

## De l'autre côté du miroir

### *Les matins infidèles* de Jean Beaudry et François Bouvier

Nicole Gingras

Number 44-45, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23153ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gingras, N. (1989). Review of [De l'autre côté du miroir / *Les matins infidèles* de Jean Beaudry et François Bouvier]. *24 images*, (44-45), 72-73.

# LES MATINS INFIDÈLES

DE JEAN BEAUDRY ET FRANÇOIS BOUVIER



Jean-Pierre  
(Denis Bouchard)

## DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR

par Nicole Gingras



Jean-Pierre et son fils (Laurent Faubert-Bouvier)

Une amitié entre deux hommes. Un projet à réaliser ensemble: l'un photographe, prendra une photo tous les jours, à la même heure, sur le même coin de rue. L'autre, écrira un texte à partir de ces images et de la suite narrative qu'elles pourront susciter en lui. Une collaboration entre deux amis, la mise en parallèle de deux types d'homme: le père célibataire aimant les femmes, l'enseignant en grève, poète romantique et idéaliste sur le point de rupture.

Second film de Jean Beaudry et François Bouvier *Les matins infidèles* nous offre un autre moment intimiste, un film d'hommes où les femmes apparaissent rarement sans pour autant être accessoires. Entre les deux films on remarque des éléments récurrents: la photographie, les arbres, une division du temps structurant le film (un mois pour le premier, presque un an pour le second), la mort, la solitude.

### L'OBJET-PHOTO

Déjà présente dans leur premier film *Jacques et novembre* la photographie

côtoyait la vidéo tenant lieu de miroir. Mais voilà qu'ici la photographie, élément sur lequel repose tout le projet du film unissant le photographe (Jean-Pierre) et un professeur, écrivain (Marc) n'est utilisée que pour introduire un coin de rue. Ces deux personnages reliés à un troisième, le coin de rue, nous parlent de leur rapport à la réalité par le biais d'une image cadrée tous les jours de la même façon, photo dans laquelle ils se projetteront tour à tour. Le coin de rue est un lieu de passage, d'arrêt momentané; il y a l'arbre qu'on ne remarque pas tout de suite, un restaurant et une horloge dans la fenêtre, une jeune femme blonde qui attend régulièrement l'autobus, il y a l'autobus qui passe...

En choisissant de mettre l'accent sur la prise de vue, en refusant d'intervenir optiquement sur les photos filmées (zooms, fondus), les cinéastes nous disent qu'ici la «réalité» a priorité sur l'image (la fiction). À chaque prise de vue, il y a un arrêt sur image, puis passage de la couleur au noir et blanc. Le passage de la couleur (film) au noir et blanc (photo), de l'arrêt sur image

à la photo filmée extrait l'image du flot temporel et nous la propose comme «objet». L'écran sur lequel je pensais voir s'infiltrer les fictions, est détourné au profit du réel incarné par ce troisième personnage. La photo tenant à distance ce coin de rue, l'objective et confirme son statut de fragment de réalité; dépouillée de sa fonction symbolique (comme enclencheur de fictions), elle se trouve ainsi tenue à distance du spectateur.

### L'INSTANT ET LA DURÉE

Malgré cette précision et le nombre restreint de photos filmées, la photographie est l'élément central du projet de Jean-Pierre et Marc. La photo définie à la fois dans l'instant (celui de la prise de vue) et dans la durée (contemplation de moments passés, souvenirs) relance nos personnages. Ces caractéristiques à la fois opposées et indissociables s'appliquent aussi à Marc et Jean-Pierre qui malgré leurs personnalités différentes apparaissent comme figures complémentaires.

Jean-Pierre, le photographe, condi-





PHOTOS: LUC SAUVE

Les photos du coin de rue épinglées au mur, Marc (Jean Beaudry) est concentré sur son projet d'écriture



Jean-Pierre photographie le même coin de rue, à la même heure chaque jour

tionné par son métier est à distance des images, de la scène à photographier ou photographiée, on note chez lui un grand détachement face à son travail ou à ce qui l'entoure (refus d'implication, peut-être). Il franchira toutefois cette distance pour parler à la femme du coin de rue. Constamment en défilement autant sur le plan métaphorique (être à l'extérieur de soi, hystérique) que physique (être en transit, en constants déplacements, entre deux femmes), son seul point d'attache est son fils. D'une certaine façon, on peut dire que Jean-Pierre s'ouvre aux gens près de lui pour mieux cacher son intérieur; sa sociabilité, sa volubilité, ses bouffonneries sont un obstacle à mieux le connaître.

Marc de son côté est plus introverti, vit seul, intellectualise ses relations, contrôle ses émotions, vit et travaille à l'intérieur: il écrit. La distance qu'il entretient envers les photos (images suspendues dans le temps) stimule son imaginaire: il tombe amoureux d'une image (la femme blonde du coin de rue), s'identifie à l'arbre sur lequel elle s'appuie ou qu'elle enlace

parfois. Extérieur aux images, il trafique la réalité transcrite dans les photos en y projetant des fictions, un peu comme Jean-Pierre qui lui, trafique le concept du projet en reculant l'heure de l'horloge lorsqu'il est en retard, en demandant aux gens qui attendent l'autobus de poser pour lui, en séduisant la femme blonde. Grâce aux photos de Jean-Pierre l'extérieur est donc accessible à Marc et une voix off nous livre ses pensées et sa vision des photos.

### LA VIE, LA MORT

Cette relation entre intérieur et extérieur liée aux destins parallèles de Jean-Pierre et Marc relance la notion d'instant et de durée entre eux. L'initiative de Jean-Pierre va de l'extérieur à l'intérieur; graduellement il gagne en intériorité, sa fébrilité s'estompe lorsqu'il réalise que sa vie est une faillite, entrevoyant alors la possibilité d'un suicide. L'être dans l'instant qu'il était s'inscrit désormais dans la durée: il se pend dans le seul appartement qu'il donne l'impression d'avoir choisi. Déjà en achetant l'horloge de la vitrine du restaurant

photographié tous les jours, il pose le premier geste du processus de changement: l'horloge étant absente de la photo, le projet s'inscrit désormais hors du temps.

Pour Marc le chemin se fait à l'inverse, il se dirige graduellement vers l'extérieur. D'écrivain solitaire, inscrit dans la durée que procure la réflexion, il participe au Marathon de Montréal passe devant le coin de rue, le reconnaît, remarque l'arbre abattu et comprend. Le saut qu'il fait dans la réalité correspond au moment où les murs de la pièce où il travaille sont littéralement couverts de photos: ces images le rejettent à l'extérieur. Comme l'ont fait remarquer les cinéastes dans l'entrevue accordée à 24 images, les deux hommes bénéficient d'un traitement cinématographique distinct accusant leurs différences respectives: Jean-Pierre, rarement seul, est filmé en champ contre-champ alors que Marc est filmé en plans-séquences de plus en plus longs jusqu'au plan du Marathon, plan de plus de 4 minutes. Si Marc gagne ainsi de la durée à l'écran, il faut dire qu'il se retrouve à la fin sur le coin de rue comme pour l'instant de la photo.

Une complicité entre hommes, entre père et fils, un regard sur les émotions masculines, l'écroulement d'une existence, les ratages entre amis, une critique des rapports amoureux, un désir d'ancrer la fiction dans une réalité connue, la complexité du processus de création: la photo, l'écriture comme lieux transitoires, la différence dans la répétition qui renvoie aux cycles du temps (passages entre mouvement et arrêt, entre réalité et fiction, entre vie et mort...) font de ce film un produit remarquable de fragilité. ●

### LES MATINS INFIDÈLES

Québec 1989. Ré. et scé.: Jean Beaudry et François Bouvier. Ph.: Alain Dupras. Mus.: Michel Rivard. Int.: Jean Beaudry, Denis Bouchard, Laurent Faubert-Bouvier, Violaine Forest, Louise Richer, Nathalie Coupal. 90 min. Couleur. Dist.: Aska Film.