

## Entretien avec Jean Beaudin «Il faut abolir la notion de héros»

Léo Bonneville

Number 89, July 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51216ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

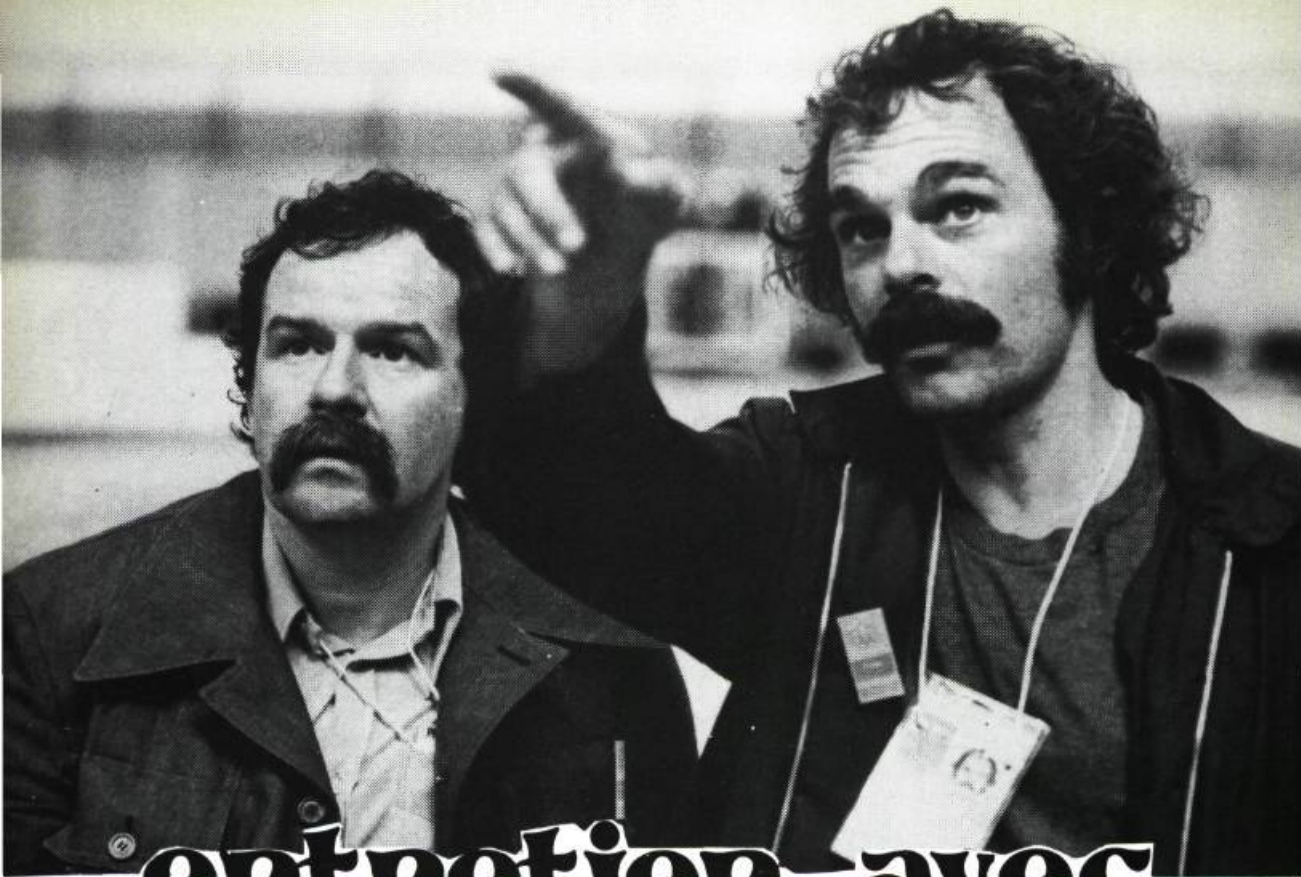
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Bonneville, L. (1977). Entretien avec Jean Beaudin : «Il faut abolir la notion de héros». *Séquences*, (89), 4–12.



Jean-Claude  
Labrecque

Je  
Beaud

# entretien avec

## Jean Beaudin

---

*"Il faut abolir la notion de héros"*

---

*Le succès que vient de remporter à Cannes J.A.Martin photographe (Prix oecuménique et prix de l'interprétation féminine à Monique Mercure) met en évidence son réalisateur, Jean Beaudin. Nous n'avons pas attendu ce jour faste pour aller l'interviewer sur sa carrière cinématographique. C'est après bien des déboires qu'il a pu tourner en toute quiétude son film le plus achevé J.A. Martin photographe. Déjà en voyant son court métrage Cher Théo, on découvrait l'attention de Jean Beaudin pour les relations humaines, les échanges fructueux, les rencontres significatives. Donc le 8 mars dernier, nous avons pu parler de ses films et il s'est livré en toute liberté, reconnaissant les hauts et les bas d'un réalisateur en quête de sa personnalité. Et la consécration qu'il vient de recevoir à Cannes devrait l'encourager à poursuivre son oeuvre sur la voie qui est la sienne.*

**L. B.**

**L.B.** - *Jean Beaudin, vous venez de l'Ecole des Beaux-Arts de Zurich (Suisse). Comment en êtes-vous venu à entrer à l'Office national du film ?*

**J.B.** - Je me cherchais un emploi. C'est aussi simple que cela.

**L.B.** - *Mais pourquoi précisément le cinéma ?*

**J.B.** - Le cinéma m'a toujours passionné. J'ai appris à aimer le cinéma dans le sous-sol de l'église Saint-Alphonse d'Youville. C'est ma soeur qui m'y amenait. En ce temps-là, il n'y avait pas de télévision. Il n'y avait pas beaucoup de cinémas où les enfants étaient admis. Avec \$0.35, on avait droit à un billet d'entrée, à un sac de chips et à un coke. C'était dans les années 40.

**L.B.** - *Mais dans quelle intention étiez-vous donc allé aux Beaux-Arts ?*

**J.B.** - Je n'avais pas d'intention particulière. J'aimais beaucoup les arts. C'était suffisant.

**L.B.** - *Pourquoi la Suisse après Québec ?*

**J.B.** - A cette époque-là, j'adorais la photographie. Et en Suisse, on s'intéressait précisément à la photographie. Quand je suis revenu à Montréal, je pensais à l'Office national du film. Déjà, quand j'étais aux Beaux-Arts, j'avais fait une demande d'emploi à l'O.N.F. A mon retour, je suis allé voir Wolf Koenig qui s'occupait de l'animation à l'O.N.F. Je lui ai montré mes dessins qu'il a trouvés intéressants. Et j'ai commencé à faire des petits films pour inviter les gens à poster leurs cartes assez tôt pour Noël.

**L.B.** - *Est-ce qu'il y avait une relation entre ce que vous faisiez à Zurich et ce que vous alliez faire ici ?*

**J.B.** - C'était nouveau. Je n'avais jamais fait d'animation. Mais je savais dessiner, je savais composer et j'aimais le cinéma.

**L.B.** - *Et quand vous faites du cinéma, vous vous intéressez à la géométrie et aux mathématiques.*

**J.B.** - Ce n'est pas que je m'intéressais particulièrement à ces deux disciplines. Mais j'ai travaillé plus d'un an avec l'équipe anglaise à faire toutes sortes de choses. Au même moment, il s'est formé à l'équipe française (avec Jacques Parent, Michel Moreau, Robert Forget, Gilles Blais) un secteur pour la préparation de films scientifiques et de films didactiques. Michel Moreau m'avait invité à faire partie de l'équipe. J'ai accepté. Alors je me suis mis à travailler avec le professeur Diénès qui avait trouvé une méthode pour enseigner les mathématiques, à l'élémentaire. Avec lui, je préparais des scénarios de films sur la théorie des ensembles, sur la multiplication, etc. C'était donc des commandes. Petit à petit, au lieu de découper du papier et de tracer des dessins, je me suis mis à travailler avec des enfants. Le premier film que nous avons fait avec des enfants portait sur la théorie des ensembles. J'avais habillé les enfants avec des collants rouges, des collants jaunes, des collants verts... Nous filmions en 16mm et le film était ensuite réduit en 8mm pour être mis en cassette mais sans son. Ces cassettes étaient dis-



tribuées dans les écoles. C'est alors que j'ai commencé à m'emballer pour le cinéma. C'est à cette occasion que j'ai découvert ce que c'était que travailler avec une équipe. L'animation c'est presque un travail "claustrophobique". Il faut vraiment aimer cela.

**L.B.** - Avec *Vertige*, vous montrez d'une façon fascinante différentes facettes du jeu. Quelle était votre intention en faisant ce film ?

**J.B.** - *Vertige* (1968) est un film très important pour moi. C'est le premier film sonore que j'ai réalisé. Au départ, c'était un film didactique. J'avais travaillé pour ce film avec Michel Trottier, un psycho-sociologue. La démarche était donc très scientifique, très didactique. Du moins sur le plan de la recherche et de la scénarisation. Puis le film a débouché sur la folie complète. Je me suis laissé prendre par tout ce qui se passait ici et là dans les années 67 et 68. Pensez aux émeutes à Boston, aux événements de mai 68, à Paris, etc. *Vertige*, c'était la drogue, la contestation... Tout était dans ce film. Aussi, sur le plan cinématographique, tout y était également. C'était une aventure incroyable. C'était la première fois que je travaillais avec Pierre Mignot. Jean-Claude Labrecque était à la caméra.

**L.B.** - Ensuite vous faites un film qui s'intitule... Et pourquoi pas.

**J.B.** - ... **Et pourquoi pas**, c'était une commandite payée par le Ministère de la recherche scientifique, à Ottawa, qui voulait précisément montrer le travail de la recherche scientifique fédérale. J'ai alors rencontré un homme vraiment extraordinaire qui est devenu le personnage central du film. C'était un Allemand émigré, vivant au Canada et qui faisait de la recherche en communication au niveau de la cellule humaine, grâce à l'encéphalogramme. Son hypothèse consistait à trouver le système qui permettrait des échanges rapides. Il pensait à l'héritage d'un homme comme Einstein. Tout son bagage

aurait pu être sauvé s'il avait pu le communiquer rapidement avant de mourir. Et, en travaillant, je me suis rendu compte que la recherche scientifique, c'était tout un monde. C'est pour cela que j'ai introduit dans le film, le club des Popeyes (des motocyclistes) qui est aussi un monde : un monde aussi fermé, aussi "claustrophobique" que finalement le monde de la recherche scientifique. J'avais fait une sorte de parallèle entre ces mondes et le monde étudiant.

### **Des échecs révélateurs**

**L.B.** - En 1970, vous entreprenez votre premier long métrage de fiction, *Stop*. Quelle a été, dans le scénario, votre collaboration avec Clément Perron et qu'est-ce qui vous intéressait dans ce sujet ?

**J.B.** - Au point de départ, disons que c'est un film raté. Le scénario était à la fois de Clément Perron et de moi-même. L'idée fondamentale du film était le décalage entre ce qu'un homme pense et ce qu'un homme fait. Malheureusement je n'ai pas su bien exploiter ce décalage entre la pensée et l'action. Un jour, peut-être, je reprendrai ce sujet. A l'époque je n'avais pas assez de métier et de maturité. D'ailleurs je me rends compte de plus en plus que la pensée politique des gens de mon entourage et leur manière de vivre, au Québec, sont d'une incohérence inadmissible. Cette dichotomie que je trouve chez les gens entre leur capacité d'agir et leur intention, cela m'a toujours intéressé.

**L.B.** - La critique n'a pas été tendre pour ce film et l'accueil du public a été si froid que le film a quitté l'affiche après une semaine. A quel attribuez-vous personnellement cet échec ?

**J.B.** - Finalement, c'est un film qui ne disait pas ce qu'il avait à dire. C'est un film inexistant.

**L.B.** - Pourquoi avez-vous changé le titre *Fausse piste* pour *Stop* ?

**J.B.** - J'avoue que le titre **Fausse piste** est

plus juste que **Stop**. Il y avait peut-être une sorte de rapport entre le personnage qui était un coureur d'automobiles et l'idée de le prévenir d'arrêter.

L.B. - *Du film particulièrement érotique avec Stop, vous passez au drame policier avec Le diable est parmi nous. Qu'est-ce qui vous attire du côté de Satan ?*

J.B. - J'aime autant ne pas parler de ce film. Ce film-là fut pour moi une erreur fondamentale. C'est un film que je n'aurais pas dû faire. C'est une année que je n'aurais pas dû vivre. Bref ce fut une année de folie. C'est quelque chose qui est complètement en dehors de moi. C'est une sorte de folie que j'ai été obligée de commettre. J'ignore encore ce qui m'a attiré à faire ce film. Tout ce que je peux dire, c'est que c'est le plus dur coup que j'ai subi dans ma vie. C'est également l'échec de ce film qui m'a réveillé vraiment. A partir de ce film, je n'ai plus été le même. C'est comme si j'avais eu besoin d'un énorme échec pour prendre conscience de moi-même.

L.B. - *Si je dis juste, le film s'intitulait au départ Le Pacte, scénario de René Caron. Est-ce que le sujet fondamental était véhiculé par René Caron ou a-t-il été modifié en cours de tournage ?*

J.B. - Il y a eu un grand malentendu entre René Caron et moi-même. René Caron a finalement retiré son nom du générique. C'est évident que le scénario était de René Caron. Mais il a subi les influences de Cinépix, c'est-à-dire de John Dunning et d'André Link. Eux mettaient une certaine pression. Et cela s'effectuait d'une façon si subtile que j'ai appris à ne plus me laisser manipuler. Tout de même, chacun doit assumer ses erreurs. A partir de ce film-là, je n'ai plus rien fait de la même manière.

L.B. - *On a parlé de mauvaise imitation de Blow Up et de Rosemary's Baby avec Le Diable est parmi nous. Qu'en dites-vous ?*

J.B. - On aurait pu dire n'importe quoi telle-

ment le film était mauvais. On ne pouvait se tromper.

### **Démystifier n'est pas mon métier**

L.B. - *Après un congé sans solde pour tourner Le Diable est parmi nous (chez Cinépix), vous retournez à l'O.N.F. où vous réalisez plusieurs courts métrages de fiction dont le premier est Les Indroguables (1971). Dans ce film s'agit-il d'une démonstration par l'absurde de l'usage de la drogue ou simplement d'un récit ?*

J.B. - Au point de départ, ce film était une commandite. C'était l'époque de l'enquête LeDain sur les drogues. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Jacques Jacob (une rencontre importante dans ma vie) avec qui j'ai fait quatre autres films par la suite. Après la lecture du rapport LeDain, nous n'étions pas d'accord, Jacques et moi, sur les conclusions. Finalement tous les péchés du monde étaient causés par la drogue. Pour cette raison, je n'ai pas voulu travailler avec la Commission LeDain qui a retiré sa mise de fonds. Le film a été financé exclusivement par l'O.N.F. Et le film est devenu une sorte de satire de toutes les drogues comme la télévision, la religion, l'alcool, le spectacle (à l'exemple de la lutte qui termine le film). J'ai alors découvert l'importance de faire des films où la notion du héros est abolie. Donc je tenais à éliminer la notion du surhomme.

### **Les Indroguables**





C'est le plus grand reproche que j'adresse aux arts que d'opter pour l'unique, l'exceptionnel, l'extraordinaire, le bizarre, le héros.

L.B. — *En d'autres termes, feriez-vous une différence entre le mot Art avec un grand A et art avec un petit a dans lequel tout le monde peut devenir artiste ou artisan ?*

J.B. — Je parle de l'Art avec un grand A. Je veux dire que Art avec un grand A est dans le quotidien. Je n'aime pas tout ce qu'il y a de mystificateur dans la notion d'artiste.

L.B. — *Chercheriez-vous à démystifier la notion d'artiste ?*

J.B. — Démystifier, ce n'est pas mon métier. J'aime parler des gens d'une manière simple. Comment parler des choses simples d'une façon passionnante ? Il est pour moi plus difficile de raconter la vie d'un gérant de banque qui fait son travail depuis trente-cinq ans que la vie d'un bandit qui a dévalisé sa banque. Mon grand-père a travaillé dans un bureau de poste pendant cinquante ans. Toutes les fins de semaine, il s'occupait de l'oeuvre de la soupe : il nourrissait les clochards, les ivrognes, les putains... Il avait une vie extraordinairement passionnante. Mais, sa vie durant, il a collé des timbres sur des enveloppes. Cela me paraît tout de même plus intéressant de faire un film sur un tel homme que sur Richard Blass qui a tué beaucoup de gens d'une façon spectaculaire.

L.B. — *Seriez-vous d'accord avec la formule de Zavattini qui rêvait de faire un film en suivant un homme durant une journée où il ne se passe rien ?*

J.B. — Pour moi, vingt-quatre heures dans la vie d'un homme où il ne se passe rien, cela n'a aucune importance. Pour moi, la vie ne se présente pas en terme d'heures. Il faut parler des gens dans un ensemble, dans un tout : dix ans, quinze ans, vingt ans, une vie.

L.B. — *Justement, j'en arrive au film suivant, Trois fois passera (1972) où nous assistons à trois étapes de la vie de trois personnages. Voulez-*

*vous montrer leur évolution et indiquer ainsi comment la vie les marquait ?*

J.B. — Ce film est en partie biographique. Je suis le mélange des trois personnages. Il y a aussi du Jacob, le scénariste du film. C'est évident qu'enfant nous avons été beaucoup enveloppés par la religion : à l'école, à l'église, à la maison. Il y avait beaucoup de noir autour de nous. Il y avait tant de choses défendues. Le péché circulait partout. Il me plaisait de raconter cela. Je voulais montrer le côté rigide et sévère de l'éducation à cette époque qui était à l'antipode de celle d'aujourd'hui. Je pouvais en parler avec un certain détachement puisque malgré tout, je garde de beaux souvenirs de cette période de ma vie. C'est pour cela que j'en parle ironiquement.

### **Irradier des ondes**

L.B. — *J'avais plutôt l'impression que la religion vous avait beaucoup marqué puisque nous trouvons des éléments religieux dans plusieurs de vos films.*

L.B. — J'ai été élevé dans la religion catholique. J'ai un père et une mère très catholiques. La religion avait une importance énorme dans ma famille. Mais je n'ai pas été marqué par la religion au point d'en être traumatisé. Je ne pratique plus, mais je pense que je suis croyant à ma manière.

L.B. — *Vous commencez votre film, Par une belle nuit d'hiver (1973) sur un poème de Ronsard. Pourquoi Ronsard et non un poète de chez nous ?*

J.B. — Ce poème répondait parfaitement au propos du film. De plus, pour moi ce poème est très québécois. Ronsard parle des étendues, des épinettes, etc... Ce qui me faisait plaisir, c'était cette consonnance québécoise. On aurait dit que Ronsard avait eu une vision de notre pays. C'était je crois ce qui me charmait.

L.B. — *Dans Cher Théo (1974), on voit deux mondes : le monde des adultes et le monde des jeunes. Avez-vous voulu marquer la différence*

*qui existe entre la préoccupation des jeunes et la préoccupation des adultes ?*

J.B. - Jacques Jacob m'avait présenté un scénario qui m'avait déplu. Nous l'avons jeté au panier. A cette époque, mon fils, Michel, avait six ans. Il était tombé d'un arbre et s'était brisé le fémur. Il avait séjourné six semaines à l'hôpital. Après quoi, on l'a mis dans le plâtre des pieds à la tête. Cependant il devait commencer à aller à l'école. Il a dû manquer les premiers mois de sa 1ère année scolaire. Il ne savait ni lire ni écrire. Il a appris à lire et à écrire seul. Finalement, cette aventure avait été plutôt positive pour lui. Cela m'avait permis de mieux le connaître. J'avais également un oncle qui s'appelait Mennen. C'était un homme extraordinaire. Il était alcoolique et travaillait chez Eaton comme poseur de tapis. C'était un homme chaleureux. A l'âge de trois ans, les médecins l'avaient condamné à mourir incessamment. En fait, il est mort à 56 ans. Il s'est marié à l'âge de 46 ans. Il écrivait des petits mots d'amour tous les soirs à sa femme. C'est le seul couple d'amoureux que j'ai vraiment connu dans ma vie. Cela m'a beaucoup marqué. C'est donc ces deux histoires que j'ai réunies dans ce film. Mon oncle est devenu Théo et mon fils Julie. Ce qui m'intéressait, c'était le personnage qu'on ne voit pas, mais qui est tellement merveilleux, amoureux, qu'il envoie des ondes, des fluides, à travers les murs. Pour moi, l'important, c'était ce pouvoir qui vient exclusivement de l'amour.

### **Un hommage à la Canadienne**

L.B. - *En 1975, vous commencez le tournage de J.A. Martin photographe. Comment vous est venue l'idée de ce film ?*

J.B. - **J. A. Martin** a été commencé avant la réalisation de **Cher Théo**. J'avais travaillé sur **J. A. Martin** durant l'été de 1973 avec Marcel Sabourin, co-scénariste. Mais j'ai abandonné la scénarisation de **J. A. Martin**



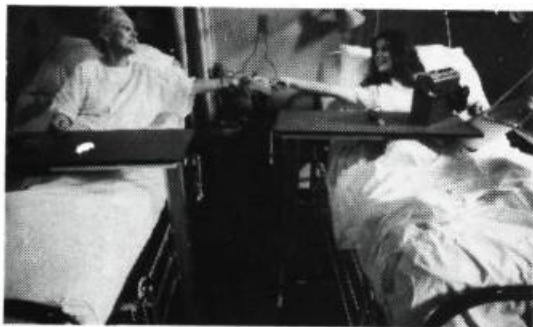
Par une belle nuit d'hiver

pour aller faire **Cher Théo**. J'ai repris le projet en 74. **J. A. Martin** est un film sur le couple mais j'aurais aimé que la famille fût plus présente. C'est le premier reproche que je me fais. En fait, je n'ai jamais vu un film sur la famille. C'est peut-être dans **Godfather** qu'on sent le mieux la famille ! D'ailleurs je me demande si le succès du film ne vient pas du fait précisément que les membres de la famille se tiennent véritablement. Mon idée de base était de faire un film sur la famille en donnant prépondérance à la femme. Quand je vois quelqu'un qui ne cesse de travailler fort, surgit en moi l'image de la femme. Jamais celle d'un homme. Et c'est probablement l'image de ma grand-mère, de ma mère, de ma femme.

L.B. - *Et pourtant J.A. travaille.*

J.B. - Oui, mais ce n'est pas la même chose. D'abord le travail d'une femme, "d'une mère de famille", personne ne le remarque, personne n'en parle. C'est un travail anonyme, non rémunérateur. Quand une femme demande de l'argent à un homme, on dirait que ce dernier lui fait une faveur en lui en donnant. De plus, le travail de la mère n'a jamais été valorisé. Et Dieu sait si le travail d'éduquer les enfants, est important pour une société. Or, ce travail, c'est la femme qui l'accomplissait : surveiller les devoirs,





Cher Théo

faire apprendre les leçons, être cuisinière... sans compter la lessive, le ravaudage, le nettoyage, etc. C'est extraordinaire la diversité des tâches qu'une femme doit remplir pour être ce qu'on appelle une "mère de famille". Cela dit non pas par opposition à l'homme qui avait lui aussi ses problèmes. Mais dans la vie d'un homme, il y avait tout de même des répit. Dans la vie d'une femme jamais. Les seuls moments de répit d'une femme, c'était le temps qu'elle passait à l'hôpital pour accoucher. Là elle passait quatre ou cinq jours et se faisait servir. Elle était heureuse. Bien heureuse. C'était pour elle une sorte de vacances. C'est donc à partir de ces constatations qu'est né **J. A. Martin photographe**. Le film est une sorte d'hommage à nos grands-mères, à nos mères et à toutes les femmes du Québec.

**L.B.** — *Le film apparaît comme une libération de la femme qui enfin sort des quatre murs de la maison.*

**J.B.** — C'est une façon de montrer qu'elle a besoin de sortir du milieu. J.A., lui, c'est un homme bien actif au travail. Il parle quand il travaille, il bouffe quand il travaille, il a des idées quand il travaille. Mais il est tout à fait démuni quand il arrive devant la vie. Alors que sa femme, c'est le contraire. Elle est plutôt passive devant son travail : laver, repasser, préparer les repas... Elle devient

active devant la vie.

### **Une lenteur lumineuse**

**L.B.** — *Sans vouloir faire un film historique, vous situez l'action au moment où les photographes se promenaient de village en village. Avez-vous fait des recherches sur ce temps-là que vous n'avez sans doute pas connu ?*

**J.A.** — La scénarisation du film a duré plus d'un an et demi. Il a fallu faire bien des recherches. J'ai lu des livres sur cette époque, sur le langage du temps. J'ai examiné beaucoup d'albums de photographies. J'ai consulté des gens qui ont vécu cette époque. J'ai rencontré un barbier de 102 ans qui était ouvrier dans les Cantons de l'Est et il m'a raconté comment il s'était fait photographe. Pour moi, il ne s'agit ici ni d'un film historique, ni d'un film folklorique, ni d'un film d'époque. La seule raison qui m'a fait situer le film à la fin du siècle dernier, c'est le rythme que j'imaginai et qui correspondait exactement au rythme cinématographique que je voulais développer. Cette lenteur permet de voir les choses, de les sentir plutôt que de les imposer.

**L.B.** — *Vous arrivez à créer une atmosphère qui m'a fait penser aux peintures d'Osias Leduc, le maître de Corrèlieu : même teintes, mêmes nimbos lumineux, même or chatoyant. En étiez-vous conscient ?*

**J.B.** — C'est la première fois qu'on me fait cette remarque. Mais cela ne me surprend pas. Comme j'ai fait cinq ans de Beaux-Arts, comme j'ai eu Jean-Paul Lemieux comme professeur, comme je connais bien la peinture québécoise, il fallait que j'utilise la couleur pour les costumes et pour les décors. (Il n'y a pas de photo couleur sur l'époque de J.A. Martin). Alors quand je me souviens de la peinture canadienne, c'est rarement la couleur vive qui surgit à ma mémoire. Tout est doux. Mais disons que cela s'est fait inconsciemment. J'ai tâché de m'en tenir à des couleurs les plus naturelles possible, celles qui me paraissaient le mieux convenir au



sujet : donc rien de criard. Je ne voulais pas que des couleurs vives vinsent agacer, déranger le spectateur. J'avais alors l'impression de moins tricher en agissant ainsi. Toutefois j'avoue que c'est la lumière qui m'intéressait, plus encore que la couleur.

### **La vie d'un photographe**

L.B. — *Justement, en parlant de lumière, comment êtes-vous arrivé à donner une douceur à vos scènes éclairées à la chandelle ? On ne peut s'empêcher de faire un rapprochement avec Barry Lyndon.*

J.B. — **Barry Lyndon** est vraiment différent de **J. A. Martin**. Stanley Kubrick a fait faire une lentille spéciale pour pouvoir prendre les scènes avec très peu de lumière fournie par des chandelles. Mais, si vous remarquez, dans ces scènes, les gens sont statiques : ils ne bougent pas. Il n'y a presque pas de mouvement. Nous, nous n'avions pas les moyens de faire faire une lentille spéciale. Nous avons dû truquer. C'est du quartz. Ce n'est pas la vraie lumière : c'est la lumière électrique. Mais nous avons essayé de nous rapprocher le plus possible de la réalité lumineuse. Car simplement la lumière de la chandelle ou de la lampe à l'huile, cela ne donnait rien. C'est Michel Brault qui a mis au point le quartz qui avait servi d'ailleurs pour le film **Kamouraska** de Claude Jutra. Monique Mercure était enroulée de fils quand elle montait l'escalier et il fallait la faire recommencer pour prendre le bon son. C'est vous dire que, pour donner le naturel, il faut parfois beaucoup d'astuce. Le plan où elle monte et descend l'escalier a demandé un après-midi de tournage ou cinq heures de travail. Il fallait constamment que Monique Mercure tourne la lampe d'une certaine façon pour que le spectateur ne voit par le quartz. Et n'oubliez pas qu'elle était presque emprisonnée avec un ruban qui fixait les fils sur son corps. C'était vraiment de l'acrobatie. De plus, durant l'été chaud de 1975, il faisait près de 120° F. dans la pièce

où nous tournions. Imaginez l'épuisement de Monique et surtout de Mignot qui manipulait la caméra dans un angle presque impossible. C'est d'ailleurs lui qui est responsable de la qualité de la lumière.

L.B. — *A cette époque, le métier de photographe ambulancier était-il un métier artistique populaire et rémunérateur ?*

J.B. — Dans le film, le comportement du photographe est assez exact. Bien sûr, il y avait des photographes connus. Il n'y a personne d'important qui passait à Montréal, à cette époque, sans se faire photographier par Notman. C'était le Yousof Karsh du temps. On venait dans son studio. Mais il y avait d'autres photographes qui avaient leur petit studio et qui aussi se déplaçaient pour aller photographier les gens chez eux. Certains photographes avaient des contrats avec le Canadien Pacifique qui se construisait à cette époque. Certains photographes avaient des contrats du gouvernement. Ils se promenaient de village en village pour photographier les gens qui ne pouvaient se déplacer. Dans le film, le personnage de J. A. Martin est un mélange de plusieurs photographes.

L.B. — *Est-ce que les photographes développaient sur place ?*

J.B. — Exactement. C'était tout simplement une plaque de métal. D'ailleurs nous nous sommes servis pour les photos des appareils de l'époque. Au début du film, le spectateur assiste précisément à la préparation de la plaque : collodion, nitrate d'argent...

L.B. — *Où le film a-t-il tourné pour les scènes d'extérieur ?*

J.B. — Nous avons tourné un peu partout dans la province de Québec : à Saint-Roch-de-l'Achigan, à Saint-Zénon, à Sainte-Monique, à Laprairie, dans la Beauce, etc.

### **Un amour à refaire**

L.B. — *J. A. Martin photographe cherche-t-il à sensibiliser les spectateurs à la libération de la femme autant qu'à la communication entre deux êtres ?*



J. A. Martin photographe

J.B. - Au moment où nous avons écrit le scénario, nous n'avons pas pensé à la libération de la femme. Pour moi, le sujet du film, c'est l'amour à refaire. Dans la vie, chacun doit prendre sa place. Il y a donc des démarches à faire pour que tout fonctionne. Les relations s'enrichissent ou se détériorent. Pour que les relations s'enrichissent, il y a un travail à faire. Sinon chacun s'installe tranquillement dans sa routine et la relation s'émousse. C'est dire que le scénario est fort simple. En fait, la qualité du film n'est pas dans le scénario. La force du film réside justement dans ce que nous n'avons pas choisi des éléments spectaculaires mais plutôt des détails fort simples qu'habituellement on évite de montrer : les draps qu'on plie, les enfants qu'on punit . . .

L.B. - *Le film est une sorte d'itinéraire aussi bien intérieur qu'extérieur.*

J.B. - Exactement. La lecture doit se faire un peu avec sa tête, un peu avec son cœur et un peu avec son âme. Il faut que le spectateur se laisse couler de l'intérieur.

L.B. - *Qu'est-ce qui vous a incité à faire des plans très courts avec des tons au noir constants ?*

J.B. - Si Bergman n'avait pas utilisé l'expression **Scènes de la vie conjugale**, j'aurais choisi ce titre pour mon film. Car, en fait, le film est une suite de scènes de la vie quotidienne. Il me plaisait d'ouvrir un plan et de le fermer, puis d'en ouvrir un autre et ainsi de suite. Cela me plaisait vraiment.

C'est purement instinctif, émotif. C'est mon choix. Dans **J. A. Martin**, il y a toujours une évolution de séquence en séquence. En fait, chaque plan est additif. C'est dans ce sens que le film est cohérent et très rigoureux dans sa forme cinématographique.

L.B. - *Le cinéma vous apparaît-il comme un moyen valable et enrichissant pour un spectateur ?*

J.B. - Le cinéma est un art tellement complet. Il n'y a pas de médium plus près de la vie que le cinéma. Vous avez l'image, le son, le mouvement ; vous avez le temps et l'espace.

L.B. - *Et maintenant à quoi travaillez-vous ?*

J.B. - J'ai deux ou trois sujets de films. Je trouve gênant d'en parler parce que je n'ai encore rien de précis. Mais j'ai un projet de film pour enfants. Ils ont le don d'émerveillement qui les rend réceptifs. C'est pour cela que je suis intéressé à faire des films pour eux.

L.B. - *Etes-vous satisfait de travailler à l'Office national du film ?*

J.B. - L'Office national du film m'a tout donné, m'a tout appris. Je lui dois tout. Pour moi, l'O.N.F. est une maison extraordinaire, malgré tous les défauts et tous les inconvénients qu'elle peut avoir. C'est sûrement la plus grande "boîte cinématographique" au monde. La liberté de travail y est totale. Par exemple, pour mes deux ou trois derniers films, jamais quelqu'un n'est venu me dire quoi écrire, quoi faire, quoi tourner, qui engager, etc.

L.B. - *Le cinéma, est-ce vraiment votre vie ou pourriez-vous aller travailler dans un autre milieu ?*

J.B. - Je ne sais pas si je serais capable de me trouver un emploi ailleurs que dans le cinéma. Le cinéma, c'est ma vie. C'en est même un défaut. Je pense que j'accorde trop d'importance émotive au cinéma. Je sais que je néglige beaucoup de choses en privilégiant le cinéma. C'est le reproche que j'ai fait à J. A. Martin dans mon film et que je me fais à moi-même.