

Interview avec Gilles Carle

Léo Bonneville

Number 113, July 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50954ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1983). Interview avec Gilles Carle. *Séquences*, (113), 24–28.



INTERVIEW AVEC

GILLES
CARLE

CETTE INTERVIEW A PRIS UNE TOURNURE particulière. Avant mon départ pour le festival de Cannes, j'ai confié à Gilles Carle une dizaine de questions sur son dernier film que je venais de voir, *Maria Chapdelaine*. Je lui ai demandé d'y répondre très librement. En lisant les réponses du cinéaste, le lecteur se rendra compte que l'interviewer n'était pas présent et donc qu'il n'a pu profiter du droit de réplique. Tout de même, les remarques, les mises au point et les considérations du réalisateur de *Maria Chapdelaine* méritent d'être prises en bonne considération. Elles éclaireront sans doute le lecteur sur les intentions de l'auteur comme sur la réalisation du premier film vraiment québécois consacré au chef-d'oeuvre de Louis Hémon.

Léo Bonneville

Séquences — Quelle était votre conception en abordant la scénarisation de *Maria Chapdelaine*?

Gilles Carle — À vrai dire, je n'avais pas de conception. Je lisais et relisais le livre, j'étudiais les synopsis de Guy Fournier, je me documentais sur la vie au Lac Saint-Jean, au début du siècle... bref, je laissais les images me

venir en tête et j'abandonnais peu à peu mes idées acquises sur le roman dans ma jeunesse. À cette époque-là, j'étais convaincu, comme tout le monde, que *Maria Chapdelaine* était un grand roman catholique, romantique, patriotique, folklorique... et tout ce que vous voudrez.

Maria est un peu tout cela, c'est

vrai. Mais c'est plus souvent le contraire. La part religieuse et romantique disparaît sous la part superstitieuse et documentaire. Le patriotisme n'apparaît qu'à la fin et encore: il s'agit d'une sorte d'hommage de l'auteur aux gens qui l'ont si bien accueilli au Québec.

Quant au folklore, n'en parlons pas... c'est une invention des illustrateurs et des peintres: Gagnon, Lébédoff, Lemieux et surtout l'influence de l'affreux Edmond J. Massicotte. (Massicotte était hanté par le « bon vieux temps ». Dans les années 30, il parcourait les petites routes de campagne, sa camionnette remplie de tous les accessoires pouvant servir à un recul dans le temps: pichous, raquettes, vestes d'habitant, ceintures fléchées, tuques canayennes, etc. Quand il dénichait un vieillard à son goût, il lui piquait une pipe de plâtre entre les dents, le coiffait d'un bonnet et lui mettait des mocassins. Puis, à sa manière patriotarde attardée, il le dessinait. Ses dessins faisaient la joie de tous ceux qui, à un Québec moderne, préféraient un Québec mythique et sans histoire.)

Hémon, lui, ne folklorise pas. Il donne plutôt dans l'« hyper-réalisme ». Une sorte d'« hyper-réalisme » magique où chaque détail est observé, noté avec une précision scientifique, mais où de l'ensemble se dégage une poésie extraordinaire.

Comme chez les peintres « hyper-réalistes » modernes, il y a dans son livre un côté figé, immuable. Mais ne nous trompons pas: Louis Hémon écrit au présent.

L'écrivain dont Louis Hémon me semble le plus proche, ici, est Gabrielle Roy. Entre *Maria Chapdelaine* et *Bonheur d'occasion*, il y a une obscure parenté.

— Au générique, on lit: *Maria Chapdelaine* d'après l'oeuvre de Louis

Hémon. Qu'entendez-vous par cela?

— Comme disent les joueurs d'échecs, il s'agit d'une « finesse ». Une « finesse » qui vous permet toutes les infidélités nécessaires à une adaptation. Les Américains emploient *based on*, expression semblable mais plus lourde.

En passant, il est amusant de constater qu'aucun critique n'a relevé mes infidélités les plus graves: faire mourir la mère Chapdelaine avant François Paradis et faire travailler les fils Chapdelaine au chantier de la Vermillon, sous les ordres de François (Edwige aussi, d'ailleurs). Par contre, ils m'ont chicané sur l'authenticité de plusieurs détails dont tous, à une exception près, ont été puisés dans le livre. La tire du jour de l'an est là (Qui vous a dit, Luc Perrault, que c'était de la tire d'*érable*?) Hémon décrit un mélange de sirop de sucre et de cassonade en ébullition tombant « goutte à goutte sur la neige où il se fige en éclaboussures sucrées, délicieusement froides », l'arrivée des Caumartin en automne est là, le sortilège algonquin est là, le bateau est là, etc.

La scène de l'original couché parmi les vaches vient de moi, mais je ne l'ai pas inventée: cela arrivait souvent et arrive encore. Une des rivières se déversant dans le Lac s'appelait Ashuapmouchouan, mot montagnais qui veut dire « Rendez-vous de l'original »... Pourquoi pas un vrai rendez-vous animal chez les Chapdelaine?

Mais les critiques sont allés plus loin — et là c'est moins drôle — me reprochant des choses qui ne sont même pas dans le film. Où a-t-on vu que Téléphore traitait sa grande soeur de « vieille fille »? Où a-t-on vu que je faisais vivre des chevreuils à Péribonka? (À la Vermillon, près de La Tuque, oui!) Où a-t-on vu que je mettais des bleuets dans un champ où

il ne devrait pas y en avoir? Etc.

Le sommet de la chicanerie, si je peux m'exprimer ainsi, a été atteint par un lecteur de l'Institut québécois du cinéma (lecteur anonyme, évidemment. Vive le Comité du programme de l'O.N.F.!) Ce lecteur me ridiculise d'avoir mis les mots « cyprès gommeux » dans le scénario, s'imaginant sans doute que Guy Fournier et moi avions commis une faute scientifique grave. Il n'en est rien. Les mots sont tirés du roman et ils sont justes: un cyprès, au Lac Saint-Jean, c'est un pin gris. Et les pins gris, comme tout le monde sait...

— **Il me semble que Maria a un rôle plutôt effacé dans votre film. Quelle place avez-vous vraiment voulu lui donner?**

— Hémon était un étranger. Comme étranger, il a d'abord vu le pays, le milieu... Il a subi le choc de l'éloignement, des grands espaces, de la forêt interminable, etc. Ce n'est qu'après,

au fil des jours, qu'il s'est mis à connaître des gens qui l'ont intéressé.

Son livre est pareil: le pays d'abord, les personnages ensuite. Et même là! Hémon n'aborde ses personnages qu'avec une infinie prudence, comme s'il avait peur de les déranger ou de se tromper sur leur compte. Maria, personnage principal pourtant, reste longtemps lointaine, *effacée*, comme vous dites. Hémon préfère d'abord décrire ce que ma mère appelait la « maisonnée », afin de respecter les hiérarchies du milieu qu'il observe.

La « maisonnée », c'est plus que la famille: c'est tout ce qui vit dans la maison ou tourne autour, aussi bien l'homme engagé, le chat, le chien, que les bêtes dans l'étable. C'est aussi une manière humble et plaisante de vivre ensemble, où il ne viendrait à l'idée de personne de réclamer plus que son dû. Maria fait partie de la « maisonnée » avant d'être héroïne de roman.



J'ajoute que tout le monde, dans ce fameux récit, paraît un peu *effacé*. Même les amoureux qui subissent aussi la loi générale: ils ne peuvent ni se détester, ni être jaloux; ils ne peuvent surtout pas devenir des rivaux; ils ne peuvent même pas faire de drame, comme dans le cinéma d'aujourd'hui: « Si tu me quittes, je me jette sous les roues du métro! » Non, et c'est pourquoi ils sont si originaux.

— **Votre représentation des colons ne relève-t-elle pas des données de 1930 plutôt que de 1910?**

— Les années 30, c'est autre chose: la radio, les automobiles, les avions, la crise...

Les barrages érigés pour élever et stabiliser l'eau du Lac Saint-Jean étaient déjà en place. Le nombre de paroisses autour du lac avait doublé. La région fabriquait déjà de l'aluminium. Etc.

— **En choisissant Carole Laure pour le rôle titre, n'avez-vous pas voulu tuer le mythe de Maria Chapdelaine?**

— Carole Laure était dans le film bien avant moi. Elle a été choisie par Radio-Canada et la Compagnie TF1, à Paris.

— **Dans quel but avez-vous modifié la psychologie de certains personnages? Eutrope Gagnon n'est-il pas trop entreprenant? Lorenzo n'est-il pas trop agressif? François Paradis n'est-il pas trop « American style »?**

— Le seul personnage dont j'ai modifié tant soit peu la psychologie est Eutrope Gagnon. Mais il n'est pas plus entreprenant dans le film que dans le récit, où il est l'homme entreprenant par excellence. On se demande même, voyant tout ce qu'il fait, où il trouve le temps de cultiver sa terre et, en plus, de mettre de l'argent de côté? Il est partout à la fois, cet homme-là. Alors je me suis dit qu'il devait bien avoir ses petits moments de découragement et de colère, lui aussi. Pourquoi pas?



Mais peut-être voulez-vous dire « entreprenant auprès de Maria »? Là, rien de changé: Eutrope se comporte comme Hémon l'a voulu. Il tient à Maria le même langage.

Quant aux autres, je ne sais pas. N'oublions pas que *Maria Chapdelaine* est un récit et non un roman, où les personnages seraient mieux définis, plus développés. Dans le contexte, je trouve personnellement Lorenzo Surprenant très agressif: il dit carrément à Maria qu'il l'aime, chose inédite dans la région, et il lui fait une demande en mariage qui équivaut à une offre d'achat.

François Paradis « american style »? L'auteur le décrit comme une sorte de dieu des bois, « ...beau de corps... beau de visage... grand et brun... apportant avec lui quelque chose de la nature sauvage en haut des rivières où les Indiens et les grands animaux se sont enfoncés dans une retraite sûre... » Nous sommes loin de

Tom Mix, plus près de John Wayne et certainement très proche de Jeremiah Johnson, pour ce qui est de l'apparence. Pour le reste, François Paradis est Québécois pure laine. Notons au passage que les « grands animaux qui se sont enfoncés dans une retraite sûre », ce sont les caribous.

— **Pourquoi avez-vous introduit une scène avec les Indiens? Dans le roman, il n'en est question que lors des rapports avec François Paradis?**

— La scène est là, page 66, dans mon édition Boréal Express. Lisez bien: « Si elle avait su!... À quatre cents milles de là, en haut des rivières, ceux des « sauvages » qui avaient fui les missionnaires et les marchands étaient accroupis autour d'un feu de cyprès sec, devant leurs tentes, et promenaient leurs regards sur un monde encore rempli pour eux comme aux premiers jours de puissances occultes, mystérieuses: le Wendigo géant qui défend qu'on chasse sur son territoire;

les philtres malfaisants ou guérisseurs que savent préparer avec des feuilles et des racines les vieux hommes pleins d'expérience; toute la gamme des charmes et des magies. Et voici que sur la lisière du monde blanc, à une journée des « chars », dans la maison de bois emplie de boucane âcre, un sortilège impérieux flottait aussi avec la fumée et paraît de grâces inconcevables, aux yeux de trois jeunes hommes, une belle fille simple qui regardait à terre. »

Voici un autre passage intéressant, au moment où la mère malade prend un remède américain: « Le même respect trouble les courbait qu'inspire aux Indiens la décoction d'herbes cueillies par une nuit de pleine lune, au-dessus de laquelle le guérisseur de la tribu a récité des paroles magiques. »

— Certains plans comme le loup qui crie à la lune, Maria près des chutes sont de purs clichés maintes fois vus. Pourquoi cette concession?

— Lorsqu'un cliché ne sert plus depuis 30 ou 40 ans, est-ce encore un cliché? Disons que je me suis laissé tenter par l'attitude amicale de Maria envers la nature sauvage. Là où tous les autres personnages ne voient que des arbres, de l'eau, de la terre, Maria voit un *paysage*, un vrai, chose surprenante pour une paysanne de l'époque. Elle aime aussi le bruit du vent, de la pluie, des bêtes sauvages... même le « silence de la neige ». Elle a peur, certes, mais elle vainc sa peur. C'est une héroïne d'un modernisme troublant qui, sous une apparente simplicité, cultive toutes les ambiguïtés (comme Hémon lui-même).

D'ailleurs, Maria fait elle-même partie du paysage qu'elle observe. Ce n'est donc pas une concession que de l'y mettre, même si ce paysage représente une belle chute où les loups viennent boire.

— La première partie du film enchaîne de courtes scènes. On dirait un dynamitage du récit. Quel était votre but par cette juxtaposition qui semble distraire le spectateur?

— Mon seul but était de montrer le pays comme il est: au milieu un grand lac calme, la plaine, de paisibles paroisses; autour les rivières tumultueuses, les torrents. Les camps de travail pour abattre la forêt... les Indiens.

Vous m'apprenez que cette juxtaposition distrait le spectateur. Alors on devrait pouvoir, comme l'écrivain ou le dramaturge, retravailler son oeuvre, la figoler sur plusieurs années, la polir... mais déjà, au bout de vingt ans, la couleur s'estompe. Et puis, ça coûterait si cher!

— En sortant de la projection, on a l'impression que vous avez joué sur la « distanciation » et enlevé au spectateur toute émotion. Est-ce conscient?

— Non. J'ai pensé seulement que, pour rester fidèle à l'esprit de l'oeuvre, il ne fallait pas pousser sur les sentiments. Je me suis donc appliqué à garder les émotions en sourdine, d'une manière douce mais permanente. Pas de drame intense avant la fin. Aucune scène mise là pour en préparer une autre. Un dialogue simple, toujours au présent.

Je crois bien qu'au début du tournage tout le monde a été un peu désappointé: les comédiens, l'équipe technique et peut-être bien moi aussi. Et puis quelque chose s'est passé: tout le monde s'est mis à comprendre le film, moi-même y compris, de sorte que, à la fin, j'avais même un peu l'impression que le film se faisait tout seul.

Pierre Mignot, le directeur de la photographie, tournait quarante plans par jour avec une aisance qui m'émerveillait. Mon assistant, Jacques

Benoît, mettait tout le village en branle en cinq minutes. Les comédiens, quant à eux, avaient compris qu'ils faisaient moins de la comédie que du comportement social. Enfin, tout le monde était si content des décors de Jocelyn Joly que c'est avec une sorte de plaisir ému qu'on a tourné toutes les scènes du camp de bûcherons, juste avant Noël.

Et l'émotion, malgré tout, s'installait. Carole Laure, Amulette Garneau et Yolande Guérard nous mettaient, dans les scènes intimes, sous le charme d'un jeu si délicat qu'on avait peur d'en perdre; d'instinct toute l'équipe se rapprochait, participait. L'idée n'était donc pas « d'enlever au spectateur toute émotion » mais de lui en demander, à lui aussi. Le faire collaborer un peu. Le traiter un peu comme quelqu'un de la famille.

Comme le roman, d'ailleurs, dont chacun fait sa propre lecture.

Mais Hémon est malin: il glisse entre les lignes une beauté lunaire, druidique qui n'échappe à personne. C'est un Breton. Grâce à la complicité d'une petite habitante du lac Saint-Jean, il vous force à revoir vos paysages intérieurs, les seuls qui comptent vraiment à ses yeux. Lui, le « jogger » avant l'heure, l'amateur de boxe et de natation, est un méditatif. La « distanciation » dont vous parlez, il l'a mise dans son oeuvre à sa manière, puisque toute la seconde moitié du livre n'est qu'une longue réflexion sur la première moitié.

Après la mort de sa mère, on dirait même que Maria va plus loin que la réflexion, si on peut dire, qu'elle se dédouble: une Maria-de-nuit (une sorcière peut-être?) apparaît et dialogue avec l'autre, la Maria-de-jour, que nous avions connue jusque là. C'est fascinant.

Comment rendre compte d'un tel livre dans un film?