

Entretien avec Jean Beaudry

Philippe Gajan

Number 82, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23478ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gajan, P. (1996). Entretien avec Jean Beaudry. *24 images*, (82), 28–31.

Entretien avec

JEAN BEAUDRY

PROPOS RECUEILLIS PAR
PHILIPPE GAJAN

Jean Beaudry réalise, avec *Le cri de la nuit*, son cinquième long métrage de fiction. Sans François Bouvier, avec qui il avait coréalisé *Jacques et Novembre*, et après deux films de la série *Contes pour tous*, il revient aujourd'hui avec une œuvre de maturité qui s'inscrit à la fois en continuité (thématique) et en rupture (formelle). Avec *Le cri de la nuit*, le cinéma d'auteur de Jean Beaudry se veut encore et toujours exploratoire.



Pierre et
Nathaël.

24 IMAGES: *Un des thèmes les plus importants de votre film est l'enfermement dans la solitude, renforcée par la mise en scène d'un huis clos. Est-ce que le choix du cégep est avant tout le choix du huis clos?*

JEAN BEAUDRY: Effectivement, mon idée de départ n'était pas de parler de la paternité, ou plus encore du rapport à la création, du rapport de l'être humain à sa destinée. Au départ, il y avait un huis clos, la nuit, et un personnage, le gardien de nuit. C'est plus tard, en travaillant, que les autres personnages se sont greffés. D'abord l'adolescent et peu de temps après la femme parce que mon personnage est hanté par sa relation avec sa blonde. En fait je me rappelle que lorsque j'ai commencé à travailler l'image, la texture, j'ai beaucoup été inspiré par un peintre, Pierre Soulages, qui peint de grandes toiles, presque toutes noires avec tout à coup, dans un coin, une tache jaune. Dans un texte, il dit: c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche. C'est comme dans le processus d'écriture, tout à coup des thèmes s'imposent à moi.

Le film était alors très écrit?

Très écrit, oui. Le cinéma coûte cher, et je n'ai pas vingt films derrière moi. L'écriture m'apporte une certaine assurance, elle m'aide à approfondir ma pensée. Ce n'est donc pas inutile mais ça peut être dangereux, jusqu'à perdre son idée à force de la retravailler. Pour le prochain film, j'aimerais pouvoir me garder une certaine marge de manœuvre sur le plateau, notamment pour la mise en scène des personnages. Cela dit, dans le cas du huis clos, il n'y avait pas beaucoup d'imprévus possibles et le fait que ce soit écrit allait relativement de soi.

*Jacques et Novembre proposait aussi un huis clos, celui de Jacques avec lui-même. Dans ce cas, la caméra lui servait de miroir. Il s'agirait davantage, pour *Le cri de la nuit*, d'un miroir sans tain qui place le spectateur en position de voyeur. Il n'est plus inclus comme il pouvait l'être dans le processus filmique de *Jacques et Novembre*. Qu'en pensez-vous?*

C'est très juste. En faisant *Jacques et Novembre*, nous étions très conscients du fait que Jacques en parlant à la caméra vidéo, s'adressait au spectateur qui n'avait alors pas le choix d'être impliqué. C'était donc tout à fait différent et, à mon sens, assez inhabituel dans le cinéma de fiction. C'était cette exploration du film dans le film où le spectateur se retrouve un peu coincé qui m'intéressait. De plus, d'un autre côté, il était pris à témoin puisque les images en couleur étaient alors le fait de l'ami de Jacques. Jamais, il n'y avait de point de vue extérieur à la narration. *Le cri de la nuit* est donc plus fidèle aux conventions. Mon idée était de créer un lieu unique et multiple. C'est le cégep, la nuit, on ne sort jamais dehors, sauf à la fin, et cela a d'autant plus de sens. Un lieu donc, une atmosphère à laquelle le spectateur pourrait s'identifier.

Une atmosphère, oui, et contrairement à nombre de huis clos, elle n'est pas étouffante.

C'était l'écueil à éviter, je ne la voulais pas étouffante. Malgré le fait que les personnages aient de la difficulté à vivre ou à parler, à réaliser certaines choses, malgré aussi le fait que la communication qui s'établit au départ entre le jeune et le gardien se fasse par médias interposés, vidéo, intercom, ce qui fait partie des problèmes de communication entre générations, je savais, je voulais qu'ils s'en sortent, qu'ils se touchent, se rejoignent, ce qui correspond à ce que je suis aujourd'hui. Ça sera probablement la fin d'un cycle sur le suicide. Mais, d'ailleurs, le personnage ne se suicide pas, et je crois qu'à aucun moment il n'en est proche. Il a envie de lancer un message.



Jean Beaudry.

Pour ce qui est de la thématique de la paternité, vous ressentez l'ensemble des clichés qui ont cours de nos jours. Pourquoi n'être pas parti d'un peu plus loin?

Oui, je l'ai fait consciemment. Je voulais faire le périple au complet, mais pour arriver ailleurs. Je pense aussi que le film porte tout ça. À travers ce que l'on appelle volontiers des clichés, à travers la scène avec Hélène qui est beaucoup plus réaliste, plus quotidienne, je voulais arriver ailleurs : ces interstices du subconscient, la lutte entre les deux individus qui ne se connaissent même pas et puis des pensées comme «j'aurais l'impression de mourir», des allusions comme «on n'est pas des dieux». Mais oui, on est des dieux, l'être humain veut laisser des traces, faire sa petite marque. C'était dans cette perspective-là que je voulais en parler, et je pense que c'est là, à travers quelque chose de plus quotidien, de plus terre-à-terre. La partie couleur avec Hélène c'est cela aussi. Même si c'est un cliché de le dire maintenant, j'aime bien cette formule: la couleur est plus réaliste mais le noir et blanc est plus vrai. Je jouais aussi, les dialogues ne sont plus les mêmes tout à fait en noir et blanc.

Il existe d'ailleurs une certaine ambiguïté dans l'utilisation alternée de la couleur et du noir et blanc. Pour ma part, j'y ai vu un travail sur la communication versus la solitude. Qu'en est-il exactement?

Je voulais éviter une lecture mécanique, la fille entre, couleur, elle sort, noir et blanc: cela n'a aucun intérêt. En travaillant, je me suis dit qu'il était possible que la couleur ait un sens par rapport au noir et blanc. Par rapport à la relation, la relation amoureuse, oui, mais je savais qu'en allant un peu plus loin l'interprétation pouvait être différente, multiple. Je trouve ça intéressant. Moi-même, j'aime

quand au cinéma tout n'est pas clair, quand je suis amené à me faire mon propre cinéma. Tout à coup quelqu'un me dit: mais non, moi je n'ai pas vu ça comme ça, et l'interprétation devient plus riche de tout ce que l'on échange. Mais effectivement, pour moi, c'était plutôt pour exprimer le rapport amoureux, le rapport à la vie si l'on veut et donc dans ce sens-là, oui, la solitude et le rapport à l'autre.

Vous avez créé un véritable lieu cinématographique, et c'est en partie par votre utilisation de l'espace que l'on quitte l'étouffement du huis clos.

D'ailleurs, au delà de ça, j'étais conscient du fait que les interstices oniriques, l'oiseau, les chants grégoriens étaient risqués, que le film pouvait fonctionner sans. Mais je trouvais que tout ça donnait une épaisseur que j'endosse et avec laquelle je vais vivre. Ce genre d'approche, de langage ou de code n'a pas été beaucoup utilisé au Québec, dans notre cinématographie et même dans notre imaginaire. Je suis même conscient d'avoir été timide, mais je me rends compte maintenant que j'ai entrouvert une porte extraordinaire. Pourquoi n'ai-je pas été plus loin? Peut-être n'en étais-je pas capable, je ne sais pas. Je pourrais continuer à écrire le même scénario pendant cinquante ans et il serait peut-être meilleur, mais à un moment donné on a besoin de concrétiser pour aller plus loin ensuite. Là je vois les choses, j'entrevois de nouvelles possibilités que j'ai envie d'explorer, j'ai hâte de faire un prochain film.

Justement, que pouvez-vous nous dire du prochain film?

Une idée vague, explorer le rapport qu'on a au monde versus la vue, l'ouïe, le rapport qu'a un individu avec la réalité. Je crois, j'en

la nuit dépasse, et de beaucoup, le simple élément argumentatif ou déclencheur. Ce choix, bien au-delà du simple niveau dramatique, recouvre très exactement l'ensemble des éléments thématiques et formels qui composent le film. La nuit, comme le cégep, sont des entités closes qui possèdent une capacité d'ouverture sur leur frontière.

Cela constitue une des caractéristiques majeures du *Cri de la nuit*. Le huis clos, figure particulièrement chargée par tous les arts de la représentation, est ici, non seulement ouvert thématiquement par le renoncement au suicide, le règlement du problème de communication et la naissance d'une nouvelle compréhension comme aboutissement de la quête, de la double quête plutôt, qui se résorbe en une; il l'est aussi formellement par l'ouverture du cégep au petit matin, le passage de la nuit au jour. Le huis clos est aussi dans ce cas multiple et mouvant. En ce sens, il dispose d'une capacité organique à se métamorphoser de par les déplacements, l'utilisation du circuit de communication interne et les différentes montées dramatiques. De façon triviale, cela pourrait s'exprimer ainsi: les murs ont des oreilles, mais aussi des yeux. De plus, pour poursuivre sur la même idée d'un lieu organique, il faut noter que chacun des espaces dispose d'une vie propre: la chaufferie suggère un cœur qui bat qui absorbe le trop-plein lancé au moyen d'un cri; dans la cage d'escalier la caméra en plongée suggère l'appel du vide; l'observatoire transforme Pierre en gardien de phare.

Le cri de la nuit propose donc, ou si l'on préfère, se meut dans une véritable forêt de symboles visuels et sonores, on pense à l'utilisation du chœur par exemple. La lecture en est ainsi forcément rendue multiple, complexe et ouverte. À l'inverse, le risque d'une charge symbolique trop lourde est toujours présent, brouillant et orientant tout à la fois, et cela de façon parfois trop explicite, les différentes pistes. Un des exemples les plus visibles en est l'utilisation en alternance du noir et blanc et de la couleur. Encore une fois, la lecture de cet effet ne peut être que purement formelle. S'il est possible de décoder la couleur comme l'univers de la communication, le bris de la solitude et de l'enfermement, par l'arrivée de la compagne de Pierre ou celle de la bande vidéo des va-

cances de Nathaël en compagnie de son amie, deux épisodes en couleur, les différents passages qui naviguent entre les deux procédés rendent bien plus ambiguë et complexe l'interprétation. De façon identique, l'utilisation de la vidéo et du circuit interne du cégep est à la fois source de communication, communication par procuration dans le cas de la bande testament, et de brouillage, témoin le jeu du chat et de la souris auquel se livrent Pierre et Nathaël.

Le film de Jean Beaudry tire une grande partie de sa richesse de telles ambiguïtés. L'exercice de codage/décodage n'est pas simplement un jeu intellectuel. Il ne prend constamment effet que dans un souci de rapport au réel qui échappe le plus souvent aux protagonistes. C'est aux dialogues qu'est alors dévolu le rôle de prendre en charge les situations quotidiennes, c'est-à-dire les scènes les plus réalistes qui émailent le film. Les disputes de couple, entre Hélène et Pierre, par exemple, en sont l'illustration. D'où l'effet de décalage/collage permanent existant entre la scénographie qui tire du côté onirique et de la vie intérieure et les confrontations qui sont l'expression de la difficulté à exprimer ce bouillonnement. Il semble que tout le pari du film se situe là, dans cette tentative de conjuguer réalisme et imaginaire, de créer un choc par la juxtaposition de deux univers visuels et sonores qui ne se situent pas sur le même plan, afin de provoquer une réaction, voire peut-être une réflexion. Mais cela toujours avec le souci de répondre au thématique par le formel et vice-versa.

Car, dans *Le cri de la nuit*, il y a de constantes brèches qui mènent de l'intime au spirituel, comme un embryon de mysticisme. Le rapprochement avec Brisseau, notamment celui de *De bruit et de fureur*, est alors permis. Dans un cas comme dans l'autre, l'adhésion du spectateur est constamment sollicitée, voire prise à partie. Le spectateur, ici confortablement installé en voyeur, celui-là même à qui s'offre le miroir sans tain que constituent les murs du cégep,



Nathaël (Félix-Antoine Leroux). La nuit, entité close qui possède une capacité d'ouverture sur sa frontière.

se voit confier la dérangeante mission d'effectuer un choix. Celui de croire ou de ne pas croire. Son adhésion est confrontée à sa capacité à accepter ou non cette mise en perspective du quotidien par la vie intérieure, et réciproquement, l'un se nourrissant de l'autre. C'est d'ailleurs dans cet aspect que se situe la limite de l'essai, la recherche du seuil de tolérance, pourrait-on dire.

Essai? En effet, le film de Jean Beaudry, malgré son apparence plutôt classique — un huis clos, unité de lieu et de temps — s'apparente beaucoup à un laboratoire d'expérimentation travaillant sur une frontière, cette frontière qu'il suppose entre l'imaginaire et le réel. C'est d'autant plus intéressant que la rigueur formelle et narrative avec laquelle est menée cette exploration permet d'espérer une évolution, un enrichissement sur le questionnement des délicats rapports du monde réel au monde imaginaire, questionnement d'autant plus prometteur qu'il met en jeu une matière cinématographique brute foisonnante. Cinéma personnel, celui de Jean Beaudry l'est assurément, notamment par sa capacité de renouvellement. Si, nous l'avons vu, il existe des ponts entre les différentes œuvres du cinéaste, force est de constater que ce dernier ne fait pas de surplace mais qu'il a, bien au contraire, une véritable envie d'aller de l'avant, comme une envie de cinéma. ■

LE CRI DE LA NUIT

Québec 1996. Ré. et scé.: Jean Beaudry. Ph.: Éric Cayla. Mont.: Suzanne Allard. Concept. son.: Claude Beaugrand. Dir. art.: Michèle Forest. Mus.: Robert Marcel Lepage. Int.: Pierre Curzi, Félix-Antoine Leroux, Louise Richer. 82 minutes. Couleur, noir et blanc. Prod.: Les Productions du lundi matin et l'ONF. Dist.: CFP.