

Conversation entre Jacques Leduc et Jean Chabot À propos des images

Jean Chabot

Numéro 92, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24008ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Chabot, J. (1998). Conversation entre Jacques Leduc et Jean Chabot : à propos des images. *24 images*, (92), 38–42.

CONVERSATION ENTRE JACQUES LEDUC ET JEAN CHABOT

À propos des images

J'étais en Europe au moment de la sortie du film de Jacques Leduc, *L'âge de braise*. Et je n'avais donc rien su ni des entrevues ni des critiques publiées à cette occasion. C'est donc dépourvu de toute attente et de tout conditionnement que j'ai pu aller le voir, un soir, juste avant qu'il ne quitte l'affiche. Et tout de suite, le personnage de Caroline, cette vieille femme qui s'apprête à mourir, m'a rappelé une des personnes les plus intenses et les plus bouleversantes que j'aie connues.

Elle s'appelait Suzanne Bernard. Elle était infirmière et avait épousé un médecin de l'autre Amérique, Jaime Velasquez Garcia. Avec lui, elle avait connu les prisons politiques de l'Équateur et la torture. Il y avait trouvé la mort. Elle avait fini par être libérée, était revenue. C'était une femme très drôle, énergique et chaleureuse. Mais on pouvait percevoir en même temps chez elle, par instants, comme un voile, une distance, une solitude. Et l'on m'a laissé entendre que, par la suite, elle avait peut-être fini par s'enlever la vie. Elle a laissé derrière elle des traces, un livre surtout, qu'elle a écrit au moment de son retour au Québec: *Quand les vautours...* publié aux Éditions du Jour, en 1971.

Je me suis demandé si Leduc la connaissait, ou s'il avait lu son livre peut-être. J'avais d'ailleurs plein d'autres questions à lui poser. D'une part parce que je suis persuadé que *L'âge de braise* est un film marquant, dont l'importance ne saurait manquer de se préciser au fil des années. Et puis d'autre part parce qu'il y a des moments comme ça dans la vie. On croit connaître quelqu'un et puis une occasion s'amène, un film paraît, et il faut tout reprendre à zéro.

JEAN CHABOT



Annie Girardot et Jacques Leduc sur le tournage de *L'âge de braise*.

© BERTRAND CARRIÈRE

1 La découverte

Jean Chabot: Comment as-tu commencé à faire des films?

Jacques Leduc: J'étais assistant caméraman, à l'ONF, au début des années 60.

Chabot: Mais avant d'être assistant caméraman?

Leduc: J'étais étudiant pensionnaire, au collège Bourget, à Rigaud, puis là j'ai vu *Rome ville ouverte*, au ciné-club. Je devais avoir quinze ans. Et c'est un peu à partir de ce moment-là que j'ai décidé que j'allais faire du cinéma. Mais ma passion pour le cinéma, ça remonte à l'enfance. J'ai souvenir des plus vieux films que j'ai vus, dans le sous-sol de l'église Saint-Alphonse d'Youville, dans le nord de Montréal, par exemple la chienne Lassie qui sauvait des gens dans un train en flammes... Et plus encore, il y a eu le fait qu'en 1947, à Ahuntsic, notre voisin possédait un projecteur 16 mm. Et il montrait des films dans sa cave. Je me souviens d'un film sur un pyromane. Je me souviens d'un film avec Bobby Breen, un petit garçon dans le genre Joselito américain. J'avais sept ans. Et déjà, j'étais fasciné.

Chabot: L'éveil...

Leduc: Ensuite on déménage à Ottawa et à ce moment-là, comme on est en Ontario, les enfants peuvent aller au cinéma, contrairement à Montréal où la loi l'interdit. Et donc, un jour, ce doit être quelques années plus tard, je vais voir *L'aventure du Kon-Tiki*, de Thor Heyerdhal. Je me suis assis dans la salle l'après-midi. Et il a fallu que mon père vienne me chercher à onze heures le soir. À partir de là, il n'y a pas vraiment de décision consciente de devenir un jour metteur en scène, bien sûr, mais ça commence avec la force de ces images-là, et comment elles ont pu s'implanter en moi, et devenir déterminantes par la suite...



L'âge de braise.

Chabot: Mais t'aurais pu faire autre chose.

Leduc: Mon père était ingénieur, il aurait voulu que je sois avocat, ou en tout cas que je choisisse une profession libérale.

Chabot: Et c'est la force des images qui l'a emporté.

Leduc: J'ai une photo de moi à cinq ans, avec un appareil photo Brownie. On voit que c'est une attirance qui vient de loin, qui est enfouie profondément.

Chabot: Et sais-tu pourquoi cette fascination des images?

Leduc: Est-ce que c'est vraiment une fascination pour les images? Je n'en suis pas sûr. C'est surtout une façon de pénétrer la réalité. Si tu vois la réalité comme une peau un peu lisse, avec des pores... C'est une manière d'entrer dans les pores.

Chabot: Et comment vivais-tu ça au début?

Leduc: J'avais quatorze ans, j'habitais à Ottawa, j'allais voir trois films par semaine.

Chabot: Par exemple?

Leduc: Des westerns.

Chabot: Effectivement, toute notre génération a grandi dans les westerns. Aujourd'hui c'est un genre complètement disparu.

Leduc: Mais le cinéma n'est plus le cinéma.... On a été chanceux, privilégiés, on a vécu l'âge d'or, la queue de l'âge d'or du cinéma, on a vu ensemble, debout l'un à côté de l'autre, John Ford, Jean Renoir et Fritz Lang. Il n'y a aucune équivalence de ça aujourd'hui, c'est impossible. Et non seulement il n'y a aucune équivalence, mais va parler de ça à quelqu'un qui a l'âge que j'avais quand j'ai vu Ford, Renoir et Lang, et il ne sait pas à quoi tu fais référence. *We are elsewhere*. C'est la raison de ma violente querelle avec la critique. Ils parlent d'un film de Hal Hartley de la même manière que d'un film de Rossellini. Mais c'est fini, ça, on est rendus ailleurs, complètement ailleurs.

2 Faire des images

Chabot: Dans ton film, j'ai été très frappé par le personnage central. Caroline a travaillé en Afrique, elle a vécu à Londres, elle a deux enfants de deux lits différents. C'est une définition de personnage très nouvelle dans le cadre du cinéma québécois, où il me semble que, la plupart du temps, les personnages sont toujours plutôt centripètes. Elle, au contraire, elle est centrifuge. Elle appartient à une autre définition, à une autre famille, qui est très nombreuse dans l'histoire du Québec, mais dont on parle très peu. Les missionnaires par exemple, les travailleurs spécialisés, les voyageurs.... À l'étranger, on en rencontre partout. Comment ce personnage t'est-il venu?

Leduc: C'est très intuitif. À partir du moment où j'établis le personnage, je ne me demande pas pourquoi. Des fois, il n'y a pas de logique là-dedans. Ou s'il y en a une, il faut aller dans la psychologie des profondeurs, ce qu'on ne fait pas.

Chabot: Mais il doit quand même y avoir des images qui sont voulues, qui sont nécessaires et qui ne dépendent pas uniquement de l'intuition. Est-ce qu'on peut revenir à la première image que tu as faite et qui pourrait correspondre un peu à cette idée-là?

Leduc: Je ne peux pas répondre à ça. Je me réveille rarement avec une image, une image forte comme on dit, que je pourrais avoir l'intention de mettre dans mon prochain film. Les images en général, je les trouve sur le plateau de tournage. À moins, comme ç'a été le cas dans *L'âge de braise*, d'un plan qui exige l'intervention de spécialistes ou d'artificiers, comme celui où une tête explose. Mais pour le reste, même le plan de la chaise qui se balade dans l'espace, par exemple, c'est quelque chose qui est venu au tournage et c'était une manière dynamique de montrer une femme qui dort et qui rêve.

Chabot: *L'âge de braise* donne pourtant l'impression d'être plein d'images voulues.

Leduc: Mais c'est tout le film qui est UNE image voulue, et non pas les images une par une.

Chabot: Mais dans tes films, il y a des images qui reviennent.

Quand on regarde *L'âge de braise*, on voit une continuité considérable, des préoccupations et des images qu'il y a eues dans d'autres de tes films auparavant.

Leduc: Mais ce n'est pas délibéré. Les gens me disent des choses parfois qui me renversent. Claude Baugrand, par exemple, pendant qu'on montait le son, m'a fait remarquer (je ne l'avais pas vu) que, dans le film, il y avait une présence constante des quatre éléments: le feu, l'eau, l'air, la terre.

Chabot: Il y avait ça aussi dans *Trois pommes à côté du sommeil*.

Leduc: Ben oui! De l'eau, j'en ai partout, dans tous mes films...

Chabot: Mais on pourrait prendre aussi d'autres exemples. Quand Paule Baillargeon et Normand Chouinard se partagent les livres, c'est très proche du moment où, dans *L'âge de braise*, Annie Girardot brûle des livres. C'est le même rapport aux livres: dans les deux cas, on quitte des livres, on les regarde avec distance et détachement, comme si on disait: «Ah oui, dans ce temps-là, je lisais ce genre de choses...»

Leduc: C'est une observation intéressante à laquelle je n'avais pas pensé, mais, personnellement, je travaille surtout à la pièce. Il y a le scénario, bien sûr. Mais en le lisant, je n'ai pas d'images précises en tête. Je les trouve au fur et à mesure. On s'assoit avec Vianney pour parler du décor, et ça se construit. Même chose avec le caméraman. Et l'apport créatif de ce que Vianney va me dire, ou Pierre Letarte, ou Françoise Tessier la scripte pendant le tournage, tout ça s'ajoute au film. Je suis comme une éponge. Sur le plateau de *L'âge de braise*, je rentrais le matin et je criais: «Le laboratoire est ouvert!»

3 Montrer des images

Chabot: Une chose qui me frappe et qu'il me semble qu'on retrouve continuellement dans ton cinéma, c'est une espèce de volonté de briser les attentes des spectateurs. En d'autres termes, on pourrait presque dire: les décevoir dans leurs attentes pour les amener ailleurs.

Leduc: C'est une bonne question... C'est une question délicate.

Chabot: On n'en connaîtra jamais la réponse...

Leduc: Mais au cinéma cette volonté-là n'existe pas. Dans le roman, oui peut-être... et encore t'es pas sûr de te faire publier... Mais dans le cinéma, comme c'est «capital intensive», comme il y a bien du fric, il y a un lien à la consommation qui est forcé.

Chabot: Et comment t'accommodes-tu de ce lien-là quand tu écris?

Leduc: C'est un rapport paradoxal, un rapport d'amour-haine que tu entretiens avec le spectateur. En ce qui me concerne du moins... Je pense que la plupart des réalisateurs courtisent le spectateur. J'ai la prétention d'essayer de courtiser son intelligence.... S'il ne veut pas se laisser courtiser pour son intelligence, qu'il reste chez lui! Au



début je ne me posais pas la question du rapport au public, mais en vieillissant et de film en film, j'ai envie de séduire le public, c'est évident. Mais je n'y arrive pas.

Chabot: Pourquoi?

Leduc: Sais pas.

Chabot: Ça bloque sur quoi?

Leduc: Je peux pas te donner une réponse nette à ça. Dans le cas de *L'âge de braise*, je peux me l'expliquer en partie, pas entièrement... Mais dans le cas de *La vie fantôme*, je ne comprends pas. C'est un film grand public.

Chabot: Et *L'âge de braise*?

Leduc: Selon moi, il y a un ensemble de facteurs qui ont joué. D'abord, il y a le sujet, qui est assez aride merci. Et puis je pense que la mise en marché du film n'était pas suffisamment bien pensée.

Chabot: Mais il y a autre chose aussi. Les gens n'ont pas une idée très précise de ce à quoi la réalité ressemble, en dehors de leurs petits mondes privés. Les films, qui ne sont faits qu'avec de la réalité, sont donc forcément déroutants. Et je me demande si ça ne joue pas dans le cas de ton film.

Leduc: Ça se peut, mais c'est un type de questionnement auquel je m'adonne rarement.

4 Ce que l'on met dans l'image

Chabot: Pourtant d'où viennent les Noirs dans le film?

Leduc: C'est un commentaire sur le Québec. Moi je trouvais ça drôle d'avoir une distribution dans laquelle la seule personne qui parle québécois soit noire. Ça m'amusait comme idée. Je crois aux sociétés hybrides, mixtes. Ma vision de l'avenir de l'humanité, c'est ça. On s'en va vers un métissage de plus en plus grand, les frontières n'existent plus pour le commerce, elles n'existeront plus pour les gens. Elles existent encore un peu, mais c'est comme si dans trois cents ans, toute l'humanité allait être un peu chocolat pâle, les yeux un peu bridés, la chevelure crépue.



Chabot: Le Québec brésilien...

Leduc: Alors j'ai la volonté de témoigner de ça. C'est la réalité que je connais. Puis il y a une autre chose aussi qui n'a pas été perçue, c'est qu'il y a de l'humour dans le film, il y a beaucoup de sourires en coin, même si on traite d'un sujet grave. Par exemple, pendant le *Ô Canada* quand Caroline se relève, toute la cérémonie de remise des décorations de l'Ordre du Canada, c'est de l'humour, une forme d'humour.

Chabot: Le générique de fin mentionne un premier scénario. Est-ce qu'il était très différent?

Leduc: Je pense qu'il y a une qualité de réalisme dans *L'âge de braise* qu'on ne recherchait pas dans *Retour au blanc*, le scénario qui a donné naissance à *L'âge de braise*. Le premier était plus opératique. Sur le plan sonore, je voulais faire une longue mélodie chantée, en m'inspirant un peu de Gilles Groulx. Il y avait un caractère symbolique qui était très forcé, dont il reste seulement quelques traces dans *L'âge de braise*... Mais je suis toujours surpris quand les gens m'accusent de faire du symbolisme parce que, pour moi, il n'y a rien de symbolique dans ce film.

Chabot: C'est plutôt une forme paradoxale de réalisme. En fait, c'est réaliste comme les films de Solanas sont réalistes, c'est-à-dire avec des métaphores... On pourrait dire que c'est un réalisme métaphorique.

Leduc: C'est ce que je dis d'ailleurs. *L'âge de braise*, c'est une métaphore. Par exemple, les gens me disent que lorsque le personnage de Caroline va dehors et se frotte avec la terre, c'est symbolique. Pas du tout. C'est parce qu'elle bande tout simplement, la terre l'excite. Elle est toujours vivante, charnelle.

Chabot: Ça nous ramène à la valeur d'usage des films. Les gens se projettent beaucoup dans le cinéma.

Leduc: Et puis je suis persuadé qu'à cause de la nature onirique du cinéma, ça travaille chez le spectateur sur un plan dont il n'est pas conscient et que ça travaille des fois en turbulence (des fois ça ne travaille pas fort, d'accord), c'est pour cette raison qu'on soigne la couleur, par exemple, parce que la couleur du mur, dans le décor, joue sur le spectateur. Je fais référence aux grands à-plats dans *La vie fantôme*. Avec Louise Jobin, on avait très, très sérieusement exploré cette question-là. Une couleur, ce n'est pas indifférent. Elle a un effet sur



Jacques Leduc et Annie Girardot.

l'inconscient du spectateur. C'est vrai aussi pour l'échelle d'un plan d'ailleurs, pour parler d'un élément dont la télévision ne se sert pratiquement pas.

Chabot: Tu parlais par exemple de Groulx... As-tu des influences conscientes aujourd'hui?

Leduc: En vieillissant, elles jouent de moins en moins, ces influences-là: tu assumes de plus en plus. Mais il y en a... Groulx, certainement. Le cinéaste Groulx, bien entendu, mais l'homme aussi.

Chabot: C'est terrible de penser que plusieurs des cinéastes de la première génération au Québec, Jutra, Portugais, Groulx, ont eu des fins si tragiques. Nous ne sommes pas loin derrière eux, juste la deuxième génération.

Leduc: On va avoir des fins non moins tragiques, inquiète-toi pas.

5 Images et société

Chabot: Qu'est-ce qui a changé entre ton arrivée à l'ONF en 61 et ce qui se passe aujourd'hui?

Leduc: Bien des choses ont changé, mais la première qui me vient à l'esprit, c'est le rapport à l'économie. Si je regarde ça en vieux marxiste, la structure économique est en train d'évoluer et le cinéma avec, parce que les deux sont tellement liés... La globalisation, le nivellement, le monde transfrontalier pour les gros et la sédentarisation dans ton p'tit bled pour les petits... Oui, je vais te dire ce qui a changé, je pense... Aujourd'hui, la fortune de Bill Gates est plus grande que celle des cent millions d'Américains les moins riches. Il vaut à lui seul cent millions de personnes. Il y a 25 ans, c'était inimaginable. Mais, toujours selon Marx, il y a un lieu de craquement. Ça peut augmenter, augmenter, augmenter, mais à un moment donné, l'Histoire craque. Et si elle doit craquer, c'est dans cette direction-là qu'elle va craquer. Alors les incidences sur le cinéma vont dans le même sens. À l'ONF par exemple, dans le fond, la règle c'est que si t'es pas rentable on te condamne au silence. En fait, on mène ça comme une entreprise privée. C'est une façon détournée de dire: on va fermer l'ONF. Parce que cette institution ne peut pas être rentable: juste le loyer coûte 5 millions de dollars par année. Tu peux penser que l'ONF peut devenir rentable, mais à partir du moment où tu poses cette condition, tu remets le pouvoir de l'ONF



Normand Chouinard et Hubert Reeves dans
Trois pommes à côté du sommeil.

entre les mains des marchands, des agents de distribution et des managers, tu viens de pervertir le rôle unique de cette institution et le rôle du cinéaste qui veut aller dans le monde.

Chabot: Effectivement, en ce qui concerne le rôle du cinéaste, cette nécessité-là d'aller dans le monde était extraordinairement présente en 1960, mais c'est certainement quelque chose qui n'existe pratiquement plus aujourd'hui. Dans cette perspective, j'aime beaucoup, dans *L'âge de braise*, la scène de l'Ordre du Canada, parce qu'elle me dit quelque chose à propos de la société dans laquelle je vis: une société extrêmement hiérarchisée, une société de l'«excellence» entre guillemets. Et tout à coup on a un personnage féminin placé dans une situation de célébration de son «excellence» alors que ce qu'elle vit est tout autre. Il y a une espèce d'hiatus, d'intervalle entre les deux, qui est tout le film. Et la volonté de description, qui est implicite dans cette scène, correspond effectivement à ce qu'on disait à propos de la fonction du cinéaste. Il faut aller dans le monde et le découvrir, le connaître.

Leduc: Mais c'est un travail qui ne se fait plus, presque plus. Ils font un reportage à la télévision et ils appellent ça aller dans le monde. Ils descendent dans la rue, ils font un «vox populi» et ils appellent ça aller dans le monde.

Chabot: À l'inverse, je regardais hier le très beau film de Lucie Lambert, *Paysage sous les paupières*. Ça faisait une éternité que je n'avais pas vu des images de la Côte-Nord, des gens, des visages, de la vie. Cette donnée-là est pourtant omniprésente dans le cinéma québécois des années soixante.

Leduc: Elle n'est plus là, elle a disparu.

Chabot: Quand tu commences *L'âge de braise*, comment ça se passe?

Leduc: C'est un projet que j'avais dans mes dossiers depuis 1981. Il n'y avait rien d'écrit mais l'idée était là. Et je me disais: ça marchera jamais ce film-là... Jusqu'à ce qu'un jour, grâce à Pierre Letarte d'ailleurs... Il devait faire un film à l'ONF dans la série «Familiarité», mais il a quitté pour aller tourner *Dangerous Minds* avec John N. Smith à Hollywood, et Doris Girard m'a appelé. Elle m'a dit: «On a un espace ici pour faire un film. As-tu un projet qui irait dans la série «Familiarité»? J'ai répondu que oui, j'avais un pro-

jet sur une femme qui pourrait être un peu comme la mère de l'humanité...

6 Besoin d'images

Chabot: Mère de l'humanité, c'est une image... qui explique pourquoi Caroline a une fille anglaise, une autre qui a la peau noire, etc. Donc il y a bien des choses que tu voulais dès le départ. Il y avait un besoin d'images qui faisait partie du principe même du film. On pourrait même partir de cette hypothèse-là: on est dans une société où il y a très peu d'images.

Leduc: C'est-à-dire il y en a beaucoup...

Chabot: Mais sur le plan de l'imaginaire, il n'y en a pas beaucoup. Quelles sont les images qui pourraient nous renseigner sur ce qui se passe dans l'imaginaire des Québécois en ce moment, par exemple? Céline Dion qui chante avec des images du Titanic?

Leduc: On est une société colonisée.

Chabot: Dans cette perspective-là, il y a très, très peu d'images. Alors que dans *L'âge de braise*, il y a énormément d'images. Par exemple, celle qu'on évoquait tout à l'heure, quand Caroline s'assoit dans son fauteuil, s'endort et que le fauteuil se met à tanguer dans la pièce... C'est une image que tu ne peux pas juste consommer et oublier, elle te parle, elle reste là, tu ne peux pas t'en débarrasser. Ou encore la tête qui éclate. Ou encore le moment où Caroline allume son barbecue pour brûler des livres... C'est une image, c'est quelque chose d'insolite, comme le Kon-Tiki était insolite. Ça ouvre des portes et ça permet d'aller ailleurs... Il y a une phrase de Borgès qui m'impressionne beaucoup: «Ce qui m'intéresse le moins chez les gens, c'est ce qu'ils disent.» Ça rejette 80% du cinéma actuel, qui est fondé sur ce que les gens ont à dire. Alors que la plupart du temps les gens n'ont pas vraiment une idée nette de ce qu'ils sont en train de dire..., ils parlent dans la confusion... C'est ce qu'ils taisent qui est fascinant. Et chacun de ces silences-là, effectivement, c'est une image...

Leduc: Tu iras rencontrer Arcand. La dernière fois que je l'ai vu, il arrivait de Phoenix, Arizona, puis il avait fait un petit détour par Tombstone. Et ça l'avait amené à réfléchir aux concepts des mythologies. Aux États-Unis, ils ont des mythes. Wyatt Hearp, c'est vrai, la place est encore là, puis le cimetière sur la butte aussi c'est vrai, c'était là en 1880... Ils ont des mythes, nous pas. On ne peut pas construire un imaginaire collectif fondé sur des mythes puisqu'on n'en a pas. Et ça, ce sera toujours, je pense, une limite à notre cinéma.

Chabot: On est peut-être en train de construire le premier étage. Puis il va y en avoir d'autres qui vont venir après... C'est encore très récent, tout ça. Si tu regardes les personnages féminins, par exemple, avant Donald dans *Un homme et son péché*, ou avant Angéline Desmarais dans *Le survenant* et avant Rita Toulouse dans *La famille Plouffe*, qu'est-ce que tu as? ■