

## Entretien avec Jean Beaudin

Léo Bonneville

---

Number 118, October 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50882ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

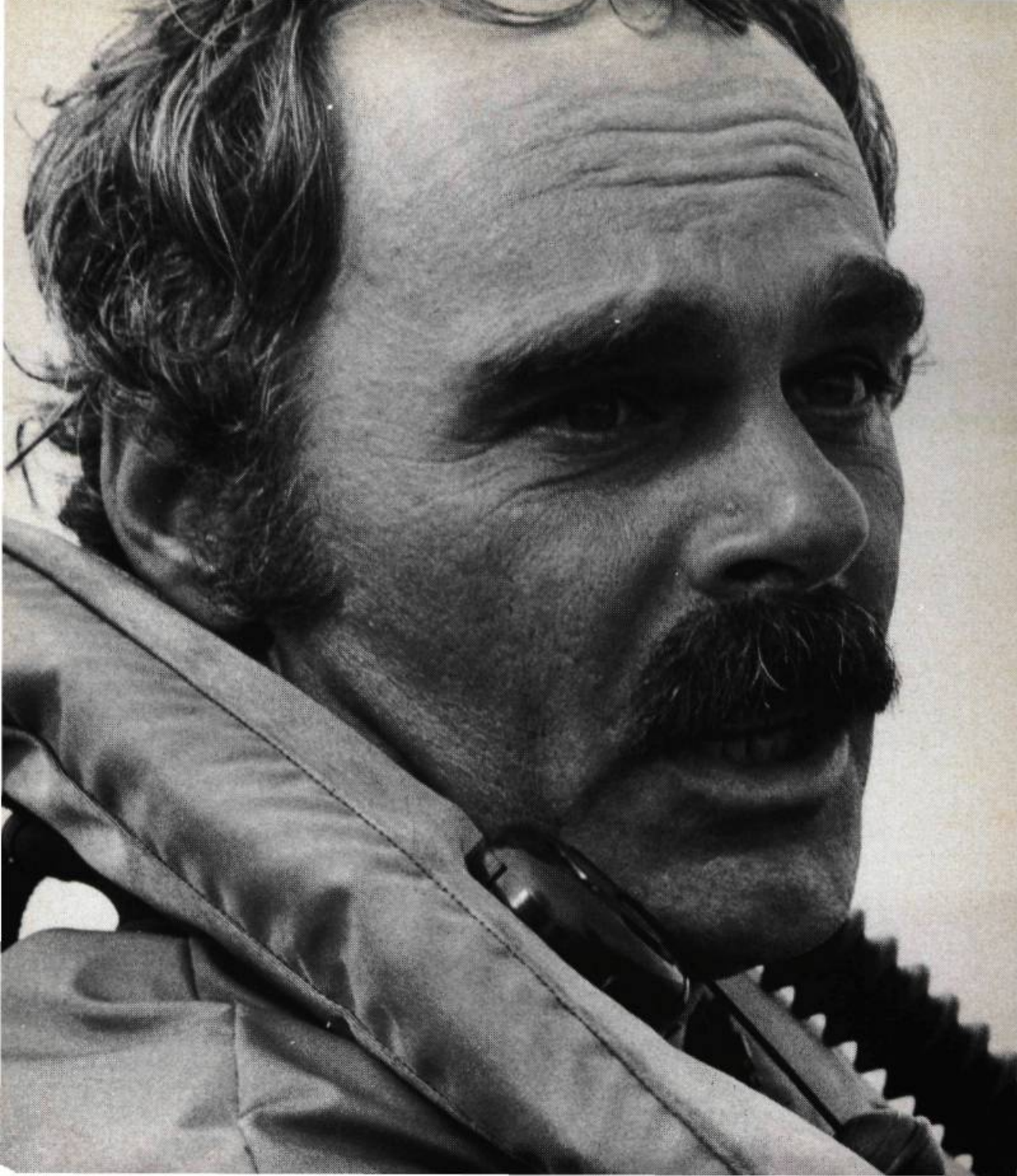
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Bonneville, L. (1984). Entretien avec Jean Beaudin. *Séquences*, (118), 4–9.



## ENTRETIEN AVEC

JEAN  
BEAUDIN

**D**ANS NOTRE PREMIER ENTRETIEN (*SÉQUENCES*, no 89, juillet 1977), Jean Beaudin affirmait qu'« il faut abolir la notion de héros. » Ainsi Julie (dans *Cher Théo*), J.A. Martin, Cordélia, Mario ne sont pas des héros. Ce sont des gens (je ne dis pas des personnages) qui ont des soucis avec leur entourage. Dans *Cher Théo*, c'est une femme qui va mourir et qui n'a de pensée que pour son lointain mari, dans *J.A. Martin* photographe, c'est aussi une femme qui veut redonner vie et flamme à son amour, dans *Cordélia*, c'est encore une femme qui se prend d'amour pour un homme au point de se voir accusée d'avoir éliminé son mari, dans *Mario*, c'est un cadet qui est attaché exclusivement à son aîné et qui ne vit que pour accomplir son rêve qui marquera sa délivrance. Tel est non pas l'itinéraire, mais plutôt la préoccupation constante de Jean Beaudin pour les rapports entre de petites gens. C'est bien avant la présentation de *Mario* au Festival des films du monde, où le film a connu un triomphe de popularité, que nous l'avons rencontré après un premier visionnement, le 24 février 1984. Nous avons repris notre conversation que nous avions laissée avant que *J.A. Martin photographe* ne remporte deux récompenses au Festival de Cannes, en 1977.

Léo Bonneville

**Séquences** — Qu'est-ce qui vous a incité à porter à l'écran l'oeuvre de Pauline Cadieux, *La Lampe dans la fenêtre*?

**Jean Beaudin** — Cordélia et J.A. Martin aussi bien que Cher Théo et Mario, ce sont des êtres à la recherche de l'absolu. La relation des individus à la recherche de l'amitié et de la tendresse m'intéresse davantage que ceux à la recherche de l'amour. Finalement, dans le cas de Cordélia, c'est sa relation entre elle et Samuel qui m'intéressait. C'est la société qui avait décidé de faire de Cordélia un exemple pour les autres femmes.

— **Y avait-il une relation directe entre la maladie de peau de Cordélia et son comportement plutôt désinvolte?**

— On ne peut pas être atteint d'une maladie comme celle-là sans en être affecté aussi bien psychologiquement que physiquement. Chacun des comportements de Cordélia paraît relié à sa maladie. Sauf que les gens du village, eux, ne le savaient pas. Comme quoi l'ignorance est la mère de la bêtise. En fait, ce qui me passionne, dans une société, ce sont les individus qui essaient d'être ce qu'ils sont, d'être à l'écoute de leurs impulsions envers et contre tous. Naturellement, ces gens-là sont mal vus par la société. D'autant plus qu'avec Cordélia, au XIXe siècle, chez nous, il s'agissait d'une femme.

— **Votre film prend parti pour Cordélia en montrant les maladroites de différents personnages comme le juge, le shérif. Quels arguments avez-vous en votre faveur?**

— Sur le plan juridique, il est indéniable que Cordélia est condamnée au point de départ. Même « La Presse » l'avait déjà condamnée. Le premier procès a été tenu devant un jury exclusivement composé d'Irlandais et d'Écossais, gens de Saint-

Canut, qui ne parlaient que l'anglais alors que les séances se tenaient en français. De plus, ces gens ne savaient ni lire ni écrire. C'est aberrant de penser que des gens qui ne comprenaient même pas les propos du procès puissent porter un jugement équitable.

— **Vous utilisez donc le deuxième procès et non le premier.**

— Tout d'abord, je ne voulais pas faire un film sur un procès, mais bien sur une femme. C'est pourquoi j'ai éliminé un procès. Comme le deuxième procès était la synthèse du premier, cela m'apparaissait suffisamment clair pour comprendre jusqu'à quel point tout avait été préparé et organisé à l'avance. Les dés étaient pipés.

— **Je constate que l'avocat de Cordélia est assez faible. Il ne la défend pas beaucoup. Pourquoi cette réticence?**

— L'avocat de Cordélia était un impulsif et un émotif. C'est plutôt par compassion qu'il défendait Cordélia. Il n'était même pas payé. Tout le monde sait que, devant la justice, la compassion, la charité et la bonne volonté ne suffisent pas. C'est l'efficacité et les preuves qui comptent. Bref, c'était un mauvais avocat. Il servait plutôt de support à Cordélia et je pense qu'il ne croyait pas vraiment à la possibilité de sauver l'accusée.

— **Vous procédez par petites touches comme dans J.A. Martin photographe. Ne trouvez-vous pas que**

Cordélia



**le procès est trop ramassé et malheureusement embrouillé et conséquemment pas assez explicite?**

— Je ne crois pas avoir jamais fait un cinéma explicite dans le sens où les choses sont soulignées. J'aime bien laisser le regard libre au spectateur — contrairement au cinéma dit très populaire qui a tendance à tout mâcher à l'avance croyant que le spectateur est un imbécile et qu'il faut mettre les points sur les i pour qu'il comprenne. Je pense plutôt que si le spectateur a assez de données pour qu'il ne se perde pas, il a la capacité de découvrir et de s'impliquer dans l'oeuvre. Je crois avoir raison parce que mes derniers films ont très bien été accueillis par la population.

— **Après la condamnation de Cordélia et de Samuel, le drame est terminé. Pourquoi avez-vous insisté sur la pendaison et la réaction des spectateurs face à la potence?**

— Les gens sont venus de partout pour assister à ce spectacle: de Québec, du Canada mais aussi de New York, de Boston, de Chicago et ont payé leur place 50\$. Ils en voulaient pour leur argent. Alors on a mis sur la tête de Cordélia un voile en soie transparent et on lui a glissé la corde au cou. On s'est dit qu'il fallait montrer son angoisse, sa peur, son visage se crispé. C'est pourquoi j'ai insisté sur cet aspect de la pendaison. Pendaison double, mais dos à dos pour bien marquer la séparation des amants. Spectacle morbide s'il en fut un.

— **Vous sentez-vous plus à l'aise dans la fiction pure que dans la reconstitution historique ou dramatique?**

— Je pourrais dire que je suis plus à l'aise dans la fiction pure. Avec *Cordélia* j'ai appris que la fiction est un art de la transposition. Si,

un jour, je travaille sur un fait vécu, je crois qu'il sera important de le transposer et d'aller chercher, dans la situation donnée, l'élément de base et d'en faire un film et non de reconstruire la réalité d'une façon précise et dans l'ordre chronologique. Je crois que cela est plutôt du domaine du journalisme et même du documentaire. La fiction permet d'aller chercher l'âme des individus.

## MARIO (1984)

— Pourquoi avez-vous choisi le sujet de « La Sablière » de Claude Jasmin pour votre dernier film?

— Dans le roman de Claude Jasmin, on trouve également la tendresse et l'amitié et surtout la recherche d'un absolu de la part des deux frères, Simon et Mario. Cet absolu est plus fort que l'amour de Simon pour Hélène, plus fort que la famille, plus fort que la société qui les entoure. Voilà deux enfants qui ont décidé d'aller au delà de ce que leur offre le quotidien. C'est cette recherche qui m'intéressait vraiment.

— Vous apportez beaucoup de changements au récit du romancier, qu'est-ce qui vous a guidé pour opérer ces changements?

— Probablement *Cordélia* qui, dans un sens, m'a appris à ne pas rester trop près des idées du point de départ. Il faut savoir aller plus loin que le point de départ. Sinon ça ne vaut pas la peine de passer un an sur la scénarisation, si c'est uniquement pour refaire ce qui a déjà été fait. Il s'agit donc d'une suite, ou encore d'une adaptation dans un autre média.

— Si vous le remarquez, le cinéma actuel s'inspire à 80% de romans publiés. Certains films sont très collés sur le récit, d'autres s'en éloignent.

— C'est très difficile de trancher parce qu'il peut y avoir, comme point de départ, une autocensure, une certaine facilité, peut-être même un respect. Tout cela est un peu inconscient, Ça prend parfois des mois et des mois pour se dire que le roman existe et que le film c'est autre chose. Il faut s'enlever cela comme des gales de la peau jusqu'à convenir qu'il faut partir sur une feuille blanche.

— Vous n'êtes donc pas pour la fidélité littéraire au roman?

— C'est mon opinion. Ce que j'ai pris, dans le roman de Claude Jasmin, ce sont les deux frères et la qualité de leur relation. Le reste ne m'intéressait pas au point de départ. Au fur à mesure que j'ai travaillé le roman avec Arlette Dion et Jacques Paris, nous avons décollé du roman pour faire un film.

— Est-ce pour cela que vous avez changé des noms?

— Les noms de Clovis et de Romana m'apparaissent plutôt exotiques. Je voulais que les personnages se distinguent par ce qu'ils sont, par leur richesse intérieure et non par l'originalité des noms. J'ai choisi des noms simples.

— Quel est le sens de l'explosion qui ouvre le film?

— J'ai essayé de faire le film en partant de la vision d'un enfant qui est Mario. C'est un exergue ayant une dimension prémonitoire de ce qui adviendra dans le film. Et si on peut lire l'exergue, on peut lire un condensé du film. C'est simplement Simon qui amène Mario voir une explosion dans une carrière. Pour Mario, il s'agit d'un immense

dragon qui crache du feu, Mario est un enfant qui fonce là-dedans et qui attaque comme s'il se jetait sur des Arabes. C'est un enfant qui prend les jeux et la nourriture intellectuelle de Simon. Il dit qu'il va attaquer Poitiers et se battre contre Charles Martel. Mario finit par prendre ces jeux comme une réalité, comme un but à atteindre. C'est cette dimension qui est l'essence du film.

— Dans le récit de Claude Jasmin, Mario est plutôt un attardé mental qui s'exprime tout de même d'une façon intelligible et parfois surprenante. Pourquoi l'avez-vous rendu muet?

— Pour moi, Mario n'est pas muet. Ce n'est pas parce qu'il ne parle pas qu'il est muet. Mario est un enfant qui refuse son environnement. Il n'est pas comme les autres enfants. C'est un enfant qui semble avoir quelque chose que les autres enfants n'ont pas. Pour Simon, ce n'est pas un enfant qui ne parle pas, qui ne comprend pas. Simon dit clairement qu'il aimerait entrer dans le cerveau de Mario comme on entre dans une église. Simon sait que Mario a une compréhension qu'il est le seul à posséder, qu'il essaie de nourrir et qu'il aimerait pouvoir partager. C'est cette notion d'absolu qui les pousse à aller attaquer le dragon.

— Mario ne semble pas supporter de rival. Est-ce la raison pour laquelle il vient détruire les photos d'Hélène dans la chambre de Simon?

— Je pense que tout ce qui s'interpose entre Mario et son frère est à éliminer. Que ce soit le petit Denis, le père, la mère, Hélène, tout ce qui se placera entre lui et son frère est à supprimer. C'est ce qu'il fait avec les photos d'Hélène.

— **Quel est le sens du coyote?**

— Dans la mythologie amérindienne, le coyote est l'inventeur de la mort et de l'hiver. C'est le frère jumeau du renard. Il serait la vision du printemps tandis que l'autre est celle de l'hiver. Contrairement au loup qui vit en bande, le coyote vit en solitaire. Il est le symbole du courage. Voilà la symbolique du coyote. Il faut avouer que le film était terminé quand j'ai découvert cette mythologie.

— **Parlez-moi de la scène de la noyade. Pourquoi Simon en arrive-t-il à vouloir se débarrasser de son frère?**

— La qualité de la relation de Simon avec son frère est plus forte que celle de sa relation avec Hélène. Simon est incapable de voir son frère ne pas pouvoir vivre comme il croit qu'il devrait vivre et de penser qu'on le mettra dans une institution. Il ne peut s'imaginer que Mario cessera d'être l'enfant libre aux quatre coins de la mer et du ciel. Pour lui, c'est une chose impensable. Il essaie donc d'en finir autrement, mais il n'y parvient pas.

— **Pourquoi Mario pleure-t-il en voyant la vision des cavaliers? Est-ce parce qu'il ne compte pas procéder à l'attaque?**

— Je pense que les visions prémonitoires de Mario se construisent au fur et à mesure que se déroulent les événements qui finissent par prendre l'aspect de la réalité. Donc, son angoisse augmente à chaque fois. De plus, on se rend compte que ses visions passent de la joie à la fascination pour tomber dans la peur et le désespoir total. À la dernière vision, Mario est terriblement traumatisé par le tonnerre et les éclairs. Ce n'est donc plus un jeu. C'est comme quelque chose qui va arriver.



Mario

— **À la fin du film, on a l'impression que Mario retrouve la parole et se sent libéré de cette contrainte de ne pouvoir s'exprimer...**

— Je ne suis pas d'accord quand vous dites qu'il ne pouvait pas s'exprimer. Mario s'exprime...

— ... verbalement, j'entends.

— Ce n'est pas une contrainte. Je ne crois pas que le film soit l'histoire d'un enfant qui n'arrive pas à s'exprimer verbalement. Il aurait parlé que cela aurait donné le même film.

— **Je comprends mal que, pendant toute la durée du film, cet enfant ne dise pas un mot.**

— Il est muet parce qu'il ne parle pas. L'essence du film ce n'est pas l'histoire d'un enfant qui ne parle pas. Si l'enfant avait parlé cela

l'aurait mis sur le même pied que les autres personnages. Cela lui aurait enlevé son caractère mystique qui lui permettait de s'exprimer à un autre niveau de langage. Le fait de changer de langage forçait la cinématographie et invitait le spectateur à faire une autre lecture. D'ailleurs, on tombe dans une convention quand on utilise la parole.

— **Enlever la parole c'est aussi une convention.**

— Bien sûr. Le film n'est pas sans convention. Mais je change la convention. Je me dis que je vais faire parler Mario autrement parce qu'il a autre chose à dire que ce que la parole peut exprimer. Donc il doit le dire à sa manière qui n'est

pas celle de tout le monde. Ainsi je mets la sensibilité de celui qui regarde sous un éclairage différent.

— **Mario n'est donc pas un garçon qui souffre de mutisme.**

— Non. Mais il peut être perçu comme ça et ça ne nuit en rien.

— **À la fin, Mario crie victoire alors qu'il n'a rien dit durant tout le film.**

— S'il dit cela c'est qu'il a atteint son but. La parole n'était possible pour lui qu'au moment où il a atteint le but qu'il s'était fixé.

— **Est-ce à dire que depuis sa naissance il ne parlait pas?**

— Je me refuse à rationaliser ce film comme d'ailleurs mes autres films. J'essaie de travailler sur une autre base que celle de la rationalisation. J'essaie de susciter des émotions, de créer une ambiance, de maintenir l'ambiguïté, dans le sens où tout n'est pas précisé et que plane un halo de mystère.

— **À la fin, je me dis que Mario entre dans la société.**

— Oui, mais dans une société qui n'est pas celle dans laquelle il était. Son langage devient compréhensible à partir du moment où c'est « ailleurs ». Cet « ailleurs » existe sûrement. C'est un autre univers.

— **Comment avez-vous choisi vos deux protagonistes?**

— Simplement par des auditions et j'en ai fait 5 000. C'est un travail absolument fastidieux. Nicole Chicoine, Michel Gauthier et moi avons travaillé sept jours par semaine pendant trois mois. Il m'a fallu raconter des milliers de fois l'histoire du film à tous les enfants que j'ai rencontrés.

— **D'où viennent Simon et Mario?**

— De Ville Saint-Laurent et de Longueuil.

— **Trouvez-vous plus difficile de tourner avec des enfants qu'avec des adultes?**

— Non. Toutefois les techniques sont légèrement différentes; le langage doit être plus coloré et plus imagé. Mais les règles de base sont les mêmes. Il s'agit de faire les choses pour de vrai. Il n'est pas question de faire semblant. Il faut que les jeunes interprètes entrent dans un univers qui fait mal pendant un certain temps, mais c'est cela la règle du jeu. Il faut que l'enfant accepte la règle du jeu et qu'il se place vraiment dans un état d'angoisse ou de tristesse ou de joie et qu'il y croit. Alors cela devient fabuleux parce qu'il y a une vérité qui en sort invariablement.

— **Comment arrivez-vous alors à faire exprimer à un enfant de dix ans de la tristesse, de l'angoisse, de la joie?**

— J'ai été très franc. J'ai dit à Mario : on fait un jeu entre toi et moi. Pour telle séquence précise, il faut que tu sois dans tel état. Alors je vais créer une situation pour que cela se passe ainsi et pour que tu puisses te livrer réellement. Cela va durer dix minutes, vingt minutes; une demi-heure. Après cela, ce sera fini. Ou bien, on éternise cela sur des heures et des heures et on y arrive par la force des choses. Cela va être encore plus douloureux. Il a choisi la première manière et ce fut parfait. Chaque soir, nous nous sommes quittés grands amis.

— **Est-ce épuisant pour un enfant?**

— C'est très épuisant. Mais Mario a une force physique et psychologique étonnante. Il a donné une leçon à toute l'équipe. Il travaillait dix ou onze heures par jour. Il était debout tous les matins à six heures et se couchait le soir vers dix heures.

— **Faisiez-vous des répétitions?**

— J'ai fait des répétitions à Montréal pendant une dizaine de jours.

Là-bas, nous répétions avant chaque séquence jusqu'à ce qu'elle soit au point.

— **Était-ce moins compliqué avec Simon?**

— Avec Simon, les rapports étaient des rapports d'adultes et les explications étaient plutôt verbales. Tandis qu'avec Mario les explications étaient davantage d'ordre physique. Au niveau du langage, il fallait trouver des mots, des expressions qui correspondaient à un enfant de dix ans — mais sans jamais tricher.

— **Où se trouve l'île aux oiseaux?**

— Aux Îles-de-la-Madeleine. C'est une petite île devenue un sanctuaire de cormorans. Ce sont d'immenses oiseaux qui émettent des sons bizarres, étranges. Il y a des milliers de cormorans sur cette île. Tous les arbres sont morts de la fiente de ces oiseaux.

— **Avez-vous connu des difficultés de tournage?**

— Les difficultés ont été énormes. Si l'été 83 a été merveilleux à Montréal, il a été affreux aux Îles-de-la-Madeleine. Le vent était si violent et si froid que les interprètes arrivaient difficilement à se concentrer. Il pleuvait souvent et le temps était plutôt gris. Et le tournage a duré deux mois.

— **Après ce film, quels sont vos projets?**

— *Le Matou*, roman de Yves Beauchemin. Nous travaillons actuellement au scénario. Il faut dire que c'est un film à personnages. En conséquence, plus nous serons près du roman, meilleur sera le film. C'est le contraire de *La Sablière*. C'est dire qu'il n'y a pas de règles précises. L'important c'est de trouver un rythme, car il y a toujours moyen d'orienter un film à partir d'un élément de base.