

Le cinéma révélé

La lettre d'amour de Pierre Hébert

Marcel Jean

Numéro 41, hiver 1988–1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22666ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Jean, M. (1988). Compte rendu de [Le cinéma révélé / *La lettre d'amour* de Pierre Hébert]. *24 images*, (41), 80–81.

d'une grange filmée de l'intérieur. À mesure que volent les planches s'illumine l'écran, révélant le deuxième horizon qui est la scène d'un théâtre naturel où corps et cœurs se livreront bataille. C'est le vert paysage de la campagne québécoise si plate d'ennui qui se superpose à celui du mythe fragile représenté plus tôt, le dévoyant. Posés là, dans une nature brute, rebattue, sans luxuriance, les acteurs joueront de sentiments équivalents en privilégiant le contact, ou l'effleurement, dans un ballet de corps précis et incisif comme les paroles qu'ils érucitent. Le registre du film est d'abord grave et la passion de Renaud pour Frank est captée dans une scène à haut risque où les deux corps se déplacent dans un plan fixe. L'amour est dit en station debout à l'aide de quelques faibles mots, après qu'un combat dans l'herbe piquée de pissenlits les eût fugitivement réunis. On comprend alors que le cinéaste s'attachera à filmer le plus difficile, c'est-à-dire l'impossible de cet amour, et que la mise en scène dira ce qui est enfoui de sentiments. Langlois fait ainsi circuler ses personnages de l'un à l'autre, soutirant de chaque plan où ils se trouvent confrontés une vérité inédite. De personnages archétypaux ils deviennent singuliers. Renaud n'incarne que lui-

même, pourtant si improbable camionneur féru d'opéra; Lucille est cette fille qui attend de s'enfuir de sa condition pour lire les livres qu'elle accumule; et Frank est ce corps monolithique qu'on désire, simple catalyseur sans autre densité (les acteurs sont donc excellents).

Dans un film dont le récit ne comporte que des pièges, le cinéaste s'acharne à les contourner en évitant de verrouiller ses plans, leur ménageant sans cesse une échappée, par l'humour — qui s'empare sournoisement du film dans un mouvement ascendant vers une finale aérienne, filmée d'ailleurs en plan aérien —, par une coupure abrupte de scène, par l'insertion d'un élément fortuit dans le plan et qui vient le secouer. Ainsi, le plan qui réunit Frank et Lucille allongés dans la roulotte est littéralement secoué lorsque Renaud, hors champ, freine brusquement, signe d'un nouvel élan dans la trajectoire du trio qui a décroché la roulotte de son point d'ancrage. À la façon d'un peintre, ce qu'il a été, Langlois dispose sur l'écran des motifs qui, mis en mouvement, propulsent le film vers l'avant. Jamais une scène n'est achevée sans que le cinéaste ne lui insuffle sa vérité par l'adjonction d'un brusque surcroît de réel. Les exemples abondent, qu'il s'agisse du "Habille!"

expéditif de Lucille chassant Renaud, du coup de poing assené à Frank au restaurant, ou encore de la plus belle chute de scène du film lorsque les deux hommes cherchant leurs mots sur le bord de la route, on voit s'avancer une auto qui s'engage dans une courbe, happant un chien entraperçu dans un plan antérieur. Renaud se penche sur la bête, manifestement les mots sont inutiles: son "chien est mort".

Avec ce premier film, Michel Langlois s'impose d'autant plus comme cinéaste que c'est en 30 minutes à peine qu'il réussit à peindre une gamme de sentiments mouvants, jamais figés, dans une mise en scène qui s'invente et se raffine au fur et à mesure que le film progresse. Et frappe la correspondance entre les deux "morales de l'impossible" auxquelles le cinéaste s'est astreint: celle d'abord d'un amour qui s'éteint à l'embranchement d'une route, celle ensuite du plan, jamais clos, toujours libre d'en accueillir un suivant qui l'éclairera, l'infléchira dans le sens de la vie. ●

SORTIE 234

Québec 1988. Ré. et scé.: Michel Langlois. Ph.: Éric Cayla. Mont.: Jean-Claude Coulbois. Mus.: Extraits de la Tosca de Puccini. Int.: Roy Dupuis, Jean l'Italien, Élyse Guilbault. 26 min. Couleur. Prod.: ACPAV.

LA LETTRE D'AMOUR

de Pierre Hébert

Le cinéma révélé

par Marcel Jean

La lettre d'amour apporte une conclusion temporaire à l'ensemble du travail de Pierre Hébert depuis 1984, année au cours de laquelle il amorçait sa collaboration avec trois musiciens improvisateurs. Depuis cette date, Hébert n'a jamais cessé de confronter le cinéma à d'autres moyens d'expression artistique: la peinture (*Ô Picasso — Tableaux d'une surexposition*), la poésie (*Adieu bipède!*), la danse (sa participation aux spectacles de Ginette Laurin et Rosalind Newman), la musique (les spectacles *La symphonie interminable*, *Adieu bipède!* et *Adieu Léonardo!*) et, même, la performance (sa récente partici-

pation à *Mutations* de Michel Lemieux).

Cette volonté de renouvellement à travers le métissage des arts trouvait son aboutissement en 1986 et en 1987 lors de la présentation de deux performances intitulées *Conversations*. Ces performances regroupaient un cinéaste (Hébert), une écrivaine (Sylvie Massicotte), une danseuse (Louise Bédard) et un musicien (Robert M. Lepage). À partir d'un thème tiré au hasard, les quatre exécutants y allaient de soixante minutes d'improvisation, chacun demeurant totalement maître à l'intérieur de sa discipline tout en subissant l'influence du travail créatif des trois autres. Au cours de ce spectacle

(comme au cours de d'autres spectacles conçus dans le même esprit), Hébert gravait un court film directement sur une boucle de pellicule d'une quarantaine de secondes.

L'essentiel des images qui composent *La lettre d'amour* proviennent de la quinzaine de boucles que le cinéaste a gravées en direct à l'intérieur de ces performances. Les autres images sont de trois types: extraits d'une bande vidéo tournée pendant *Conversation 1*, prises de vues réelles et séquences originales réalisées en gravure sur pellicule. Quant à la bande sonore, elle regroupe des improvisations musicales de Robert M. Lepage,

une intervention du cinéaste expliquant la genèse du film, ainsi que la lecture (par Kim Yaroshevskaya, superbe) d'un texte de Sylvie Massicotte (écrit lors de *Conversation 1*) qui sert de trame narrative.

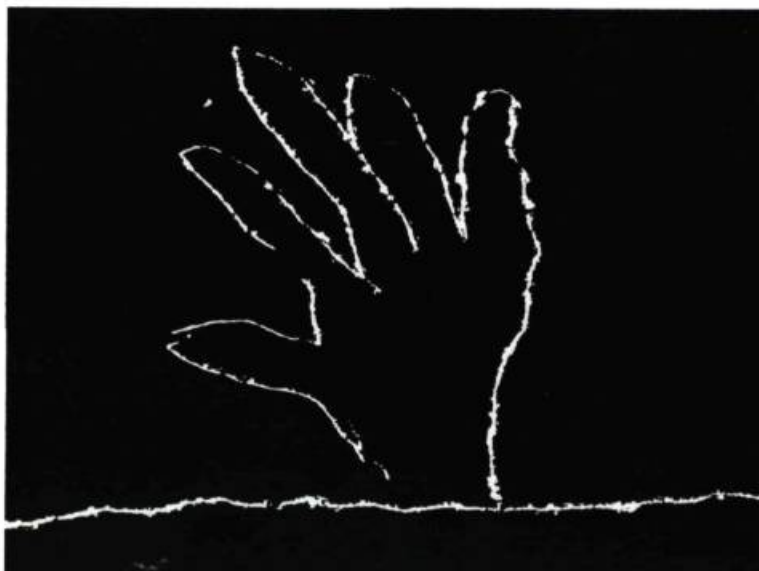
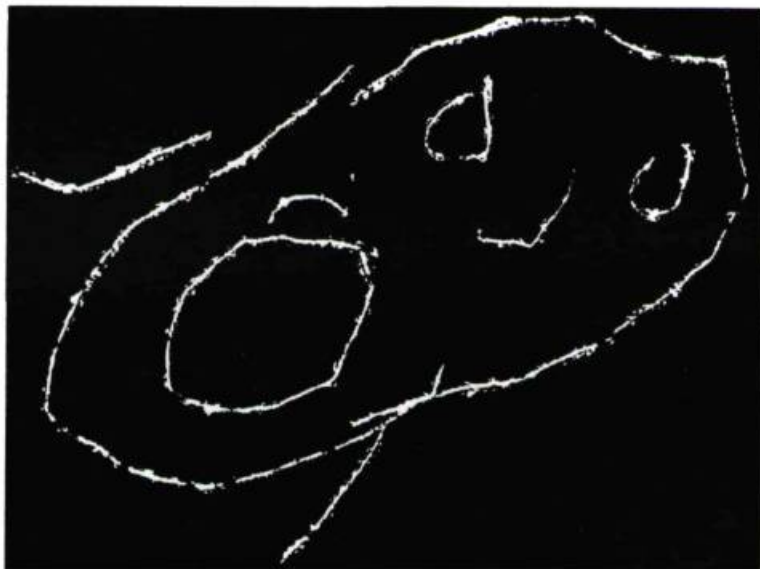
Toutes ces explications techniques peuvent paraître lourdes, mais elles sont nécessaires lorsque vient le temps de comprendre pourquoi *La lettre d'amour* est un film admirable. Car il s'agissait, pour Hébert, de rassembler à l'intérieur d'un seul court métrage une série d'éléments des plus hétéroclites, tant au niveau de l'image que du son, pour arriver à faire ressortir l'unité de ces démarches d'improvisation. C'était un défi de taille et le cinéaste le relève avec une aisance stupéfiante. Son film est à la fois riche et homogène, éclaté et solide comme un roc.

On constate d'abord que, loin de pousser Hébert à aller dans tous les sens, son travail en improvisation l'a amené au vif de ses préoccupations. Ainsi, les boucles gravées en vitesse qui forment le corps de *La lettre d'amour* sont chargées des thèmes chers au cinéaste. De la grosseesse d'*Étienne et Sara* aux tanks de *Souvenir de guerre* en passant par la curieuse solitude du *Métro*, toute son oeuvre récente est ici revisitée. Servies avec une rapidité nerveuse, ces brèves réminiscences font osciller le récit entre le personnel et l'universel, de sorte que l'arrivée d'une simple lettre d'amour dans l'existence d'une femme semble ici interpellier le monde entier. On retrouve là une idée précieuse dans l'esprit d'Hébert: celle voulant que la conscience sociale soit l'affaire du quotidien, celle voulant que l'alternative au monde de violence des hommes débute d'abord par une attention accrue envers nos proches.

Aussi, de la nécessité pour Hébert de composer avec des images de plusieurs origines est né un extraordinaire effet de cinéma. D'abord vidéo, réduite à la petitesse d'un cadre serré de téléviseur, l'image se libère lentement pour adopter le format carré du 16mm. Pendant plusieurs minutes, elle flotte dans un large et énigmatique cadre blanc. Puis, soudain, comme une révélation, elle se déploie et prend toute la grandeur de l'écran. Cet espace nouveau, Hébert l'utilise comme s'il s'agissait d'un cadre (c'est-à-dire d'un plus, d'un ajout à l'oeuvre), et il s'en sert littéralement pour montrer ce qui constitue le cadre de l'action: l'escalier et la femme lors d'une première séquence, la pluie qui isole un personnage lors d'une seconde. Par cet effet, Hébert donne à voir l'écran de cinéma dans toute sa grandeur et dans toute sa magie. L'émerveillement qu'il arrive alors à susciter est comparable à celui des premiers spectateurs devant les films de Méliès. Sensation rarissime. ●



«Composer avec des images de plusieurs origines»



LA LETTRE D'AMOUR

Québec. 1988. Ré. et scé.: Pierre Hébert. Texte: Sylvie Massicotte. Mus.: Robert M. Lepage. Voix: Kim Yaroshevskaya. Danse: Louise Bédard. 17 min. Couleur. Dist.: ONE.