

Gilles Carle

Un dialogue d'aveugles encore plus qu'un dialogue de sourds?

Claude Racine and Danièle Trottier

Number 31-32, Winter 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22088ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Racine, C. & Trottier, D. (1987). Gilles Carle : un dialogue d'aveugles encore plus qu'un dialogue de sourds? *24 images*, (31-32), 41–44.

GILLES CARLE

Un dialogue d'aveugles encore plus qu'un dialogue de sourds?

Claude Racine
(Transcr. de Danièle Trottier)

— Gilles Carle, depuis 81, vous avez réalisé *Maria Chapdeleine* et *Les Plouffe*; vous avez adapté ces deux romans au cinéma et vous avez aussi réalisé les documentaires *Jouez sa vie* et *Ô Picasso, Cinéma, cinéma*. Avec *La Guêpe* est-ce un retour à l'imaginaire?

— Oui, c'est un retour aussi à une réalité, parce que la réalité de *La Guêpe* est tellement vraie qu'elle est rejetée en général par la critique. On ne la voit pas, on ne voit que du cinéma qui est fait avec du cinéma. C'est un retour à la fiction, mais une fiction qui est hyperréaliste où j'essaie de casser la grammaire que j'utilisais avant, qui est la grammaire classique de *Maria Chapdeleine*: je l'appellerais la grammaire raisonnable pour une grammaire irraisonnable. Au lieu d'arriver dans le rationnel, tu aboutis toujours dans un irrationnel de plus en plus considérable, ce qui est très subversif et c'est ce qui fâche les gens. Ils ont raison parce qu'ils attendent une explication et il n'y a rien de tout ça!

— Avez-vous fait cela volontairement ou est-ce dans le but de provoquer...

— Non, je vois la vie comme ça. Je trouve que le flot d'irraisonnable qui nous envahit est tellement considérable que l'on peut imaginer le pire et c'est ce qui va se produire. Imagine que trente-cinq mille Indiens demain vont mourir parce que le barrage s'écroule et ça va arriver, tu comprends? Tu imagines le pire et ça va arriver: on vit dans un monde qui est comme ça, le monde le plus irrationnel qui ait jamais existé, où se cotoient les choses les plus impensables il y a dix ans, il y a quinze ans. Qui aurait dit qu'à New York il y aurait eu des meurtres rituels vaudou? Voilà.

— Dans le film il y a un sujet...

— Il n'y a pas de sujet; même quand je fais un film sur la ville de Québec, je ne fais pas un film à sujet. J'ai une ville-prétexte qui

Gilles Carle donnant des indications



est Québec et je parle de tous les sujets. Au lieu de voir Québec avec des longs travellings sur l'architecture en disant: «Voilà une fenêtre typique du XVI^e siècle», je parlerai de géologie, d'hydrographie. L'hydrographie est très importante, et c'est pourquoi dans *Maria Chapdelaine* je n'ai pas retenu le Lac St-Jean, ce qui hélas a fâché beaucoup les gens du Lac St-Jean. Mais le lac ne ressemble plus à ce qu'il était auparavant. *Maria* ça se passait avant les barrages; depuis, il y a eu deux barrages qui ont élevé le niveau de l'eau de 25 pieds: c'est devenu un lagon qui ne ressemble plus du tout à ce que c'était avant.

— *Mais qu'est-ce qui fait qu'un temps vous avez envie d'adapter et un autre temps de raconter ce qui a autour des échecs ou de Picasso?*

— C'est difficile de répondre à une question pareille, parce que je ne sais pas, parce que je ne vois pas de différence personnellement. Je fais des films que certaines personnes acceptent qui sont plus formels et esthétiques, plus classiques, disons comme *Les Plouffe* ou même *Maria*, même si *Maria* a plus de nouveautés au niveau de la mise en scène qu'on a bien voulu le croire ici. Il y a des trouvailles de mise en scène dont je suis fier dans *Maria*. Il y en a plus encore dans *La Guêpe*; personne, par exemple, n'avait sauté de la macro-lentille à la «wide angle» 12 mm d'un plan à l'autre comme je l'ai fait dans *La Guêpe*. Personne n'avait jamais tourné la nuit avec le reflet du lac et la maison de verre éclairée à l'intérieur. C'est une nouveauté, même au niveau technique, que j'ai demandé à Guy Dufaux, l'opérateur. Les critiques m'ont dit: «Est-ce qu'on est obligé de savoir ça?» J'ai dit: «Oui, c'est votre rôle de critiques et vous ne le savez pas!»

— *Puisque vous abordez la question des critiques, vous venez d'avoir maille à partir avec la critique québécoise dans presque son ensemble, mais depuis le Festival des Films du Monde jusqu'à maintenant, vous semblez avoir évolué, c'est-à-dire être moins acerbe que vous étiez à ce moment-là.*

— Est-ce que j'étais acerbe? Ce que je reproche à la critique...

— *Vous trouvez qu'elle ne joue pas son rôle...*

— Qu'elle n'a jamais su ce qu'il faut savoir. Je pense que quand on est critique, on doit savoir certaines choses. Lorsque, par exemple, on ne sait pas ce que c'est qu'une profondeur de champ, quand on parle de *Maria Chapdelaine* sans avoir relu le livre et qu'on imagine que j'ai mis des chevreaux au Lac Saint-Jean, et que si on regarde une carte on s'aperçoit que c'est à 200 milles du Lac Saint-Jean. Ça ce sont des choses blessantes, qui me blessent parce que c'est con. Je n'aime pas avoir l'air d'un con et on me rend con alors que la connerie ne vient pas de moi, tu comprends?

— *Vous qui en avez déjà tâté, vous savez bien que la critique va d'un film à l'autre, passe d'une salle à l'autre, d'un festival à l'autre...*

— La critique de *La Guêpe*, c'est très local: on est 6 millions ici au Québec, en comparaison de 4 milliards d'habitants sur la planète. Je ne suis pas inquiet pour le film.

— *Feriez-vous vôtre ce qui est écrit dans l'encyclopédie du cinéma, lorsque l'on dit, par exemple: «L'œuvre de Carle est loin de faire l'unanimité dans son pays, mais il connaît un bon succès d'estime en Europe, particulièrement en France.»*

— Oui, et aux États-Unis. Je ne sais pas ce qui va arriver à mes films, je fais un film après l'autre, parce que je suis obligé de le faire d'une certaine manière, parce que je pense que ce film va livrer quelque chose qui pour moi est important, est personnel. Comme dans *La Guêpe*. Tout le monde a vu cette histoire d'enfants, dont les acteurs ne jouent pas. C'est vrai que les acteurs ne jouent pas; c'est moi qui l'ai voulu. Ce sont de très bons acteurs, ils auraient pu jouer, c'est vrai, mais je ne l'ai pas voulu.

Ils ne jouent pas non plus, les acteurs de Bresson, ils ne jouent pas, les acteurs de John Ford. Maintenant tout le monde fait de la publicité. Regarde les films de Beineix: c'est horrible, ce n'est que de la publicité, c'est «tata» au niveau de la pensée, tu comprends? Moi, je ne veux pas donner dans cette mode-là.

Moi, j'essaie de faire du neuf, dans tout j'essaie de penser comme je vis et de vivre comme je pense et de faire des films qui m'arrivent comme ça, soit qu'ils me soient proposés par d'autres, soit que moi, je les écrive, comme *La Guêpe*. Mais, après, le problème de la critique, c'est leur problème, ce n'est pas mon problème à moi, qu'ils voient ou qu'ils ne voient pas. Par exemple, comment peux-tu imaginer que je n'aie pas eu une seule bonne critique pour *L'homme chez la femme* au Canada et que je gagne le prix de la critique européenne? Essaie d'imaginer ça. Regarde la critique de *Maria Chapdelaine* aux États-Unis. Ce n'est pas que les critiques me haïssent, je ne crois pas ça. S'il y avait une lettre à signer contre la critique demain, je ne la signerais pas. Je ne veux pas me débarrasser de la critique, il y a un dialogue, mais ce que je retiens du dialogue ce n'est pas nécessairement ce qu'ils disent, c'est l'erreur de leur perception. Et ça, ça peut me faire corriger le tir, mais non pas dans ce que je veux dire, mais dans la manière de le dire: ça peut peut-être m'aider à corriger mon tir. Mais ils souffrent probablement plus que moi, parce que moi il m'arrive toujours quelque chose; je suis par définition celui qui a été le plus descendu dans ce pays. Et pourtant regarde *Léopold Z*: les mêmes titres que pour *La Guêpe*. As-tu relu les titres de la critique pour *Léopold Z*? Fais-le pour le fun. «Un grand navet cinématographique» dans *La Presse*, «Le pire navet» dans *Le Devoir*. Et *Léopold Z* maintenant est encore là.

— *C'est l'un des classiques...*

— Mais oui, tu vois! Et *La Guêpe* ça va être la même chose. Pourquoi? parce que tout a disparu de mon œuvre à moi, ou presque, dans ce film. Je suis comme un serpent qui jette sa peau.

— *Est-ce qu'on pourrait dire que vous vous êtes fait plaisir avec ce film-là?*

— C'est-à-dire que c'est une œuvre que j'ai faite avec beaucoup de réflexion. Je me suis dit: «J'arrive à un moment donné où j'ai des choses à dire, le monde change et moi je suis bête, je ne change pas, je suis comme la critique.» Alors je fais une œuvre qui va sans doute me faire tuer, assassiner. Et je l'ai répété à tout le monde: «Je vais me faire tuer, assassiner par la critique», parce que je suis irrecevable, je vais faire un film totalement irrecevable. Qu'il le soit pour le gens ou pas, ça c'est un autre phénomène. Pourquoi est-il irrecevable. Parce qu'il n'obéit pas à une logique admise. D'habitude, quand tu fais du mélo, cela doit se développer de telle manière, tu dois pleurer de telle manière, tu dois soupirer de telle manière, tu dois te jeter dans les bras de ta femme de telle manière, tout ça est très logique et très raisonnable finalement... Mais moi je fais un acte mélo et tout à coup je bifurque dans un irrationnel qui n'est pas celui du mélo. Alors les gens disent: «Mais qu'est-ce qu'il fout ici, mais où on est-ce qu'il s'en va?»

— *Pour désarçonner le spectateur...*

— Mais oui! ou tu attends du rationnel, ou tu attends une logique ou tu attends une explication. Si Gratton s'était enrichi comme un milliardaire, il serait un milliardaire tout simplement!

— *Ça, c'est un peu comme l'un des sujet du film, l'irrationnel, la spiritualité africaine...*

— Mais oui! Quand tu rencontres un milliardaire, dans tous les films du monde, qu'est-ce que tu fais? Tu vas chez lui. Qu'est-ce qu'il fait? il joue son rôle de milliardaire: il donne une conférence, il s'intéresse au vaudou, il croit au vaudou. Ce n'est pas un original, c'est un homme qui a une pensée. Et je lui accorde une pensée planétaire, il choisit sa mort. Un homme qui choisit



Chloé Sainte-Marie dans *La Guêpe*

sa mort, c'est inacceptable au cinéma, parce qu'aujourd'hui il faut mourir du cancer. Avant c'était l'épaule blessée, tu comprends?, et avec la jolie nurse anglaise qui te pensait. Maintenant un homme qui choisit sa mort, il y a quelque chose que les gens ne prennent pas, c'est fabuleux! Mais il a étudié les fables africaines toute sa vie, il a planté des arbres parce qu'il y a une légende de Barbara qui dit que les arbres sont tombés du ciel. Alors ce type, cet étranger, appelons-le cet étranger, devient de plus en plus étrange; mais ce n'est plus un étranger si on le comprend. La Noire, c'est un autre personnage qui va à l'encontre de tous les types de Noires qu'on a vus à l'écran, parce qu'on montre toujours des Noires de service, alors que cette femme existe, supérieure à l'homme blanc! Et elle est une fanatique religieuse d'une façon extraordinaire et le fanatisme chez elle est élevé au niveau presque de la méchanceté quotidienne. Alors tu vois, cette femme, qui est fanatique religieuse, porte des bagues à trois mille dollars, c'est fantastique ça, c'est fabuleux! Le personnage de la petite fille straight, on ne le fait plus en 1986, des petites femmes qui sont pilote d'avion, tu comprends, le monde straight n'est plus à la mode. Mais aujourd'hui c'est le monde straight qui est marginal, alors que tout le monde se décore. Elle est technique, elle est habile, et surtout elle n'appelle aucun homme à son secours.

— Mais il y a quand même des hommes dans son sillon...

— Oui, mais ils sont faibles, comme son mari. On a dit de Gauthier (et c'est cela la méchanceté inconsciente et irréfléchie des critiques): «Gauthier, il joue tellement mal.» Mais non! il joue avec force la réalité d'un homme faible, amoureux. Quand tu es amoureux, tu es faible, ce personnage amoureux est faible; il le

joue, il est amoureux. Mais la critique ne peut pas dire ça. Qu'est-ce qu'elle dit? Elle dit que c'est un faible, donc qu'il joue faiblement? Mais non, il joue avec force un homme faible. Je suis prêt à le défendre à mort. Un jour les gens vont finir par comprendre: la preuve, c'est que je commence à recevoir des lettres. S'il y a quelqu'un tout à coup de New York qui m'écrit, qui a compris le film un peu comme je l'ai fait, c'est donc qu'il y a quelque chose de compréhensible là-dedans. Je peux te montrer ici une lettre de quelqu'un qui n'a jamais lu mon scénario et qui m'explique des trucs que je te dis maintenant.

— Quand vous dites que les comédiens ne jouent pas, comment faites-vous?

— C'est que je les empêche de jouer!

— Mais vous leur donnez leur texte?

— Oui, mais c'est un texte d'une banalité extraordinaire!

— Ils s'en tiennent au texte?

— C'est un film où il n'y a pas de dialogues. J'ai fait 20 films à dialogues, je suis fatigué des dialogues. J'ai écrit des choses brillantes pour Olivier Guimond, j'ai écrit pour des monologuistes, j'ai écrit un dialogue brillant pour *Les Plouffe*, tu comprends, je suis fatigué! Maintenant, mes gens ne font que parler, et c'est plus difficile à écrire, et je n'ai que des phrases banales, des petites phrases de rien du tout, qui n'ont l'air de rien. C'est très subversif, à l'heure où la publicité te pousse au dialogue tout le temps, tout le temps! Mais c'est cette façon

brillante qui est con, tu vois ce que je veux dire? Et moi, j'arrive à un moment donné avec un film où je casse vraiment la manière même de faire un film. Bon, je vais te donner un autre exemple, qui n'est pas de moi. Quand Perrault est arrivé à Cannes avec *Pour la suite du monde*, le monde sortait en riant, alors que c'est un chef-d'œuvre. Ces cons de la critique qui l'ont descendu, excepté le gars du *Monde*, riaient carrément en disant: «Qu'est-ce que c'est ce truc-là qui nous vient du Canada!» C'est que Perrault avait fait une chose qui n'avait jamais été faite avant: il est arrivé avec de la vraie parole au cinéma, ce que Flaherty n'avait pas fait; c'était fantastique, tu comprends? La seule chose que je n'aime pas dans la critique, c'est qu'elle ne m'accorde pas de la réflexion par ce que je vois, elle m'accorde ça comme une erreur. Mais je dis, Messieurs les critiques, ce n'est pas une erreur. Si demain matin je faisais le même film, je referais exactement le même, et c'est exactement comme *Ô Picasso*, exactement comme *Cinéma, cinéma*, exactement comme ces films-là, où un incident met ensemble des gens qui ne devraient jamais se rencontrer, des ions et des électrons, comme des particules élémentaires qui essaient de se coaguler, de se mettre ensemble et qui n'y parviennent jamais.

— Comment avez-vous écrit ce scénario?

— Cela a été très difficile parce qu'au début c'était un mélo, une histoire qui n'était en aucun point subversive dont tout le monde aurait dit des gentilles. On aurait dit: «Enfin, un bon film divertissant», tu sais, ce genre de connerie qui te fait plaisir mais qui le lendemain te fait pleurer de honte (*rires*). Alors je me suis dit: «Qu'est-ce que j'ai fait pour faire de la peine à tout le monde? Mon personnage est un milliardaire et il n'est que ça. Il y a des choses qui m'intéressent par exemple, mais qui ne sont pas visibles à l'œil nu dans le film pour quelqu'un qui a des préjugés...»

Je ne dis pas qu'en voyant mon film, on doit voir tout ce que je te dis. Je te livre les pensées qui sont celles que j'avais au moment de la faire et qui expliquent pourquoi le film prend des tournures si bizarres, si curieuses, si subversives.

En fait, ça n'a pas d'importance de faire du bon ou du mauvais cinéma. Moi, j'aime les «mauvais» films. Par exemple, Henry Hathaway... C'est très difficile pour moi de discuter avec la critique, parce que je ne vois pas les choses de la même façon, sans privilégier la mienne. Je ne dis pas que la critique a tort de dire ce qu'elle dit de mon film, mais j'ai raison de dire ce que j'en dis aussi. Un dialogue d'aveugles encore plus qu'un dialogue de sourds! Quand je vois du John Ford et que je l'oppose à Godard par exemple, je n'écrirais pas une histoire du cinéma comme elle est écrite actuellement.

— Qu'est-ce que vous voulez dire par cela?

— Je veux dire qu'il y a des mondes qui s'opposent: par exemple, Godard, c'est le champion judéo-chrétien, gréco-latin, c'est l'idéalisme, idéalisme politique, idéalisme de la vie quotidienne... Si tu arrives d'un autre côté avec John Ford dans la civilisation des Celtes, il n'y a pas d'idéalisme dans ce monde-là. L'idéal c'est un homme à cheval, tu comprends? C'est la nature: on ne fait pas de différence entre le végétal, l'animal, le minéral et l'humain. Alors que toute la civilisation gréco-latine consiste à mettre l'humain en valeur et à le privilégier jusqu'à en faire un dieu, jusqu'à être monothéiste. Alors que, dans l'autre, ça n'existe pas. Il faudrait qu'on ait du cinéma comme ça, il faudrait voir le cinéma d'une façon un petit peu différente comme moi je vois la peinture par exemple.

— Et la technique?...

— Il y a quatre producteurs qui m'appellent maintenant pour avoir ma recette de tempête. J'ai mes recettes, moi! J'ai mes recettes de tempête. Elles sont fantastiques d'ailleurs... Tu l'as vu dans *Maria*? Tout est artificiel, la neige est artificielle. Alors qu'ici tout est vrai; et on dirait que c'est artificiel, tout dépend de comment tu tournes. Et les critiques devraient savoir qu'il n'y a pas de maquettes dans mon film, ils devraient le voir, mais ils ne le voient pas. Pourquoi? Parce que je tourne la terre

comme un studio, l'avion comme une maquette. En réalité, j'ai fait le contraire. Alors que si je veux faire une maquette qui a l'air vraie, tu n'y verras que du feu, mon cher, tu n'y verras que du feu!

— Est-ce que vous dessinez vos plans?

— Oui, j'ai déjà tout, tout, tout...

— Dialogues?

— Oui, mais je change le lendemain, je refais selon ce qui se présente parce que quand tu as trop pensé à une chose, ton plaisir c'est de le changer, mais tu ne peux pas le changer si tu n'y a pas pensé. Ce qui est dur, c'est empêcher un acteur de jouer; c'est dur, parce qu'un acteur par définition veut jouer.

— Vous avez toujours dit que vous étiez contre les films politiques, mais peut-on dire que c'est vrai, du moins si on lit ce que Jean-Pierre Jeancolas dans le Dictionnaire Larousse du Cinéma, paru en 1986, dit de vous: «Dirige une série de longs métrages au réalisme truculent qui contribue à populariser l'identité québécoise au pays et en Europe». Est-ce que dans le fond vos films ne sont pas plus québécois que ceux qui ont voulu faire québécois?

— Je ne veux pas être québécois, on est québécois de surcroît. Un point c'est tout. Bon. On est politique parce qu'on pense telle chose, on est pour l'homme, on n'est pas pour la guerre, on pose des jugements de valeur. On est politique qu'on le veuille ou non. Au fond, tout est personnel, mais pas en tant qu'auteur, car ça, c'est une connerie monumentale.

— On parlait de films d'auteur, mais est-ce que ce n'est pas simplement un mot par lequel on identifie un certain type de cinéma qui est peut-être plus difficile. Si on regarde la réalité du cinéma, par exemple le fait que ça prenne des gros sous pour faire du cinéma, un cinéma qui n'est pas commercial...

— Un cinéma est commercial quand il marche. Par exemple, *Les Mâles*, je te jure que j'étais loin de vouloir faire un film commercial: deux hommes dans le bois et où j'inverse tous les rôles. J'étais loin d'imaginer le succès que j'ai eu; ce film devrait me faire vivre encore. Après *L'Exorciste* en Amérique du Sud, ce fut le plus gros succès de 73-74. Tu ne peux pas imaginer ce qui va arriver à tes films; pas plus que tu ne peux imaginer ce qui va arriver à tes enfants. Tu veux qu'il soit ingénieur, eh bien non, il veut être un artiste, ou un punk!

— Quand vous avez des idées comme ça qui vous brassent, vous voyez des Africains en face dans le parc, vous avez votre milliardaire, vous avez les avions et quelqu'un qui adore piloter, comment arrivez-vous à mettre tout ça ensemble, comment tout ça se construit-il?

— De la même façon que *Picasso*, il faut que tu te trouves un sujet, et là c'est un accident. Le seul effet de l'accident est de mettre ensemble des gens qui autrement ne se seraient jamais rencontrés. Et c'est ça la vie: il y a une part de hasard, et l'accident est un hasard de civilisation qui met ensemble des gens, donc des pensées, des modes de vie: un agronome et une Noire, un milliardaire, une petite fille qui fait de l'aviation, un petit génie de l'électronique, un vieux paysan qui a fui la France car il a sans doute collaboré pendant la guerre. Voilà, c'est un accident au vrai sens du mot. Si j'avais fait un mélo j'aurais mis ensemble des choses qui vont dans le sens du mélo, mais je ne l'ai pas fait et certaines personnes ne me le pardonnent pas. Et la critique qui devrait être la première à me le pardonner, réagit d'une façon totalement irréflective!