

La magie fragile d'un conte poétique

Louise Carrière

Volume 16, Number 3, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33836ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Carrière, L. (1997). La magie fragile d'un conte poétique. *Ciné-Bulles*, 16(3), 34-37.

La magie fragile d'un conte poétique

par Louise Carrière

Jean Beaudin fait ses premiers pas dans le milieu du cinéma en 1964, tout d'abord à l'Office national du film du Canada (ONF). Plus tard, il y signera quelques-uns de ses meilleurs films, jalons importants dans l'histoire du cinéma québécois: **J.A. Martin, photographe** (1976) avec Marcel Sabourin et Monique Mercure (prix d'interprétation féminine au festival de Cannes en 1977), **Cordélia** (1979) avec Louise Portal et **Mario** (1984) avec Francis Reddy, Xavier Norman Patermann, Mireille Dutil et Jacques Godin. Sa carrière ne s'est pas exclusivement déroulée à l'ONF puisqu'il a également réalisé quelques films dans l'industrie privée, au début des années 70 d'abord avec **Stop** (1971) et **Le Diable est parmi nous** (1972) et à partir de 1985 avec l'adaptation cinématographique du **Matou** d'Yves Beauchemin. Malgré le succès de **Being at Home With Claude** (1991), d'après la pièce de René-Daniel Dubois, c'est surtout grâce au petit écran qu'il obtient une importante reconnaissance avec des mini-séries comme *les Filles de Caleb*, *Innocence*, *Ces enfants d'ailleurs*, etc.

De son côté, l'écrivain Claude Jasmin obtient un succès populaire qui ne se dément pas. Non seulement ses romans se vendent bien et sont appréciés au Québec comme à l'étranger (en 1960, *la Corde au cou* a reçu le prix Médicis en France et *la Sablière*, en 1980, le prix France-Canada), mais encore leurs adaptations pour le petit écran (*la Petite Patrie*) après un premier passage au grand (*Délivrez-nous du mal*, *la Corde au cou*) leur donnent une visibilité accrue.

En 1981, malgré tous ces succès, c'est avec reconnaissance que Claude Jasmin souligne à Jean Beaudin et au producteur Jacques Bobet de l'ONF son plaisir d'être à nouveau adapté pour le cinéma: «Inutile de vous dire qu'à l'intérieur de moi-même c'est l'excitation et la joie et déjà une reconnaissance émue de savoir que Jean Beaudin et toi-même avez tant aimé mon p'tit Mario de *la Sablière*. L'autre

midi, je n'ai pas su peut-être vous communiquer mon enthousiasme face au projet (de cette) version cinématographique. (...) Tu dois bien savoir qu'en vieillissant les créateurs deviennent un peu comme ces demoiselles célibataires: incrédules un peu, légèrement désabusées, déçues si souvent par des projets qui avortent... comme ces vieilles filles, nous restons, malgré la cinquantaine commencée, toujours prêtes à se "réembarquer" quand même!...»

De la patience et de la confiance, il en a fallu à l'écrivain. Le tournage du film a été reporté à deux reprises et n'a été entrepris que deux ans après les premiers contacts entre le cinéaste et l'écrivain, soit en 1983. À la même époque, l'ONF, spécialisé dans la production de films documentaires et qui doit mettre en œuvre **Mario s'en va-t-en guerre**, est déchiré à nouveau par des débats sur son avenir et son engagement dans la production de films de fiction. Les administrateurs continuent néanmoins démarches et demandes pour obtenir l'appui de partenaires financiers européens. On sollicite également des scénaristes français comme Jean-Claude Carrière pour donner un coup de main à la scénarisation du film. Le réalisateur, de son côté, travaille à plusieurs réaménagements du roman de Claude Jasmin tout en entreprenant un autre long métrage, une adaptation du roman à succès d'Yves Beauchemin, *le Matou*.

Le premier synopsis du film de Beaudin, présenté pour approbation au comité des programmes de l'ONF, s'en tient essentiellement à la structure que l'on trouve dans le roman: «Clovis, 16 ans, a depuis des années la charge d'occuper, de distraire et de sauvegarder son jeune frère Mario, débile mental. De lointaine ascendance arabe, les deux frères, chaque été, grâce à la lecture de *l'Encyclopédie* (Tome VI), reconstituent dans la sablière l'invasion de l'Espagne et de la France par les Arabes. Le Tome VII, impatientement attendu, leur dira qui finalement va gagner sous les murs de Poitiers. Dans ce monde imaginaire, Mario retrouve la meilleure part de ses facultés. Hors de la sablière, il retombe dans son apathie. Cependant, Clovis sait maintenant que c'est leur dernier été, que lui doit trouver du travail, et que Mario doit entrer dans une "maison spéciale". Lui seul peut mesurer le désastre pour son frère. Lui seul peut encore essayer de changer le cours du destin.»

En 1982, les réactions au scénario de Beaudin sont encourageantes: «Le sujet est sérieux, le développement est bien fait.» Ses collègues s'interrogent néanmoins sur le traitement de l'opposition entre le

monde visible et le monde invisible. Ils veulent comprendre pourquoi Beaudin a transposé ce conte poétique qui se déroulait à Oka, situé à 40 km de Montréal, dans le décor dépouillé des îles de la Madeleine, 600 km plus loin.

En 1982, déjà trois changements majeurs d'adaptation ont été opérés: la transposition du lieu, le rôle du cadre géographique et social et l'affaiblissement du contexte historique (la France *versus* le monde musulman) du conte poétique. Une des caractéristiques habituelles de l'univers de Claude Jasmin réside dans l'originalité de ses descriptions de l'univers populaire québécois des années 50 et 60. Il a situé bon nombre de ses romans dans les quartiers ouvriers et francophones du nord de Montréal, un univers où les tenants de l'école, de l'accession au savoir se disputent avec les représentants de l'immobilisme social, persuadés «d'être nés pour un petit pain».

Cette tension entre ces deux conceptions constitue un des moteurs de l'univers romanesque de Jasmin. Elle est d'ailleurs très présente dans *la Sablière* puisque Clovis, son personnage principal, enrichit son imaginaire par ses lectures et ses connaissances fraîchement acquises, mais ce savoir contribue progressivement à l'éloigner. En effet, c'est la lecture des encyclopédies et des récits de France qui illuminent son esprit et enrichit ses jeux pendant les vacances estivales. C'est aussi son intérêt croissant pour l'école qui accentue la distance face au monde de son enfance et aux contes épiques opposant les Arabes aux Français.

L'univers de Jasmin regorge également de ces descriptions minutieuses de la géographie montréalaise (les quartiers, les écoles, les rues) et rurale (les étés passés à la campagne, les chalets, la vie communautaire, les jeux d'enfants et les bagarres, etc.). Or, tous ces aspects si caractéristiques dans l'œuvre de l'écrivain ont disparu dans le scénario de Beaudin. Le côté «petite patrie», «ti-peuple», cher à Jasmin, est éclipsé au profit d'éléments relevant essentiellement des conquêtes oniriques de Clovis et Mario. De plus, en situant le film aux îles de la Madeleine, paysages désertiques de sable et d'eau, c'est comme si Beaudin n'avait finalement retenu que le décor physique et dépouillé de la sablière du roman.

La conséquence de ce choix est de transformer aussi la composition familiale et sociale de l'univers des enfants. De l'univers ouvrier de Montréal, celui des hommes à l'usine et des femmes à la maison, on passe à un univers «maritime», encore plus «mas-

culin», celui des petits artisans, des commerçants et des pêcheurs. Pourtant, Clovis, le narrateur du roman, déplorait, d'entrée de jeu, d'avoir à vivre dans un univers de femmes: «Je vis dans un monde de filles... (qui) n'ont pas le sens de la vraie vie. Elles ne vivent qu'en apparence. Elles sont comme des aveugles. Et des sourdes. Elles ne croient à rien. Elles mangent, elles travaillent et elles dorment. Des automates. Elles ne s'amusent pas. Elles se laissent vieillir machinalement. Mes sœurs, même les plus jeunes, sont déjà vieilles. Sont déjà des légumes³.» Pour arriver à s'en distancier, il s'accroche aux études pendant l'année et à ses jeux de conquêtes imaginaires pendant l'été. «Il me semble que c'était hier que j'étais encore un enfant. Que le temps était donc toujours beau alors. Je descendais bien rarement dans le monde ordinaire. Je restais en l'air. Je vivais dans les nuages. Et j'étais bien. Mes vacances d'été dureraient plus longtemps. Ma vie était plus dense, il me semble⁴.»

Beaudin sabre aussi dans les incursions historiques de la conquête arabe du IX^e siècle, dans les rappels de leurs contributions à la civilisation occidentale et leurs rituels guerriers qui constituent plus du quart du roman: «Nous sommes l'Arabe instruit qui civilise. Je suis capitaine de châtaigne, aux yeux de café⁵!» «Nous gagnerons, nous civiliserons la France, puis l'Angleterre, la Germanie et l'Italie et le plus beau règne du monde va commencer⁶.»



Jean Beaudin dirige Normand Petermann dans *Mario*
(Photo: Attila Dory)

Scénario(s)

Les éléments ayant trait aux rapports entre le Québec et la France, entre le Québec et son passé, se retrouvent dans plusieurs textes de Jasmin. Pour cet écrivain autodidacte, l'éducation française et l'accès au savoir représentent un idéal important pour le Québécois issu d'un milieu populaire. Fasciné par la France, par son histoire, il met en scène dans *la Sablière* deux personnages aux origines arabes invraisemblables qui, symboliquement par ailleurs, partent conquérir la France et veulent civiliser Poitiers. Ce retournement historique permet de comprendre les aspirations et les déchirements d'un homme éduqué au Québec durant les années 50 et 60. Jean Beaudin, 10 ans plus jeune que Jasmin, n'est visiblement pas intéressé par cette dualité culturelle, pas plus que par les aspects historiques du récit. L'ultime invasion de la finale du film met tout simplement l'accent sur le pouvoir de l'imaginaire.

Le monde fermé et magique de l'enfance

Dans les différentes versions du scénario⁷, le Clovis de Beaudin ne connaîtra pas, comme dans le roman, les douloureux déchirements entre le monde adulte et le monde de l'enfance; son rituel de passage y est aussi moins souligné, car ses actions sont toujours liées à celles de son frère Mario qu'il entreprend de sauver de l'enfermement. Le principal obstacle de cette association — on pourrait même la qualifier de fusion — avec son frère s'incarne dans la femme qui représente le premier amour. Dans le roman, le rituel de passage entre le monde de l'enfance et celui des adultes s'effectuait pendant un séjour à l'hôpital où Clovis découvrait à la fois la mort et l'amour. Dans le film, l'adolescent, bien qu'émerveillé par

Hélène, choisit de poursuivre l'ultime conquête avec Mario. La vraie vie est ailleurs!

L'adaptation cinématographique a ainsi modifié le temps du récit, car le roman comprenait différents passages échelonnés sur plus d'un an, avec des épisodes à la ville, le tout sous le regard bienveillant d'un narrateur qui commente des événements qu'il dit «lointains». Le film condense plutôt le récit pendant les vacances d'été et ne quitte jamais la campagne. Le roman est raconté du point de vue de Clovis, qui narre au présent et au passé ses aventures avec parfois beaucoup de nostalgie. Dans le film, le narrateur devient cette troisième personne anonyme qui est l'œil de la caméra, faisant de Clovis et de Mario des personnages tout aussi importants l'un que l'autre. Le changement de titre est d'ailleurs significatif: ce fut *la Sablière*, puis *Mario s'en va-t-en guerre* et *Mario*, tout simplement. Pour resserrer davantage le récit à l'intérieur du temps consacré aux vacances, Beaudin met l'accent principalement sur les rituels ludiques et l'univers fantaisiste des enfants. Pour donner plus d'authenticité aux personnages, le cinéaste a modifié les noms de ses principaux protagonistes. Clovis (un nom ancien au Québec et lié aux souches campagnardes) est rebaptisé Simon (plus moderne). Ramona est réapparue en Hélène. «Les noms de Clovis et de Ramona m'apparaissaient plutôt exotiques. Je voulais que les personnages se distinguent par ce qu'ils sont, par leur richesse intérieure et non par l'originalité des noms. J'ai choisi des noms simples⁸.»

De manière plus appuyée, il abolit également le nom de famille des frères Jhie et le remplace par un nom

Francis Reddy et Normand
Petermann dans *Mario* de Jean
Beaudin



bien madelinot: Leblanc. Le premier patronyme complètement inconnu au Québec voulait rappeler l'origine arabe de la famille. Or, cet artifice du romancier n'ajoutait rien aux personnages et, au contraire, les rendaient quasi invraisemblables.

Tout le contexte entourant le handicap de Mario fut également simplifié: explications sur l'évolution de sa maladie, sur les rapports avec son entourage ou sur son séjour dans un orphelinat, etc. Beaudin le transforme, dès les premières ébauches, en enfant autistique plutôt qu'en déficient mental. Si, dans le roman, Mario s'exprimait parfois de manière intelligible, lançait des anecdotes surprenantes, racontait des rêves magnifiques et imitait les sons d'animaux, dans le film, il demeure muet. Tout son univers doit donc être recréé par la force des images. «J'essaie de travailler sur une autre base que celle de la rationalisation. J'essaie de susciter des émotions, de créer une ambiance, de maintenir l'ambiguïté dans le sens où tout n'est pas précisé et que plane un halo de mystère⁹.»

Beaudin insiste sur ce monde intérieur, non plus sur les carences de Mario mais plutôt sur ce qui le rend unique face aux autres enfants de son entourage. Comme le réalisateur, Simon est convaincu que Mario a une compréhension unique et merveilleuse du monde, une conception qu'il aimerait pouvoir partager: «Entrer dans le cerveau de Mario comme on entre dans une cathédrale.» Le coyote devient ainsi un compagnon de route et, surtout, un symbole de courage.

Des démarches distinctes, des œuvres parallèles

Cette adaptation cinématographique est éloquent dans ses différences et ressemblances avec le roman lorsque nous comparons des moments clés du récit: la découverte de la «femme», la tentative de meurtre de Simon sur Mario, et surtout la conclusion.

La finale des deux œuvres met en lumière leurs différences profondes. Chez Jasmin, la fuite des deux enfants à Oka permet de conclure le récit sur une note joyeuse; après la tragédie de l'explosion, Mario est récupéré par le Père Gabriel qui lui offre un gîte où il pourra devenir autonome et reprendre une vie utile dans la nature. Cette fin consacre ainsi le passage de Simon à l'école, son amour pour Hélène, et sa joie d'avoir sauvé Mario. Le film se termine plutôt par la brisure du couple Simon-Hélène et la fusion des deux frères, bien déterminés à passer dans cet autre monde qu'ils avaient tant cherché.

Dans le film, le resserrement complet de l'univers géographique et social permet au cinéaste un plus grand approfondissement de l'univers onirique des enfants. Dans le combat opposant la normalité et l'anormalité, la vision de Mario triomphe. «L'après» appartient donc à Mario. S'il veut toujours prendre Poitiers, il prendra Poitiers, s'il veut faire sauter un pont ou une citadelle, il fera sauter ce qu'il voudra. Mario prend ainsi possession du pouvoir... C'est Mario, dira encore l'écrivain Marcel Dubé, qui possédait la clef du destin. C'est lui qui savait vraiment mais ne pouvait pas le dire¹⁰.»

Les choix esthétiques et narratifs de Jean Beaudin ont donné des paysages sublimes, renforçant à souhait les impressions de liberté et d'évasion qu'il voulait recréer. En situant ses personnages dans une zone intemporelle, il a aussi donné plus de force au conte poétique présent dans le roman de Jasmin. En faisant enfin de la dualité Mario-Simon le centre du film, Beaudin a poussé au maximum les chances d'approfondir le monde fantaisiste des enfants. À la fin, le petit Mario devient ainsi l'enfant allégorique par excellence, affligé par la maladie qui, symboliquement, cristallise plusieurs handicaps du Québec colonisé, dont celui de la parole réprimée. Beaudin redonne ainsi la parole à Mario, il le sort de son enfermement. Cette finale a donné lieu à des interprétations controversées. Certains y voient un moment de pure grâce, d'autres la consécration du pessimisme qui empoisonne l'imaginaire québécois. En choisissant l'irrationalité et le mystère, le réalisateur a par ailleurs multiplié les frustrations de plusieurs spectateurs en évacuant les données psychologiques et sociales pour comprendre la maladie de Mario, ses liens avec son entourage, le monde de Simon, etc. Il a créé de nombreuses attentes sur le pourquoi du cadre géographique, celui des îles de la Madeleine et le lien entre ce cadre et l'histoire des enfants.

Chose certaine, le film cultive l'allégorie sociale. Ainsi, le petit Mario et son frère Simon, en route vers l'au-delà, indiquent explicitement que la rupture du silence n'est rendue possible que par la mort et le sacrifice, prix à payer pour accéder à la liberté. Indiscutablement, ce conte poétique et son adaptation cinématographique évoluent différemment, confirmant ainsi non pas l'opposition de deux univers ou la prédominance d'un monde sur l'autre mais bien la coexistence de cheminements distincts et parallèles. D'un côté comme de l'autre, la conquête de la liberté, d'un espace ouvert demeure une des grandes quêtes qui tisse l'univers romanesque et cinématographique québécois. ■

1. Lettre de Claude Jasmin à Jacques Bobet, 15 mai 1981, 1 p., Archives ONF
2. Note de service de Jacques Bobet à Jean-Marc Garand, 25 mai 1981, 1 p., Archives ONF
3. Claude Jasmin, *la Sablière*, Montréal, Leméac, 1979, p. 9
4. *Ibid.*, p. 16
5. *Ibid.*, p. 18
6. *Ibid.*, p. 27
7. Voir *Mario*, 20 avril 1983, Jean Beaudin, Arlette Dion, Jacques Paris, séquences 1 à 64, 124 p.; *Mario*, Dépouillement, 1^{re} version, 6 mai 1983, séquences 1 à 8.10; *Mario s'en va-t-en guerre*, 28 juin 1983, 124 p., 5^e version, corrections, séquences 1 à 64
8. Entretien avec Jean Beaudin, *Séquences*, n° 118, octobre 1983, tiré du dossier de presse, Archives ONF
9. *Ibid.*, p. 8
10. Marcel Dubé, «L'ultime invasion», 1983, p. 7, tiré du dossier de presse, Archives ONF