### 24 images

## 24 iMAGES

## À Claude Jutra

### Jean Antonin Billard

Numéro 36, 1987

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22186ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé) 1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Billard, J. A. (1987). À Claude Jutra. 24 images, (36), 52-53.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1987

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/



# À CLAUDE JUTRA

Jean Antonin Billard



«Le désir de l'homme, c'est que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil. le ré-enfante dans ses profondeurs... Jamais la Vie n'a pu croire à la Mort!»

C.G. Jung, cité par Gaston Bachelard in L'eau et les rêves

Il m'est difficile de penser à Claude Jutra sans que me reviennent à l'esprit ces lentes et fiévreuses rêveries que nous poursuivions ensemble lorsque depuis 1960—c'est Victor Désy qui nous avait présentés—deux ou trois fois par an, des hasards objectifs nous réunissaient dans l'évidence d'une amitié native et la confirmation pudiquement inavouée mais rassurante de nos affinités électives pour le cinéma d'abord, mais aussi la peinture et la musique. Nous nous étions tout de suite entendus sur Norman McLaren bien sûr, qui avait été avec Robert Flaherty l'une de mes plus bouleversantes découvertes cinématographiques à Londres en 1948. L'année

où Claude, lui, tournait son premier film! Je venais de voir, peu de temps avant cette première rencontre, *A Chairy Tale* où j'avais reconnu quelques six années plus tard celui qui avait captivé mon attention de cinéphile frustré à Montebello, où je m'étais installé en 1953 et où j'avais suivi assidûment les émissions *Images et boîtes* que Claude animait. Seule ma passion pouvait alors avoir raison de ma timidité devant celui qui, bien que de mon âge, m'impressionnait tant par ses dix années de pratique d'un art auquel, pendant ce temps, je n'avais réussi qu'à rêver. Et puis ce qui me sauvait aussi de ma timidité, je le sus très tôt, c'était sa



Claude Jutra pendant le tournage de La dame en couleurs

propre timidité, faite d'une telle modestie que seul son génie créateur pouvait la faire oublier. Avec le temps, nous avions fait, grâce à la reconnaissance de nos admirations communes: Jean Renoir le premier, et Vigo et Lubitsch et Tati et Cocteau, Guitry et Resnais et... Chaplin, le tour de nos inquiétudes réciproques d'adultes, mais sans que toutefois tout l'art du monde ne puisse jamais tout à fait recréer pour nous l'enchantement du paradis perdu de notre enfance. Et c'est là, face à cette impuissance absolue qu'à demi mot nous nous rejoignions. Mais ces confidences, que seule excuse la certitude de ne rien révéler d'autre que ce que Claude a si poétiquement exprimé dans son oeuvre. m'éloignent pourtant des quelques remarques que je me proposais de faire au sujet des différents hommages qui lui ont été rendus depuis sa disparition. Ce n'est pas d'ailleurs pour ajouter plus de pertinence à ce qui a déjà été dit par ceux qui l'ont mieux connu que moi, sinon plus aimé, mais pour dire ce que je peux avoir appris de lui de mon seul point de vue, par ma seule écoute.

Tout d'abord ceci : Claude Jutra est le cinéaste qui, le premier, m'a paradoxalement ouvert les yeux sur la singularité de la société québécoise et la problématique de son enfermement. Paradoxalement, parce que pour moi il est bien évident que ses premiers films jusqu'à et y compris À tout prendre, n'avaient d'autre souci que l'amour du cinéma et qu'à l'instar justement de ceux de McLaren, ils se démarquaient de ceux de l'O.N.F. dont la facture propagandiste me masquait l'originalité profonde de la culture canadienne-française. La singularité foncière de l'art de Jutra, son apolitisme le différenciait autant du puritanisme anglo-saxon que du moralisme obscurantiste du catholicisme canadien-français. Mieux encore que dans Vrai ou Cité libre, organes de combat prétendument libérateur, je percevais directement les forces subversives à l'oeuvre dans *Félix Leclerc, troubadour.* La fiction délibérément mise en scène dépassait en profondeur la «vérité» du «direct». Elle dénonçait de facto le mensonge du documentaire. Confusément peut-être à l'époque, Claude Jutra par sa façon d'assumer les contraintes de l'art, me révélait son pouvoir de dévoilement. Tout de suite, il m'apparut classique et donc vrai.

Ce que je dis là n'est pas pour faire le procès du cinéma direct qui a fait sans doute «par son détour» la profonde originalité du cinéma québécois, pas plus qu'on ne pourrait condamner à postériori le cinéma d'Eisenstein parce qu'il a d'une certaine manière servi les desseins d'un Staline. Claude Jutra comme

Gilles Groulx ont su tous les deux trouver dans le direct ce dont ils auraient besoin pour affiner leur vision. Mais l'un comme l'autre ne se sont pas laissé enfermer par une technique au détriment de leur imaginaire. Par tempérament sans doute, Jutra plus esthète et révolté que tacticien révolutionnaire comme l'a été Groulx par déterminisme social. La traversée du direct s'est donc traduite différemment chez l'un et l'autre. Claude s'avère ainsi anarchiste dans À tout prendre (1963) et Gilles critique brechtien, marxisant dans Le chat dans le sac (1964). Avec le temps, bien que chacun dans sa propre perspective, nous verrons, ces deux cinéastes issus tous deux de l'école du direct, prendre de plus en plus de distance avec cette conception documentaire brute du cinéma. Presque toujours, du moins lorsque cela était possible, soit en jouant un rôle dans ses propres films, soit par le truchement d'un commentaire off dit par lui, soit encore par la mise en évidence structurelle de son intervention de réalisateur, Claude Jutra s'assurait personnellement d'un rôle de témoin, quasiment de démiurge dans ses propres réalisations, mettant ainsi le spectateur en garde contre la tentation de toute vision objective du réel. Comme dans la peinture moderne, le monde n'est pas représenté du dehors, mais du dedans. Et au dedans du tableau, c'est le peintre lui-même qui prend de plus en plus de place. Ainsi aussi bien dans À tout prendre, Mon oncle Antoine et Pour le meilleur et pour le pire, Jutra assume péremptoirement la paternité subjective de ses personnages.

Le cinéma de Claude Jutra, et ceci est clair pour moi de ses tout premiers films jusqu'au dernier, n'est jamais le reflet d'une réalité extérieure, mais c'est l'image où le monde joue le rôle d'un miroir dans lequel le poète est à la recherche de lui-même sans jamais s'y retrouver. Il faudrait étudier longuement les interférences du théâtre et du cinéma chez Jutra qui éclaireraient beaucoup de choses, je crois.

Un jour peut-être, après avoir mis un peu d'ordre dans les nombreuses notes écrites au fil de mes pensées rêveuses sur mon ami, j'essaierai de m'expliquer davantage sur ces questions.

Je crois aussi qu'il serait bon un jour de projeter parallèlement et chronologiquement tous les films de Gilles Groulx et de Claude Jutra. S'esquisserait, je crois, dans une telle aventure, une histoire passionnante, puisque passionnée, du cinéma québécois que les universitaires dans toute leur rigueur (absolument nécessaire par ailleurs) parviennent mal à déchiffrer.