

## Le pays incertain

Jean Chabot

---

Number 103-104, Fall 2000

Territoire du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23788ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Chabot, J. (2000). Le pays incertain. *24 images*, (103-104), 24–26.

## LE PAYS INCERTAIN

PAR JEAN CHABOT

On en revient toujours à *À tout prendre*. Claude Jutra, cette année, aurait eu soixante-dix ans. C'est à cet âge-là que Luis Buñuel a fait *Tristana*, et qu'il a commencé à songer à ce qui allait devenir un de ses chefs-d'œuvre, *Le charme discret de la bourgeoisie*, qui ne sera pas son dernier film. À cet âge-là, Robert Bresson termine *Le diable probablement*, et prépare *L'argent*, qu'il fera plus tard. À cet âge-là, Howard Hawks achève *Red Line 7000*, et s'apprête à entreprendre *El Dorado*, que suivra *Rio Lobo*. Et c'est sept décennies après qu'il est né qu'Alfred Hitchcock revient à Londres, pour y tourner l'un de ses films les plus personnels, *Frenzy*, dont il reprendra par la suite certains motifs dans *Family Plot*. Et qui d'autre encore? Carl Dreyer, septuagénaire, atteint véritablement le sommet de son art avec *Gertrud*. Et Joris Ivens, à la même période de sa vie, parcourt les routes de Chine, et brosse la fresque immense de *Comment Yu Kong déplaça les montagnes*, alors que Kurosawa, lui aussi, passe les sept décennies, quand il boucle le montage de *Kagemusha*, qui précède *Ran*, *Rhapsodie d'automne* et *Rêves*.

Et il n'y a pas lieu de se demander quel âge avait Robert Altman quand il a signé *Short Cuts*.

Il avait l'âge que Claude Jutra aurait eu cette année, et que Gilles Groulx aurait eu l'an prochain, et que Pierre Perrault dépassait à peine. L'âge de la grande maturité créatrice, à quoi renvoient, parmi tant d'autres, tous les exemples cités dans le paragraphe précédent.

Il reste délicat cependant de chercher à définir ici la liste des films qui sauraient en faire la preuve. Malgré toute l'estime que peuvent m'inspirer les œuvres récentes de quelques-uns de nos cinéastes les plus chevronnés, je ne peux m'empêcher de penser à ce que n'auront pas fait Jutra et Groulx, Mankiewicz et Lauzon, pour ne songer qu'à ces noms-là, choisis parmi les plus grands.

Ne peux m'empêcher de penser que trente ou quarante années de cinéma québécois débouchent ainsi, à travers les démarches menées par chacun de ces individus-là, sur des œuvres tronquées, inachevées, incomplètes. Et que c'est par là même toute la question de la maturité créatrice naturelle, normale, obligée, du cinéma québécois, comme il y a le commerce québécois, comme il y a le savoir scientifique québécois, comme il y a le système routier québécois, qui se trouve par là posée.

Une infrastructure routière, bien sûr, n'atteint jamais sa pleine maturité — c'est une comparaison curieuse. Et pourtant, tout le monde sait qu'en deçà d'un certain seuil de développement, on ne saurait parler que de tronçons asphaltés, chemins de terre, détours, voies sans issue, indications sommaires, toile d'araignée, drôle de



PHOTOS: JACQUES LEDUC

réseau. Et que ce n'est qu'à partir d'un certain nombre d'interventions, de la part des ingénieurs, des cartographes, des bâtisseurs de ponts et des conducteurs de tracteurs, que la circulation sur un territoire donné peut se faire d'une manière, sinon *mature*, du moins qui ne soit pas trop ridicule.

Il en va de même de tout ce qui concerne l'expression artistique. En deçà d'un certain seuil de développement, tout est toujours à recommencer, précaire, voies sans issue, toile d'araignée, drôle de réseau. Et sans qu'on y songe, l'implication d'une telle situation renvoie elle aussi, tout autant que les travaux de voirie, à l'existence d'un territoire, qui, s'il est intérieur, n'en demande pas moins, avec la même urgence, d'être balisé, habité, reconnu.

On pense en général qu'il s'agit là de phénomènes dont l'évaluation reste impossible. Mais si l'un, le pays physique, se mesure en kilomètres, l'autre, logiquement, se calcule en années.

La trajectoire de Claude Jutra, à elle seule, en fournit un raccourci saisissant.

*À tout prendre*, son premier long métrage, se trouve être également le premier grand film d'expression personnelle à être produit et réalisé au Québec. On est en 1963. Et s'il est possible qu'on l'ait oublié depuis, c'est cette année-là que la plupart des grandes institutions qui vont littéralement forger le Québec moderne, par exemple Hydro-Québec, la Société générale de financement, le ministère de l'Éducation, amorcent leurs activités. Qu'*À tout prendre* ait vu le jour à ce moment-là n'est peut-être pas une simple coïncidence, comme on le verra par la suite.



«Le fleuve m'a laissé descendre où je voulais.»

En fait, il serait plus juste de dire qu'on est, à cet instant précis, dans un immense tournant de l'Histoire, et que le cinéma vient de prendre place aux premières loges.

Voici maintenant comment les choses se passent. Dès la deuxième minute de son film, Jutra se réclame du territoire. Et c'est du fleuve qu'il parle, comme il se doit, dès qu'il est question du Québec, et comme vont le faire au même moment les deux auteurs de *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault et Michel Brault.

Mais chez Jutra, tout de suite, dès le début, il y a cette phrase, qu'il emprunte à Arthur Rimbaud, à son poème *Le bateau ivre*. Rimbaud a écrit:

«Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.»

Mais cette phrase, Jutra la transforme légèrement. À la place du deuxième vers, il dit: «Le fleuve m'a laissé descendre où je voulais.» Et l'on imagine aisément le caractère incantatoire, la soif de liberté, la rage de liberté, que cette phrase-là pouvait avoir, en ouverture du film *À tout prendre*, dans le Québec de 1963. Tous les spectateurs savent aussi parfaitement dans quel esprit Jutra s'arroge, à ce moment-là, le droit de modifier le vers de Rimbaud, et d'impliquer par là le Saint-Laurent, qui définit à lui seul toute l'immensité du territoire québécois. Dans les images qui accompagnent ce vers, on l'entrevoit d'ailleurs, miroitant en profondeur de champ. Mais ce dont on n'a pas la moindre idée, ce que personne ne peut imaginer, c'est ce qui va venir ensuite.

À commencer par un phénomène qu'on ne peut entrevoir, à l'époque, que dans les rêveries les plus folles. Lors de la sortie de ce film, en effet, le 10 août 1963, ce qu'il sera convenu d'appeler par la suite «le cinéma québécois» n'existe pas. Bien sûr, auparavant, il y avait bien eu quelques mélodrames, *Cœur de maman*, *Le curé de village*, *La petite Aurore l'enfant martyr* par exemple. Mais cette vague-là, qui ne rêva que de succès commerciaux, et dont les ambitions artistiques restèrent discrètes, ne dépasse guère 1955. L'aventure laisse d'ailleurs derrière elle des conclusions négatives: le cinéma de fiction n'a pas sa place au Canada.

On ne saurait minimiser, dans cette perspective-là, l'importance d'*À tout prendre*. Avec ce film, qu'il produit lui-même («en me couvrant de dettes», *Cahiers du cinéma*, n° 176), Jutra ne fait peut-être qu'un geste très simple, celui d'assumer sur la place publique toute une part de lui-même que la morale établie de la société de l'époque le forcerait autrement à ravalier, à commencer par son homosexualité, son irresponsabilité, la dérision dans laquelle il se tient, son désarroi.

On a pu croire que ce geste-là confinait au narcissisme, à l'inconvenance, au masochisme. Alors que, tout au contraire, aujourd'hui, on reste frappé par le caractère d'autocritique — et d'autocritique collective — qu'il y a dans *À tout prendre*. Ce qui passa pour un aveu maintenant se révèle clairement comme une revendication. Par tout ce qu'il dévoile dans ce film, c'est sa part d'ombre que Jutra met en cause. Dans une société qui est encore dominée par l'image de saint Joseph, dont on a fait la figure emblématique de toute la nation, Jutra répond d'une manière retentissan-



JACQUES LEDUC

te. Il dit: «Je suis un salaud.» Il dit: «Je suis autre chose que ce que le discours de la survivance nationale voudrait me faire devenir ou demeurer. Je suis à la recherche d'une éthique différente.»

C'est sur ce plan-là que le film de Jutra se place, et, dans le champ du cinéma, il est le premier à faire un geste d'une telle portée, équivalente et parallèle au *Refus global* signé plus tôt par les peintres Borduas, Riopelle, Gauvreau, Barbeau et autres.

L'impact d'*À tout prendre* ne s'explique pas autrement, puisque c'est dans le prolongement de cette revendication de liberté, formulée par Jutra, que le cinéma québécois va commencer d'exister.

Et c'est dans cette perspective-là qu'un demi-siècle plus tard, l'œuvre de sa maturité créatrice nous manque. Son regard, sa relecture, sa profondeur de champ. Le rétablissement des mêmes exigences, qu'il pourrait opérer désormais sur un tout autre plan, plus large. Comme le fait Dreyer au moment de *Gertrud*, Hawks avec *El Dorado*, ou Joris Ivens dans la Chine de Mao.

S'il est question du territoire québécois, c'est cette dimension-là qui y fait défaut, actuellement, peut-être pas totalement, mais d'une manière trop tragique pour qu'on n'en tienne pas compte.

Et il en va de même tout autant, fort probablement, de la perspective canadienne dans laquelle on peut replacer la même idée.

Les signes sont les mêmes, et l'écho qu'ils éveillent l'est également.

Les signes: on est un soir d'été, à Montréal, au début des années soixante. Un jeune homme, interprété par Jutra, se rend à une soirée. Il y croise une femme. Elle se nomme Johanne, elle est noire. Et tout le film va raconter l'histoire de ce qu'elle et ce jeune homme vont vivre ensemble. Ils s'aiment, ils sont amants, la voilà enceinte. Tout se complique. Elle avortera. Le jeune homme s'esquive. Elle le cherche, inutilement. Il a disparu. FIN.

L'écho: on est en pleine Révolution tranquille, en plein terrorisme aussi, avec le Front de libération du Québec et ses premières

bombes. Il y a de cet enfièvrement-là dans le film. Dans un des détours du récit, on voit sur un mur de briques un graffiti de deux mots, qui résumait assez bien toute cette époque: Québec Libre...

Mais, significativement, ce qu'*À tout prendre* raconte, ce n'en est pas moins l'histoire d'un avortement. Et si l'on peut juger rétrospectivement qu'il s'agit là d'un hasard, ou d'une interrogation tout au plus, à laquelle la suite de l'Histoire est venue conférer un sens dont Jutra lui-même ne se serait jamais réclamé, il n'en demeure pas moins que ce vers de Rimbaud, inscrit et remanié dans la deuxième minute de *À tout prendre*, va se charger, vingt-trois ans plus tard, d'une coloration tragique dont on ne peut pas sous-estimer la portée.

Cette référence au fleuve, ce vers qui dit «le fleuve m'a laissé descendre où je voulais», après avoir ouvert *À tout prendre*, vient en effet clore l'œuvre tout entière de Jutra, aussi bien que sa vie, en novembre 1986, alors que, sans en avoir prévenu qui que ce soit, il choisit de se jeter du haut du pont Jacques-Cartier, et que son corps dérive pendant des mois dans les eaux glacées de l'hiver québécois.

Un dimanche d'avril 1987, un dénommé Pierre Frenette, au cours d'une promenade, aperçoit un cadavre sur une grève, à la hauteur de Cap-Santé, non loin de Québec. Sur un bout de papier, dans les poches du manteau de l'inconnu, son nom.

«Je m'appelle Claude Jutra». C'est tout. L'histoire s'arrête là.

Mais les ondes de choc qui s'en dégagent n'en finissent plus, depuis, d'interpeller l'imaginaire de celles et ceux qui lui ont survécu.

Jutra souffrait, dit-on, de la maladie d'Alzheimer. Cette dilution de la mémoire ne peut cependant que rappeler ces mots de Jacques Godbout, dans son roman *Une histoire américaine*: «...ce qui nous arrivait à cette époque, comme peuple, se traduisait en accidents dans ma vie personnelle».

Dans cette citation, il faut souligner bien sûr la deuxième partie, le «se traduisait en accidents dans ma vie personnelle», dont il est facile de voir comment elle se vérifie dans la vie de Claude Jutra.

Ou de Lauzon, de Groulx, de Mankiewicz, fauchant d'emblée, comme par un hasard terrible, justement quelques-uns des plus grands.

Mais ce qu'on décode moins facilement, par contre, se situe dans les premiers mots de la phrase, dans tout ce qui renvoie à «...ce qui nous arrivait à cette époque, comme peuple».

Et qui nous arrive encore... Et dont nous n'avons pas toujours une idée très nette. Sauf dans des moments comme celui-là, où la mise en relation d'un créateur et du territoire dont il se réclame ne nous laisse aucun repos. ■