

## Jean Beaudry

Léo Bonneville

---

Number 147-148, September 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50386ac>

[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. (1990). Jean Beaudry. *Séquences*, (147-148), 23–29.

# JEAN BEAUDRY



Ils étaient deux. François et Jean. Ils avaient réussi ensemble deux films fort appréciés. L'un s'appelait *Jacques et Novembre* (1988). L'autre *Les Matins infidèles* (1988). François s'occupait de la réalisation. Jean se donnait à l'interprétation. Mais tous deux s'étaient qualifiés comme auteurs du scénario et de la production. Ils semblaient faits pour le succès en tandem. Puis, un jour, ils se sont dit: nous avons maintenant un peu d'expérience, prenons chacun notre chemin. François partit pour une nouvelle réalisation. Jean reçut un appel téléphonique. C'était un producteur qui lui demandait de venir le voir. Pour diriger le 10e film des Productions La Fête. Et Jean, entouré de jeunes enfants, s'est mis à jouer avec eux dans l'enthousiasme. Et cela a donné un troisième film signé Jean Beaudry: *Pas de répit pour Mélanie* (1990).

Léo Bonneville



**Séquences — Pouvez-vous rapidement tracer votre itinéraire jusqu'à votre arrivée au cinéma?**

**Jean Beaudry** — J'ai commencé à faire du théâtre au collège, chez les Franciscains, à Trois-Rivières. Les pères favorisaient beaucoup les arts et le théâtre, en particulier. Au départ, cela m'a beaucoup valorisé. Il faut dire que cela se passait un peu à la bonne franquette. Je n'étais pas très satisfait. J'ai tout de suite pensé à faire de la mise en scène. Rapidement, j'ai constitué une troupe avec des gens qui voulaient faire du théâtre. Nous avons fait des choses assez étonnantes. Nous avons participé à des festivals sur la scène provinciale et nous avons gagné des prix. J'ai fonctionné ainsi pendant quelques années.

**— Quel âge aviez-vous?**

— J'ai commencé à l'âge de dix-sept ans, alors que j'étais en belles-lettres. Figurez-vous que j'ai monté **Les Nègres** de Jean Genêt, dans un collège classique, en 1960. Je suis reconnaissant à mes professeurs qui avaient l'esprit ouvert. Nous avons gagné un prix à Mégantic.

**— Comment êtes-vous passé du théâtre au cinéma?**

— L'université n'était pas encore établie à Trois-Rivières. Après la philo II ou la rhétorique, les élèves partaient pour Québec ou Montréal. Juste avant que la troupe ne se désagrège, j'avais joué un rôle principal dans le film de Michel Audy, **La maison qui empêche de voir la ville**. Ça a été ma première expérience au cinéma. C'est là que j'ai compris la différence de jeu au théâtre et au cinéma. J'avais un peu voyagé. J'avais essayé de partir une troupe de théâtre semi-professionnelle et cela n'avait pas eu de suite. À cette époque, c'était la montée de la «politisation» du théâtre. Je découvrais le marxisme et participais à des festivals provinciaux. Les débats prenaient toute la place. J'ai perdu pied. J'endossais, mais je ne pouvais plus continuer. J'étais un peu déséquilibré. Je suis donc venu à Montréal. J'ai joué très peu. Je n'avais pas le goût de faire une carrière professionnelle. Je me suis tourné vers la vidéo.

**— Comment s'est faite votre alliance avec François Bouvier?**

— En 1976, c'est alors que j'ai rencontré François Bouvier. J'avais commencé un vidéo sur **Les Petits Métiers** (les enfants au travail). J'étais quand même proche du théâtre. On m'invite à aller au festival de l'AQJT et à faire un vidéo pendant le festival. L'autre vidéo, je l'avais fait avec Louise Bouchard. Comme il fallait être trois, j'ai dit à François que, s'il voulait faire du cinéma, il n'avait qu'à venir, car nous avions un projet pour une semaine. À la fin du festival, nous avons produit un vidéo de vingt minutes. Ça a été le début de notre collaboration. Nous sommes allés voir madame Françoise Berd à l'Office national du film. Nous lui avons proposé un projet que nous avons tourné en 16 mm. Nous avons tout appris: la pellicule, le montage, etc. Nous nous sommes retrouvés chez moi avec une moviola que nous

n'avions jamais touchée. Ce court métrage s'appelle **J'sors avec lui pis je l'aime** sur les rapports hommes/femmes dans une discothèque pour des jeunes de 16-17 ans. Nous sommes en 1976/77. Après ce court métrage, nous avons voulu toucher à tout: à la caméra, au son, au montage, aux entrevues... Là, nous nous sommes réparti les tâches. Inconsciemment, je n'étais pas intéressé à la caméra, plutôt au son. François s'occupait de la production.

**— Quelles difficultés avez-vous rencontrées afin de pouvoir réaliser Jacques et Novembre?**

— Un cousin de François se meurt et il veut rassembler sa famille pour dire des choses. Nous nous sommes dit: nous allons lui fournir les instruments et nous allons faire un film non sur lui mais **avec** lui. Ce sera lui le réalisateur. Hélas! il meurt et nous n'avons même pas eu le temps d'amorcer le projet. Nous nous mettons à écrire. Nous demandons l'aide de l'Institut québécois du cinéma. Le projet est mal structuré et refusé. Mais nous recevons de l'argent pour le réécrire. Nous fondons alors Les Productions du Lundi matin, afin d'utiliser l'argent en salaire en se versant des cotisations et toucher au besoin l'assurance chômage.

**— Avez-vous eu de la difficulté à recueillir les fonds nécessaires?**

— Nous écrivons une première version. Nous nous présentons en production. Le projet est refusé. C'est le moment du départ de Rock Demers de l'Institut.

**— Êtes-vous allé à l'ASDIC?**

— À ce moment-là, la première institution qui bloquait un projet influençait l'autre. Nous avons dit à l'ASDIC que nous allions réécrire le projet. Nous reviendrions plus tard. Cela a duré deux ans.

Tournage de **Jacques et Novembre**; à droite François Bouvier





— Pourquoi?

— À ce moment-là, il y a eu le projet des Premières oeuvres. Nous avons été refusés. On nous a dit: vous n'avez pas d'expérience et vous voulez utiliser du vidéo noir et blanc. Ça ne va pas. Ce n'est pas beau. Mais nous voulions utiliser la vidéo pour rendre le propos plus fort. Pour renforcer le témoignage. De plus, nous avions l'expérience de la vidéo. Et puis, nous voulions filmer comme pour un documentaire. Bref, rien à faire. C'est alors que l'on nous dit de présenter notre projet aux Premières oeuvres. Nous le réécrivons. Cette année-là, le choix, c'est **Les Yeux rouges**, etc. Encore une fois, nous sommes refusés. Nous nous représentons une deuxième fois et nous sommes toujours refusés. Mais nous avons déjà commencé le tournage. Nous nous étions dit: Tournons quand même. L'élément déclencheur a été notre rencontre avec Jean-Pierre Lefebvre qui nous avait dit: Faites-le. C'est à ce moment-là que Marcel Simard s'est joint à nous. Avec 10 000 \$, nous avons complété le tournage. Nous avons commencé par les extérieurs à l'automne, tout en attendant les réponses. Elles étaient toujours négatives. Mais, au printemps, les gens commençaient à investir. Tout a été comptabilisé. À ce jour, nous avons remis les deux tiers des frais encourus.

— Combien le film a-t-il coûté?

— Le tournage a coûté 13 000 \$. Il a duré environ 26 jours. Il faut dire que la moitié du film a été tournée en vidéo noir et blanc. Évidemment, c'est plus économique. Nous avons présenté des demandes pour finir le film. Après un certain temps, nous avons pu faire le transfert du vidéo à l'Office national du film. C'est le Conseil des arts qui a été la première institution à débloquer des crédits. Il nous a donné 25 000 \$. Grâce à un premier montage improvisé, Daniel Pinard de l'Office national du film a voulu voir le film. Soudainement, je le voyais qui pleurait. Il m'a glissé: «Ne dites à personne que j'ai pleuré, mais tout ce dont vous avez besoin, je vous le donne.» Ça été le début de la fin. Radio Canada, l'ASDIC ont suivi. La Sogic est venue le jour de la première. C'est pourquoi le nom n'apparaît pas sur l'affiche. Avec 45 000 \$ le film a pu se terminer. On évalue le coût total de **Jacques et Novembre** à 225 000 \$.

— Quel était vraiment votre propos en tournant ce film?

— Nous voulions dire que la vie est précieuse. Les gens qui vont mourir, si nous leur permettons de vivre leur mort, l'enseignement qu'ils nous donnent, c'est que chaque minute, chaque seconde, est importante. De plus, nous voulions parler de ce qui nous préoccupait: la famille, les parents, les amours. C'était aussi parler de la vie.

— Y a-t-il quelque chose d'indécent à vouloir filmer la mort?

— Bien sûr. Par rapport au documentaire, c'est toujours ma hantise, ma préoccupation. Jusqu'où on ne peut pas aller? Je me rappelle **La Bête lumineuse** (Perrault). Je suis sorti

du film presque traumatisé. Je me disais: «Le cinéaste n'est-il pas allé trop loin?» J'étais mal. En France, nous nous sommes fait reprocher d'avoir floué le public, parce que ce n'était pas un vrai gars qui allait mourir. Tout de même, nous faisons une fiction. Nous laissons croire que c'était vrai. Mais, à la fin, nous donnions le générique. Dans ce sens-là, ce n'était pas indécent. Je jouais. Je n'allais pas mourir. Mais la question est pertinente. Originellement, c'était le cousin de François qui acceptait de se filmer. C'est lui qui allait nous dicter le film. Dans le processus qui est construit de A à Z, c'est Jacques, l'initiateur du projet qui dit à son ami: «Tu vas aller filmer les quartiers où j'ai habités.» Dans cette mécanique, nous nous disions que son ami, qui donne des noms aux plantes, va aller filmer des arbres, comme pour répondre en dialogues à ce qu'il va proposer.

— Dans quelle intention passez-vous du monochrome à la couleur?

— C'était pour bien marquer la différence entre la vidéo et le 16 mm. À ce moment-là, VHS et BETA n'étaient pas encore sur le marché. La vidéo légère, c'était le noir et blanc. Nous tenions à la vidéo. Il faut que le spectateur sente le grain. Je crois que la perception que l'on a de l'écran vidéo, même transposé sur film, est différente. C'est pour cela que nous y tenions.

— Et ce mariage cinéma et vidéo a-t-il été compliqué?

— Pas vraiment. Nous n'avons pas touché à la supermachine de l'O.N.F., parce que nous perdions presque le grain de la vidéo. Nous avons filmé directement en vidéo. L'histoire était conçue ainsi. Il s'agissait d'établir dès le début que Jacques est seul avec une commande à distance. C'était son témoignage direct. Le reste était en couleur. Cela était très important. Il fallait établir le rapport avec le public. Le noir et blanc, c'est le témoignage. L'acteur interpelle le public. Donc, le public est pris à partie. La couleur, c'est le personnage qui filme. On sait pourquoi et comment il filme. Le spectateur est ainsi engagé dans le processus. Cela nous plaisait.

— Avez-vous eu des problèmes au moment du montage?

— Pas vraiment. Le sujet a été tourné comme il était écrit. Le découpage était très précis. À aucun moment, on est en extérieur. Il n'y a pas de troisième oeil. Jamais. C'est toujours ou bien l'ami qui est en train de filmer en couleur, ou Jacques qui fait partir sa caméra. À aucun moment, on ne voit les deux à la fois, sauf quand ils se filment l'un l'autre. Nous le voulions ainsi. Nous avons essayé de briser la norme du langage cinématographique pour dire autre chose autrement.

— Votre film a reçu plusieurs récompenses. Comment a-t-il été accueilli, en général?

— Au Japon, nous avons eu une surprise extraordinaire. Des





Les Matins infidèles

gens sont venus nous voir les yeux humides pour nous dire que, la scène du père, ils l'avaient vécue ainsi. Nous étions vraiment touchés. Dans l'ensemble, le film a été bien reçu au Québec. Le film a tenu l'affiche en 16 mm trois mois.

— **De nouveau avec François Bouvier, vous concoctez le scénario des Matins infidèles. Comment vous est venue l'idée de ce film?**

— Nous sommes invités à présenter **Jacques et Novembre** dans un concours au Japon. Sur 400 films, 16 ont été choisis pour une compétition intitulée «Le jeune cinéma». De plus, il faut soumettre un autre projet. Le jury va récompenser l'un des 16 films et accordera une bourse d'un million et demi pour le projet. À cette époque, nous voulions François et moi faire chambre à part. Comme nous ne pouvions présenter deux projets — il était impensable que ce soit l'un ou l'autre —, nous restons en tandem. Nous avons déjà fait un projet de photos prises tous les matins à un coin de rues, en 1979. François m'a dit: «J'ai une idée. Nous allons faire un film à partir de ces photos.» Nous avons commencé à écrire un synopsis dès 1985. Au Japon, les juges trouvaient qu'il n'était pas facile d'apprécier les projets. Ces projets ont donc été éliminés et l'argent a été réparti sur plusieurs films. **Jacques et Novembre** reçoit une mention spéciale, ex aequo avec **Le Baiser de la femme araignée** (Babenco). C'était une des récompenses les plus extraordinaires de ma vie. Sans argent. Qu'importe. Le scénario des **Matins infidèles** est enclenché. Nous écrivons la première version. Nous nous arrêtons pendant un an et demi. François réalise **Marie s'en va-t-en ville** (avec Marquise Lepage qui est partenaire dans Les Productions du Lundi matin). Pendant ce temps-là, j'écris un autre scénario avec Yves Fortin: **Monsieur Maurice**. Je laisse à Yves Fortin le soin de le tourner. Après **Marie s'en va-t-en ville**, François et moi nous reprenons notre collaboration. Nous faisons une troisième écriture des **Matins infidèles**.

— **Comment avez-vous trouvé les fonds?**

— Nous faisons la tournée des institutions, Sogic, Téléfilm. Ça va mieux. Les gens nous connaissent. De plus, ils semblent avoir un sentiment de culpabilité envers nous. Quelqu'un s'est même permis de me dire: «Même si nous n'étions pas sûrs du projet, nous ne prendrions pas la chance de vous refuser une deuxième fois.» Tout s'est bien passé. De plus, nous avons eu la prime à la qualité. Nous avons tourné dans des conditions confortables.

— **Dans votre premier film, vous travaillez avec la vidéo, dans celui-ci avec la photographie. Est-ce plus difficile?**

— Techniquement, cela a été plus difficile. Comme nous voulions animer les photos et parfois, au contraire, les figer, ç'a été à la fois long et laborieux. Pour moi, la photo nous permettait de questionner le médium.

— **Le pari de photographier un endroit précis pendant un an, à la même heure, était-il intenable?**

— Nous l'avons fait en 1979. Je crois que François avait eu l'idée de faire la photo. Personnellement, je lui avais dit qu'il fallait aussi écrire. Cependant, nous nous séparions les semaines. François faisait une semaine, je faisais la suivante. Ce que nous avons gardé dans le film, c'est l'heure. Et dans le film Jean-Pierre photographie et Marc écrit.

— **En tournant ce film, aviez-vous l'impression de faire un film sur le temps corrosif?**

— Aussi, je crois. La durée, le morcellement du temps. C'est pourquoi nous avons tenu à tourner dans les saisons, évitant de nous aventurer dans les effets spéciaux. Oui, le temps et le rapport à la vie.

— **Comment Jean-Pierre en vient-il à accumuler échec après échec?**

— Jean-Pierre est quelqu'un qui volontairement n'arrive pas à tenir ses engagements. Il se projette en avant, mais il se leurre lentement. Il a l'habitude de réparer jusqu'au moment où, pour ainsi dire, l'élastique casse. Il n'en peut plus. Mais Jean-Pierre n'est pas quelqu'un de dépressif. On a toujours l'impression qu'il va s'en sortir. Mais en même temps, il faut laisser des pistes pour savoir jusqu'où il va aller. Marc, lui, se perd dans son écriture. Il se coupe du monde. Si on allait plus loin, il déraillerait. Mais il ne se suiciderait pas. Son écriture lui sert d'ambition.

— **Vous aimez les symboles?**

— Oui. J'aime le cinéma qui me donne l'impression de découvrir des choses. Bien sûr, ici, on trouve l'arbre. Mais il y a aussi le coin de rues, l'horloge. Tout cela doit orienter le spectateur.

— **Comment expliquez-vous la mort de Jean-Pierre subite et inattendue, alors que celle de Jacques était prévue?**



— Il était évident que le personnage de Jean-Pierre, nous l'amenions jusque-là. Si nous mettions Jean-Pierre en situation, il fallait qu'il aboutisse à un cul-de-sac. Dans le fond, c'est vrai que c'est inattendu. Pour moi, c'était le processus inévitable. Mais je n'ai jamais fait le parallèle avec Jacques du film précédent.

— **Vos deux premiers films font une place à la mort. Est-ce vraiment un de vos soucis?**

— Personnellement, je sens profondément la mort dans la vie. Et aussi l'«éphémérité» de la vie.

— **Cela ne vous traumatise-t-il pas?**

— Pas vraiment, parce que j'arrive à le dire dans les films. Mais cela ne m'empêche pas de vivre. Je me dis que peut-être je ne serai pas là demain. Alors qu'est-ce que j'attends pour faire...

— **Pourquoi vous êtes-vous gardé un rôle important dans vos deux premiers films en plus de faire la mise en scène?**

— Les prérequis me permettaient de penser que c'était possible. Il n'a jamais été question que nous soyons deux à diriger sur le plateau, à moins de faire comme les frères Taviani. À partir du moment où je pouvais jouer et que j'allais jouer, cela simplifiait le processus. Nous voyons au découpage, nous préparons les plans. Mais, sur le plateau, François Bouvier dirige et, moi, je joue. Dans les deux films, c'est François qui est véritablement le metteur en scène.

— **Quand il vous dirige, protestez-vous?**

— Cela se fait en collaboration. Parfois je peux lui dire que ce n'est pas cela que nous nous étions dit sur le personnage. Au générique on peut dire: un film de Jean Beaudry et François Bouvier et mise en scène de François Bouvier. Je crois que cela est juste. Tous les deux nous sommes les auteurs du film.

— **Comment en êtes-vous venu à vous inscrire parmi les réalisateurs des «contes pour tous» de Rock Demers?**

— C'est Rock Demers qui m'a appelé, **Les Matins infidèles** était à peine terminé. Il m'a dit qu'il avait un scénario à m'offrir pour le réaliser. J'étais très ému. Je lui ai répondu que j'aimerais beaucoup tourner pour lui, mais que je désirais d'abord lire le scénario. Je lis donc le scénario. Le lendemain, je l'appelle pour lui dire que le sujet m'intéresse. Nous nous sommes rencontrés et ç'a été une très belle collaboration.

— **Dans vos deux premiers films, vous étiez un auteur complet. Avec Pas de répit pour Mélanie, vous prenez le scénario de Stella Goulet. Cela vous a-t-il causé des problèmes? Avez-vous fait des modifications?**

— J'ai tout de suite dit à Rock Demers qu'il fallait retravailler

sérieusement le scénario. Il était d'accord. Pendant une semaine, j'ai réécrit en partie le scénario. De son côté, Stella Goulet a fait une nouvelle mouture. Nous nous sommes assis, Stella, Rock et moi et nous avons discuté. J'ai retravaillé le texte et Stella aussi. Nous sommes arrivés à un consensus. Il faut dire que ma préoccupation était de donner de l'épaisseur au récit et ne point en rester à une intrigue policière. Pour cela, j'ai inséré plus d'allusions au **Petit Prince**. Je voulais que le **Petit Prince** serve à supporter la thématique du film.

— **Comment s'est fait le choix des principaux interprètes?**

— Lucie Robitaille, préposée au casting, travaillait pour Les Productions La Fête. C'est elle qui m'a présenté des jeunes qu'elle avait déjà auditionnés. Il y avait donc une présélection de faite sur plusieurs centaines de personnes. Je lui ai précisé que je cherchais deux petites filles de onze ans, une noire et une blanche encore au bord de l'adolescence. Cela éliminait bien des jeunes. La petite noire, Kesnamelly Neff, je l'ai trouvée rapidement. Quant à Mélanie, cela a été plus difficile. J'ai fait une présélection de quatre jeunes. Tout à coup, une petite fille vient trouver le premier assistant, en lui disant qu'elle voulait jouer dans le film. J'ai dit au premier assistant de l'envoyer voir Lucie Robitaille car, si vraiment elle faisait l'affaire, Lucie me préviendrait. Lucie avait préparé une petite scène à laquelle j'ai assisté. En voyant Marie-Stéfane Gaudry, je me suis dit que c'est elle que je voulais: une petite fille plus intérieure, plus mystérieuse qui était un peu plus âgée, mais qui avait conservé la naïveté de l'enfance.

Jean Beaudry avec trois de ses jeunes interprètes





— **Trouvez-vous plus difficile de diriger des enfants que des adultes? Avez-vous dû changer votre comportement?**

— Pas vraiment. Le processus est toujours le même. En tant que metteur en scène, il faut faire cheminer les acteurs dans leurs propres émotions jusqu'à celles qui sont proches du personnage. Avec les enfants, il faut expliquer un peu plus, car ils n'ont pas de métier, mais cela est extraordinaire.

— **Les deux protagonistes passent à travers divers sentiments: joie, bonheur, déception, tristesse... Est-ce difficile de leur faire traduire des sentiments?**

— Il y a des choses difficiles sans doute. La tristesse, ça fait toujours peur. Neff m'avait dit que le scénario lui demandait de pleurer et qu'elle n'en serait pas capable. Je lui ai dit qu'il fallait oublier cela. Il faut plutôt essayer de revivre l'émotion. Qu'est-ce donc que cette émotion? Par exemple, Mélanie est en colère et est triste, parce que la vieille dame ne veut pas la recevoir. J'ai remis la scène dans son contexte. Je lui ai expliqué qu'elle a de la peine parce qu'elle a passé des semaines à essayer de la rencontrer, qu'elle a mis une équipe à tenter de trouver le voleur, qu'elle est allée à la ville sans succès. J'avais dit à l'équipe que nous n'allions faire qu'une seule prise. Probablement que Mélanie va pleurer. Tenez-vous prêts. Juste au moment de la prise, j'avais dit à Mélanie — car elle m'avait parlé de sa grand-mère —: «Rappelle-toi ta grand-mère». Et tout à coup elle s'est mise à pleurer. Je lui ai demandé d'arrêter. Puis, tout de suite après, elle a recommencé à pleurer devant la caméra. Il s'agit donc d'aider les jeunes acteurs à rendre tel sentiment.

— **Et comment se comportait Madeleine Langlois dans son rôle de madame Labbé, avec vous et avec les enfants?**

Jean Beaudry et Madeleine Langlois



Jean Beaudry dirigeant son producteur Rock Demers

— Elle a été extraordinaire. C'était son premier rôle au cinéma. Ça faisait une dizaine d'années qu'elle était en dehors du métier. Elle était très contente de créer ce personnage. Elle était tellement appliquée. Elle était toujours prête pour le tournage. C'était merveilleux. Quand les enfants étaient turbulents, je leur disais de la regarder. C'est comme ça qu'il faut travailler. Elle était d'une telle générosité. Quant aux enfants, ils l'ont rencontrée au début du tournage, alors qu'elle était maquillée et qu'elle avait les cheveux hirsutes. Je les ai prévenus, en leur demandant de bien faire attention comment ils se sentiraient quand ils la verraient. Je me servais de cette première impression pour les rappeler à l'ordre.

— **Éric Cayla a fait un travail magnifique sur la photo. Comment travaille-t-il? Suit-il vos directives?**

— Éric Cayla avait passé deux jours au tournage des **Matins infidèles**, pour remplacer Alain Dupras qui avait perdu sa mère. Puis, nous l'avons gardé jusqu'à la fin de la production comme cadreur. Je l'avais donc vu travailler. Il m'a fallu convaincre Rock qui était craintif. Éric n'avait fait qu'un court métrage, **La Sortie 234** de Michel Langlois. Et il finissait le tournage de **Babylone**. Personnellement, je suis moins technique; je suis plus près des acteurs. Avec Éric, nous avons choisi les teintes du film. Il fallait éviter les cartes postales. Nous avons atténué le bleu pour le rendre un peu blanc. Il me proposait beaucoup de choses. Il m'apportait des reproductions de peinture. Nous avons refait tout le découpage ensemble. De sorte que, sur le plateau, il se débrouillait habilement.

— **La musique dans vos films joue un rôle qui se marie bien avec l'histoire. Donnez-vous des instructions à Michel Rivard (Jacques et Novembre, Les Matins infidèles) et Jean Corriveau (Pas de répit pour Mélanie)?**



— C'est lorsque l'on voit les images avec les musiciens que s'établit entre nous le contact. C'est l'occasion de constater comment le musicien perçoit le film. Et c'est alors que se corrige le tir parfois. Dans le cas de Michel Rivard, la musique est assez proche de ce que j'attendais, quand il disait qu'il voyait de la musique à tel endroit. Parfois, il me surprenait. D'autre fois, il est préférable d'ignorer la musique. Il est mieux de rester avec l'émotion directe. Dans le cas des **Matins infidèles**, nous avons fait des corrections avec Michel Rivard. Pour **Pas de répit pour Mélanie**, Jean Corriveau a visionné le film plusieurs fois avec moi. Il me faisait écouter de la musique. J'ai dit à Rock Demers que je ne comptais pas plus de trente minutes de musique dans le film. Il en espérait quarante. Je trouve que, dans presque tous les films, il y a trop de musique. Rock protestait que le film était pour les enfants. Je lui répondais que si les enfants ne sont pas captivés par les images, on ne les gagnera pas avec de la musique. Finalement, je suis assez content de la musique qui n'est pas illustrative.

— Des trois films que vous avez réalisés, lequel a votre préférence?

— Sans doute le dernier. Mais il est très différent des deux autres. Je dois ajouter que **Pas de répit pour Mélanie** m'a beaucoup appris. Je suis très content de l'avoir fait. Si le film

marche bien, cela va me rassurer. Car on ne peut conclure avec seulement deux films. J'aurai alors l'impression que c'est mon métier et que je peux continuer à faire d'autres films.

— Alors quel sera votre prochain film?

— J'ai écrit une première mouture. Je veux mettre en présence deux générations: un jeune homme de dix-huit ans et un homme de quarante ans. Le sujet: Une nuit dans un cégep. J'ai envie d'entendre des jeunes dire aux gens de ma génération qu'ils vivent confortablement dans des condos, qu'ils ont pris des jobs... J'ai envie aussi que ma génération dise aux jeunes des choses qu'ils ne sont pas habitués à entendre. J'ai le sentiment, par exemple, que beaucoup d'enfants ont été gâtés. Je vois des parents qui sont presque obligés de mettre leur enfant dehors à vingt-cinq ans parce qu'il colle à la maison. Je me dis: que s'est-il passé?

— Je croyais le contraire. Que les enfants quittaient la maison à 17 ou 18 ans.

— Toute l'intrigue est déjà là. Je vais dans les cégeps pour observer comment et de quoi les jeunes parlent. J'ai aussi envie d'interroger ma génération. J'ai des intuitions. Je crois qu'il est utile de parler de cela. Nous verrons bien.

Pas de répit pour Mélanie

