

À tout prendre

Représentation pionnière et laconique de l'homosexualité en période de Révolution tranquille

Julie Vaillancourt

Numéro 306, février 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84774ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaillancourt, J. (2017). À tout prendre : représentation pionnière et laconique de l'homosexualité en période de Révolution tranquille. *Séquences : la revue de cinéma*, (306), 32–33.

À tout prendre

Représentation pionnière et laconique de l'homosexualité en période de Révolution tranquille

*L'Artiste — avec un grand A — se positionne souvent à l'avant-garde, pose un regard novateur et personnel, tant sur le contexte social exposé que sur le média. Réalisé en 1963, **À tout prendre** propose une écriture nouvelle doublée d'une représentation pionnière, quoique laconique, de l'homosexualité. Réflexion sur cette œuvre de Claude Jutra, plus de cinquante ans après sa réalisation.*

JULIE VAILLANCOURT



Le jeu du faux-semblant ou de l'hétéro-normalité

Entre l'effondrement des structures et valeurs cléricales draconiennes et l'émergence de grands idéaux libertaires, la transition amenée par la Révolution tranquille crée un vide, entraînant la quête d'une identité nouvelle. **À tout prendre**, à travers les confessions et agissements de Johanne et Claude, présente une jeunesse en mal d'identification, en transition. Tous deux avouent leur identité véritable; Johanne révèle sa « québécoisité », son origine haïtienne n'étant qu'une façade (un côté exotique), tandis que Claude avoue son homosexualité, son hétérosexualité semblant n'être qu'un faux-semblant (le jeu de « l'hétéro-normalité »). Dans les deux cas, l'identité « adoptée » (Johanne/autre culture, Claude/autre orientation sexuelle) n'est qu'une façade, une fuite de leur identité véritable. En mal d'identification, différents, ils se cherchent et adoptent deux identités, à la manière du Canadien français devenu Québécois. Entre leurs désirs propres et ceux inculqués par la génération précédente, leurs identités tiraillées se cherchent.

IDENTITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

Si la recherche identitaire qui caractérise la jeunesse de la Révolution tranquille est applicable à cette même jeunesse qui se fait son cinéma, il semble pertinent de considérer les techniques

du cinéma-vérité et du cinéma direct. Cette recherche d'une esthétique nouvelle¹ passe, pour Jutra, par l'expérimentation cinématographique venant symboliquement mettre en scène la quête identitaire (et sexuelle) qu'il poursuit dans **À tout prendre**. Jutra recréera des épisodes autobiographiques en les reconstituant devant la caméra, mettant en scène ceux et celles qui les avaient vécus quelques années plus tôt. Comme le souligne le cinéaste dans son manifeste, ce n'est pas un documentaire, mais plutôt une restitution de souvenirs sous forme dramatique, qui participe au courant du cinéma-vérité et qui emprunte les méthodes de tournage du cinéma direct². Certains critiques n'apprécient guère ce type d'esthétisme, voyant dans la distanciation et la mise en évidence du langage visuel des tensions, provoquées par les techniques du direct appliquées à une œuvre de fiction³. Or, distanciation et tensions (créées par le changement), ne sont-elles pas au cœur de la Révolution tranquille? La forme novatrice appuie le discours non conventionnel⁴ et la rupture amenée par la Révolution tranquille.

HOMOSEXUALITÉ : REPRÉSENTATION PIONNIÈRE ET LACONIQUE

Le film répond aux préoccupations intérieures de Claude — personnage / réalisateur / Canadien français / Québécois — qui se cherche: le jeune homme de 30 ans qui confesse son homosexualité. Sa forme éclatée supporte le propos jusqu'à son dénouement, où perte et abstraction caractérisent les sentiments intérieurs de Claude, comme si les questions posées tout au long de sa « psychanalyse filmique » n'avaient pas servi à répondre à ses attentes et à combler son vide identitaire. D'ailleurs, à l'époque, l'homosexualité était considérée comme une maladie psychiatrique par l'American Psychiatric Association (APA), ce qui ajoute à la complexité de la confession du personnage principal. C'est la question posée par Johanne qui viendra mettre des mots sur l'identité de Claude et engendrera sa confession: « Mamour, aimes-tu les garçons? », dont l'écho souligne la gravité de la phrase. Un zoom avant plonge en gros plan sur le front de Claude, caressé (agressé?) par les doigts amoureux de Johanne. En voix hors champ, un miroir brisé accompagne sa réponse et sa délivrance intérieure: « Je ne dis pas oui, pas plus que je ne dis non. Ainsi s'échappe le secret que je séquestrais depuis des

temps plus lointains que mes premiers souvenirs. Johanne a fait cela, de ses mains de femme, elle a ramassé le plus lourd de mon fardeau. Elle m'a fait avouer l'inavouable et je n'ai pas eu honte et je n'ai pas eu mal. Et maintenant tout est changé, car cette impérieuse aspiration jamais assouvie, de tourment qu'elle était, a pris la forme d'un espoir.»

Après la révélation de son identité homosexuelle⁵, les conséquences de son aveu se manifestent. Claude multipliera ses paranoïas, caractérisées par des fantaisies masochistes, des rêves de suicide, des événements chimériques violents : il se fait poursuivre dans la ville par des hommes qui veulent le tuer, un enfant dans la rue le tire dans son appartement, il est poursuivi par un motard, fusillé lorsqu'il se trouve dans le parc du Mont-Royal (à l'époque, lieu underground homosexuel de Montréal), puis à la fin, un chasseur l'abat comme un pigeon. Ces fantasmes masochistes et la représentation de cette violence ne sont guère étrangers à la stigmatisation de l'homosexualité qui engendrera la violence homophobe dans cette période pré-Stonewall. En ce sens, la représentation (troublée) de l'homosexualité dans **À tout prendre** est liée aux événements et discours sociopolitiques dans lesquels s'inscrit le film, puisque les personnes homosexuelles occupent « [...] un espace social où elles doivent composer avec leur orientation de diverses façons : la nier, la refouler, la camoufler, la révéler ou encore en faire un élément constitutif de leur identité. »⁶

Par son caractère autobiographique, l'œuvre sera confinée au rang d'un délire égocentrique d'un jeune bourgeois. Or, la recherche identitaire de Claude n'est pas narcissique...

D'autre part, une certaine incompréhension de l'homosexualité / quête identitaire est perceptible dans la réception critique du film, puisque plusieurs l'associent au narcissisme. Par son caractère autobiographique, l'œuvre sera confinée au rang d'un délire égocentrique d'un jeune bourgeois. Or, la recherche identitaire de Claude n'est pas narcissique. Il découvre que l'identité (sexuelle ou autre) ne peut être homogène, d'où les nombreuses personnifications présentées dans la séquence du miroir en début de film. Le miroir n'est pas celui de Narcisse qui admire son image, mais celui de Claude qui se libère de son image (des faux-semblants). Les personnages présentés (fumeur, figure d'autorité, clown, voyou) sont tous des variations d'un même être, des parcelles de lui-même qu'il découvre, revêt, rejette ou accepte. C'est avant tout une recherche identitaire qui souligne l'impossibilité d'une identité entièrement homogène et où les tensions identitaires, comme les forces homogènes et hétérogènes qui la composent et la construisent, sont tangibles. Ainsi, les rapports fantasmatiques se veulent un exutoire, puisque le cinéaste (comme son personnage), à travers diverses mises en abîme, se libère des violences et passions qui caractérisent son identité (homosexuelle notamment). D'ailleurs, Jutra mentionne

dans son manifeste que le film se veut une cérémonie sur la place publique pour conjurer ses démons personnels : « Comment ne pas voir, pourtant, que cette entreprise en était une de libération ? J'organisais un spectacle, et ils croyaient m'épier. En me voyant devant mon miroir, ils ont cru surprendre Narcisse en proie à la passion. Ils me privaient du droit au jeu, ils m'imposaient cette morale primaire qui condamne tout libertin à la vérole. »⁷

Le caractère autobiographique « révèle une réelle volonté de rupture avec le discours plus collectif des décennies précédentes »⁸, ce qui influence certaines lectures du film en faveur du narcissisme. Or, défendre ses intérêts individuels ne signifie pas nécessairement une rupture avec le collectif. Au contraire, le personnel est politique, prônait le féminisme, et il est vrai que toute libération sociale et collective passe d'abord par une libération personnelle. Comment l'exiger socialement, si l'on ne se l'octroie pas d'abord à soi-même ? Il en est de même pour le cinéma ; comment exiger de voir sur pellicule une réalité socialement occultée ? De rares Artistes avant-gardistes impriment parfois sur pellicule une parcelle de notre futur. Ils sont nécessairement souvent mal reçus, selon l'époque dans laquelle ils s'inscrivent. Dans **À tout prendre**, ce qui passa pour un aveu, maintenant se révèle clairement comme une revendication⁹. Sans oublier les tabous que Jutra venait transgresser, tant sur le plan des thématiques sociales que sur celui de l'esthétique. **À tout prendre** est certainement une œuvre phare de la Révolution tranquille, isolée et parfois laconique, certes, mais pionnière qui devance certaines idéologies, et « pour ce seul rayon de lumière qui filtre à travers la porte du placard, six ans avant Stonewall, cet unique moment de lucidité dans les années de notre oppression et de notre auto-oppression, notre dette envers Jutra est immense ».¹⁰

¹ La dédicace en début de film à Jean Rouch (le cinéma-vérité) et Norman McLaren (l'imaginaire de ses films d'animation) évoque la double filiation du style cinématographique d'**À tout prendre**, qui oscillera entre réel / vérité et fantaisie / imagination.

² Claude JUTRA. « Dossier de presse d'*À tout prendre* : Manifeste de Claude Jutra », publié par *Cinéma Libre*, 1987, p. 2.

³ Jim LEACH. *Claude Jutra Filmmaker*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 1999, p. 70.

⁴ Jutra soulignait que réaliser un film au Québec était en tant que tel un acte politique (*Claude Jutra Filmmaker*, op.cit., p. 71). D'ailleurs, il donne le rôle principal à une femme noire, une première au Québec. L'avortement de Johanne n'est pas uniquement évoqué, mais réalisé. Jutra évoque l'homosexualité. Deux sujets risqués que l'on préfère éviter dans le cinéma de l'époque, ce qui constitue, en soi, un acte politique.

⁵ Claude ne dit pas clairement être homosexuel. Son hésitation, avec un regard contemporain, porte à interpréter sa réponse par de la bisexualité. Or, au début des années 60, l'homosexualité est encore très peu nommée et montrée au cinéma. Elle se manifeste plus souvent qu'autrement par le biais de sous-entendus, silences, non-dits. Elle est laconique.

⁶ Michel CLERMONT et Yves LACOUTURE. « Orientation sexuelle et santé », Enquête sociale et de santé : 1998. Québec, Institut de la statistique du Québec, Collection *La santé et le bien-être*, 2^e édition, 2001, p. 219.

⁷ Claude JUTRA, op.cit., p. 3.

⁸ Christian POIRIER. *Le cinéma québécois à la recherche d'une identité? Tome 1 l'imaginaire filmique*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 69.

⁹ Jean CHABOT. « Le pays incertain », *24 images*, Montréal, n° 103-104, Automne 2000, p. 25.

¹⁰ Thomas WAUGH. « Nègres blancs, tapettes et "butch" : les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois », *Copie Zéro*, Montréal, n° 11, 1981, p. 23.

Ce texte s'inspire, en partie, d'extraits de mon mémoire de maîtrise, *De l'ombre à la lumière : quand le cinéma ouvre la porte du placard. (...)*, Université Concordia, 2007.