

Je ne le connais pas tant que ça : Claude Jutra

Tom Waugh
Université Concordia

Traduit de l'anglais par Bruno Cornellier

RÉSUMÉ : De ses débuts précoces de cinéaste avec *Le Dément du lac Jean Jeunes* (1948) et *Mouvement perpétuel* (1949), alors qu'il était encore adolescent, jusqu'à son exil au Canada anglais et son suicide tragique dans les eaux du fleuve St-Laurent, en 1986, cet essai aborde et cherche à ramener à la surface la voix gaie de la vie et de l'œuvre du légendaire cinéaste québécois Claude Jutra; une voix longtemps refoulée autant par la censure que par ses collègues, voire même par les discours académiques et institutionnels entourant ses films. Cette traduction française de l'essai original anglais de Tom Waugh, à paraître en 2005 dans son ouvrage *The Romance of Transgression in Canada: Sexualities, Nations, Moving Images* (University of Toronto Press), a été préparée en exclusivité pour *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois* par Bruno Cornellier.



Claude Jutra
(Collection Cinémathèque québécoise)

Claude Jutra (1930-1986), réalisateur, scénariste et acteur; ancêtre, énigme et martyr du cinéma gai et lesbien au Canada, dont l'œuvre prodigieuse contient un seul moment explicitement « queer ». Mais ce moment – cet instant –, dans *À tout prendre* (1963), fut accompagné de vrombissements et de coups de semonce! Bien sûr, il y eut aussi sa comédie de maternage lesbien avec Patty Duke (*By Design*, 1981), suffisamment explicite, que Cindy Patton dans *Gay Community News* décrivait comme « un film médiocre qui se gausse des conventions hétérosexuelles dans une critique édulcorée des règles sociales encadrant la natalité », et que *The Body Politic* appelait « Laverne et Shirley font un bébé » [1].

J'ai écrit plusieurs fois à propos de Jutra et je n'arrive toujours pas à m'en départir. La première fois, en 1981, Jutra était toujours vivant et un ami mutuel me disait que le cinéaste aimait bien se faire appeler le E.M. Forster du cinéma québécois (ce que je fis en réponse à son silence à tout le moins problématique après *À tout prendre*). J'ai ensuite écrit à propos de Jutra en 1986, juste après son suicide assombri par les nuées de la maladie d'Alzheimer, dans un essai servant d'éloge funèbre autant à Jutra qu'à son mentor Norman McLaren, qui mourut le même hiver; une célébration, donc, des deux « queens » fondatrices de nos cinémas nationaux [2]. Je m'intéressai à nouveau à ce duo, en 1994, lorsque je programmai la légendaire contribution Jutra-McLaren, *Il était une chaise / A Chairy Tale* (1957), en tant que texte inaugural du cinéma gai et lesbien canadien lors de ma rétrospective *The Fruit Machine*, à la Cinémathèque Ontario; non sans un certain appel au jeu, j'encourageai alors l'audience à lire la pixillation comme allégorie d'une relation négociant et transcendant la hiérarchie des rôles (après tout, la chaise, réticente à jouer le rôle de « bottom », n'est pas alignée du point de vue des sexes).

Que la sous-culture gaie et lesbienne n'ait pas intronisé Jutra dans ses canons ne peut être attribué simplement qu'à son appartenance à un cinéma national mineur et au fait qu'il parle la mauvaise langue. Le caractère indirect de ses représentations de l'identité sexuelle en est aussi pour quelque chose, dans la mesure où il est de la sorte consigné aux antichambres du canon, déjà peuplé par les Arzner, Murnau, Whale, Cukor, Eisenstein, Carné, Minnelli et d'autres membres discrets d'une génération antérieure.

Sinon, trente-cinq ans de courants de fond houleux débutèrent quand l'adolescent Claude partit avec la caméra qu'on lui offrit pour son anniversaire afin de tourner deux films « amateurs », *Le dément du lac Jean Jeunes* (1948) et *Mouvement perpétuel* (1949). Les deux films vibrent non seulement d'un esthétisme cinéphilique précoce, mais aussi d'une intense et conflictuelle latence de désir homoérotique; que Jutra en ait été conscient ou pas, on ne le saura peut-être jamais. Ces films suggèrent l'exploration de concepts sous-théorisés, tels que la clandestinité, les stigmates et la transnationalité, comme autant de positions d'auteur et spectatorielles. Ils nous forcent également à confronter le problème de l'érotisme intergénérationnel comme construction sociale et historique et comme énergie artistique. En fait, cette problématique et les tabous qu'elle génère au sein de notre culture sont sans aucun doute responsables de la position irrégulière et contradictoire que cet artiste des plus canonisés occupe dans l'héritage filmique canadien/québécois. Considérons ces

quelques exemples : des photogrammes des films de Jutra illustrent aujourd'hui la couverture de pas moins de quatre ouvrages académiques majeurs sur le cinéma canadien, et comme nous le savons tous, *Mon oncle Antoine* (1971) demeure fermement enraciné en tête des palmarès des meilleurs films canadiens de tous les temps; sans compter qu'au Québec, un culte commémoratif, déclenché par sa mort tragique et prématurée, nous a laissé un auditorium, un prix national de cinéma et un parc urbain, tous en son nom. Depuis son décès, un ouvrage monographique sur son œuvre fût publié en anglais, ainsi qu'un long métrage documentaire sur sa vie et ses films, même si ni l'ouvrage de Jim Leach, *Claude Jutra Filmmaker* (McGill Queens University Press, 1999), ni le film de Paule Baillargeon, *Claude Jutra, portrait sur film* (ONF, 2002), ne traite sérieusement la question de l'identité sexuelle dans leur biographie de l'artiste. Pendant des années d'ailleurs, différents ouvrages vont réitérer le rôle central qu'occupe Jutra dans la trajectoire historique et le caractère générique des cinémas québécois et canadien, en particulier son traitement thématique de la jeunesse et du passage de l'innocence à la connaissance. Or ce rôle central a été construit par la littérature à travers les codes et stéréotypes qui s'étendent des jugements voilés de « complaisance » (Clandfield) et de « narcissisme », du « Cocteau québécois » au « masochisme », jusqu'à la « confusion mentale, morale et romantique que nous avons tous traversée à cette époque... quel est le secret, quelle est la clé de la voûte? » Puis il y a les idioties d'un certain journalisme jaune qui a plus en commun avec les profils d'abuseurs d'enfants que dépeint allègrement le *Toronto Sun*. Savourez cet extrait de Martin Knelman, rédigé dans les années 1970 et repris dans une anthologie publiée à la fin des années 1980, qui débute en reconnaissant les sympathies souverainistes de Jutra, pour ensuite digresser comme suit :

Quand on pense à un cinéaste de 46 ans, timide et grassouillet avec des lunettes de grand-mère, dansant dans les rues [après la victoire du PQ aux élections provinciales de 1976], il est difficile de ne pas y voir une scène rigolote qui serait tout droit sortie d'un film de Claude Jutra...la personnalité de l'homme est plus ouvertement, plus pleinement exprimée dans ses films que dans ses comportements, dans ce qu'il avait l'habitude d'appeler sa vraie vie. Comme être humain, Claude Jutra est plutôt timide et discret. Ses sourires suggèrent qu'il détient de merveilleux petits secrets, et c'est peut-être pourquoi il semble pouvoir communiquer plus facilement avec les enfants...son doux petit sourire et ses remarques joyeusement subtiles et ironiques indiquent que des choses qu'il n'est pas prêt de dévoiler se déploient dans sa tête...Luce Guilbeault, l'actrice, remarquait avec une affection moqueuse que Jutra aurait dû jouer une des tantes bavardes et comméreuse de l'héroïne [de *Kamouraska*], qui portent des bonnets identiques et se plaignent constamment...[3]

Mais l'affection ludique de Knelman pour le cinéma de Jutra résulta ailleurs en une réaction de panique à l'endroit de son chef-d'œuvre anglophone, *Dreamspeaker*, dont le paroxysme consiste en une « baignade à poil », extatique, entre le héros pubère et son mentor adulte, un géant amérindien muet.



Claude Jutra et Johanne Herelle dans *À tout prendre* (1963)
(Collection Cinémathèque québécoise)

Le culte commémoratif posthume envers le cinéaste était tout aussi symptomatique, et les journalistes qui souhaitaient aborder l'homosexualité de Jutra étaient menacés de poursuite judiciaire; un projet de téléfilm biographique incluant des scènes de sexualité entre pairs adolescents fût d'ailleurs victime du veto. La brochure commémorative de la Cinémathèque québécoise, une série d'éloges funèbres écrits par ses amis et collègues hétérosexuels, est d'ailleurs bourrée de déclarations tissées de dentelle où ils affirment, sans une certaine confusion, qu'ils n'auront en fait jamais réellement connu ce grand artiste disparu.

Aujourd'hui, après son départ, je réalise que malgré le fait que nous avons travaillé ensemble, avoir été ce qu'on peut sans conteste appeler de vrais amis, je ne le connais pas tant que ça. Peut-on avoir une nature secrète au point de laisser ses amis en dehors d'une décision comme la sienne. Sa dernière. Décision que j'admire. Je ne lui connaissais pas ce courage...

Claude s'est toujours intéressé aux enfants; il établit avec eux des relations très privilégiées. Il avait réussi à créer une communication tout à fait spéciale avec mes propres enfants, relation que je lui enviais d'ailleurs...

Claude était perpétuellement au régime; il mangeait des biscuits Métrécal. Un jour il arrive avec un tube de lait condensé sucré suisse : « Tiens, Werner, j'ai trouvé du sperme des Alpes! » On en mettait dans le café, il en prenait à même le tube pour faire descendre les biscuits, *drôle de régime*.

(- *Werner Nold, monteur de Jutra*).

Claude adorait les enfants. Quand il venait chez moi, il se roulait par terre avec les miens et leur chien Lupin. Cris et rires emplissaient alors la maison où il devenait soudain le plus jeune.

C'était une tristesse de sa vie que de ne pas avoir d'enfant.

(- *Claire Boyer*)

Nous nous connaissions déjà depuis quelques années mais je n'étais pas proche de lui. Je dirais même que pas mal de choses, naturellement, nous séparaient.
(- *Clément Perron, scénariste de Mon oncle Antoine*)

Il est mort comme il a vécu, solitaire et discret.
(- *Lorraine Du Hamel*) [4]

Ce ton de surprise et de condescendance reposait-il sur un malentendu, voyant l'auto-révélation artistique de Jutra comme étant *la chose en soi*? Pensons à sa personnalité d'acteur par exemple, autant dans ses films que dans ceux des autres, alors qu'il n'avait aucun scrupule à incarner une vulnérabilité déchirée ou à s'exposer directement devant la caméra, et ce au point d'apparaître complètement nu, ce qui semblait d'ailleurs aller de pair avec nombre de ses performances. Ses collègues croyaient-ils que parce qu'ils avaient vu son *zizi*, ils avaient vu l'homme? Que son existence tantine définissait sa présence sur écran aussi bien que derrière la caméra?

Un regard plus attentif sur les deux premiers films de Jutra est fort éclairant. *Le dément*, cinéma amateur dans le sens étymologique exact du terme, se veut une sorte de mélodrame de feu de camp pour jeunes scouts; mais c'est aussi et d'abord un mélodrame d'enfant battu. Le narrateur du film, un jeune scout d'une douzaine d'années, raconte comment sa troupe a secouru un jeune garçon victime des abus de son père, un ermite ivrogne qui termine sa fuite dans une chute mortelle au bas d'une falaise alors qu'il est poursuivi par la troupe de jeunes hommes qui prend désormais les allures d'une milice sanguinaire. Le film est aussi, grâce à Jutra et à la virtuosité précoce de son collaborateur de toujours, Michel Brault, aux commandes de la Bolex du jeune Claude, un essai lyrique sur la forêt estivale et sur la socialisation entre jeunes hommes, le tout ponctué non par une mais par trois séquences de baignade commune, d'une longueur et d'une sensualité délirante; *Lord of the Flies* rencontre *Boys in the Sand*. La famille abusive se veut bien sûr l'opposé démoniaque de l'idéalisation de la troupe des scouts, substitut parental et institution de socialisation masculine, mais les références du narrateur à la victime passive des sévices brouille la netteté de la dichotomie : « Il doit être son fils, puisqu'il semblait l'aimer malgré sa brutalité. » En conclusion, leur mission de normalisation complétée, les scouts abandonnent leur désormais domestiqué orphelin à une famille d'adoption d'une abrutissante tranquillité.

Mouvement perpétuel, son film suivant, est le court récit onirique d'un triangle romantique qui se résout dans une violence qui surprend encore une fois. Un couple hétérosexuel est menacé par un homme charismatique, torse nu et bien huilé, étiqueté par l'épithète fort à propos de « l'autre », qui poursuit le héros masculin dans les bois, sur un pont, le long de sentiers et de chutes d'eau, assassinant ce dernier à quatre reprises. L'héroïne est inefficace et ne sert que de simple devise dans le véritable échange narratif du film, soit l'intense attraction/répulsion que partage les deux hommes. *Mouvement* évolue entre autres sous la tutelle des cinémas de Maya Deren, d'Eisenstein et de Cocteau, mais plus étonnamment aussi du *Fireworks* de Kenneth Anger, à peine sorti du labo, en 1949. Il n'est pas surprenant que le critique de *La Patrie* décrive *Mouvement* comme morbide, bizarre, obscure et surréel; de la sensation pour

les seules fins de la sensation. Le jury du premier Canadian Film Award en décida autrement et alloua à l'adolescent son premier prix de cinéma.

Mais il y a beaucoup plus dans ces deux films qu'une naïve partie de plaisir avec une Bolex d'anniversaire ou qu'une expérimentation moderniste avec la composition et les mouvements de caméra. Nul n'a besoin d'être maître d'aérospatial ou de grammaire psychanalytique pour se questionner sur ce que le jeune artiste cherche à négocier par cette répétition obsessionnelle du récit et par l'excès dramatique de violence à travers laquelle les représentants de la romance hétérosexuelle et de la famille nucléaire sont distribués dans les deux films. Et bien sûr il y a l'homoérotisme flagrant de chaque film – certes « éphébophile » ! – et la constante et obsédante réapparition – à la Nosferatu – du vilain au physique apollinien; et bien sûr les jeunes scouts s'élançant dans les étangs au coup de sifflet pour leur communion rituelle, et ce même au cœur de l'importante mission de sauvetage de l'orphelin torturé (le narrateur accomplissant son « striptease » pour la caméra très tôt dans le film quand, hors-champ, il lance chacun de ses vêtements dans le champ de la caméra). De toute évidence, le fantasme scopophilique de la baignade, du combat et de la poursuite entre personnages de même sexe, et de la mortalité masculine représentent des confessions et désaveux provisoires et contradictoires, des pas en avant et en arrière sur le continuum culturel qui s'étend de la communion homosociale masculine jusqu'au contact génital entre individus de même sexe; de l'amour parental au mentor de même sexe, jusqu'à l'éros intergénérationnel. La méthode socratique – sans conteste! – et cela à plus d'un niveau.

Une certaine attention a été donnée aux échecs critiques et commerciaux des deux longs métrages les plus ambitieux de Jutra concernant le destin et la ruine de la passion hétérosexuelle, soit *Kamouraska* (1973) et *Pour le meilleur et pour le pire* (1975), deux films qui, incidemment, reconduisent le triangle garçon-garçon-fille de *Mouvement perpétuel* et qui, dans leurs échecs, conduiront Jutra à sa période décisive d'exil et de désarroi, et notamment à la réalisation de films tels que *By Design*, qu'il tourne au Canada anglais. Je préfère voir ces œuvres dans le contexte plus large du silence « forsterien » de Jutra après *À tout prendre*. Certainement, l'instabilité des derniers quinze ans de son œuvre était inextricable du caractère indirect avec lequel il se sentit obligé d'approcher ses sensibilités et préoccupations homoérotiques. Ce qui put être en grande partie symptomatique de la blessure qu'on lui infligea suite au « harcèlement de tapette » auquel il fit face non seulement de la part de la critique, mais aussi de la part de ses pairs et collaborateurs Denys Arcand, Jean-Claude Labrecque et même Michel Brault dans la décennie suivant sa sortie publique – son *coming out* – dans *À tout prendre*, sa seule escapade dans l'autobiographie littérale; une blessure qui, nul doute, fût attisée par la censure imposée plus tard à la voix gaie du film, lors de sa télédiffusion par la SRC, « un supplice insoutenable ». Comment *ne pas* faire un film canadien, demandait-il en 1968? « Choisissez un sujet non-commercial, si personnel que ça en est indécent, banal, futile, immoral, sordide... », telle était sa première prescription. Nous ne pourrons jamais savoir à quel point cette amertume était éclairée par sa conscience de la monstruosité avec laquelle la société aurait étiqueté la sensibilité érotique qu'il exprimait sur celluloid, un placard dans un placard (un placard qui ne sera d'ailleurs pas décriminalisé l'année suivante, en 1969).



Claude Jutra et Michel Brault sur le tournage de *Kamouraska* (1973)
(Collection Cinémathèque québécoise)

Or son silence est relatif, et il sera essentiel ici d'ajouter au portrait d'ensemble les documentaires des années cinquante et soixante, en contrepoint à ses longs métrages subséquents où la position du mentor adulte sera de plus en plus problématique – souvenons-nous de l'ivrogne Antoine et du frivole Fernand (interprété non sans intérêt pour nous par Jutra lui-même) dans *Mon oncle Antoine* – ou futile, comme dans *Dreamspeaker, Pour le meilleur et pour le pire* (1975) ou *La Dame en couleurs* (1984). Les premiers documentaires alignent inévitablement l'ouverture idéaliste des enfants et des adolescents avec l'éducation bénéfique des adultes. C'est l'Âge du Verseau qui inaugura de façon grandissante le caractère destructeur aveugle de l'autorité adulte, par exemple les policiers qui adoptent des mesures autoritaires contre les *skateboarders* insoumis de Westmount dans *Rouli-roulant* (1966), un film dédié, et de façon appropriée pour ceux qui savent lire ce genre d'affirmation entre les lignes, « à tous ceux qui sont victimes d'intolérance »; pensons aussi bien à l'éventail de figures d'autorité fustigées dans *Wow* (1969). Grâce à ce point de vue élargi englobant les fictions et les documentaires comme visions complémentaires d'un même procès de développement, d'éducation et de socialisation, une chose est irréfutable : l'intelligence de Jutra pour ces processus de croissance, la plus sensible et profonde à l'intérieur de nos deux cinémas nationaux (dans lesquels les films sur la jeunesse ont de longue date été un genre privilégié), est régulée et approfondie à travers la corporéité de ses héros pubères et à travers l'érotisation de leurs interactions pédagogiques. Jutra le poète de l'apprentissage adolescente ne peut être extirpé ou séparé du Jutra dont l'épanouissement érotique dépend d'un engagement dans ce processus. Telle est l'essence de l'œuvre de Jutra. Telle est aussi la terreur qu'une telle œuvre aura soulevée pour critiques et historiens du cinéma; le secret et le courage auxquels ses plus proches collaborateurs ne pouvaient faire face.

Le mot de la fin, je le laisse à Jutra lui-même, fragment testamentaire tiré de son plus beau documentaire, *Comment savoir* (1966), un film soi-disant à propos des nouvelles technologies d'apprentissage, mais bien davantage à propos de la

persistance de la dimension intergénérationnelle humaine face au piétinement du nouvel ordre techno-cybernétique. Cette courte citation fut écrite et lue en voix off, par le cinéaste, lors de cette scène magistrale dans laquelle un garçon dépose une soucoupe sur la corniche de la fenêtre d'une salle de classe ensoleillée afin d'observer la formation de cristaux :

Ce que j'aurai appris, ce que j'aurai compris, seront avec l'amour mes possessions les plus précieuses et comme l'amour ce qu'il y a de meilleur à recevoir et à offrir. C'est avec des précautions religieuses que cet après-midi je viens poser cela dans un rayon de soleil.

Notes

[1] Cindy Patton. « Humor and Other Obsessions. » *Gay Community News*. (6 Novembre 1982) : 7; Sara Londerville, « Laverne and Shirley Have a Baby. » *Body Politic* 90 (Janvier/Février 1983) : 42.

[2] Thomas Waugh. « Nègres blancs, tapettes et 'butch' : images des lesbiennes et des gais dans le cinéma québécois. » *Copie zéro* (Montréal, Octobre 1981) : 12-29; « Reclaiming McLaren and Jutra. » *Rites* (Toronto) 4 : 10 (Avril 1988) : 10-11, reproduit dans *The Fruit Machine: Twenty Years of Writings on Queer Cinema*. Durham: Duke University Press, 2000: 195-207.

[3] Martin Knelman. *This is Where We Came In: The Career and Character of Canadian Film*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977 : 56.

[4] Témoignages de Nold, Boyer, Perron et Du Hamel, dans *Claude Jutra: filmographie et témoignages*. Édition spéciale, *Copie zéro* 33 (Septembre 1987) : 24, 26, 27, 30.