

Claude Jutra, la proie des malentendus

Guillaume Lafleur

Number 14, Winter 2007–2008

Têtes de Turc

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2541ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2007). Claude Jutra, la proie des malentendus. *Contre-jour*, (14), 135–139.

Claude Jutra, la proie des malentendus

Guillaume Lafleur

Si d'aventure vous circulez sur la rive sud montréalaise, peut-être avez-vous déjà croisé, au détour d'une cité dortoir, un parking au fond duquel se trouve une boîte en briques abritant quelques salles de cinéma. Là, des exploitants bouffis, soucieux du comptoir alimentaire où trône la nourriture légère comme le vent qui leur octroie une marge de profit, s'enorgueillissent du nom de la rue qui jouxte l'établissement et le parking susmentionné. C'est leur alibi pour entretenir une suffisance et poser sur le terme « culture » un trait définitif avec la désinvolture des impotents au ventre plein. Sous la lueur pâle des réverbères s'illumine le dernier navet d'office, réalisé par un tâcheron d'Hollywood ou une gloire locale cherchant à se dédouaner de l'année passée à tourner des pubs, sans s'apercevoir qu'il prolonge le même travail avec l'assentiment des organismes subventionnaires. Avant l'heure et yeux grands ouverts, les clients du ciné-parking s'endorment.

Mais ces spectateurs qui ne demandent qu'à se détendre n'ont peut-être pas fait attention au nom de la rue, potiche de vanité. Pourtant, il peut arriver qu'en plein jour quelqu'un passe, avec l'air déconfit accompagnant la lecture des titres sur la marquise. La veille, il a vu un

drôle de film, une vieille affaire intitulée *À tout prendre*. Il détourne la tête de la marquise, le nom se détache de la pancarte indiquant la rue : *Claude Jutra*. Ultime poison, épitaphe imbuvable. Il est sans doute inutile de s'appesantir sur le martyrologe des artistes québécois qui reflète le phénomène éprouvant des suicidés de la société, où Jutra s'inscrit selon un fatum exemplaire. L'hommage constant qu'on lui rend depuis son décès semble servir un brouillard épais derrière lequel se trouve l'« œuvre », inatteignable. Ce consensus franchement pénible est typique des sociétés en mal d'icônes pour camoufler leur vide spirituel. Car un tel état des choses sert au fond de rempart : la canonisation hâtive d'une œuvre peut avoir le mérite d'occulter pour longtemps non seulement le fond intéressant de son propos, mais également ses impasses cuisantes. Or, une généreuse moitié du cinéma de Jutra est construite sur l'aveu d'un égarement. Mais encore : plusieurs de ses films à l'auréole glorieuse et intouchable mériteraient d'être analysés et discutés avec soin. Le fait même que le cinéaste s'y promet souvent acteur contribue peut-être à ce que le discours critique reste interdit. Bien qu'il soit objectivement possible de traduire la monographie sur Jutra rédigée en anglais par Jim Leach (McGill-Queens, 1999), qui est prêt à perdre ses illusions ?

Prenons le supposé joyau de la cinématographie québécoise qu'au fil du temps est devenu *Mon oncle Antoine*. La donne historique entourant sa réalisation mérite d'être soulignée. À une époque où s'épanouissent les œuvres de Lefebvre, Groulx et Carle portées par une mise en scène du Québec actuel, voilà un cinéaste qui opère un retour au romanesque. Pas n'importe lequel : celui du récit historique qui invente pour l'occasion une imagerie du Québec rural de la première moitié du XX^e siècle. Cela se passe dans la région d'Asbestos, peu avant la célèbre grève des mineurs et c'est un euphémisme d'affirmer que cette reconstitution soignée contraste avec les explorations formelles, l'engagement et le souci contemporain d'alors.

Cette marque d'originalité tombe à pic, car faut-il rappeler que quelques mois à peine avant la sortie de *Mon oncle Antoine*, les derniers films d'Arcand, Groulx, Leduc et même Perrault sont interdits par l'ONF ? Un an après les événements d'octobre dont cette interdiction était une

conséquence directe, Jutra propose un récit d'enfance hanté par l'emprise des relations filiales. Ceci en déployant le calendrier des charges servant à la représentation de l'hiver, où moult maisons enneigées et traîneaux constituent de frêles repères. Comment interpréter cet opuscule en point d'orgue sur l'âge de l'innocence, où Jutra se confie le rôle d'un grand cousin, complice des gamins et sautant la femme d'âge mûr explorée ? Sur papier, ce personnage n'inspire nulle ambiguïté. Il se trouvera toujours un critique pour le qualifier d'ironique, mais à la lumière de ses films suivants il semble plus juste d'y voir un autoportrait grinçant et sans fard. Il arrive que la critique fasse écran aux œuvres qu'elle aborde. Elle refoule alors bêtement ce qui est montré en pleine lumière. Du malentendu à la frustration il n'y a qu'un pas, dont témoigne le passage de l'autoportrait critique à sa parodie malsaine.

Après le visionnement ardu de *Pour le meilleur et pour le pire* (1975), nous trouvons indiqué de poser cette question, tout simplement escamotée par la critique : pourquoi un tel acharnement dans l'autoportrait masochiste, et que nous apprend-il sur l'œuvre de son auteur ? En 1963, Jutra abordait l'homosexualité du personnage qu'il incarnait avec une franchise admirable compte tenu de l'époque. C'est le genre d'aveu qui ne se fait pas deux fois et qui s'est largement passé de commentaires. Et pourtant, dès *Les mains nettes* (1958), fiction de l'ONF scénarisée par Fernand Dansereau, c'est déjà le problème de l'amour socialement insoutenable qui intéresse Jutra. Avec une certaine finesse, le cinéaste y expose la liaison dangereuse qui s'installe entre un nouveau cadre et son adjointe. Leur amour confidentiel devient le lieu de tous les dangers où l'adjointe est tenue au secret et, de ce fait, complice de l'imminente liquidation de ses pairs.

Or, plus de quinze ans après, il réalise cette « comédie » d'une misogynie extrême où le personnage interprété par le cinéaste projette le meurtre de son insupportable femme (Monique Miller). Ce portrait mal filmé, à l'argument dramatique ne dépassant jamais le premier degré, semble l'œuvre réactionnaire d'un auteur résigné à la haine de soi. Cette baisse radicale d'amour-propre altère son aisance à transmettre la joie simple de filmer, qui fut auparavant l'une de ses singulières forces. Pareille

caractéristique prolongeait son rôle de passeur essentiel, interlocuteur direct de Rouch, Rossellini, Truffaut. Mais où étaient rendus le piano délicatement jazzy de Maurice Blackburn et le cadreur intelligent des *Mains nettes* qui, pour souligner la candeur de son héroïne, s'attardait à une toile impressionniste de filles en fleurs ? Lorsqu'on voit en plan éloigné Monique Miller prête à tomber dans le vide, s'agrippant au balcon du haut d'un immeuble impersonnel de la métropole, le braillement de sa voix nous semblant si près, la référence cinéphilique est mal barrée : vaut mieux s'en remettre à la *sitcom*. Bien sûr, certains argueront que le niveau des productions commençait à baisser dangereusement à l'époque, mais il y aurait trop de contre-exemples à donner. Venant de Jutra, cela ressemble à un acte désespéré, à une sorte d'abdication corps et biens, rejetant de toutes ses forces l'option du sacrifice par l'art. Fort probable qu'il ne faille pas trop en demander. Pour revenir à un contre-exemple de 1975, rappelons l'assassinat de Pier Paolo Pasolini sur la plage d'Ostie en banlieue de Rome que décrivait déjà Saint-Augustin dans ses *Confessions*, probablement aussi déserte et triste que notre odieux parking. Mais si Saint-Augustin y avait mis les pieds, ça se saurait.

C'est avec le final en meurtrissure de *La dame en couleurs* (1985) que se clôt l'œuvre filmique de Claude Jutra. Dans ce nouveau portrait trop méconnu du Québec des années 1940, la dernière séquence détaille le tableau de psychiatisés laissés à eux-mêmes où apparaît Patrick Straram, comme un pied de nez à l'époque dépeinte. L'icône contre-culturelle et auteur des *Questionnements socracritiques* trouvait dans la cinéphilie l'arme idéale de sa résistance solitaire, intransigeante face au consensus. Solidaires des exclus, ces deux-là se retrouvent pour une dernière mise en scène au seuil de la mort. L'un allait se noyer pour de bon dans l'alcool et l'autre, la mémoire en lambeaux, périrait dans les eaux du fleuve. S'il ne reprenait la trame d'un de ses propres films, ce dernier geste aurait eu quelque chose de renoirien.



Véronique Bessens