pierre. Le cinéaste ajoute un peu plus de vraisemblance aussi, en particulier avec Annie, l'épouse de Pierre, qui prend plus de poids, mais aussi plus de mystère; on ne saura jamais si elle a intercepté les lettres de Laure, ce qui peut-être frustrera le spectateur — qui veut tout savoir après avoir tout vu — mais qui indique plus que jamais combien par ce simple fait de lettres volées ou non le film prend des risques, laissant le spectateur dans l'inexpliqué, l'expectative, l'attente, soit le désir d'imaginer, suspendu dans l'immanence du présent, d'un présent, celui du film.

Dans ce monde commun, ce monde d'un homme qui est presque une absence pour lui-même, une tache aveugle, Leduc trouve un moyen d'enraciner sa fiction dans le réel. Un des moyens employés sera le choix des couleurs. Chaudes, loin du vernis et du glacé, de cette esthétique qu'on retrouve dans la majorité des films québécois, elles donnent de la chair au «corps» du film, qui aurait pu tourner à vide. Ce sont les couleurs qui brossent le paysage, qui le font exister pour que tous les personnages puissent le traverser, l'occuper. Elles donnent une profondeur au film et à la passion fatale qu'il délivre, en montrant cette profondeur sans la pointer, la suggérant (un peu comme les lettres) sans l'expliquer, tout en fixant la banalité intrinsèque de la fiction.

Rien n'est en effet plus banal que cette histoire d'amour, qu'une histoire d'amour. Jacques Leduc l'a parfaitement compris, et il a joué admirablement de cette banalité: gens ordinaires, avec des emplois ordinaires, avec, pour Pierre, des enfants¹, avec des identités semblables, que l'aventure amou-

reuse enferme dans un destin commun plutôt que de les propulser hors du commun, et que le désir ne bouleverse pas. Banalité redoublée, ou plutôt triplée (c'est l'histoire d'un trio, tout de même) qui empêche l'identification de la part du spectateur, mettant en péril sa place. Jacques Leduc filme la fin de la fiction. Comme une vie banale jusqu'à n'être que le fantôme d'elle-même, c'est terrible, et c'est fort parce que c'est terrible. ■

1. Signalons, cela est trop rare dans le cinéma courant, la richesse des seconds rôles, en particulier ceux des enfants, joués par Tobie Peller et Sarah Bélanger, qui sont très bien.

LA VIE FANTÔME

Québec 1992. Ré. : Jacques Leduc. Scé. : Leduc et Yvon Rivard. Ph. : Pierre Mignot. Son. : Richard Besse et Claude Beaugrand. Mus. : Jean Derome (d'après Beethoven). Int. : Ron Lea, Pascale Bussières, Johanne-Marie Tremblay, Élise Guilbault, Gabriel Gascon, Rita Lafontaine. Prod. : Roger Frappier. 98 minutes. Couleur. Dist. : Max Films.