

Gilles Carle

La recherche d'un ordre secret

Entretiens avec Gilles Carle : Le chemin secret du cinéma,
Michel Coulombe, Liber (De vive voix), Montréal, 1995, 228
pages

Maurice Elia

Number 177, March–April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49698ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

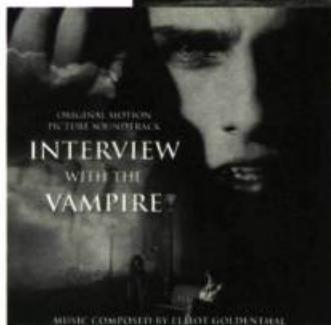
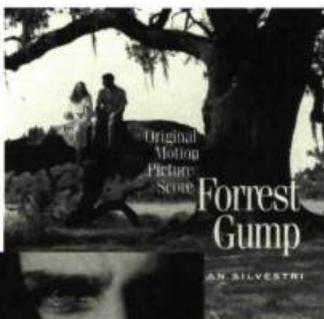
Cite this review

Elia, M. (1995). Review of [Gilles Carle : la recherche d'un ordre secret / *Entretiens avec Gilles Carle : Le chemin secret du cinéma*, Michel Coulombe, Liber (De vive voix), Montréal, 1995, 228 pages]. *Séquences*, (177), 58–59.

dynamique avec quelques belles envolées pour rejoindre le plus grand nombre. Ce qui est pour le moins surprenant dans cette nomination cependant, c'est que les spectateurs se souviendront plus des nombreuses chansons utilisées dans le film que de la partition dramatique. Celles-ci constituent, un peu à la manière d'**American Graffiti**, une magnifique anthologie de la musique pop des années 60 à 90, comme le prouve d'ailleurs l'immense succès de vente que connaît le double disque compact de la bande sonore qui leur est consacré. Mais soyons honnêtes et reconnaissons que l'on récompense Silvestri pour un travail bien fait dans le contexte d'une œuvre qui a bien marché. Rien ne vaut plus à Hollywood que le succès. Alan Silvestri a donc toutes les raisons de remporter la petite statuette qui viendra couronner le plus hollywoodien des jeunes compositeurs. À moins qu'il ne soit coiffé au poteau par Hans Zimmer.

LA PART DU LION

Le jeune musicien qui a derrière lui une longue carrière dans le cinéma européen est devenu depuis quelques années la coqueluche des producteurs américains. Sa spécialité, l'usage des synthétiseurs dont il est capable de



sortir des orchestres symphoniques entiers sonnante comme du Beethoven (héritage marqué de son Allemand natal), mariée à un authentique talent de mélodiste font de lui le musicien fonctionnel et économique rêvé. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne sait pas manier l'orchestre, bien au contraire. Ses dons d'arrangeur sont aussi indéniables et c'est surtout à ce titre qu'il a travaillé sur **The Lion King** pour lequel il est en nomination. Sa présence parmi les candidats aux Oscars cette année est pour le moins équivoque. Si Zimmer remporte l'Oscar, ce sera à la remorque des trois chansons d'Elton John qui sont aussi en nomination. Le studio Disney nous a habitués maintenant à voir les chansons de son dessin animé annuel en lice pour les Oscars et l'une d'elles remporter la récompense. Je suis d'ores et déjà prêt à parier qu'une chanson au moins du **Pocahontas** qu'on nous annonce pour l'été fera partie du palmarès de l'an prochain. Je n'ai donc aucun doute dans mon esprit qu'Elton John va

remporter le prix pour Can You Feel the Love Tonight, la fort jolie bluette à la mode qu'on entend déjà dans le métro. Quant à Zimmer, son beau travail sur **The Lion King** justifie-t-il une nomination? Il est évident que l'on a confondu le travail d'arrangeur avec celui de compositeur. Mais en écoutant bien, on découvre que ce dernier a produit, sinon une œuvre mémorable pour ce film, du moins une partition adéquate et efficace qui sait s'estomper derrière l'image. De la vraie bonne musique de film, comme diraient certains, de celle qu'on n'entend pas! Travail ingrat que celui du musicien de cinéma. Ça vaut bien une nomination aux Oscars, non? (**À propos, pour le nom du vainqueur, voir page 6...**)

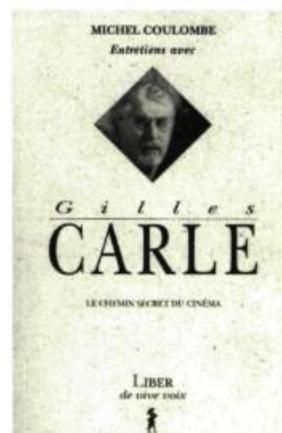
CHRISTOPHER PALMER (1946 - 1995)

La dernière livraison de Film Score Monthly m'apprend la triste nouvelle du décès de Christopher Palmer des suites du sida. Inconnu du grand public, il était considéré dans les milieux de la musique de film comme une autorité polyvalente dans ce domaine de la musique de film. Musicologue, écrivain, compositeur, arrangeur, orchestrateur et producteur de disques, Christopher Palmer a touché à tout en musique, ne voyant aucune frontière infranchissable entre la musique de film et la musique dite sérieuse. Mais la musique de film a été la grande passion de sa vie. Né à Norfolk en Grande-Bretagne, Palmer fait des études de linguistique et de musique à Cambridge. Longuement associé à Miklós Rózsa, Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Dimitri Tiomkin, Maurice Jarre, il travailla de concert avec eux à la production de nombreuses trames sonores. Comme écrivain, on lui doit de nombreux livres biographiques sur de nombreux musiciens, dont un passionnant Dimitri Tiomkin: *A Portrait* et l'indispensable *The Film Composer in Hollywood*, parus respectivement chez T.E. Books et Marion Boyars. Outre la rédaction d'innombrables notes discographiques, Christopher Palmer était reconnu pour le minutieux travail de reconstitution de partitions historiques du cinéma. Réalisées souvent à partir des seules ébauches manuscrites, sinon à partir des bandes sonores, ces reproductions de Palmer se voulaient le plus près possible des œuvres originales. Ses arrangements de suites de partitions des grands maîtres de la musique de film, entre autres ceux de la désormais incontournable série *Classic Film Scores* publiée chez RCA, sont des chefs-d'œuvre du genre. Son travail sur la musique du musicien rock Tony Banks en 1983 pour le film **Wicked Lady** de Michael Winner (dont les deux versions ont été fort judicieusement conservées sur un 33 tours Atlantic importé d'Allemagne) dévoilera, plus que de longues phrases, et la technique, et le talent de l'un des plus grands orchestrateurs du cinéma. L'une de ses dernières réalisations aura été la reconstruction avec Elmer Bernstein et la publication sur disque Koch de la partition complète de ce dernier pour **The Magnificent Seven** de John Sturges.

François Vallerand

1. Les cinémanomanes auront intérêt à s'abonner à cette excellente revue mensuelle au coût annuel de 24.00 \$ US auprès de Lukas Kendall, Box 1554, Amherst College, Amherst MA 01002-5000, USA..

Gilles Carle: la recherche d'un ordre secret



Je l'avais rencontré pour la première fois à Cannes, lors de la première de **Fantastica**. Puis, quelques mois plus tard à Montréal, de façon plus professionnelle. On m'avait assigné la rédaction du volumineux dossier de presse des **Plouffe** et je devais m'entretenir avec lui avant de commencer mon travail. L'équipe travaillait à un carrefour du quartier Saint-Henri, à l'endroit même où deux semaines plus tard, le cinéaste avait accepté que j'amène, en visiteurs, les étudiants de l'une de mes classes. L'homme m'avait reçu comme s'il me connaissait depuis des années: en moins de cinq minutes, il m'appela par mon prénom et me demandait, puisque mon cégep n'était qu'à cinq minutes de là, sur les contreforts de Westmount, s'il n'y avait pas de bons endroits où manger dans le quartier. Moins de deux ans plus tard, je devais «réparer» (donc refaire de fond en comble) le dossier de presse de son long métrage suivant, **Maria Chapdelaine**, revenu dans un état piteux d'un bureau de supposés experts «concepteurs-traducteurs». Gilles Carle m'avait demandé mon opinion sur de menus détails (dont les prévisions météorologiques!) et invité, si je le désirais, à venir assister à la mise au point des titres de son générique chez lui.

Tout le monde connaît Gilles Carle. Tout le monde a désiré un jour connaître Gilles Carle. Homme agréable, ouvert, d'un abord aisé, il s'est confié à Michel Coulombe dans un ouvrage qui nous le fait connaître davantage. Peu de gens savent par exemple que dans le village de Point Comfort, lorsqu'il avait cinq ou six ans, il avait pour voisin Franchot Tone, homme élégant et acteur déjà célèbre (de son vrai nom Stanislas Pascal Tone, originaire de Niagara Falls, N.Y.), qui emmenait les enfants Carle (Gilles, Guy et Madeleine) dans sa grosse Packard rouge vin faire de longues virées à Ottawa. Gilles a d'abord vu **Rin Tin Tin**, puis très vite s'est posé des questions «fondamentales» sur le cinéma. Pourquoi par exemple, «dans les films de cowboys, les roues des diligences tournent-elles à l'envers?», et pourquoi pleuvait-il toujours dans les films 16

mm qu'il visionnait dans le soubassement de l'église? En ce qui concerne la première, une réponse hautement technique lui avait été finalement fournie par Monsieur le curé; et puis, il avait fini par comprendre tout seul que la «pluie» n'était vraiment que les égratignures verticales, «des grafignes», dues au passage répété de la pellicule dans les appareils de projection.

Carle avoue que l'Abitibi est «le pays le plus épris de mouvement qu'(il) connaisse», où a régulièrement lieu «un tourbillon de mini-événements», bien que ce soit «un pays froid, isolé, aride (...) (qui n'est) pas folklorique, c'est-à-dire revu et corrigé par les urbanistes». Un pays «très filmable» donc, possédant «une manière originale de mêler le rêve et la réalité, de confondre le présent et le futur...», de raconter à l'artiste ses histoires, ses joies et ses peines, et de l'encourager dans une sorte de mission.

J'imagine Carle arrivant aux rendez-vous de Coulombe, la démarche chaloupée, le teint buriné, s'exprimant assez librement devant son micro, la plaisanterie cultivée au bout de la langue et un crayon mal taillé au bout des doigts (pour les faire travailler à quelque chose). Le secret de la réussite du bonhomme? Elle tient à une série d'ingrédients savamment composés: la scène écrite qui marche à cause de la scène écrite précédente (et du brusque changement de style entre les deux), la mise en désordre de la réalité «pour mieux la voir, la comprendre», le choix astucieux des images et des bruits, la peur panique de l'uniformisation. Ingrédients également choisis, au fil du temps et des œuvres du cinéaste, par ceux qui ont vu et critiqué ses films. Car chaque artiste a sa période de hauts et de bas, mais la plupart du temps, il ne s'agit pas des mêmes hauts et bas. La critique a vu **La Guêpe** autrement que Carle l'a conçu et mis en images. Ratage complet d'une part, film «réaliste» de l'autre dont l'idée, selon son auteur, demeure extraordinaire. Le cinéaste ne règle cependant pas ses comptes avec la critique, il semble avoir mieux à faire qu'à revenir sur son passé récent ou éloigné. D'ailleurs, chacun a son film préféré de Carle, comme il a son «meilleur Hitchcock» ou son «meilleur Truffaut». **La Vraie Nature de Bernadette** apparaît sur la liste de la plupart. (Pour ma part, je place tout en haut **La Tête de Normande St-Onge**, sur lequel, malheureusement pour moi, Coulombe semble ne pas vouloir s'attarder, mais qu'importe vraiment...) Car derrière l'homme aux yeux vifs, tous ses films parlent d'eux-mêmes (de **Léopold Z.** à **La Postière**, jusqu'à **Jouer sa vie** et **L'Honneur des grandes neiges**). On y retrouve tour à tour le sens du picaresque, la verve, l'inventivité et cet idéalisme généreux qu'il déploie à tout venant, refusant les cheminements trop prévisibles, brisant joyeusement les carcans à définition officielle. «J'arrive où je veux en me trompant de chemin, avoue-t-il avec candeur. Je n'aime que les personnages qui changent de pays, de maison, de femme... et les idées déplacées. C'est ma manière de mieux comprendre. Mais j'en paie le prix: les spectateurs se demandent pourquoi j'ai fait ceci ou cela. Pourquoi le film n'est pas romantique de bout en bout. Pourquoi je mets du tango argentin sur un paysage typiquement québécois. Alors ils se prennent à aimer la partie amusante de mes films et pas l'autre, plus secrète, plus sérieuse...»

À plusieurs endroits, l'ouvrage ose devenir la remarquable étude psychologique d'un personnage à la fois universel et bien de chez nous (c'est possible, il le démontre presque à chaque page), doublée de la savoureuse aventure d'un homme plongé parmi ses contemporains. Exemple typique: Face au reproche habituel qu'on lui fait au sujet du coût élevé de ses films (on fait sans doute référence ici aux **Plouffe** et à **Maria Chapdelaine**), Gilles Carle se défend avec ses armes habituelles: «... on m'accusait d'être archi-commercial, commercialiste. Même Jean Pierre Lefebvre partageait cette idée saugrenue selon laquelle si un réalisateur fait des films dans un petit pays, il doit faire de petits films. Doit-il aussi moins manger? Moins s'habiller l'hiver? Moins jouer dans les machines à sous? Moins s'amuser? La situation l'oblige déjà à faire des films plus modestes, doit-il de surcroît forcer cette modestie? Ce genre d'idée fait partie du lot d'images étranges qui peuvent naître dans un milieu comme le nôtre.»

De même que l'écrivain reste anonyme (il a toujours le livre qui s'interfère entre lui et les autres), le cinéaste recule devant ses films, se distancie d'eux. Heureusement que ce recueil ne vient pas perturber cet état de choses en suspension. Reste la vie, cette dernière et irréductible image qui se dégage de l'homme quand il parle. Une vie faite de vibrations particulièrement jouissives puisqu'elles appartiennent à un homme qui, par définition, s'est donné pour mission de communiquer. Incontestablement, entretiens ou pas, celui qui a mis tant de répliques dans la bouche des autres s'est ici réservé les meilleures.

ENTRETIENS AVEC GILLES CARLE: LE CHEMIN SECRET DU CINÉMA

Michel Coulombe, *Liber* (De vive voix), Montréal, 1995, 228 pages.

Maurice Elia

...ET AUSSI

* Histoire générale du cinéma au Québec

Yves Lever

Boréal, Montréal, 1995, 640 pages.

Dans cette «nouvelle édition refondue et mise à jour», Yves Lever prouve une nouvelle fois qu'il demeure l'autorité en tant qu'historien du cinéma québécois. Devenu monumental, cet impeccable survol du cinéma d'ici démontre avec éclat que les clés d'un cinéma national doivent être cherchées parmi les hommes et les femmes qui ont su en préserver la chaleur et la vitalité par des films uniques en leur genre, mais qu'elles pourraient aussi ouvrir d'autres serrures, notamment celles des mentalités correspondant à chaque époque. Lever prolonge avec précision les pointillés laissés ouverts par les historiens de tout acabit. Un modèle de concision, passionnant à lire de surcroît.

* Jour de fête de Jacques Tati ou la couleur retrouvée

François Ede

Cahiers du Cinéma, Paris, 1995, 120 pages.

En 1947, Tati utilisait un procédé expérimental avec **Jour de fête** «entièrément tourné en couleurs». Mais personne ne fut capable d'obtenir un seul mètre de tirage couleur. La fille de Tati, Sophie Tatischeff (qui avait sauvé le film original de la destruction en gardant le matériel original, conservé pour l'essentiel à l'état de rushes pendant près de quarante ans) entreprend la reconstruction du film en couleurs au moyen de méthodes artisanales. Ce livre (écrit par son collaborateur, documentariste et opérateur de métier) est le journal de bord de cette aventure. Un très nostalgique livre d'images retrouvées.

1926



METROPOLIS

Viennois, Fritz Lang avait été dessinateur à Bruxelles et à Paris. Blessé, il découvrit le cinéma au cours d'une convalescence. Il fut promu réalisateur, notamment avec **Les Trois Lumières**, légende d'inspiration très germanique, puis avec **Die Nibelungen**, exaltation en deux parties des traditions héroïques allemandes. Bientôt, Lang apparut, de tous les cinéastes allemands de l'époque, comme le plus poète, le plus romantique et le plus capable de construire sur les audaces d'autrui des audaces nouvelles. C'est d'ailleurs à un désir d'inédit qu'il s'abandonna en s'attaquant à **Metropolis**, d'après un roman de Thea von Harbou, visiblement inspiré de **L'Ève future** de Villiers de l'Isle-Adam. Dans la Ville de demain, les ouvriers, serveurs de la Machine, vivent dans la cité souterraine, soutenus dans leur résignation par une frêle jeune fille, amoureuse du fils de leur patron. Un inventeur de génie construit alors une femme artificielle qui a les apparences de la jeune fille et qui les incite à la révolte. C'est l'immense catastrophe qui s'achèvera cependant par l'union du patron (le cerveau) et des ouvriers (les bras) grâce au couple d'amoureux (le cœur). Bien que d'une idéologie un peu primaire, **Metropolis** (ressorti en 1984, raccourci d'une trentaine de minutes, colorisé et agrémenté d'une bande musicale signée Giorgio Moroder) comporte des séquences prodigieuses, devenues inoubliables: les ouvriers qui vont au travail comme des automates, la centrale électrique Moloch et l'évocation des esclaves construisant les Pyramides, les enfants noyés dans les souterrains, la destruction de la Machine...

(à suivre)