

Entretien avec Claude Jutra

Jacques Camerlain

Numéro 67, décembre 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51495ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Camerlain, J. (1971). Entretien avec Claude Jutra. *Séquences*, (67), 4–14.



entretien avec
CLAUDE JUTRA

Présenté successivement à Cannes, à Moscou, à Toronto, à Chicago, Mon oncle Antoine a été acclamé partout où il est passé. Ce film révélera à ses compatriotes tout le talent d'un des plus brillants réalisateurs de chez nous. Jacques Camerlain est allé rencontrer Claude Jutra et a eu avec lui un long entretien qui retrace toute la carrière du cinéaste et qui nous découvre son cheminement au pays des rêves. C'est d'une précieuse confidence dont nous gratifie ici Claude Jutra.

J.C. - M. Claude Jutra, votre oeuvre cinématographique est née avec quatre courts métrages amateurs : Le Dément du lac Jean-Jeunes (1947), Mouvement perpétuel (1949), Trio-Brio (1953) et Pierrot-des-Bois (1955).

C.J. - Le Dément du lac Jean-Jeunes dure environ 75 minutes et compte plutôt pour un long métrage. **Mouvement perpétuel** fait partie des courts métrages amateurs. On peut dire que **Trio-Brio** entre dans les courts métrages semi-amateurs. Il ne faut pas oublier qu'il a été produit par l'Office national du film. Si je n'ai pas été rémunéré pour ce travail, j'ai tout de même bénéficié de l'équipement de l'Office national du film. Le film a été fait grâce au département de l'animation de l'O.N.F. (C'était l'époque de John Street.) Si le film n'avait pas été perdu (et s'il avait été terminé), il aurait été distribué par l'Office national du film.

J.C. - Comment êtes-vous arrivé à l'Office national du film ?

C.J. - En 1949, **Mouvement perpétuel** gagne un prix au Canadian Film Award. A cette occasion, je rencontre Norman McLaren et Guy Glover. Tous deux m'invitent à l'Office national du film et m'obtiennent un budget pour réaliser un film expérimental au sein de l'Office. Dans le branle-bas survenu pendant le déménagement de l'Office national du film d'Ottawa à Montréal, le film s'est perdu.

J.C. - Trio-Brio était-il un film d'animation ?

C.J. - C'était de l'animation additive. Il s'agissait de tableaux de peinture à l'huile auxquels j'ajoutais quelque chose à chaque image. Tout était synchronisé avec une musique synthétique que j'avais composée et exécutée

moi-même sur l'appareil inventé et construit par Norman McLaren.

J.C. - Et Pierrot-des-Bois ?

C.J. - C'est un court métrage amateur que j'avais entrepris et terminé alors que je poursuivais des activités professionnelles dans le domaine du cinéma, de la télévision et même du théâtre.

J.C. - Comment vous est venu ce goût de faire des films ?

C.J. - A 16 ans, j'avais déjà jeté mon dévolu sur le cinéma. Tout de même j'ai fait ma médecine à l'Université de Montréal. A ce moment-là, je voyais beaucoup de films et je lisais beaucoup sur le cinéma. J'ai senti alors le besoin de faire des films. Avec des moyens de fortune, j'ai tourné des films de famille et entrepris des prises de vues expérimentales. J'ai fait mon premier film sonorisé avec le premier magnétophone commercial qui enregistrait non pas sur un ruban mais sur un fil d'acier fabriqué par la compagnie Webster. C'était le Webcor : un fil d'acier passait dans une fente et là était magnétisé. C'est dire qu'on enregistrait directement sur le métal. Cette "bricole" était incroyablement difficile à manipuler.

J.C. - Qu'est devenu Pierrot-des-Bois ?

C.J. - J'avais fait synchroniser mon projecteur Bell & Howell avec cet appareil. Un pivot flexible connecté au mécanisme d'avancement du projecteur permettait à l'enregistreuse de fonctionner. De plus, le film fut tourné sur le "réversible". C'est dire qu'il n'y avait pas de copie possible. Il n'y a qu'un original qui a servi pour le montage. Après le montage, à cause des collures et des ray-

ures, le film est devenu absolument inprojetable. Ce n'est qu'un souvenir.

J.C. - On constate que, dès votre premier film, vous avez travaillé avec Michel Brault qui vous suivra pendant votre carrière.

C.J. - "Me suivre..." C'est beaucoup dire. Nous avons deux carrières parallèles. Michel Brault, que j'avais perdu de vue depuis environ huit ans, m'a retrouvé, tout à fait par hasard, dans un film sur le scoutisme, dans la lignée des romans *Signes de piste*. Nous nous sommes retrouvés dans le même camp scout. C'est moi qui tournais le film. Et Michel a trouvé cela si amusant qu'il n'a pas cessé de faire des films depuis.

J.C. - C'est donc vous qui aviez eu l'idée du film Le Dément du lac Jean-Jeunes et Michel Brault est venu...

C.J. - Il y avait Jean-Robert Rémillard qui était étudiant. Nous nous sommes rencontrés et Rémillard m'a manifesté le désir de participer à mon projet de film. Le Dément est une espèce de fou qui enlève un jeune scout de la troupe. Rémillard en est l'interprète.

A l'Office National du Film

J.C. - Après ces quatre courts métrages, vous êtes lancé dans la réalisation de documentaires pour le compte de l'Office national du film avec Jeunesses musicales.

C.J. - Chronologiquement, ce n'est pas tout à fait exact. Quand j'ai commencé à travailler (et à être rémunéré) à l'Office national du film, *Trio-Brio* n'était pas terminé et *Pierrot-des-Bois* pas encore commencé. J'ai débuté à l'Office national du film en tant qu'assistant de Stanley Jackson. J'étais assistant-metteur en scène pour un film qui s'appelait *To Serve the Mind*. Il s'agissait d'un film de vulgarisation sur la psychothérapie : l'histoire d'un médecin qui fait une dépression nerveuse et qui s'en tire. C'est un an et demi après mon entrée à l'O.N.F. que j'ai tourné *Jeunesses musicales* en tant que réalisateur.

J.C. - Ce film était un projet commandé par l'O.N.F.

C.J. - C'était une commande parce que ce n'était pas un sujet que j'avais choisi. J'étais entré à l'équipe française de l'O.N.F. et un des sujets demandés, était un film sur les *Jeunesses musicales*. A cette occasion, j'ai travaillé avec Maurice Blackburn qui est devenu un grand ami...

J.C. - ...qui a d'ailleurs composé la musique pour certaines de vos oeuvres ultérieures... Après Jeunesses musicales, d'autres commandes vous ont amené à connaître plusieurs façons de vivre... Croyez-vous que le cinéma est un médium adéquat pour rendre la réalité de l'homme ?

C.J. - Je crois que, s'il y a un médium apte à le faire, c'est bien le cinéma. Je pense que le cinéma est d'abord un art concret en ce sens qu'il atteint les gens d'abord par les sens (la vue et l'ouïe). Toute l'abstraction qui vient par la suite s'accomplit par un processus d'interprétation de ce qui est montré et par une analyse des intentions de l'auteur. Autrement dit, le cinéma est un chapitre de la littérature romanesque plutôt que de la littérature abstraite comme la philosophie. Le cinéaste exprime des idées au second degré en passant par des personnages, par des situations et en utilisant des effets sonores, la musique, la parole et même l'écrit. On l'a vu avec *L'Heure des brasiers* dans lequel les idées pures sont écrites sur l'écran. Godard écrit beaucoup dans ses films. Il se sert de l'écran comme des pages d'un livre.

J.C. - Pour vous, être littéraire peut faire partie des fonctions du cinéma ?

C.J. - Tout ce qui est utile est valable. Si quelqu'un veut le faire, rien ne l'en empêche. Si cela ne réussit pas, c'est que l'auteur est maladroit.

J.C. - On ne peut donc pas limiter les fonctions du cinéma ?

C.J. - Limiter les choses, les personnes, les idées ou quoi que ce soit, ne sert à rien.

Rencontre avec Jean Rouch

J.C. - Pour revenir à votre oeuvre, après quelques courts métrages (Félix Leclerc, troubadour, Fred Barry, comédien, etc.), on arrive à une étape importante de votre carrière : votre rencontre avec Jean Rouch, François Truffaut et Norman McLaren.

C.J. - Ce sont des gens que j'ai rencontrés et qui m'ont beaucoup influencé. L'influence dominante reste sans contredit celle de McLaren parce que, de tous les cinéastes, McLaren est peut-être le plus cinéaste de tous. Jean Rouch m'a apporté une espèce de vitalité. Il a contribué à une ouverture du cinéma-vérité que nous pratiquons en même temps que lui sinon avant lui. (Quand je dis "nous", je parle des cinéastes de l'O.N.F.) Mais Jean Rouch a su exprimer des choses objectives d'une manière extrêmement personnelle. C'est justement cette note personnelle qui a remué l'opinion. Je pense que Jean Rouch est un grand anthropologue. Mais c'est sa manière de voir l'Afrique, de faire parler les Africains, de faire des films qui m'intéressait...

J.C. - Ce que Jean Rouch vous apportait, ne serait-ce pas ce goût de l'approche de l'être humain dans son vécu ?

C.J. - L'être humain est aussi présent dans les oeuvres de Dovjenco et de Renoir que dans celles de Rouch. Mais Jean Rouch ouvrait une nouvelle dimension au cinéma. Il savait théoriser et attirer l'attention sur un phénomène qui se généralisait. Il en parlait d'une façon particulièrement excitante. Jean Rouch nous a fait comprendre (et à moi en particulier) ce que nous faisons, c'est-à-dire le cinéma-vérité. L'expression a été inventée non pas par lui mais à propos d'un de ses films par un dénommé Anatole Daumont. Le stand de publicité disait : "un film de cinéma-vérité." Le mot est resté et a servi à définir toute une nouvelle forme de cinéma, une nouvelle manière de faire des films. Il va sans dire que tout ça nous intéressait car nous nous retrouvions là-dedans. C'est

d'ailleurs grâce à Jean Rouch que j'ai pu découvrir l'Afrique. C'était pour moi une ouverture sur le monde, sur une région du monde que je ne connaissais pas. J'ai abordé l'Afrique par l'exotisme. Il le fallait bien. Après un an et grâce à Jean Rouch, j'ai pu apprendre beaucoup de choses sur l'Afrique. J'ai fait **Niger, jeune république** avec son aide. Sans Jean Rouch, je n'aurais certainement pas fait ce film.

J.C. - C'est Jean Rouch qui était responsable de la documentation pour ce film ?

C.J. - Oui. C'est un film sur le Niger et tout ce que je connaissais du Niger, c'était lui qui me l'avait appris. De plus, pour plusieurs séquences, il me disait quoi filmer. Je pense, par exemple, aux cérémonies animistes.

J.C. - A propos de Norman McLaren, vous avez dit qu'il était "de tous les cinéastes, le plus cinéaste de tous."

C.J. - En effet, Norman McLaren a abordé le cinéma de la manière la plus directe sans avoir recours ni à la littérature, ni au théâtre, ni à la musique, ni à la peinture... Mais ses films relèvent de la dramaturgie par les situations, de la peinture par l'animation, de la musique par les sons écrits... C'est du cinéma, comme dit André Martin, "des deux mains." C'est du cinéma fait le plus directement possible établissant un court-circuit entre le créateur, la pellicule et l'écran. Norman McLaren a franchi beaucoup de chemin. C'est un précurseur : il a ouvert des voies. Il se trouve que ses films les plus anciens gardent une réelle jeunesse. Ce sont des films éternels.

J.C. - Et dans votre oeuvre, quelle a été son influence ?

C.J. - Pour résumer, son influence a confirmé la mystification que le cinéma a exercée sur moi.

Un film essentiel

J.C. - Avec A tout prendre, on a commencé à étudier Claude Jutra. Quelle a été cette ex-

périence pour vous ?

C.J. - Pour moi, **A tout prendre** a été absolument tout. J'y ai mis le paquet. J'ai dit dans ce film l'essentiel de ce que j'avais à dire. Tout ce qui viendra après ne sera que le prolongement de ce que j'ai dit dans **A tout prendre**. Il y avait déjà un bon moment que je faisais du cinéma sans faire ce que je voulais. **A tout prendre** a été fini en 1963. J'étais dans le cinéma depuis quinze ans.

J.C. - **C'était un cinéma nouveau ?**

C.J. - **A tout prendre** est sorti en même temps que **Pour la Suite du monde...** qui était une ouverture aussi sur le cinéma canadien. Les deux genres étaient illustrés au Festival du film de 1963, par la tradition documentaire de l'O.N.F. (extrêmement importante) et par le cinéma de fiction. Je peux dire que **A tout prendre** est le premier film de fiction québécois. Je ne porte pas un jugement de valeur : c'est un fait. Quand j'ai commencé ce film, deux ans auparavant, il n'y avait absolument rien. J'ai commencé **A tout prendre** dans un vacuum et, comme je n'avais rien à perdre, j'ai tout misé là-dessus.

J.C. - **A tout prendre a été perçu (par toute l'équipe de la réalisation) comme une descente au fond de soi...**

C.J. - D'une façon littérale, oui. C'est une oeuvre autobiographique pour tous ceux qui sont dans le film. C'est une oeuvre où chacun se révèle, chacun se confesse. Si on dépasse le plan personnel, on se rend compte que le film est aussi un témoignage. Il est un documentaire valable sur ce qu'était le Québec dans les années '60, c'est-à-dire pendant la révolution tranquille.

J.C. - **C'était une de vos premières constatations sur le milieu.**

C.J. - Ce n'était pas la première. C'était un prolongement de tout le cinéma fait ici. Il se trouve que **A tout prendre** est un film dramatique avec des personnages, des dialogues, des situations. Mais il était la suite directe de la tradition documentaire dans laquelle j'oeuvre depuis des années.



Rouli-roulant

Une fixation sur la jeunesse

J.C. - **Est-ce l'expérience d'A tout prendre qui vous a amené à vous intéresser au monde des jeunes et à ses problèmes ?**

C.J. - Non. L'histoire de la jeunesse dans mes films, je pense que c'est un problème personnel. J'ai une fixation sur la jeunesse. Ce n'est pas à moi à vous en parler parce que je saurais pas beaucoup verbaliser là-dessus. J'ai eu une jeunesse à la fois malheureuse (comme toutes les jeunes) et particulièrement heureuse en comparaison à toutes celles que j'ai connues depuis. Je reste attaché à cela. La jeunesse m'intéresse.

J.C. - **D'ailleurs, votre travail de professeur de cinéma en 1966 vous a mis en relation directe avec les jeunes.**

C.J. - Oui, j'ai enseigné pendant un semestre à l'Université de Californie, à Los Angeles.

J.C. - **Vous avez pu connaître davantage les jeunes.**

C.J. - Non seulement les jeunes mais les jeunes de Californie. Cela est particulier. Ce sont des jeunes qui ouvrent la voie à la jeunesse contemporaine. Ils définissent les tendances. Un professeur qui n'est pas californien en apprend plus que ses élèves.

J.C. - La même année 1966, vous avez réalisé Comment savoir, une série de quatre courts métrages sur l'école nouvelle.

C.J. - J'avais fait ce film l'année précédente. Je me souviens avoir reçu en Californie la copie finale de **Comment savoir**. Nous avions tourné ce film en 1965 et c'est Werner Nold qui en avait fait le montage. C'est lui qui s'est chargé du mixage, de l'impression des copies etc.

Un "gadgetman"

J.C. - Comment savoir vous a-t-il ouvert davantage au monde des communications ?

C.J. - C'est un domaine qui m'a toujours passionné. Il y a beaucoup de mes amis qui me définissent comme un "gadgetman". Par des recherches, il a fallu que j'accomplisse une démarche vraiment scientifique. Cela a été passionnant. De plus, j'avais pour collaborateur une personne que j'estime hautement, Jean Lemoyne. Notre collaboration a été euphorique.

J.C. - Votre carrière s'est poursuivie avec Wow qui est passé très rapidement à Montréal. C'est d'ailleurs pour ce film que, techniquement, vous avez utilisé le magnétoscope ?

C.J. - Le magnétoscope nous a servi à divers points de vue. L'intérêt que je portais au magnétoscope m'a confirmé dans l'intérêt d'un tel film. De plus, le magnétoscope a confirmé, aux yeux des jeunes qui y ont participé, les possibilités d'un tel film. Enfin le magnétoscope nous a convaincus (le producteur Robert Forget et moi) des chances de faire un film intéressant sur un groupe de jeunes. Malheureusement, les techniques n'étaient alors pas suffisamment avancées. Et les ouvertures pour la distribution d'un tel film nulles. Le magnétoscope a donc été l'occasion de faire ce film. Mais le film existe au complet en 16mm et sans aucune image magnétoscopique.

J.C. - Vous avez tout de même utilisé le magnétoscope ?

C.J. - On s'en est servi pour la préparation

du film. Pendant au moins trois mois, le groupe de jeunes a été soumis au supplice du magnétophone. (Supplice agréable, il va sans dire.) Au moment du tournage, les jeunes étaient déjà rompus à une caméra. Ils étaient très décontractés devant l'appareil. On peut dire que leur apprentissage à la caméra s'est fait grâce au magnétoscope.

Un cinéma de rêves

J.C. - Wow nous présente des jeunes et leurs rêves. Tout le film gravite autour du rêve. Cette idée du rêve est-elle importante pour vous ?

C.J. - Pour moi, c'est primordial. Dans presque tous mes films, il y a des rêves. Il y a des films qui sont des rêves en soi. **Mouvement perpétuel**, c'est un rêve pur et simple. Il y a du rêve dans **Félix Leclerc**, dans **Wow**, dans **Mon oncle Antoine**. Et il y en a ici et là dans **A tout prendre**. Le rêve, c'est une constante chez moi. C'est peut-être parce que je censure tous mes rêves. Je ne me souviens d'aucun des rêves que je fais. Quand je me réveille, je sais que j'ai rêvé, je sais si mon rêve a été agréable ou non mais il s'efface dès mon réveil. Alors c'est peut-être, pour moi, une façon de récupérer mes rêves que de les introduire dans mes films.

Comment savoir



J.C. - Dans *Wow*, la verbalisation prend une certaine importance.

C.J. - Dans *Wow*, les jeunes voulaient faire des rêves. En fait, pour ce film, je n'étais qu'un exécutant. A cette époque, les jeunes n'étaient pas politisés. S'ils avaient voulu faire un tract trotskiste ou maoïste, ils auraient pu le faire. Ils n'avaient qu'à me le dire. Mais ce qu'ils avaient dans la tête, c'étaient des rêves — non pas un rêve collectif — mais des rêves individuels. Il n'y a pas eu moyen de s'entendre sur un scénario communautaire. Les rêves apparaissent comme des souvenirs. "Moi, je me souviens quand j'ai fait ceci..." ou encore : "Moi, je me vois comme ceci"... J'ai probablement filtré, tiré, orienté d'une manière subtile. Le résultat a été la somme des aspirations individuelles par rapport à cette entreprise qui était le film.

J.C. - *Wow* n'est donc pas un essai de définition de la jeunesse.

C.J. - Je me suis fait le serviteur de cette jeunesse.

J.C. - Après le long métrage *Wow*, vous avez réalisé un court métrage qui s'appelle *Marie-Christine*. Qu'est-ce donc que ce film ?

C.J. - *Marie-Christine* est un film de commande sur les communications souterraines de Montréal. C'est Raymond Léger, de l'Office du film du Québec, qui m'a demandé de faire ce film. J'avais déjà un scénario de film qui se passait entièrement dans ce décor-là. J'ai donc travaillé à partir de ce scénario de long métrage qui ne s'est jamais tourné. Et le film a été fait comme si c'était le film-annonce de ce long métrage. Après coup, je me suis rendu compte que le film est un peu hermétique, un peu bizarre, pour des gens qui se demandaient en le voyant : "What is it all about ?" Pour moi, c'est très simple. Il suffirait de lire le scénario du long métrage avant de voir le court métrage pour découvrir tout ce que contient le film.

J.C. - Maintenant, il y a *Mon oncle Antoine* qui est un film ouvert et compréhensible pour tous. Ce film est aussi connu sous le

nom anglais de *Silent Night*. Pourquoi ce titre anglais ?

C.J. - *Silent Night* était le titre de travail choisi par le scénariste Clément Perron. Ce titre est significatif pour plusieurs raisons. Premièrement, *Silent Night*, c'est la nuit de Noël; deuxièmement, c'est un titre anglais parce que, dans cette communauté francophone, des mots anglais se glissaient très facilement et, troisièmement, en plus de la nuit de Noël, le titre anglais suggérait cette espèce de nuit québécoise qui a été si longue...

J.C. - Le film, bâti sur un scénario de Clément Perron, peut-il être considéré comme une autobiographie ?

C.J. - Je dirais que le gros du sujet est autobiographique. Je pense que la plupart des personnages sont basés sur des gens que Clément Perron a connus dans sa jeunesse. Benoît, c'est indéniablement Clément Perron. L'intrigue et les événements sont tirés des souvenirs d'enfance du scénariste. D'ailleurs, le film a été tourné sur les lieux où les faits se sont produits.

J.C. - Quelle est alors la participation de Claude Jutra dans le scénario ?

C.J. - Le sujet est vraiment de Clément Perron. Mais il y a du Jutra dans la structuration, la forme dramatique et même certains détails.

J.C. - Ne trouvez-vous pas que le cinéma québécois, qui veut décrire un contexte social plonge un peu trop dans un passé plutôt folklorique ?

C.P. - Non. Pour moi, ce mot "folklore" n'a aucun sens. On peut traiter de folklore n'importe quoi. Ça dépend comment on regarde un sujet. A ce moment-là, *Une partie de campagne*, de Jean Renoir, est folklorique. C'est la nostalgie du début du siècle. Non, à ce moment-là, la seule façon de ne pas être folklorique, c'est de faire du Cinépix ! A partir du moment où vous restez un peu fidèle à une réalité sociologique et culturelle qui est la vôtre, vous faites du folklore. De toutes façons, même si on dit que c'est du folklore, ça m'est égal. A ce moment-là, **A tout prendre**, c'est du folklore. En 1963, le film n'était

pas vu comme du folklore. Cela ne fait même pas dix ans et c'est du folklore. Tous les petits problèmes sexuels, éthiques ou moraux de l'époque, c'est déjà de la petite bière. Un jeune de quinze ans regarde cela en riant aujourd'hui. Cela n'enlève rien à la valeur et à l'intérêt du film. Folklore ? On peut dire ça à propos de n'importe quoi.

Un savant contrepoint

J.C. - Les relations entre les personnages, dans Mon oncle Antoine, sont difficilement identifiables dans la première partie du film. Est-ce voulu ?

C.J. - Je ne dirai pas que c'est voulu. Il y a peut-être certaines gaucheries dans la structuration du scénario. Nous les avons découvertes après coup. Ne pas voir clair dans ce que nous faisons, c'est de la gaucherie. Toutefois, il y a des gens qui réagissent autrement. Ils appellent ça "un savant contrepoint."

J.C. - Disons, "un savant contrepoint"...

C.J. - Non, non. Il y a peut-être un manque d'habileté dans la manière d'établir des rapports. Dans la première partie, on décrit des personnages qui n'ont aucun rapport entre eux. Directement. Ils vivent dans un même milieu, ont le même genre de préoccupations,

Wow



les mêmes problèmes mais ce n'est que par la suite que nous voyons ce qui les ramène les uns auprès des autres. Cela aurait pu être fait d'une manière un peu plus habile pour que les gens ne se posent pas trop de questions durant le déroulement du film.

J.C. - Le jeune Benoit, incarné par Jacques Gagnon, est vraiment expressif.

C.J. - C'est vrai et je m'en pique. Il y avait une grosse part de risques. J'ai la conviction de très bien communiquer avec les enfants. Quand j'ai vu Jacques Gagnon, j'étais certain qu'il ferait l'affaire.

J.C. - Dans le film, est-ce que les découvertes du jeune Benoit correspondent à votre propre découverte de l'amour, de la mort ?

C.J. - De mon point de vue, *Mon oncle Antoine* est une oeuvre de fiction. Il y a évidemment des sentiments universels qui rejoignent tout le monde. Si une oeuvre d'art touche une fibre profonde, tout le monde se reconnaît à un certain degré. Si j'avais fait ce film sans l'intermédiaire de Clément Perron, j'aurais eu à faire des recherches sur un tel sujet, sur cette région, sur les problèmes posés à cette époque. L'évolution du jeune, c'est vraiment l'apport de Clément Perron.

J.C. - Claude Jutra est donc en dehors du scénario mais très présent dans le film. On le voit dans le rôle de Fernand.

C.J. - Je viens de vous dire que c'est en dehors de moi mais c'est une substance à laquelle j'ai adhéré immédiatement. Quand nous avons entrepris ce film, Clément et moi, c'était une autre idée de scénario qu'il m'avait présentée. Idée à laquelle je n'ai pas beaucoup accroché. Aussitôt qu'il a commencé à me parler de souvenirs de jeunesse et à me raconter cette histoire-là, j'y suis entré à fond de train. Au fur et à mesure que nous rédigeons le scénario, je me suis identifié progressivement à un des personnages. J'ai demandé à Clément Perron si c'était trahir le personnage que de le jouer moi-même. On a discuté là-dessus un moment et, finalement,

j'ai pris le rôle de Fernand. Si vous examinez le film, Fernand, c'est un peu le metteur en scène de la situation; c'est le personnage qui s'efface derrière d'autres personnages plus actifs, plus importants mais c'est lui qui, d'une certaine manière, les manipule, les dirige.

J.C. - Votre participation comme acteur était-elle nécessaire pour vous intégrer à ce projet ?

C.J. - Pas du tout. C'est un caprice que j'ai eu. Je pense que, en tant que comédien, j'ai influencé le personnage de Fernand comme tous les comédiens ont influencé les personnages qu'ils jouent. Jouer est une façon supplémentaire de participer au film. Quand arrive le moment de faire un film, mon appétit est insatiable. Je voudrais faire absolument tout. Je travaille au découpage, je m'occupe de la caméra, je fais le montage... Bref, je suis vorace.

J.C. - Pour ce film, il y avait avec vous un certain Michel Brault qui était encore là pour s'occuper de la photographie ?

C.J. - Pour *A tout prendre*, pour *Mon oncle Antoine*, nous avions une équipe extrêmement homogène et parfaitement intégrée dans laquelle les rôles n'étaient jamais délimités d'une manière stricte et précise. Michel Brault était comme un second réalisateur. Toute suggestion de lui sur la manière de voir une scène, sur l'endroit où tourner, sur les angles de prises de vues, sur la direction des comédiens était la bienvenue.

J.C. - Il ne faut donc pas trop se fier au générique de vos films pour connaître l'apport de chacun ?

C.J. - Le générique indique la contribution prépondérante de chacun des membres de l'équipe.

J.C. - Au sujet de la piste sonore, note l'utilisation du silence pendant la longue séquence de la promenade en traîneau. Quelle importance accordez-vous au silence au cinéma ?

C.J. - Le silence, c'est un des éléments dont on doit se servir quand il est utile. Il l'était dans cette scène-là mais je ne crois pas que ce soit une valeur en soi. Vous avez des films comme **Ma Nuit chez Maud** ou **Le Genu de Claire** que j'admire beaucoup.

J.C. - **D'autre part, dans Mon oncle Antoine, il y a un rêve qui fait contraste avec le style du film.**

C.J. - Il fait saillie dans le film, paraît-il. J'ai eu toutes sortes de réactions au sujet de ce rêve. Il a même été question de le supprimer. Mais il est là. Certains affirment qu'il y a changement de point de vue, d'autres prétendent que ce rêve explique tout.

J.C. - **D'une façon générale, Mon oncle Antoine est un film plutôt simple au niveau du scénario.**

C.J. - Je pense que c'est un film de contact

avec des personnages. C'est une histoire de personnages qui parlent et qui vivent.

J.C. - **Etes-vous particulièrement attaché aux réactions du public devant Mon oncle Antoine ?**

C.J. - Je suis très attaché au film. Si les gens se reconnaissent dans le film, c'est ce qui me fait le plus plaisir.

J.C. - **A qui revient le titre définitif ?**

C.J. - **Silent Night**, c'était le meilleur titre. Mais allez donc faire un film français avec un titre anglais. C'est devenu du "maniérisme" de donner des titres anglais à des oeuvres françaises. **Mon oncle Antoine** a été suggéré par Alain Dostie. Nous avons gardé ce titre parce qu'il appuyait sur le phénomène d'identification des spectateurs. Si quelqu'un vient me dire après avoir vu le film : "La tante Cécile ! j'avais une tante exactement comme elle", cela me plonge dans l'euphorie.

Claude Jutra durant le tournage de **Mon oncle Antoine**



Une complicité diabolique

J.C. - Avez-vous des projets immédiats ?

C.J. - Je n'en ai qu'un : **Kamouraska**. D'ailleurs, je ne pense jamais au-delà du film que je suis en train de préparer. C'est peut-être la raison pour laquelle j'ai si peu produit. Quand un film est terminé, je me retrouve tout bête. Et alors je pense à commencer quelque chose.

J.C. - Comment vous est venu le projet de **Kamouraska** ?

C.J. - La sortie du roman a été un succès foudroyant. Bien des gens, autant en France qu'ici, ont pensé porter ce roman à l'écran. On est venu me demander si je voulais faire un film avec **Kamouraska**. J'ai évidemment dit oui. J'avais commencé à travailler sur un projet de film avec Clément Perron. Le tout a été interrompu.

J.C. - Actuellement vous en êtes au stade du scénario ?

C.J. - Nous sommes très avancés. Le tournage va débuter en février. Toutefois, il res-

te beaucoup de travail préparatoire à faire parce que **Kamouraska** n'est pas un roman facile à porter à l'écran.

J.C. - Qui travaille au scénario ?

C.J. - Le scénario est écrit par Anne Hébert et moi-même. Anne Hébert va sûrement collaborer jusqu'à la dernière minute avant le tournage. Clément Perron est un homme de cinéma. Je pense qu'Anne Hébert n'est pas aussi à l'aise sur un plateau de tournage que Clément. Rien n'empêche que j'aie recours à elle pendant le tournage.

J.C. - L'adaptation à l'écran d'une oeuvre littéraire vous pose-t-elle des problèmes particuliers ?

C.J. - Aucun problème parce que je travaille avec l'auteur et que nous nous entendons très bien. Travailler avec l'auteur permet de rester fidèle à l'oeuvre. C'est une garantie pour le metteur en scène.

J.C. - Vous semblez satisfait de votre collaboration avec Anne Hébert ?

C.J. - Parfaitement. Tout se passe dans une complicité diabolique.

MON ONCLE ANTOINE

L'inconvénient avec un film comme **Mon Oncle Antoine**, c'est qu'il a été précédé d'un si grand nombre d'éloges avant son exploitation commerciale que la critique serait mal venue d'en dire le moindre mal.

A quelque chose malheur est bon. En disant cela, je ne fais pas allusion aux nombreux prix qu'il a récoltés, mais je pense au sujet du film qui pactise avec la mort. Le film commence sur un cadavre pour se terminer en compagnie d'un autre. Tous ces malheurs accumulés dans le film dévoilent le bonheur de réaliser d'un Claude Jutra en pleine forme. C'est sans conteste le film le plus achevé de Jutra jusqu'à maintenant.

Aurait-on affaire à un mélo bien fait ? Serait-ce une tragédie aux allures de classique

grec ? Nenni. Il s'agit tout simplement d'une chronique 'impressionniste', dans ce sens que le récit avance d'une façon linéaire et dévoile la vie d'un village minier en cueillant ici et là des impressions le long de son parcours.

Impressions de misérabilisme, de joles furtives et de colères rentrées. On découvre peu à peu, avec la complicité de nombreux panoramiques, ce paysage intérieur dans un désert de neige et d'amiante vers les années '40. Par exemple, on apprend, après un long temps seulement, que les enfants, résidant chez **Mon Oncle Antoine**, sont des orphelins...

Un pan de vie grignoté par la mort.

Tout le film semble répondre à cette enseigne.