Document généré le 25 avr. 2024 02:15

Liberté

Tout laisser pour ne pas se faire prendre

Claude Jutra, *À tout prendre,* 16 mm, Canada / 1963, 99 min.

Georges Privet

Volume 54, numéro 1 (297), automne 2012

URI : https://id.erudit.org/iderudit/67961ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Privet, G. (2012). Compte rendu de [Tout laisser pour ne pas se faire prendre / Claude Jutra, *À tout prendre,* 16 mm, Canada / 1963, 99 min.] *Liberté, 54*(1), 45–46.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Tout laisser pour ne pas se faire prendre

Revoir aujourd'hui le classique de Claude Jutra, c'est renouer avec un cinéma d'auteur vital et exigeant.

GEORGES PRIVET

Il est étrange (mais curieusement approprié) que l'acte fondateur du cinéma québécois soit aujourd'hui encore une de ses œuvres les plus méconnues. Comme il est étonnant (mais paradoxalement justifié) que la mémoire de son auteur, qui souffrait de la maladie d'Alzheimer, soit aujourd'hui honorée chaque année par un milieu qui l'avait jadis oublié. Comme il est décevant (mais, finalement, peut-être inévitable) qu'*À tout prendre* reste, près de cinquante ans après sa sortie, un film qui a lancé courageusement le cinéma québécois sur une voie qu'il a, pour l'essentiel, lâchement choisi d'ignorer; celle d'un cinéma artisanal, urgent et intensément personnel, « amateur » dans le sens noble du terme, à côté duquel le cinéma québécois actuel a souvent l'air empesé, paresseux et lourdement industriel, « professionnel » dans le mauvais sens…

CLAUDE JUTRA
***À tout prendre*, 16 mm, Canada / 1963, 99 min.**

Candid eye identitaire, à l'air *beat* et faussement maladroit, *À tout prendre* est le *home movie* d'une âme tourmentée, montrant presque tout – y compris sa propre fin – avec désinvolture et légèreté. D'entrée de jeu, l'appartement de Claude nous apparaît comme un décor de théâtre, dont il brise le quatrième mur dès la première scène, lorsqu'il partage avec nous le *Life* qu'il est en train de lire – magazine dont le titre souligne d'ailleurs que dans ce pays « la vie » se déroule en anglais. Appartement truffé d'accessoires incongrus (un sombrero, des masques, une fenêtre par laquelle débarque son voisin du dessus, qui habite pourtant… à côté !), espace quotidien et absurde, présenté d'emblée comme le théâtre mental d'un homme en quête de lui-même, entouré d'amis et d'amants en représentation perpétuelle, qu'ils soient mannequins, acteurs ou metteur en scène. Et pour cause : Claude vit dans sa tête (et nous, avec lui) le film de sa vie…

Ce film emprunte également aux deux pères (antinomiques) auxquels il est dédié; combinant l'iconoclasme formel de Norman McLaren et la quête identitaire de Jean Rouch, au fil d'un film qui tire sa singularité de sa multiplicité formelle, sa cohérence plastique et son aspect brouillon, embrassant tous les styles et tous les genres, forgeant son esthétique éclatée à grands coups d'emprunts. Il est d'ailleurs à la fois ironique et approprié qu'une de ses scènes les plus célèbres – Johanne chantant « Choucoune » – ait en fait été tournée pour un autre film, *Seul ou avec d'autres.* Dès la fin de cette première scène, Claude entre en dialogue intérieur avec lui-même, affirmant : « [je suis arrivé au] moment de jouer le tout pour le tout, afin d'expédier honorablement ma jeunesse et me débarrasser enfin de tous ces personnages en moi qui sont ce que je ne fus jamais et qui me hantent. » Notons pour la petite histoire que *Le tout pour le tout* était d'ailleurs le titre de travail d'*À tout prendre…*

Mais que l'on retienne le titre original, mentionné dès le début du film, ou son titre définitif, mentionné peu avant la fin, qu'il s'agisse d'empêcher Johanne d'accoucher de cet autre Claude qu'elle porte en elle, ou de « se débarrasser enfin de tous ces personnages en [lui] qui sont ce [qu'il ne fut] jamais », le programme reste le même : éliminer les doubles virtuels du cinéaste (on le voit en rocker, en tortionnaire, en tueur chic et en Pierrot lunaire) pour n'en laisser qu'un, celui que ce film forge sous nos yeux.

D'où vient cette volonté d'anéantir tous ces Claude possibles ? Sans doute de la famille et du clergé. Il est d'ailleurs significatif que les scènes avec la mère et avec le prêtre, tous deux joués par des acteurs d'origine française, soient parmi les rares où la voix de Claude peine à se faire entendre et où les échappées formelles du film n'osent pas se manifester, comme si le film et son auteur perdaient soudainement tous leurs moyens pour s'effacer devant un discours qu'ils n'arrivent pas à contrer. Le film devient la projection d'une âme tourmentée, démultipliée, dont les fragments se répondent alors même qu'ils volent en éclats, et qui s'exprime – visuellement et verbalement – avec l'honnêteté brutale de celui qui sait que la vérité est un mensonge et sa quête, un jeu incessant. Un jeu de l'amour et de l'identité où triomphent le désir et le moi.

Monologue constant où Jutra fournit les questions et les réponses (« Johanne, tu te fiches de moi ? », « Éperdument mon cher ! »), *À tout prendre* multiplie les artifices, hurlant à chaque plan son plaisir de faire du cinéma. Car il n'y a guère que ce plaisir qui trouve grâce aux yeux de Jutra (Victor lui dira d'ailleurs qu'il a « une vision 16 mm des choses »). La seule vérité, pour Claude, c'est son tourment, et le cinéma, le seul moyen d'en rendre compte. Le film peut d'ailleurs être vu comme la réponse de Jutra au passage de *À la recherche du temps perdu* cité par Victor. « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – apport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui. »

À tout prendre cherche à restituer ce rapport entre sensations et souvenirs, par une œuvre qui mélange aussi le non-vu et le non-dit; le film multiplie les apartés verbaux, les digressions narratives, les images mentales, les pirouettes visuelles, les effets de bande dessinée et de dessin animé : Jutra qui s'effondre en entendant le bruit d'un vrai revolver

sortant d'un pistolet d'enfant; le fracas des glaces brisées qui suit la question de Johanne, « Amour, aimes-tu les garçons ? »; le « Aïe, aïe, aïe… » que Claude tape mentalement sur sa machine à écrire quand Johanne lui apprend qu'elle est enceinte; le « glouglouglou » burlesque qui suit son suicide dans le fleuve…

Le faux et le vrai s'entremêlent constamment, tant sur le plan formel que narratif, l'esthétique du faux révélant l'émotion vraie, ou du moins la vérité intérieure de Claude, une vérité insaisissable et fuyante. Une de ses constantes est d'ailleurs le besoin de bouger, formidable compagnon de route évoqué par Claude dès le début du film, en roulant le long du fleuve, auquel Jutra récite quelques vers du « Bateau ivre ». Le tout lié au fil d'un film dont le système nerveux semble obéir aux mouvements de la pensée, dans une perpétuelle fuite en avant. Mais une fuite qui mène où ?

Nous le découvrons quand Claude prononce finalement la phrase qui donne son titre au film. Après avoir passé quelques semaines à faire le « double portrait » de Johanne enceinte, désignant le bébé à naître d'une flèche au-dessus de laquelle il a écrit « moi », Claude décide que ce « moi » n'aura pas plus le droit d'exister que les autres. « À tout prendre, je sais que la somme de deux cents dollars pourrait tout arranger… » L'argent sera emprunté à la banque – en anglais, *of course* ! – et, après avoir « célébré » sa décision par l'achat d'un « pull en mohair d'Italie », Claude sera effectivement libéré de la naissance de ce « moi » encombrant, de cette réalisation possible d'un avenir partagé. Difficile, là comme ailleurs, de ne pas penser au film d'Arcand, *Le confort et l'indifférence.*

Lors d'une ultime fuite en Vespa, la voix off de Claude s'exclame avec jubilation : « Vivement la joie du mouvement ! Marier le temps à l'espace, changer d'endroit, de paysage et de visage… » Mais Claude fait plus que rechercher le mouvement – il semble vouloir devenir lui-même une image animée, comme dans les scènes où il apparaît en ombres chinoises, où il mime la démarche « d'un jeune bourgeois », et s'envole vers les cieux sous la forme d'une silhouette cartonnée, seule image pouvant échapper à la force d'attraction du suicide, seule image pouvant le soustraire – et encore, brièvement – à la prison (mot qui revient souvent) de la vie quotidienne. La scène extraordinaire où les amants séparés se démultiplient devant un mur à grands coups de surimpressions – lui entièrement vêtu de noir, elle tout habillée de blanc – est emblématique d'un film tout en contrastes, qui cherche l'ombre dans la lumière et vice-versa, l'un ne pouvant exister sans l'autre, mais l'un ne pouvant pas non plus vivre longtemps aux côtés de l'autre.

Candid eye identitaire, à l'air *beat* et faussement maladroit, *À tout prendre* est le *home movie* d'une âme tourmentée, montrant presque tout – y compris sa propre fin – avec désinvolture et légèreté. D'entrée de jeu, l'appartement de Claude nous apparaît comme un décor de théâtre, dont il brise le quatrième mur dès la première scène, lorsqu'il partage avec nous le *Life* qu'il est en train de lire – magazine dont le titre souligne d'ailleurs d'emblée que dans ce pays « la vie » se déroule en anglais.

De fait, une des plus grandes ironies d'*À tout prendre* est que son antihéros ne « prend » finalement rien et finit par tout laisser : l'amour de Johanne, ce « moi » qu'il a conçu avec elle, le « Québec libre » qui demande à naître (voir le graffiti devant lequel Claude passe les mains dans les poches… juste avant d'aller se suicider). La lettre finale que Johanne lui adresse après son avortement (« Sois en paix, tu n'as laissé aucune trace ») amènera la voix intérieure de Claude à hurler à Jutra : « Elles sont en toi, tes traces ! »

À tout prendre est en quelque sorte l'exorcisme de ces traces; un testament d'identités avortées, une somme de personnages possibles, de Claude virtuels éliminés par ce Jutra singulier, qui effaça mystérieusement le « s » familial quelques années plus tôt, au moment où il entra officiellement dans le monde du cinéma. Ce Jutra singulier dans un pays de Jutras innombrables semblait avoir décidé de se rendre unique en célébrant sa multiplicité avec ce cri angoissé mais libérateur, cette œuvre adolescente d'une étonnante maturité, cet « adieu » ironique à une jeunesse qu'il prolonge paradoxalement pour toujours. Comme si Jutra avait deviné qu'il oublierait un jour tous les Claude qu'il avait portés. Comme s'il avait anticipé que ce film deviendrait le seul témoignage de ce que la vie allait effectivement – et cruellement – lui permettre d'effacer.

À tout prendre est comme une bouteille jetée à la mer, où l'auteur aurait mis tout ce qu'il était. À cette différence près que c'est finalement l'auteur qui s'est jeté à la mer, nous laissant seuls avec sa bouteille. L'original tourmenté a disparu au profit des images qu'il portait en lui, images dont le mouvement perpétuel (pour reprendre le titre d'un de ses premiers films) résume mieux que tout ce qu'il portait en lui. C'était, à tout prendre, le meilleur échange possible pour un artiste perdu au pays de l'oubli… Ⓛ