

Les « Maria Chapdelaine » de Sébastien Pilote

Thomas Carrier-Lafleur

Number 324, Summer 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90905ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Carrier-Lafleur, T. (2019). Review of [Les « Maria Chapdelaine » de Sébastien Pilote]. *Liberté*, (324), 73–75.

Les « Maria Chapdelaine » de Sébastien Pilote

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

Au moment où ces lignes étaient écrites, Sébastien Pilote, qui a déjà réalisé trois longs-métrages – *Le vendeur* (2011), *Le démantèlement* (2013) et *La disparition des lucioles* (2018) –, travaillait à son adaptation de *Maria Chapdelaine*. Le scénario est écrit, la distribution des rôles a commencé (Maria a même été trouvée), et le tournage devrait s'amorcer dans un avenir prochain. Dans divers entretiens, le cinéaste explique sa fascination pour le « pays de Maria » :

Ce bois-là, c'est chez nous. C'est le sable drainé par la rivière Péribonka depuis des milliers d'années. Saint-Ambroise, où je suis né, Sainte-Monique, Péribonka : c'est le même sol. Je le connais, tout comme je connais la végétation qui pousse dessus, intimement. J'ai passé mon enfance à l'explorer, cette forêt-là. [...] C'est un projet qui me tient à cœur depuis longtemps, et c'est en continuité avec mes films précédents. C'est un roman qui m'obsède, que j'ai toujours aimé pour sa grande simplicité. (*Le Devoir*, 20 mars 2017)

Sur le plan du matériau littéraire, on note une volonté de revenir à cette simplicité originelle du récit, notamment dans la tentative de redonner aux personnages leur âge véritable : 17 ans pour Maria, 24 ans pour François, 25 ans pour Lorenzo, 28 ans pour Eutrope. Or, si l'on porte attention au style de Pilote, on conviendra que cette simplicité n'est pas pour autant synonyme d'une approche documentaire ou platement réaliste. C'est même précisément l'inverse : à considérer ses films précédents, ceux-là mêmes que Pilote affirme être « en continuité »

avec *Maria Chapdelaine*, on trouve plutôt un travail de mise en scène qui s'appuie sur une certaine tradition classique, à la limite de la tragédie. Il y a une organicité entre personnage et paysage, un fond narratif dense et un passé lointain qui trouvent des échos jusque dans l'histoire actuelle des protagonistes (*Le roi Lear* et *Le père Goriot* dans *Le démantèlement*, *Phèdre* dans *Le vendeur*). Par cette rencontre des temporalités, Pilote pratique un cinéma de la confrontation dialectique des points de vue, enjeu constitutif de la finale de ses films, qui se terminent tous sur un motif ambivalent.

Si son œuvre peut se comprendre comme celle d'un réalisateur classique, c'est également parce que, contrairement à plusieurs cinéastes québécois contemporains, il n'y a chez lui aucun iconoclasme, aucune revendication de modernité visuelle, ni aucune affirmation d'« auteurisme ». Il s'agit d'un cinéma de la maîtrise qui, sans banalement les copier, s'autorise de la pérennité des codes narratifs, et qui se permet de revisiter sobrement des chemins déjà empruntés. Toutefois – et voilà le paradoxe –, ce refus de l'iconoclasme et du maniérisme s'agence aussi chez Pilote avec un désir de filmer, sous la forme d'un sacrifice sans cesse répété, la fin du monde et l'éclatement de l'image, à commencer par l'image familiale. Ses films oscillent ainsi entre survivance et sacrifice, se balancent entre l'immutabilité du langage classique et la fragilité des êtres que celui-ci présente.

Et si, au fond, la survivance avait besoin de cette répétition du sacrifice ? Et si la question de l'héritage ne gagnait sa pertinence qu'une fois mise

à l'épreuve, poussée jusque dans ses derniers retranchements ? Voilà des questions qui ne pouvaient mener qu'à *Maria Chapdelaine*, où, comme jamais, cet enjeu se manifeste. La finale des longs-métrages de Pilote donnait déjà à voir trois manifestations de cette ambivalence que revêt l'héritage.

Scintillements

Dans un montage-séquence rythmé par la guitare et la voix de Turner Cody, les protagonistes, à la toute fin du film, se livrent à des activités opposées (rester/partir) : Steve (Pierre-Luc Brillant), après la mort de sa mère, décide de quitter le sous-sol de la maison pour s'installer dans la chambre principale et y commencer sa nouvelle vie, tandis que Léonie (Karelle Tremblay) entame les examens qui lui permettront de terminer ses études secondaires et de tourner la page. Sous le mode oxymorique d'une nostalgie anticipée, on assiste à la répétition de leur rencontre initiale dans un restaurant. Après lui avoir servi des répliques semblables à celles grâce auxquelles elle l'avait approché, Léonie quitte Steve pour, prétextant-elle, aller fumer sur le trottoir. À ce moment, et comme au début du film, un autobus passe. Elle y monte, abandonnant Steve, seul, au comptoir. Mais, cette fois, elle ne se retournera pas. Contrairement à la scène inaugurale, où, après avoir fui sa mère et son nouveau conjoint, son réflexe fut d'appeler son père, elle n'a maintenant nulle part où aller.

La disparition des lucioles est un film sur la fragilité de l'héritage familial, expérimenté à travers des désillusions successives. Le père (Luc Picard), qui

revêt l'allure d'un héros prolétaire, cache un passé trouble. Il faut faire une croix sur la perfection. Après la désertion de la famille reconstituée et engluée dans les mondanités, cette nouvelle fuite n'est donc plus une recherche des origines, car le refuge du passé n'est plus. À nouveau dans l'autobus, Léonie regarde par la fenêtre et, un instant, esquisse ce sourire presque imperceptible que l'on retrouve dans chacune des fins de films de Pilote. Cette manière de clore sur le double refus de l'héritage maternel et paternel rappelle aussi, peut-être, la fin de *La mort d'un bûcheron* (Gilles Carle, 1973), sorte de *remake* de *Maria Chapdelaine*, où l'on entend Marie (Carole Laure) se dire, en pensant à ses parents: «Je ne veux plus de votre humiliation, je ne veux plus de votre héroïsme, non.»

Puis, dans une dialectique classique, l'héritage réapparaît sous la forme d'une lueur spectrale: une fois que Léonie s'est abîmée dans l'heure magique, on tombe dans la noirceur du terrain de baseball où elle travaillait et qui souffre maintenant de son absence. Privés de lumière, les joueurs se lancent la balle dans la pénombre, donnant une dimension surréelle à la scène. À l'arrière-plan, dans la profondeur des bois, scintillent quelques points lumineux vers lesquels la caméra se dirige. Il s'agit d'un essaim de lucioles, celles-là mêmes dont le beau-père de Léonie (François Papineau), célèbre animateur de radio-poubelle régionale, annonçait, plus tôt, la disparition.

Le titre du film, bien sûr, fait écho à l'essai de Didi-Huberman sur Pasolini, *Survivance des lucioles* (2009), philosophe pour qui ces coléoptères lumineux représentent les lueurs de la survivance des contre-pouvoirs. Ici, la conclusion est plus ambiguë. L'apparition des lucioles peut signifier une forme de permanence, même intermittente, de l'héritage en même temps qu'un désir de renouveau. Le départ de Léonie, son désir de fuite

Pilote pratique un cinéma de la confrontation dialectique des points de vue.

et d'aventures, provoque la réapparition d'un phénomène ancien que l'on croyait justement perdu. Or, ce miracle final n'est au fond rien de plus qu'un effet spécial. Ce ne sont pas des lucioles *survivantes*, mais des points lumineux ajoutés numériquement. Leur aura n'est pas plus tangible que celle du père de Léonie, ce qui représente bien l'ambivalence avec laquelle Pilote cherche à clore ses films. C'est aussi une fin digne de *Maria Chapdelaine*, dans le sens où elle reprend la question du choix. Mais le film pose la question de manière beaucoup plus évanescence, sans l'apport didactique des voix du «pays de Québec». Le dispositif, d'ailleurs, est inversé. C'est la disparition de la jeune fille, et non son immobilité, qui permet le retour d'une certaine forme de tradition, persistante malgré l'ambiguïté qui la traverse.

Fragments

La finale du *Démantèlement* offre un autre regard sur ce rapport paradoxal entre la survivance et le sacrifice. Gaby Gagnon (Gabriel Arcand) est placé devant un choix moral qui l'amènera à réfléchir à la vraie valeur de l'héritage: en raison des demandes d'argent de sa fille aînée, Marie (Lucie Laurier) – nom tout sauf anodin –, qui a besoin d'une somme importante pour conserver sa maison à la suite de son divorce, Gaby choisira de démanteler la ferme qu'avait construite et fondée son père. Morceau par morceau, l'héritage est offert aux plus offrants. Or, même avant ce démantèlement, Gaby avait «perdu» ses deux filles, toutes deux

parties à Montréal, l'une pour fonder une famille, l'autre, Frédérique (Sophie Desmarais) – personnage similaire à Léonie, et dont le prénom laisse présager le garçon qu'espérait le fermier afin d'assurer la pérennité de la ferme –, pour percer dans le milieu théâtral.

Grâce à l'empathie qu'elle témoigne à l'égard de son père, Frédérique nous est présentée de manière plus positive. À l'inverse, Marie, qui lui demande de nombreux sacrifices afin de continuer à vivre dans le luxe et l'artifice, nous apparaît comme une fille sans scrupules. Toutefois, dans la séquence finale, la mise en scène renversera subtilement ces présupposés, soulignant ainsi le soin avec lequel il faut étudier les questions de filiation. Alors que Frédérique répète sur la scène d'un théâtre, Marie joue dans son salon avec ses deux enfants, à côté desquels se trouve une petite ferme en plastique. La dernière image de Marie est celle d'une mère s'activant au sein d'un cercle familial, dans un salon en désordre parce qu'habité par des enfants qui s'amuse. À l'inverse, la dernière image de Frédérique la cadrera en gros plan sur fond noir. D'un côté, le plan est large et inclusif, malgré sa dimension ostensiblement plastique; de l'autre, il s'agit d'une image qui magnifie l'individualisme et en fait ressentir le néant. Laquelle des deux a fait le bon choix? Où trouve-t-on réellement l'héritage familial? Sans imposer de réponse, le film illustre simultanément les deux possibilités.

Si Sébastien Pilote insiste pour dire que *Le démantèlement* est comme

une « suite » à *Maria Chapdelaine*, qui mettrait en scène les descendants des personnages de Louis Hémon, il faut néanmoins comprendre que c'est une suite qui « repotentialise » les données morales et affectives de l'œuvre originale.

Retours

Déjà, *Le vendeur* formulait les mêmes questions et distribuait les mêmes problèmes. Y sont présentés la disparition, éminemment tragique cette fois, de la jeune génération et le choix ambigu que devront faire ceux qui sont condamnés à rester. Ici, l'héritage s'appréhende à travers son absence. Marcel Lévesque (Gilbert Sicotte), vendeur du mois depuis plus de vingt ans chez un concessionnaire de Mistassini, fait face à des événements autrement plus bouleversants que les situations répétitives et sans relief qu'il expérimente dans son travail monotone : sa fille et son petit-fils (Nathalie Cavezzali et Jeremy Tessier) sont victimes d'un accident, alors que leur voiture percute un orignal « dans le petit parc de Péribonka ». Cette voiture, « d'un bleu ciel », Marcel a demandé à sa fille d'aller la chercher chez un autre concessionnaire pour ne pas perdre une vente. Ou plutôt, sa fille s'est offerte – s'est sacrifiée – pour l'aider. Évidemment, la localisation de l'accident n'est pas négligeable, puisqu'il s'agit du lieu même, à quelques kilomètres près, où François Paradis s'est « écarté » dans les bois, rencontrant lui aussi la mort dans un acte d'amour.

Actualisant à nouveau l'imaginaire de l'œuvre de Louis Hémon, *Le vendeur* compte également un personnage du nom de François Paradis (Jean-François Boudreau) qui, faut-il l'ajouter, tentera de se suicider à la suite de l'achat impulsif d'un camion hors de prix, transaction menée de main de maître par Marcel. Sauf que ce François Paradis survit, sauvé in extremis par Marcel, qui fait pour lui ce qu'il n'a pas pu faire pour sa propre famille. Il

y a bel et bien un transfert, mais celui-ci est ambigu, difficilement acceptable. Dans *Le vendeur*, François Paradis est celui qui aurait dû mourir, mais qui finalement ne meurt pas.

Ainsi, et non sans une certaine ironie, la fin du film place Marcel dans la même position que Maria dans le roman. Après la mort des siens et le sauvetage d'un étranger, Marcel reprend machinalement son travail, comme si de rien n'était, provoquant le malaise chez ses collègues et ses clients. Dans la dernière scène, il devra faire un choix. Après de longs mois d'hiver, le printemps revient, et avec lui l'arrivée des nouveaux modèles. Marcel est dehors avec ses collègues, mais il semble rongé par une angoisse. Alors que tout le monde se dirige vers les modèles de l'année, il demeure immobile. Rejoindra-t-il la communauté, acceptera-t-il pour de bon le retour à la vie normale ou cédera-t-il et s'affirmera-t-il en tant que sujet à travers le deuil ? Faire de Marcel une nouvelle Maria, voilà qui est pour le moins audacieux.

« Je suis avec vous maintenant »

Dans la version du scénario de *Maria Chapdelaine* qu'il nous a permis de consulter, Pilote crée une autre filiation surprenante, pendant la séquence d'événements entourant la maladie de Laura Chapdelaine. Dans le roman, c'est bien l'agonie et la mort de sa mère qui permettront à Maria de choisir entre les deux prétendants restants : Eutrope l'emportera sur Lorenzo, alors que Maria prendra la place fraîchement laissée vacante. Son choix peut s'interpréter comme un non-choix : est-ce bien elle qui décide de remplacer sa mère sur l'échiquier familial ou n'est-ce pas plutôt quelque chose comme l'idéologie qui décide à travers elle ? Dans le scénario, les derniers souffles de Laura sont au contraire l'occasion d'une prise de conscience de la part de Maria : « Arrêtez de vous en faire. Je suis avec vous maintenant »,

dit la fille à sa mère. À bien y penser, il est vrai que, précédemment, Maria n'était jamais complètement présente. Son esprit, toujours, était porté vers la rêverie, vers l'autre, vers l'ailleurs. Maintenant, elle est revenue, elle est ici. En faisant le sacrifice d'une liberté peut-être encore plus factice que la tradition, elle s'affirme en tant que sujet pensant et désirant. Elle prend les choses – et se prend elle-même – en main. Or, cette phase n'est pas dans le roman, et pour cause : elle vient d'une autre histoire et d'une autre famille...

« *Don't worry, father. I'm with you now* », dit Michael Corleone (Al Pacino) à son père, Vito (Marlon Brando), alité et inconscient, dans le premier film de la trilogie, *The Godfather* (1972). Cette référence, comme tant d'autres qui parcourent le cinéma de Sébastien Pilote, est consciente et revendiquée par le réalisateur. Elle s'inscrit dans sa démarche classique et dans sa poétique de l'héritage. Chez Coppola, il est aussi question du choix : partir ou rester. Pour sauver son père sans défense, Michael, qui s'est toujours tenu à l'écart des activités familiales, acceptera soudainement de prendre la place du père. Mais ce choix est tout sauf une résignation ou une solution facile, car il implique un bouleversement complet de l'existence.

On comprend ainsi que, dès l'origine, *Maria Chapdelaine* est un mythe qui travaille le cinéma de Sébastien Pilote, qui ne cesse d'en tester l'élasticité et la résistance. À travers ses changements et ses renversements, gagnant chaque fois en complexité, la thématique du choix survit et nous aide à penser non seulement notre rapport au passé, mais, d'abord et avant tout, notre présent et notre avenir. Maria Chapdelaine n'aura jamais été aussi actuelle, ni aussi multiple. (L)