

## Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords [1]

Jean-Pierre Sirois-Trahan

You who must leave everything  
That you cannot control  
It begins with your family  
But soon it comes round to your soul  
–Leonard Cohen, *Sisters of Mercy*

Ce que l'artiste est, c'est *créateur de vérité*,  
car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée  
ni reproduite, elle doit être créée.  
–Gilles Deleuze, *Image-temps*



Collection Cinémathèque québécoise

À la fois dans le corpus de son auteur et dans l'histoire du cinéma québécois, *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) occupe une position problématique. Maintes fois reconnu comme le chef-d'œuvre qui « débute » notre cinématographie, parfois

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

recalé comme film mineur de son auteur, cet opus a un statut incertain qui suscite une série de questionnements. À l'époque, et parfois encore aujourd'hui, on lui reproche son baroquisme, sa technique amateur ou trop formaliste, le soi-disant narcissisme de son auteur et bien sûr son apolitisme bourgeois. Cet article voudrait revisiter ces lieux communs et montrer la profonde unité de l'œuvre jutrasienne [2] dont *À tout prendre* apparaît comme le foyer d'où partent toutes les lignes de fuite subséquentes. M'inscrivant en faux contre cette doxa critique, j'essaierai de montrer que ce film cherche à proposer, par sa forme même, une nouvelle construction identitaire qui ouvre sur une véritable politique de l'intime. Radicalement, Jutra participe du *devenir-québécois* en déstabilisant la *mêmeté* (Moi = Moi), engageant le *je* dans un devenir-autre. Dans un geste inédit jusqu'alors au cinéma, il joue de « l'autofiction » (Serge Doubrovsky) avant la lettre pour lâcher les personnages qui le « hantent », ménageant de nouvelles possibilités d'être. Toute son œuvre ne fera que creuser ce geste inaugural, comme on le verra. Il n'est pas inutile de dire que le projet autofictionnel de Jutra n'est pas concevable sans la notion d'auteur héritée de la « caméra stylo » (Alexandre Astruc), mais il s'agit, paradoxalement, d'un *actor* compris comme une multiplicité dérivant d'un « agencement collectif d'énonciation » (Deleuze et Guattari). Ce faisant, Jutra ouvrira pour la suite des territoires encore explorés de nos jours par nos meilleurs cinéastes, que ce soit le mélange documentaire/fiction (dans les films de Robert Morin et de Denis Côté exemplairement, ou encore dans le récent *À l'ouest de Pluton* de Henry Bernadet et Myriam Verreault) ou qu'il s'agisse de l'autofiction (dans *Rechercher Victor Pellerin* de Sophie Deraspe et *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan, par exemple). [3].

### ***L'identité comme montage***

L'identité du moi n'est pas pensable sans une série de dispositifs qui médiatisent le rapport au monde. Pour le petit humain dans la situation du narcissisme primaire, le moi n'existe qu'à se confondre avec la mère, avec le monde comme prolongement de la matrice. Ce n'est qu'à partir du moment où des dispositifs comme le miroir vont créer un schisme avec ce monde que se formera l'identité individuelle. Ces dispositifs instaurent un rapport originel à l'autre, à cet *alter ego* imaginaire que l'enfant perçoit dans le reflet

spéculaire, à l'instar de plusieurs animaux qui y perçoivent un semblable, et que l'*infans* finira par reconnaître comme étant lui-même avec l'aide de la *parole* des parents. L'identification à soi est, à des degrés profonds, une identification mimétique à l'autre. Comme le rappelle Jacques Lacan, cette forme dans le miroir

situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité (91) [4].

Cet autre de l'imaginaire lui donnera les clés de son moi, tout comme, dans le dispositif langagier, la permutation des déictiques *je/tu* permet à l'enfant de trouver sa place symbolique en tant que sujet *autre* face aux autres sujets du jeu social. Ce chemin, nous le refaisons chaque jour dans les multiples dispositifs qui médiatisent notre rapport au monde et, tout à la fois, nous protègent de la violence de celui-ci (Bélin 245-259).

Le cinéma est un dispositif d'un type très particulier dans la mesure où il mime le sujet même de la pensée par le découpage et le montage. Non seulement mime-t-il le sujet de la conscience mais également le sujet de l'inconscient, cette autre scène. La machine-cinéma est un « véritable postiche psychique » (pour reprendre l'expression de Christian Metz), une prothèse de la pensée qui réactive en quelque sorte le stade du miroir. Par l'identification, le sujet spéculaire cinématographique entretient un rapport au double : il devient le double de son double identitaire. Ce devenir-autre — *je* ne devient *moi* que parce que *je* est l'autre d'un autre — est constamment nié dans ce qui se présente comme le leurre fondamental du moi. Le cinéma, tout comme le sujet, raconte et se raconte des histoires. Ce rapport à la narration qui permet au moi de fonder son identité est assuré au cinéma par l'Institution cinématographique, machine qui règle l'économie des désirs. Comme le souligne Christian Metz, cette Institution est dans un rapport double, métaphorique et métonymique, avec la psyché :

La machine extérieure (le cinéma comme industrie) et la machine intérieure (la psychologie du spectateur) ne sont pas seulement en rapport de métaphore, celle-ci décalquant celle-là, l'« intériorisant » comme un moulage inversé, un creux réceptif de forme identique, mais aussi en rapport de métonymie et de complémentarité segmentale : l'*envie d'aller au cinéma* est une sorte de reflet façonné par l'industrie du cinéma, mais elle est également un chaînon réel dans le mécanisme d'ensemble de cette industrie (14-15).

L'un des mécanismes les plus sûrs de l'Institution pour assurer cette envie d'aller au cinéma peut se résumer par le terme de transparence. À l'instar des autres procédés formels, il faut que le montage d'un film soit transparent, invisible et sans distance, pour permettre à l'histoire de se dérouler sans accroc, comme si elle n'était racontée par personne.

### ***Un film moderne***

D'un point de vue formel, *À tout prendre* construit un rapport problématique à l'identité mettant à mal ce besoin de transparence suscité par l'Institution, et déconstruit l'illusion dramatique, avec une remarquable maestria, par toute une série de procédés relevant de la distanciation et du pirandellisme : surimpressions, *jump cuts* et autres formes de faux raccords, arrêts sur image, caméo de François Truffaut, mise en abyme d'un tournage, adresses et regards à la caméra, ambivalence documentaire/fiction, narration éclatée et digressions, voix *off* distanciée ou « *stream of consciousness* » joycien, flous artistiques, pixilation, point de vue inversé, images anamorphosées, absence de scénario et improvisation des acteurs et du découpage, oralité, fondu au blanc, zooms rapides, vanité aux rayons x, ralentis, éclairages naturel et expressionniste, musiques modernes de Serge Garant et Maurice Blackburn, attention aux aléas du tournage, etc. L'identité ainsi mise à distance est redéfinie comme un montage où les plans raccordent sans transparence. Dans un même temps, et c'est directement lié, le cinéaste invente une nouvelle façon de parler de soi au cinéma (et par le cinéma). Ce film indépendant raconte l'éducation sentimentale d'un Canadien français, aux prises avec les limites et les tabous de son milieu, amoureux d'une femme noire. Date importante

dans l'histoire du cinéma québécois, j'oserais dire du cinéma tout court, tant ce film est presque sans équivalent et inaugure une toute nouvelle façon de faire du cinéma. C'est d'ailleurs comme tel qu'il fut accueilli par John Cassavetes, Jean Rouch, Jean Renoir et le sociologue Edgar Morin qui déclara : « Ce film est une date dans l'histoire du cinéma parce que quelqu'un a trouvé un ton pour parler de soi-même au cinéma » (Collectif, *Claude Jutra* 10).

Il est vrai que le dispositif d'*À tout prendre* est des plus singuliers. La nouveauté et la radicalité du geste viennent de ce que Jutra fait le récit d'un moment de sa vie passée — sa relation amoureuse avec une femme, Johanne Harrelle — et qu'il l'a rejoué lui-même devant les caméras avec cette dernière, dans une forme inédite qui emprunte au psychodrame et au *happening*. Avec cet autofilmage [5], Jutra ne se contente pas de simplement fictionnaliser sa vie comme l'ont fait François Truffaut ou Jean Eustache grâce à un acteur *alter ego* (en fait le même, Jean-Pierre Léaud); il joue lui-même le personnage portant son prénom. L'exemple le plus connu de ce procédé nous est donné par *Les Nuits fauves* (Cyril Collard, 1992), film tiré d'une autobiographie et joué par l'auteur, mais il reconduit le mode fictionnel traditionnel, alors qu'*À tout prendre* mélange plusieurs registres en créant un entre-deux des catégories modales.

### ***Le mélange des genres et des modes***

Pour le sémio-pragmaticien Roger Odin, on peut diviser le cinéma en plusieurs modes possibles : le mode fictionnalisant, le mode documentarisant, le mode fabulisant, le mode performatif (c'est-à-dire métadiscursif) et le mode autobiographique (Odin 183). Chacun de ces modes, corrélatif d'une lecture spectatorielle spécifique, correspond dans notre société à des institutions différentes : cinéma fictionnel commercial, documentaire, art et essai, etc. Les malentendus qui entourèrent la sortie d'*À tout prendre* et son quasi-abandon par son distributeur ne viennent-ils pas du fait que ce film ne fait partie précisément d'aucun mode et qu'en vérité il les mélange tous [6]? Au mépris des règles classiques de la cohérence, *À tout prendre* s'autorise tous les modes du cinéma à la fois : film de fiction, documentaire de cinéma direct, fable filmique dans certaines de ses digressions allégoriques, discours sur le cinéma et autobiographie. Placé

sous l'égide de Norman McLaren — avec lequel Jutra avait signé *Il était une chaise* (1957), fable en pixilation — et de Jean Rouch — avec l'aide duquel il venait de tourner *Le Niger jeune république* (1961) — cet opus mélange travail sur le médium du premier et prise sur la réalité du second, réel de l'imaginaire du premier et imaginaire du réel du second. Ces deux cinéastes antinomiques ouvrent un formidable espace de jeu pour Jutra et lui permettent deux lignes de fuite qui l'éloigneront de l'autobiographie pure. Suivant McLaren, Jutra truffe son œuvre de scénettes allégoriques, sous le mode fabulisant, qui l'éloignent de la remémoration pure. Davantage, si Jutra n'épouse pas strictement la conception du cinéma-vérité tel que l'entend Jean Rouch, il emprunte par contre la technique du *happening* développé par ce dernier. Invités à rejouer leur vie, Claude Jutra et Johanne Harrelle, mais aussi certains amis comme Victor Désy et Monique Joly, vont improviser et faire de cette performance le lieu d'un *re-happening* où il n'est plus possible de départager ce qui est intention remémorante, fiction, cinéma-vérité, fabulation ou fantaisie. En France en 1959 pour tourner *Anna la bonne* (réalisé par Claude Jutra, scénarisé par Jean Cocteau et produit par le jeune Truffaut), frayant dans les milieux de la Nouvelle Vague, Jutra se lancera comme défi pour son premier opus de prolonger et dépasser *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), *Les 400 coups* (François Truffaut 1959) et *Moi, un Noir* (Jean Rouch, 1958), empruntant au premier sa forme moderne, au second l'autobiographie romancée et au troisième le *happening* biographique.

### **L'autofiction**

Pragmatiquement, la différence entre le documentaire et la fiction se joue au niveau de la véracité. La question de savoir si ce qui est énoncé est vrai ou faux fonde le documentaire comme tout document historique. Elle est superflue dans une fiction, où les éléments ne sont ni vrais ni faux. Quant à l'autobiographie, elle se place du côté du document événementiel et, si elle demande une certaine dose d'interprétation de la part de l'auteur, le contrat de lecture suppose que ce dernier veut dire le vrai, et donc que la question de la véracité des faits se pose toujours — un auteur peut mentir. Dans *À tout prendre*, malgré le parti pris de tout dire, les procédés employés en font davantage une autofiction avant la lettre. Ce terme, créé par le romancier Serge

Doubrovsky en 1977 pour parler de son roman *Fils*, décrit un genre devenu populaire depuis lors. Selon Mounir Laouyen, dans un article récent qui fait le tour de la question : « Ni fiction, ni autobiographie, elle est les deux à la fois, elle est la synthèse des *impossibles* » (353). Aussi, l'autofiction serait une fiction du sujet, une fictionnalisation du moi. À *tout prendre*, de ce point de vue, pousse le procédé plus loin dans la mesure où le biographème n'est pas invoqué par les mots mais par le corps même de ceux qui l'ont vécu; ce n'est plus anamnèse du passé par la médiation indirecte de l'écriture mais réeffectuation dans le présent par le truchement des corps. À chaque moment se télescopent, sur l'écran, le *ça-a-été* (Barthes) de l'image et de la mémoire et le *ça-devient* des acteurs au présent.

Ce qui pose la question de l'identité. « Claude » est-il Claude Jutra? La réponse est à la fois simple et complexe : pas davantage ni moins que le Narrateur de *La Recherche* n'est Marcel Proust. Comme le rappelle à ce propos Roland Barthes, qui fait de toute autobiographie une fiction cachée : « Celui qui dit 'je' dans le livre est le *je* de l'écriture. C'est tout ce que l'on peut en dire. Naturellement, sur ce point-là, on peut m'entraîner à dire que c'est moi. Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi » (Barthes, « Le grain de la voix » 267). Raconter sa vie est une « feinte indécidable » (Barthes, « Roland Barthes » 111). Jeu de la vérité qui n'aurait pas oublié que la vérité n'est précisément que cela, un jeu, *À tout prendre* fragmente et anamorphose les notions d'identité, de fiction ou d'authenticité, bien que le projet de départ était précisément de ne pas mentir, sans faux-fuyant.

Depuis quelques années, les journaux et les cours de justice ont discuté éthique et roman en se demandant quel était le statut de la vérité dans la fiction. Plusieurs auteurs se sont servis de l'autofiction pour parler de la vie de leur entourage *people* en se protégeant légalement derrière la *fictionnalité* du dispositif. Au-delà de tous ces débats éthiques, il y a celui plus important sur les droits de l'écrivain à fictionnaliser son moi. Pourtant, si l'on revient au stade du miroir où le petit humain finit par s'identifier à son double imaginaire, il faut convenir que : « le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction. » Ainsi, note Laouyen : « Pour Barthes — mais aussi pour Foucault, Derrida et Lacan — le Moi n'est rien d'autre

que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation» (344). Si l'on en croit la théorie de Freud sur les souvenirs-écrans, selon laquelle les souvenirs que nous avons de notre enfance ne sont que des écrans qui nous cachent des contenus refoulés, l'autofiction serait, selon Laouyen, une voie plus authentique. Effectivement, si une telle chose que l'authenticité existe.

### **À travers un miroir, obscurément**

Le stade du miroir, Jutra le réactive explicitement dans la première scène du film où il expose la multiplicité de son moi. Après une séquence hygiénique où le corps est morcelé tandis qu'une ritournelle de Félix Leclerc s'infiltré dans la conscience, Claude se regarde dans le miroir. Alors que la voix *off*, traversée de hiatus tout comme la bande-image, raconte qu'elle veut se « débarrasser enfin de tous ces personnages en moi, qui sont ce que je ne suis jamais, et qui me hantent », on passe de masque en masque par une série de *jump cuts* : Claude se métamorphose tour à tour en voyou misanthrope, officier nazi, Pierrot lunaire et enfin tueur à gages, personnage cynique qui tire sur le spectateur et sur son propre reflet dans la glace, laquelle éclate dans un hommage à *La Dame de Shanghai* (Orson Welles, 1946). Tuer les personnages, certes, mais tout le reste du film est un vif démenti dans la mesure où Claude multiplie les masques et les *personae*. Bizarrement, au début de sa carrière, Jutra modifie le *nom-du-père* — père d'ailleurs totalement absent du film — en laissant tomber le « s » de son nom de famille, façon peut-être de symboliser que la multiplicité est désormais unifiée en lui et non plus censurée; il n'a plus à cloisonner ses multiples moi. Comme si les identités contradictoires s'étaient résorbées en multiples facettes enfin assumées dans le statut d'artiste. Par ailleurs, toute la force du film tient à ce que la transparence de l'identité est remise en question par le montage pour ainsi lâcher les « personnages » qui le « hantent » en faux raccords avec le social. Le montage crée un devenir-schizophrénique en permettant la multiplicité de l'être. La technique du montage est des plus inventives. Contrairement à Godard qui introduit le montage en *jump cuts* dans *À bout de souffle* par simple souci de créer un effet de modernité et de vitesse, Jutra le couple à des hiatus de la voix *off* et se sert de ce procédé pour métaphoriser le montage identitaire problématique du sujet, la forme étant mise en

phase avec le contenu — déstabilisé, le sujet spectatorial expérimente la schizophrénie du personnage.

Plus largement, Jutra déconstruit la transparence de l'être et de la pensée en multipliant les distances prises avec sa propre image. Autant par la distanciation brechtienne — pendant une scénette fantaisiste, il annonce : « fin du documentaire et place au vrai cinéma » — que par la mise en abyme pirandellienne : Claude photographie « Johanne » et tourne un film académique en studio avec des comédiens professionnels inspiré de son histoire d'amour avec cette dernière (à ceci près que la censure a passé par là et que les deux personnages sont des Blancs). La facture classique de ce film dans le film, avec son amourette à l'eau de rose, rappelle le cinéma canadien-français des années 40-50, cinéma contre lequel Jutra entend bien s'inscrire en faux. Dans ce film second, une fausse Johanne (jouée par « Monique » interprétée par Monique Joly) dit : « Ce n'est pas moi que tu aimais, c'est une image que tu avais inventée. » Ce à quoi réplique un faux Claude joué par « un acteur » interprété par François Tassé : « Non, c'est toi, parce que tu me délivrais de toutes les images. » C'est d'ailleurs avec cet « acteur », jouant son *alter ego*, que Claude aura sa première relation homosexuelle, confirmant, non sans vertige, le narcissisme du personnage — et l'ironie de Jutra, est-il besoin d'ajouter, puisqu'ainsi Narcisse ne se délivre pas, justement, de son *imago* à la surface de l'eau.

Ce qu'il y a de fascinant avec cette réflexion en abyme sur le spéculaire, c'est que Jutra s'oppose à l'image-mouvement, définitoire à la fois du cinéma classique selon Deleuze et du cinéma canadien-français avant *À tout prendre*, pour accéder à une image-temps. On peut s'en rendre compte dans une scène de terrasse où l'ami Victor lit à Claude une phrase célèbre de Marcel Proust sur le cinématographe, tiré du *Temps retrouvé* :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui [...] (196).

L'image de cinéma est éloignée du vrai puisque, nous dit Proust, elle ne marie pas la perception et la mémoire. Autrement dit, elle ne restitue que l'apparence extérieure des choses dans un présent imperfectif, dérisoire, sans creuser l'intériorité du temps lié à l'affect. Cette citation n'est pas que mot d'auteur. Elle indique et restitue la folle ambition de Jutra en ce qu'il cherche à faire mentir son modèle proustien en permettant au cinéma de se hausser à la dignité du kaléidoscope intérieur qu'est la *Recherche*, recherche au sens fort d'un temps *perdu* et par Jutra *retrouvé* pour l'image cinématographique. Il est aisé de constater que le jugement dur de Proust s'adresse au cinématographe défini par l'imagemouvement et que le romancier ne pouvait prévoir le développement d'un cinéma moderne qui donnerait une image directe du temps, confondant réel et imaginaire, présent et passé. Ce que cherche Jutra, c'est la perméabilité de la perception, de la mémoire intime et de l'imaginaire, construisant par là une image absolument moderne [7].

### ***Les puissances du faux***

Si Deleuze n'a vraisemblablement pas vu les films de Jutra, aucune autre œuvre québécoise, à part celle de Perrault, ne semble davantage en phase avec l'esthétique deleuzienne; on pense, entre autres, aux blocs d'enfance de *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra, 1970) ou au terrier de *La Dame en couleurs* (Claude Jutra, 1985). Dans ses analyses de *L'Image-temps* portant sur « Les puissances du faux », Deleuze explique comment le cinéma moderne, d'Orson Welles à la Nouvelle Vague (chez Alain Resnais et dans *Le Grand escroc* de Godard, en 1963, exemplairement), a mis de l'avant le personnage du faussaire qui remplace celui du héros classique. À *tout prendre* met justement en scène un faussaire pour qui « la souffrance des autres [l']intéresse au plus haut degré », prêt à échanger sa fausse « compassion » de hussard contre le « spectacle intéressant » de cette souffrance d'autrui. Deleuze déplace la question du vrai et du faux : pour lui, le cinéma classique, que ce soit du documentaire ou de la fiction, se basait sur la véracité comme modèle : « C'est la narration véridique, en ce sens qu'elle prétend au vrai, même dans la fiction » (Deleuze, *L'image-temps* 169). Grâce aux schèmes sensori-moteurs, les personnages véridiques réagissent à des situations ou les dévoilent : ils perçoivent les problématiques grâce à leurs sens (système sensoriel) puis,

après réflexion (système cérébral), agissent (système moteur) en conséquence. Avec la modernité cinématographique (Welles et le néoréalisme), qui débute avec les événements traumatisants de la Deuxième Guerre mondiale, on ne peut plus réagir à la situation globale inhumaine; l'action est remplacée par la voyance de situations optiques et sonores pures. À partir de la faillite des schèmes sensori-moteurs, la fiction véridique est débordée, entre autres, par la puissance du faux, et l'homme véridique cède la place à la multiplicité :

Il y a une raison profonde de cette nouvelle situation : contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à l'identification d'un personnage (sa découverte ou simplement sa cohérence), la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. « Je est un autre » a remplacé Moi = Moi (Deleuze, *L'image-temps* 174).

On a vu chez Laouyen que l'autofiction était la « synthèse des impossibles », en ce qu'il mélange le faux-vrai de l'autobiographie au vrai-faux du roman. *Incompossibilité* des genres certes, mais, ajouterai-je, au sens également où l'entend Leibniz : tous les présents impossibles qu'un personnage vivrait possiblement s'il avait pris telle décision plutôt qu'une autre, toutes les possibilités d'être qui peuvent bifurquer encore virtuellement dans une autofiction. Cela même qui met en crise la vérité, c'est le temps dont le cinéma moderne est la représentation directe. Le paradoxe antique des « futurs contingents », repris par Leibniz dans son *Théodicée* pour forger la notion d'*incompossibilité*, sert à Deleuze pour embrayer sur l'idée que la puissance du faux est une puissance de devenir :

[...] la narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. Ce n'est pas du tout « chacun sa vérité », une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité des présents impossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais. [...] la narration falsifiante [...] pose au présent des différences inexplicables, au passé des

alternatives indécidables entre le vrai et le faux  
(Deleuze, *L'image-temps* 171-172).

Avec la puissance du faux, il y a transformation progressive de l'« homme véridique » (le héros classique) pour aboutir au personnage de l'artiste nietzschéen qui crée la vérité dans son art et son identité dans un devenir-autre. Cette transformation passe par toute une série de faussaires — en l'occurrence, chez Jutra, ces « personnages » qui le « hantent » dans la scène du miroir ou alors ces différentes versions de lui (bourgeois, paranoïaque, poète, apathique et clown) qu'il caricature devant un mur blanc dans une scénette primitive. Ces faussaires, Claude doit s'en débarrasser pour devenir artiste.

Si Welles est celui, dans *La Dame de Shanghai*, qui impose le premier la puissance du faux par le personnage du faussaire, le cinéma direct — appelé un temps cinéma-vérité — montrera également, tout autrement, en quoi « l'idéal du vrai était la plus profonde fiction, au cœur du réel » (Deleuze, *L'Image-temps* 195) dans la mesure où ce nouveau cinéma documentaire transformera les modes de récit de ce réel voulu véracé. À cet égard, Deleuze rapproche Pierre Perrault et Jean Rouch quant à la fonction de fabulation — leurs personnages « réels » se mettent constamment à fabuler sur leur vie, brouillant les frontières du réel et de la fiction, faisant de la fiction une puissance plutôt qu'un modèle — et les oppose quant à la question du devenir : « Pour Perrault, il s'agit d'appartenir à son peuple dominé, et de retrouver une identité collective perdue, réprimée. Pour Rouch, il s'agit de sortir de sa civilisation dominante, et d'atteindre aux prémisses d'une autre identité » (Deleuze, *L'image-temps* 199). Bourgeois de la haute société canadienne-française, Jutra est plus dans les brisées, paradoxalement, d'un Jean Rouch qui selon Deleuze a tout fait pour se fuir lui-même et pour fuir l'Occident. Toute l'expérience de *À tout prendre* n'est pas tant une reterritorialisation perraultienne qu'une déterritorialisation rouchienne, non seulement par son amour pour Johanne Harrelle, mais également dans le rapport à Rimbaud (*Le Bateau ivre*) et à l'Afrique. Aussi, tout ce qui est dit sur l'œuvre de Rouch par le philosophe français peut être affirmé du film de Jutra :

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords*. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

La forme d'identité Moi = Moi (ou sa forme dégénérée, eux = eux) cesse de valoir pour les personnages et pour le cinéaste, dans le réel aussi bien que dans la fiction. Ce qui se laisse deviner plutôt, à des degrés profonds, c'est le « Je est un autre » de Rimbaud. Godard le disait à propos de Rouch : non seulement pour les personnages eux-mêmes, mais pour le cinéaste qui, « blanc tout comme Rimbaud, déclare lui aussi que *Je est un autre* », c'est-à-dire *moi un Noir* (Deleuze, *L'image-temps* 199).



Collection Cinémathèque québécoise

Ce devenir-autre, Jutra en fait un motif figural, peut-être le plus central du film, dans les nombreux plans où il apparaît à contre-jour. La première embrassade du couple à la « surprise partie » se fait justement sur la galerie dans un contre-jour parfait où Claude rejoint Johanne dans une même noirceur sur fond de lumière blanche. La chanson-thème du film, *leitmotiv* dont on n'entend que la musique à ce moment-là, indique implicitement la figure (cf. annexe 1). Plusieurs scènes sont raccordées violemment par des plans noirs ou blancs. Quand il monte les marches pour voir sa mère alitée, dans un découpage qui cite les scènes d'escalier de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), Claude commence à contre-jour et finit, dans la chambre, le visage parfaitement éclairé, pour bien

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

figurer la scène de castration qui s'y joue. Lors de la rupture, le couple, lui en noir et elle en blanc, se dédouble en surimpression devant un mur blanc, dans une lumière pleine et frontale, avant qu'un fondu au blanc dissolve le tout. La scène du miroir du début reviendra rapidement vers la fin quand la glace fracassée montrera un savant jeu contrasté de lumière et d'ombre en alternance, juste avant que Claude « mélancolique et sombre » ne pense à se jeter au bout de la jetée « lorsqu'enfin la lumière a triomphé de l'ombre ». Dans le dernier plan où on le voit, dans un cadrage mégalomane plein d'auto-dérision, son visage commence dans un contre-jour absolu sur fond blanc et à mesure que la contre-plongée s'accroît Claude sort du contre-jour, pour finalement être noyé dans la blancheur de l'image — la critique du monde blanc est menée de façon formelle, plastique. L'ombre et la lumière sont le milieu originel où se jouent les devenir réciproques.

S'il y a devenir chez Rouch et Jutra, c'est qu'il y a une image-temps qui unifie passé et présent, futur et présent :

Si l'alternative réel-fictif est si complètement dépassée, c'est parce que la caméra, au lieu de tailler un présent, fictif ou réel, rattache constamment le personnage à l'avant et à l'après qui constituent une image-temps directe. Il faut que le personnage soit d'abord réel pour qu'il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle : il faut qu'il se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif. Le personnage ne cesse de devenir un autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple. Mais ce que nous disons du personnage vaut en second lieu, et éminemment, pour le cinéaste lui-même (Deleuze, *L'image-temps* 198).

La scène la plus exemplaire à cet égard est celle de la confession. Dans cette scène célèbre, filmée avec discrétion comme dans un confessionnal, Johanne confesse à Claude, sans qu'il soit toujours possible de départager la part du personnage et celle de la personne qui joue, qu'elle n'est pas Haïtienne comme elle a réussi à le faire croire à son monde depuis des années, mais une orpheline (ainsi, le dernier film

de Jutra, *La Dame en couleurs*, dans lequel d'ailleurs Johanne Harrelle et Patrick Straram jouent un caméo, peut être vu comme la biographie fantaisiste de cette dernière, bouclant la boucle d'une œuvre d'un seul tenant, comme une sorte de *prequel* d'*À tout prendre*). Dans cet extrait, nous avons une vraie confiance rejouée et l'émotion réelle de Johanne peut être lue à partir d'une lecture documentarisante. Il y a simultanément une visée remémorante (Jutra lui fait redire une confession passée) doublée par l'émotion vraie liée au fait qu'elle rend public son secret. S'il y a vérité documentaire, on voit bien que, malgré l'émotion liée à ce témoignage, Jutra continue à jouer « Claude », le séducteur cynique et goujat du film. Johanne semble retomber dans le réel quand elle parle de leur amour présent (« Quand va-t-on s'établir? ») mais on le reçoit aussi comme le passé du couple. Il y a indiscernabilité du présent et du passé, du vrai et du faux, de l'imaginaire et du réel, dans une image cristalline qui met à mal la véracité. À chaque moment du film, on ne peut faire la part entre l'amour du passé et l'espoir amoureux du présent, entre conflit du passé et conflit du tournage, dans un moment suspendu où s'annulent passé, présent, futur. On retrouve encore ici les personnages des films de Rouch :

[O]n s'aperçoit en premier lieu que le personnage a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passages et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé (Deleuze, *L'image-temps* 198).

Ainsi, cette scène est la clé du film, puisque Johanne raconte qu'elle s'est créé une identité fictive, exotique, pour donner une certaine image d'elle, construction identitaire qui double celle de Jutra et que le film reprend dans son principe même. Née Joan Harrell à Montréal en janvier 1930 d'une mère canadienne-française et d'un père noir d'origine américaine, abandonnée à la crèche à trois ans par sa mère malade de la tuberculose, le père étant déjà mort de cette maladie, élevée à l'orphelinat catholique jusqu'à ses dix-sept ans, Johanne Harrelle a dû elle aussi *devenir* Noire [8]. Davantage qu'avec sa propre fiction identitaire, c'est avec celle de Johanne que le cinéaste démontre que *l'ipse* n'est qu'une construction dans la difficile passe (comme on parle d'une passe de capes) entre la

pression du « on » social et celle de ses désirs intimes comme identifications identitaires — l'identité n'étant qu'une série d'identifications.



Collection Jean-Pierre Sirois-Trahan. Design de la pochette: Vittorio.

Davantage, nous dit Jutra, tout rapport à l'autre ne serait que fiction, pour le meilleur ou pour le pire. Dans la troisième scène du film, Claude se rend à cette « surprise partie » où il croise Johanne pour la première fois; son désir se cristallise au moment précis où elle chante « Choucouné », un chant traditionnel créole [9]. Deux raccords de regard subjectifs, avec *reaction shots* sur lui, viennent construire la scène, raccords qui semblent typiques du regard sur la femme en tant qu'objet du désir masculin tel que critiqué par Laura Mulvey dans son ouvrage célèbre *Visual and Other Pleasures*. Or, cette cristallisation basée sur un désir d'exotisme, Jutra nous dira précisément qu'elle n'était que mensonge, puisque Johanne n'est pas Haïtienne et que ce chant créole, elle l'aura appris seulement pour donner le change et tromper son monde. Certes, l'exotisme peut être vu comme une réduction de l'autre mais bien plutôt chez Jutra comme une tentative de

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords*. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

sortir (exô = au-dehors) de l'enfermement de l'identité canadienne-française. Après l'épisode Johanne, Claude ira directement en Afrique pour sortir de lui-même. Le dernier plan du film, image figée d'un « *grass boy* » qui prépare un gazon anglais dans la savane, tirée de *Niger jeune république* (Claude Jutra, 1960), dénonce la colonisation dont souffrent également les Nègres blancs d'Amérique auxquels appartient Jutra [10]. Plus tôt dans le film, cette image servait à Johanne pour illustrer mentalement le faux-souvenir d'une enfance à Haïti qu'elle n'a jamais vécue.

### ***Énonciation collective et politique de l'intime***

Dès sa sortie, *À tout prendre* fut accueilli violemment et l'on reprocha au cinéaste son narcissisme et sa complaisance. Ce à quoi il répliqua :

J'aimerais pouvoir effacer toute l'information qui existe sur *À tout prendre* et ne pas dire que c'est de moi qu'il s'agit. D'ailleurs, parler de soi ou parler des autres, c'est la même chose. *À tout prendre* est une démarche pour essayer de se voir objectivement, c'est une démarche personnelle; au point de vue du résultat, ça ne change pas le film. Je pense que même en faisant des films typiquement documentaires, *Comment savoir* [Claude Jutra, 1966] par exemple, je parle de moi autant que dans *À tout prendre*. Dans *Wow* [Claude Jutra, 1970] aussi; bien que je sois tourné vers des personnages extérieurs à moi. Je pense avoir été très fidèle à toutes les personnes qui y participaient mais, d'une certaine manière, je parlais de moi autant que dans *À tout prendre*. Et inversement. Dans *À tout prendre*, je parlais des autres autant que de moi (Collectif, *Claude Jutra* 9).

Il y a deux mouvements complémentaires. Si parler des autres, c'est parler de soi, c'est précisément que les autres sont aussi nos « intercesseurs » par le truchement desquels on peut se dire (en discours indirect libre); si parler de soi, c'est parler des autres, c'est que « Claude » est une « figure esthétique » qui est l'*autre* en soi parlant à la place de Jutra (Deleuze et Guattari 60-81). Même principe pour *Mon oncle Antoine*, qui est l'autobiographie romancée de l'un de ses

amis, le cinéaste Clément Perron, scénariste du film, ainsi que dans *Pour le meilleur et pour le pire* (Claude Jutra, 1975), qui romance la vie de couple des parents de Jutra. Ainsi, *À tout prendre* n'est pas un film narcissique mais, nuance, un film *sur* le narcissisme. Non sans contradictions, on fit à Jutra le mauvais procès de déballer son intimité dans le film et de ne pas avoir été jusqu'au bout du déballage... Mais pour l'auteur, ce film est à envisager comme un agencement collectif d'énonciation :

Même si *À tout prendre* est à la première personne du singulier, il s'agit plus du film des autres que de mon film. [...] C'était un travail d'équipe, une création collective. Et tout ce monde a influencé le film et l'a fait dévier de ma réalité propre. On me prête ce qui est sur l'écran alors que ce n'est pas à moi. C'est à Johanne en particulier; c'est à Victor; c'est à tous ceux qui étaient là. C'était vraiment un travail de groupe. Je suis sûr que cette espèce de convergence de toute une collectivité s'est rarement produite dans la fabrication d'un film. C'était absolument fantastique. C'est un film où aucune fonction n'était définie, et cela, à tous les plans. [...] Tous ceux qui sont dans le film ont participé : ont donné et ont pris. Si j'avais raconté mon histoire en l'écrivant, cela aurait été complètement différent (Collectif, *Claude Jutra* 9-10).

Parlant du masochisme de certaines scènes où le personnage apparaît sous son pire jour, le cinéaste précisa qu'il y fut obligé pour ne pas être agressif envers les autres personnages réels : « Ce film-là est une espèce de viol! », dira-t-il (Collectif, *Claude Jutra* 10). Jouant un ancien amant de Johanne qui enferme Claude dans une image de fils de riche, comme le feront d'aucuns à la vision du film, Patrick Straram énonce que « il n'y a peut-être pas contradiction entre toi et ce personnage, n'empêche que le personnage il compte ».

On reprochera également au cinéaste-acteur son manque de position politique dans le climat gauchisant de l'époque. Or, il me semble qu'il s'agit d'un film éminemment politique. En effet, davantage que de parler de soi, Jutra construit une énonciation collective où se joue, à travers son *alter ego*

autofictionnel, le devenir-qubécois dans lequel les Canadiens français s'étaient engagés depuis la Révolution tranquille. Selon Bill Marshall : « The 'people' in Quebec in 1963 are also in a process of 'becoming.' À *tout prendre* suggests that that process must be one that never stops, that there is no fixity, no 'sameness' which they eventually 'become' » (36) [11]. Faisant ce film, Jutra se retrouva dans la situation de toute littérature mineure : Deleuze et Guattari ont montré, grâce à la figure de Kafka, comment un artiste d'une littérature mineure [12] se retrouve dans une situation où il y a impossibilité de créer et impossibilité de ne pas créer. C'est précisément ce qu'a vécu le cinéaste : l'impossibilité de faire un film dans une industrie inexistante lui a ouvert toutes les possibilités de faire ce qu'il voulait [13]. À cause de cette raréfaction, un écrivain en situation de littérature mineure est obligé de créer un agencement collectif d'énonciation où par définition tout devient politique, en particulier la vie intime, alors que dans une littérature majeure est fermement tracée la limite entre le politique et le privé. Ainsi, le seul fait de faire un film libre, liant l'intime au collectif, alors que la possibilité même en est déniée, est un acte politique. Comme le rappelle Deleuze au sujet des auteurs dans les littératures mineures :

[...] parce que le peuple manque, l'auteur est en situation de produire des énoncés déjà collectifs, qui sont comme les germes du peuple à venir, et dont la portée politique est immédiate et inévitable. L'auteur a beau être en marge ou à l'écart de sa communauté plus ou moins analphabète, cette condition le met d'autant plus en mesure d'exprimer des forces potentielles et, dans sa solitude même, d'être un véritable agent collectif, un ferment collectif, un catalyseur (Deleuze, *L'image-temps* 288).

Au centre de son petit groupe d'amis, dans un milieu artiste — situation que l'historien Yves Lever lui reprochera pour rejeter le film — Jutra expérimente pour « le peuple qui manque » de nouvelles possibilités d'être qui sont encore utopiques à son époque. Il y a constamment dans le film une dialectique entre l'enfermement et la fuite libératrice, avec à chaque moment la lucidité de comprendre que « notre prison ne nous quitte pas, elle est autour de nous » dans une société cadenassée « ici, là, partout » par l'idéologie conservatrice. Comme le rappelle

Deleuze à propos de Shirley Clarke et de John Cassavetes :  
« le devenir du cinéaste et de son personnage appartient déjà à un peuple, à une communauté, à une minorité dont ils pratiquent et libèrent l'expression (le discours indirect libre) » (Deleuze, *L'image-temps* 200).

Jutra parlera en 1968 de sa condition de cinéaste minoritaire et de la valeur politique de son engagement :

Politiquement, le Canada est traversé par une crise dont tous les cinéastes sont conscients et se sentent témoins. Même si l'on n'en fait pas un thème explicite, nos films sont engagés politiquement pour cette simple raison que nous les faisons ici, envers et contre tout. Le seul fait de vouloir absolument faire du cinéma au Québec est un acte politique. Il n'y a qu'ici où je me sens moi-même, que chez moi que je trouve mon identité, et il n'y a pas moyen de créer autrement, je crois. Et dès lors que nous exigeons de faire des films chez nous, nous exigeons de contrôler non seulement notre cinéma, mais aussi notre pays (Collectif, *Claude Jutra* 6).

À cet égard, *À tout prendre* ouvre une politique de l'intime, trace une carte du Tendre dont le territoire arpenté est celui des intermittences du cœur. Dans le Canada français raciste et puritain de l'époque, il multiplie les coups de force subversifs en déjouant tous les tabous sociaux et politiques pesant sur la sphère privée, agissant ainsi comme un bain révélateur du social : couples interracialisés, adultère (Johanne est encore mariée avec un homme, invisible pendant tout le film), dandysme et donjuanisme, mode de vie bohème et oisiveté, amour libre, (bi)sexualité, nudité, refus de prendre situation, morbidité, avortement, etc. Encore là, le but de Jutra n'est pas de simplement opposer des catégories réifiantes. Par exemple, plusieurs commentateurs ont discuté de l'« homosexualité » chez Jutra. Mais Jutra ne remplace jamais une opposition binaire hétéronormée (homme/femme) par une autre catégorie binaire (hétéro/homosexualité). À la lettre, il s'agit de bisexualité et non d'homosexualité, mais Jutra n'en fait pas non plus une identité revendiquée. Comme le souligne Bill Marshall fort à propos, il n'est pas question d'identité mais d'*actes* (34).

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

La dimension collective est évidente dans la scène où Claude se rend à la banque, lieu par excellence du pouvoir anglais, pour emprunter l'argent de l'avortement de Johanne. Il entre dans l'édifice tandis que la caméra reste à l'extérieur et filme le marbre poli de l'édifice dans un dispositif spéculaire qui rime avec la scène du miroir, l'intime et le collectif faisant bloc. Comme dans un miroir obscurément se reflète dans ce marbre la société : la rue, les voitures, les passants, le musée des Beaux-arts et dans le fond une église, cependant qu'un banquier anglophone lui sert un « *my boy* » paternaliste en voix *off* : n'est-ce pas métaphoriquement la société canadienne-française qui s'avorte elle-même dans ce rapport inégalitaire? Dans une scène suivante, Claude affirme qu'il lui faut passer à autre chose et marche devant un graffiti « Québec libre ». Ironiquement, la scène de la banque est une scène volée : Jutra empruntait l'argent nécessaire pour faire son film, inaccessible par d'autres voies, et non pour un avortement. S'y dévoile magnifiquement combien toute affaire intime devient, par son degré d'impuissance, une affaire politique et collective.

Il est difficile de s'abstraire d'un film aussi *personnel* pour en apercevoir le caractère collectif. Il est clair que cette nouvelle manière de concevoir le cinéma comme création singulière n'est pas possible sans l'imprégnation dans l'esprit de Jutra de la Politique des auteurs développée aux *Cahiers du cinéma*, politique elle-même tributaire de la *caméra stylo* qu'appelait de ses vœux Alexandre Astruc dès 1948 dans un passage célèbre :

C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra stylo*. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit. [...] Ce qui implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans un tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais

une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo (40).

Dans son article « Vous êtes tous témoins dans ce procès. Le cinéma français crève sous les fausses légendes », François Truffaut prolonge cette thèse dans des termes qui semblent anticiper davantage le film de Jutra que ses propres *400 coups* :

Le film de demain m'apparaît donc plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent [...] Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné et le nombre de spectateurs sera proportionnel au nombre d'amis que possède le cinéaste. Le film de demain sera un acte d'amour (223-224).

Que Jutra reprenne à son compte la caméra stylo tout en la radicalisant ne fait pas de doute quand on lit la vision, révélée quelques mois avant le début du tournage, qui a présidé à la création d'*À tout prendre* :

Ce qui est intéressant chez Rouch c'est qu'il fait faire au cinéma dit littéraire un pas immense vers sa destinée, celle de devenir une écriture. Car quand je parle de cinéma littéraire, je ne veux pas dire qu'il doit être une simple transcription de la littérature écrite [...] bientôt, on écrira directement sur pellicule tout ce qui doit être film, sans passer par aucune phrase écrite de scénario. Cela se produira le jour où il sera aussi facile de se servir d'une caméra que d'un stylo, et ce jour approche rapidement. Rouch, déjà, écrit ses films immédiatement, sans intermédiaire (Collectif, *Claude Jutra 5*).

Mais si Jutra reprend les idées de la Politique des auteurs, il ne fera pas sienne la connotation sous-jacente d'omnipotence qui vient avec la référence à l'« auteur » littéraire. Au contraire,

il en montrera les failles narcissiques pour la dépasser vers un agencement collectif d'énonciation. Il montrera également qu'un montage des identités comme série de faux raccords est une machine de guerre contre toute réification de l'identité canadienne-française dans la mesure où *devenir* Québécois serait *se créer* comme tel sans sédentarisation possible.

### « Je suis Claude Jutra »

*À tout prendre* eut un épilogue tragique, comme on sait. Sans qu'aucun médecin ne l'ait jamais diagnostiqué, Jutra aurait souffert d'une maladie s'apparentant à l'Alzheimer à la fin de sa vie. Perdant peu à peu la mémoire et son autonomie, il se suicida le 5 novembre 1986 à l'âge de 56 ans, en sautant du haut du pont Jacques-Cartier à Montréal. Un suicide qu'il aurait préparé dans les moindres détails, comme une dernière mise en scène. Quelques jours avant, le 30 octobre, il nota dans un calepin : « Le noir est une autre lumière, j'espère » (Charney 43). On retrouva son corps des mois plus tard, après la fonte des glaces, à des centaines de kilomètres de là, près de Québec. Sur lui se trouvait un mot qui frappe par sa sécheresse et son rapport à l'identité : « Je suis Claude Jutra » (son nom d'artiste). Pendant ces mois, il circula de folles rumeurs sur sa disparition. Plusieurs analystes remarquèrent qu'*À tout prendre* finit par le suicide de Claude. Le ton est burlesque : il se jette dans le fleuve en récitant des alexandrins romantiques, avant de monter au ciel comme le Messie, pour se faire tirer derechef par un chasseur comme un vulgaire canard — ascension et chute. En fait il s'agit d'un fantasme suicidaire puisque Claude s'enfuit *in fine* en Afrique, ultime déterritorialisation du film. On remarque moins que dans une scène du début, montrant des images d'un pont sur le fleuve Saint-Laurent, Claude récite *Le Bateau ivre* : « Comme je descendais des Fleuves impassibles / Je ne me sentis plus guidé par les haleurs / [...] Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages / Le fleuve m'a laissé descendre où je voulais. » Remarquez que « les fleuves » du poème rimbaldien devient singulier dans le film [14]. Le suicide et le départ rimbaldien vers l'Afrique sont les deux fins *impossibles* du film qui, poétiquement, ne font qu'une.

On a souvent glosé sur le fait que le suicide du film anticipait la mort de Claude Jutra. Comme si, au moment du

tournage, il avait eu la prémonition de sa fin. Mais n'est-ce pas plutôt le contraire? Ne peut-on pas y voir à l'œuvre une autre logique causale, proprement vertigineuse? À la fin de sa vie, Jutra revoyait Johanne Harrelle et on peut présumer qu'il ait pu, face à l'amnésie qui le gagnait, visionner *À tout prendre* pour se remémorer leur relation. Le matin du 5 novembre, jour de sa mort, il téléphone en vain chez Johanne qui, à cette heure, a beaucoup de travail avec son *bed & breakfast*; plus tard, il vient sonner chez elle mais elle n'est pas là et il laisse un message d'adieu [15]. On sait qu'au cœur de son œuvre la figure la plus intime et fréquente est celle, icarésque, des personnages joués par Jutra qui s'élèvent vers le ciel (comme dans *Pierrot des Bois*, 1956) ou chutent (par exemple au ralenti dans *Mouvement perpétuel*, 1949). Face à cette maladie incurable et progressive qui lui enlevait sa mémoire et son imaginaire, le privant ainsi de son identité propre, lui qui oubliait par moments jusqu'au souvenir même de ses films, n'a-t-il pas voulu dans un éclair de folle lucidité donner raison à sa propre fiction identitaire, ainsi qu'au cinéma qui était toute sa vie, en jouant dans le réel sa mort *impossible* et autofictionnelle?

**Jean-Pierre Sirois-Trahan est professeur agrégé au Département des littératures de l'Université Laval. Il a obtenu un double doctorat en cotutelle (Université de Montréal et Sorbonne Nouvelle). Sa thèse portait sur le développement du découpage et de la réception. Il a codirigé un numéro (automne 2003) de la revue *Cinéma* sur le dispositif cinématographique. Il a publié plusieurs articles et codirigé deux ouvrages sur le cinéma des débuts : *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec* (Nuit Blanche éditeur, 1996) et *La vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque* (Cinémathèque québécoise/Grafics, 2002). Il a codirigé l'ouvrage *Le montage des identités* (PUL, coll. Kairos, 2008). Historien du cinéma québécois, il travaille présentement sur l'intermédialité de la musique rock et du cinéma.**

### Notes

[1] Trouvant son origine dans une conférence prononcée lors du colloque « Montage des identités II — Démontage et recyclage » (Congrès de l'Acfas, UQATR, 2008), cet article sur Jutra est le deuxième volet d'un triptyque sur le « devenir-québécois ». Il fait suite à un chapitre intitulé « Le devenir-québécois chez Pierre Perrault. Montage, intercesseurs et énonciation collective », dans Arrien, Sophie-Jan et Jean-Pierre Sirois-Trahan. *Le Montage des identités*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. Kairos, 2008. Je voudrais remercier Marion Froger pour sa lecture clairvoyante de

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords*. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

ce dernier texte. J'avais, par inadvertance, oublié de la remercier la première fois. Qu'elle trouve ici l'expression de ma gratitude. Je voudrais également remercier Sophie-Jan Arrien et Jean-Baptiste Hervé pour leurs conseils et leur amitié.

[2] Rappelons que « Jutras » est son vrai nom de famille ; « Jutra », son nom d'artiste. On reviendra sur cette singularité.

[3] Même une grande série télé qui se veut originale comme *Tout sur moi* (Stéphane Lapointe, Stéphane Bourguignon, 2006-2010) renvoie directement à la technique autofictionnelle et aux thèmes de *À tout prendre* : milieu artistique, (bi/homo)sexualité, narcissisme, masochisme, etc.

[4] Le psychanalyste affirme que cette *gestalt* du miroir est « grosse encore des correspondances qui unissent le *je* à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominent, à l'automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication. » Correspondances auxquelles il faudrait ajouter celles évidentes avec le cinéma.

[5] Cette expression est tirée des *Cahiers du cinéma* sans précision sur la source. Se référer à De Montvalon, Christine. *Les mots du cinéma*. Paris et Belin : 1987, 38.

[6] Grand ami de Jutra, Leonard Cohen a essayé d'inscrire *À tout prendre* pour les Oscars. Sans succès : le film n'entrait dans aucune case, même nationale (cf. annexe 2)... C'est d'ailleurs Cohen qui traduit le film, sous le titre de *Take It All*, et il y aurait beaucoup à dire sur leur vision commune de l'*ipséité* comme fuite, comme errance, loin de toute réification essentialiste (cf. exergue ci-haut), par exemple dans l'autofiction déguisée qu'est *The Favorite Game*, roman sorti la même année (1963). On pourrait aussi rapprocher leur vision de l'esthétique autobiographique de celle de Patrick Straram. Membre de l'Internationale lettriste, grand ami de Guy Debord, Straram joue Nicolas dans le film.

[7] Quelques mois après ma conférence de l'Acfas, j'ai rencontré M. Thomas Carrier-Lafleur qui voulait travailler sur *À tout prendre* et nous avons convenu ensemble qu'il approfondirait la question de l'autofiction – abordée rapidement dans ma conférence – en rapport avec la *Recherche* de Proust. Il termine présentement un mémoire intitulé *À tout prendre, un peu de temps à l'état pur. Jutra, Proust et l'autofiction* (Université Laval, 2010). Certaines réflexions personnelles ont germé lors de nos nombreuses discussions. Qu'il en soit remercié.

[8] Je tiens ces informations du professeur André Gervais qui travaille sur une réédition revue et augmentée de l'autobiographie de Johanne Harrelle intitulée *Une leçon* (Stanké, 1980). Je l'en remercie vivement. Selon ses recherches, elle fut baptisée Joan Harrell (c'était le patronyme de son père) et son nom fut ensuite francisé à la crèche. Par ailleurs, son pseudonyme de mannequin et d'actrice (dans *À tout prendre*) était tout simplement Johanne, comme son « personnage ». Il faut donc faire la différence entre les personnes civiles (Claude Jutras et Joan Harrell/Johanne Harrelle), les

*personae* artistiques (Claude Jutra et Johanne) et les personnages (Claude et Johanne).

[9] Cette scène fut tournée, sans être utilisée, pour *Seul ou avec d'autres* de Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne (1963), film auquel participèrent Jutra, Brault et Groulx. Elle fut récupérée pour *À tout prendre* (1963) et Jutra dut ajouter au montage le contrechamp sur lui. Cet échange marque bien la parenté formelle de ces deux films, tournés au même moment (1961), débutant le cinéma québécois moderne, notamment parce qu'il ouvre la « pollinisation de la fiction par le direct » (Gilles Marsolais).

[10] Dans *Les Cahiers du cinéma*, au tournant de 1961, Jutra signe un long texte sur sa découverte de l'Afrique et sa rencontre avec Jean Rouch : « En courant derrière Rouch ». Chronologiquement, la fin des événements relatés dans *À tout prendre* raccorderait parfaitement avec le début de ce texte autobiographique : après avoir quitté Johanne Harrelle, Claude Jutra s'envola pour Paris puis, après avoir vu *Moi, un Noir*, prit un bateau vers l'Afrique où il décrit son arrivée à Abidjan-Treichville, le décor du film de Rouch. De retour d'Afrique, après avoir tourné *Niger jeune république*, il réalise *À tout prendre*.

[11] Dans son ouvrage, *Quebec National Cinema*, l'auteur développe des problématiques assez proches selon une perspective différente mais pas très éloignée de mes propres réflexions. Je ne saurais trop conseiller sa lecture.

[12] C'est-à-dire, la littérature que fait une minorité dans une langue majeure (par exemple, Kafka, un Juif pragois, dans la langue allemande). Il n'y a aucune connotation négative chez Deleuze et Guattari, qui voient plutôt le *mineur* comme la condition de toute révolution en littérature. Cf. Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

[13] Ce paradoxe fut décrit avec humour par Jutra dans un court texte : « Comment ne pas faire un film canadien », dans Collectif. *Claude Jutra. Cinéastes du Québec 4*, Montréal : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1970, 6-7.

[14] Jean Chabot remarque ce détail dans « Le pays incertain. » *24 Images* 103-104 (2000) : 25.

[15] Ces informations, confirmées par M. Gervais, me furent communiquées par M. Alain Cadieux, fils de Johanne Harrelle, qui fut témoin, bien malgré lui, des derniers moments de Claude Jutra. Il venait tout juste de retrouver sa mère qui l'avait donné en adoption à la naissance.

## Bibliographie

Astruc, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la Caméra-stylo » *L'Écran français*, 144 (1948), reproduit dans Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Paris : Cinémathèque française/Hazan, 1998.

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

- Arrien, Sophie-Jan et Jean-Pierre Sirois-Trahan. *Le Montage des identités*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. Kairos, 2008.
- Barthes, Roland. *Le grain de la voix*. Paris : Seuil, 1981.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
- Bélin, Emmanuel. « De la bienveillance dispositive. » *Hermès* 25 (1999) : 245-259.
- Brady, James. « À tout prendre : fragments du corps spéculaire. » *Copie Zéro* 37 (1988) : 23-26.
- Chabot, Jean. « Le pays incertain. » *24 Images* 103-104 (2000) : 25.
- Charney, Anne. « Avez-vous vu Claude? » *L'Actualité* (août 1988), Montréal : 43.
- Collectif. *Claude Jutra*. Cinéastes du Québec 4, Montréal : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1970.
- De Montvalon, Christine. *Les mots du cinéma*. Paris : Belin, 1987.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- Jutra, Claude. « En courant derrière Rouch (I). » *Les Cahiers du cinéma* 113 (1960) : 32-43.
- Jutra, Claude. « En courant derrière Rouch (II). » *Les Cahiers du cinéma* 115 (1961) : 23-33.
- Jutra, Claude. « En courant derrière Rouch (III). » *Les Cahiers du cinéma* 116 (1961) : 39-44.

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords*. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. » *Écrits I*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Laouyen, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique. » *Frontières de la fiction*. Éd. Alexandre Gefen et René Audet. Québec et Bordeaux : Éditions Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

Leach, Jim. *Claude Jutra filmmaker*. Montreal/Kingston/London/Ithaca : McGill-Queen's University Press, 1999.

Lefebvre, Jean-Pierre. « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'Office national du film. » *Objectif 28* (1964) : 10-11.

Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1984 (1978 pour la 1<sup>ère</sup> édition chez U.G.E.).

Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montréal/Kingston/London/Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2001.

Marsolais, Gilles. « À tout prendre. » *Lettres et écritures I* : 2 (1964) : 35-41.

Noguez, Dominique. *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.

Odin, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2000.

Patenaude, Michel. « À tout prendre. » *Objectif 23-24* (1963) : 41-43.

Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1990.

Truffaut, François. « Vous êtes tous témoins dans ce procès. Le cinéma français crève sous les fausses légendes. » *Arts* (1957), reproduit dans François Truffaut, *Le plaisir des yeux*. Paris : Cahiers du cinéma, 1987.

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords*. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

[Annexe 1]

TES YEUX BLANCS

*Paroles : Claude Jutra  
Musique : Jean Cousineau*

*Tes yeux blancs m'ont pris  
Au bord de la nuit  
Tes yeux blancs m'ont conduit  
Ailleurs où je suis  
J'ai suivi, la nuit,  
Tes yeux jusqu'ici  
Et ici, enfin, j'ai compris.*

*J'ai compris le sort  
De celui qui vit  
Et j'ai compris la vie  
De celui qui dort.  
Celui qui s'endort  
dès que vient la nuit  
Chaque nuit, retrouve la mort.*

*Mais toi avec tes yeux m'as redonné la vie  
Tes yeux blancs n'ont pas accepté que je meure.*

*Parmi les morts m'ont conduit à travers la nuit  
M'ont conduit dans la nuit jusques à mon cœur.*

*Jusques à mon cœur  
Qui s'ouvre à l'amour  
L'amour qui se fait jour  
Au cœur de la nuit  
Pour un temps trop court  
Redonne la vie  
Et puis meurt quand revient le jour.*



Collection Jean-Pierre Sirois-Trahan.

## [Annexe 2]

(Cinémathèque québécoise, Fonds À *tout prendre*)

Montréal, le 29 janvier 1964.

Monsieur Gilles Marcotte,  
La Presse,  
7, rue St-Jacques ouest,  
Montréal

Mon cher Gilles,

L'anecdote que je relate ici est authentique. J'ai pensé qu'elle pourrait occuper de façon amusante un petit coin de la page deux.

Amicalement,

Claude Jutra

Jean-Pierre Sirois-Trahan – *Le devenir québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

M. Léonard Cohen, poète canadien-anglais éminent, partisan avoué et enthousiaste du fait français au Canada, téléphonait récemment à l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, à Hollywood. Ce dialogue se déroule en anglais, évidemment.

COHEN : Je voudrais présenter une candidature dans la section des films étrangers, pour le concours des Academy Awards. Le titre est *A tout prendre*.

UNE DAME : A what ?

— C'est un titre français. Je l'épelle : A-T-O-U-T-....

— Yeah ! I got that. A trout... A trout does what ?

— Non, pas une truite... Écoutez, c'est en français.

— Mais nous avons déjà un film français.

— Je vous parle d'un film canadien.

— Les films canadiens passent dans la section des films américains.

— D'accord. Présentez-le dans la section américaine. Le titre est *A tout pr...*

— Mais c'est une langue étrangère !

— Pas au Canada, madame. C'est une langue officielle. Plus de cinq millions de canadiens parlent français du matin au soir. La plupart des longs métrages canadiens sont en français.

— Oh !

— Alors ? Quelle catégorie ?

— Je me le demande.

— Il faudra bien prendre une décision.

— Je le suppose... (*Un temps de réflexion*) De toute façon, pour cette année, c'est trop tard.

— (*En français*) Au revoir, madame.

Mr. Leonard Cohen, well-known Canadian writer is collaborating with Claude Jutra on the English version of his feature film (*ATP*) *Take it All*. On his behalf, he was calling The Academy of Motion Picture in Hollywood.

Cohen — I would like to enter a film into Foreign Film category of the Academy Awards. The title is *A tout prendre*.

A lady — A what?

— It's a French title. I'll spell it: A-T-O-U-T-

— Yeah, I got that, A trout... A trout what?

— Not a trout. Listen, this is in French.

— We already have our French entry.

- This is a Canadian film.
- Canadian films are considered American films.
- All right, I'd like to enter it as an American film. The title is *A tout prendre*.
- But that's a foreign language.
- Not in Canada. It's an official language. Five million people speak it every day. And most of the features made in Canada are in French.
- Oh.
- So what category could we enter it under?
- I really don't know.
- Could some decision be made?
- I suppose so. Anyhow, you're too late this year.