

Pierre Mignot, directeur photo
Homme de l'ombre, maître de la lumière

Michel Coulombe

Volume 36, Number 2, Spring 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88071ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M. (2018). Pierre Mignot, directeur photo : homme de l'ombre, maître de la lumière. *Ciné-Bulles*, 36(2), 30–37.



Photo : Éric Perron

Grand entretien Pierre Mignot, directeur photo

Homme de l'ombre, maître de la lumière

MICHEL COULOMBE

Pierre Mignot est indiscutablement l'un des plus importants directeurs photo du Québec. En une cinquantaine d'années, il a collaboré à de nombreux films québécois, pour la plupart des fictions, de **J.A. Martin photographe** aux **Mauvaises Herbes**, en passant par **Maria Chapdelaine**, **Cruising Bar** et **C.R.A.Z.Y.** Durant des années, il a fait équipe avec le cinéaste américain Robert Altman avec qui il a notamment tourné **Come Back to the 5 & Dime**, **Jimmy Dean**, **Jimmy Dean**, **Fool for Love** et **Prêt-à-porter**. Pierre Mignot a récolté Génies, Jutra et Gémeaux. En 2007, le Prix Albert-Tessier soulignait sa contribution exceptionnelle à la cinématographie québécoise. Néanmoins, lorsqu'il parle de la projection de **Labrecque, une caméra pour la mémoire**, le documentaire de Michel La Veaux, à laquelle il vient d'assister, il évoque aussitôt son malaise. Lors de l'échange qui a suivi la projection, Michel La Veaux l'a interpellé et a fait son éloge, de concert avec Jean-Claude Labrecque. Commentaire du principal intéressé: « J'étais très gêné! » Rencontre avec un directeur photo aussi réservé que talentueux.

Ciné-Bulles: Vous êtes arrivé au cinéma par la photographie.

Pierre Mignot: J'avais 12 ans. Un ami m'a invité à voir son grand frère développer des photos dans sa salle de bain. Quand j'ai vu la première image apparaître, j'ai su que je voulais faire ça plus tard. Je portais des commandes pour une épicerie les fins de semaine. Ça m'a pris un an et demi pour pouvoir acheter un appareil photo, un Yashica 635. Je me suis trouvé un agrandisseur que j'ai installé dans la cave chez mes parents, une cave en terre, ce n'était pas l'idéal, il fallait faire très attention aux négatifs. J'ai continué à faire de la photo, mais je suis allé faire des études en autre chose.

Techniques de réfrigération!

Je n'ai jamais travaillé en réfrigération. J'ai plutôt photographié des enfants, des mariages. J'ai retrouvé récemment mon premier contrat. Dix piastres par jour en 1965 pour imprimer des photos de mariage.

Vous êtes arrivé au cinéma par la photographie de plateau.

Un ami qui faisait de la photo de plateau était malade. Je l'ai remplacé pendant une semaine et j'ai eu un *kick* incroyable. Je me suis dit qu'il fallait que je travaille là-dedans. J'ai pris mon courage à deux mains et je suis allé voir Michel Brault, dont j'avais vu certaines photos, entre autres l'une,

magnifique, d'un cheval blanc attaché à un poteau dans un champ. Michel Brault, qui tournait alors **Entre la mer et l'eau douce**, m'a pris comme assistant monteur. Après cela, je suis devenu assistant caméraman chez Delta Films. En 1966, on m'a promu caméraman.

Ce qui vous fait plus de 50 ans à la caméra!

J'ai tellement aimé la caméra... J'aime encore tellement ça! Delta Films ne travaillait que pour Radio-Canada et l'on m'avait assigné à l'émission *Les Travaux et les Jours*, qui a été remplacée par *La Semaine verte*. J'allais filmer des plants de tomates de six pieds et des encans de cochons! Comme ce n'est pas ce que je voulais faire, j'ai quitté Delta Films en 1967. J'ai postulé à quelques endroits, notamment à l'ONF où je suis arrivé au bon moment, car on avait besoin d'un assistant caméraman pour le film **Avec tambours et trompettes** de Marcel Carrière. Un week-end. Puis, on m'a offert un contrat d'une dizaine de jours sur la série documentaire *Les Forestiers*. Je ne le savais pas, mais ce contrat servait de test pour décider si l'on m'engageait. J'ai signé un contrat d'un an et j'y ai passé 12 ans!

Vous avez connu l'âge d'or de l'ONF, non?

L'ONF a été mon école. Je faisais ce que j'aimais. C'est tout! Il y avait 25 réalisateurs, une douzaine de caméramans, des assistants caméramans. Nous étions privilégiés. De nombreux films sont nés à la

Le milieu du cinéma est très sectaire. J'ai tourné **J.A. Martin photographe**, puis **Cordélia**, j'étais donc un gars de fiction! On ne m'a plus appelé pour le documentaire, particulièrement à l'ONF où les réalisateurs avaient un petit dédain pour la fiction. Je n'étais plus dans la gang. D'ailleurs, je ne l'ai jamais été. Je suis devenu caméraman en 1970 alors que les Pierre Perrault, Jacques Godbout, bref tous les cinéastes onéfiens avaient déjà leurs caméramans. J'ai donc été affecté aux pigistes, par exemple André Melançon, ce qui m'a permis, quand j'ai quitté l'ONF, de poursuivre mon travail avec eux.

cafétéria de l'ONF. Encore aujourd'hui, ça me fascine. Maintenant, il faut écrire un projet de documentaire, soumettre un scénario. À l'époque, il suffisait d'une page et d'une rencontre au comité du programme, où l'on expliquait ce que l'on voulait faire et comment on voulait le faire. C'était vraiment le *fun*! Les choses ont changé... Je m'amuse à dire que l'ONF a périclité au moment où je suis parti! (Il éclate de rire.) On a congédié de nombreux réalisateurs et caméramans. Aujourd'hui, il ne reste que des administrateurs et des producteurs. Quand même, l'animation se distingue toujours.

Parallèlement à votre travail à l'ONF, vous avez fait votre première fiction comme directeur photo, C'est ben beau l'amour de Marc Daigle, sorti en 1971.

À trois occasions, j'ai pris un congé sans solde, pour faire les films **La Visite du Général de Gaulle au Québec** de Jean-Claude Labrecque, **Le Martien de Noël** de Bernard Gosselin et **C'est ben beau l'amour**.

Vous saviez déjà que vous basculeriez, tôt ou tard, du documentaire à la fiction?

Ce n'est pas moi qui ai basculé vers la fiction. Le milieu du cinéma est très sectaire. J'ai tourné **J.A. Martin photographe**, puis **Cordélia**, j'étais donc un gars de fiction! On ne m'a plus appelé

pour le documentaire, particulièrement à l'ONF où les réalisateurs avaient un petit dédain pour la fiction. Je n'étais plus dans la gang. D'ailleurs, je ne l'ai jamais été. Je suis devenu caméraman en 1970 alors que les Pierre Perrault, Jacques Godbout, bref tous les cinéastes onéfiens avaient déjà leurs caméramans. J'ai donc été affecté aux pigistes, par

exemple André Melançon, ce qui m'a permis, quand j'ai quitté l'ONF, de poursuivre mon travail avec eux.

Parmi les cinéastes maison, il y avait aussi Jean Beaudin. Est-ce vous qui l'avez approché?

Non. La seule fois où ça s'est produit, c'est quand on m'a demandé avec qui j'aimerais travailler. J'ai répondu: Louis Bélanger. Il a lu ça et m'a appelé.

Est-ce que J.A. Martin photographe marquait vos débuts en fiction à l'ONF?

J'avais tourné des films de la série *Toulmonde parle français* avec André Melançon et des moyens métrages, **Cher Théo** et **Par une belle nuit d'hiver**, avec Jean Beaudin. Au moment de faire **J.A. Martin photographe**, je lui ai donné deux films en référence, deux films d'époque, **Lacombe Lucien** de Louis Malle et **McCabe & Mrs. Miller** de Robert Altman, qui a vu **J.A. Martin photographe** à Cannes. D'ailleurs, Monique Mercure a remporté le Prix d'interprétation *ex æquo* avec son actrice, Shelley Duval, dans **3 Women**. Altman m'a approché quand il est venu à Montréal.

Lui avez-vous parlé de la référence à McCabe & Mrs. Miller?

Pas tout de suite. Des années plus tard.

Vous est-il souvent arrivé de proposer des références photographiques et cinématographiques aux cinéastes?

Non. Je suis un instinctif, pas un grand cinéophile. Durant des années, je travaillais trop pour aller au cinéma, même si j'aime ça.

Avant de quitter l'ONF, vous avez tourné dans un film d'Éric Rohmer...

En 1978, j'ai demandé à François Macerola, alors directeur de la production française de l'ONF, si je pouvais faire un stage à l'étranger. Il y avait de l'argent pour la formation, que personne n'utilisait. Je voulais faire un stage avec Conrad L. Hall, un directeur photo américain qui a remporté des Oscar pour **Butch Cassidy and the Sundance Kid**, **American Beauty** et **Road to Perdition**. Je lui ai écrit, sans réponse. J'ai aussi écrit à Nestor Almendros, qui m'a répondu qu'il tournait avec Éric

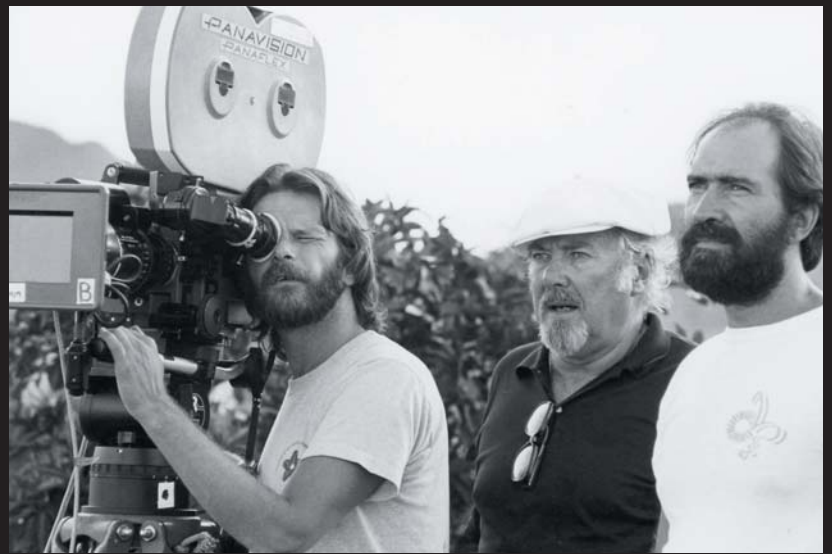
Rohmer, mais que celui-ci ne tolérait pas d'étrangers sur son plateau. François Macerola m'a encouragé à y aller quand même en ajoutant: « Si jamais ça ne marche pas, bonnes vacances! » Arrivé à Paris, j'ai appelé Almendros. Après un long silence, il m'a donné rendez-vous à la gare le lundi. Le tournage ne commençait qu'à midi, alors il me proposait de me montrer le studio où l'on tournait **Perceval le Galois**, puis de manger de onze heures à midi. Nous avons croisé Rohmer. Almendros m'a présenté, j'ai levé la main et Rohmer a fait celui qui ne me voyait pas. Ma main est restée dans les airs. J'ai donc mangé à la table d'Almendros, après quoi la directrice de production devait s'assurer que l'on me ramène à la gare. Plutôt que de partir, je me suis faufilé dans le décor d'où j'ai regardé Rohmer répéter. Quand derrière moi, un électricien a fait du bruit, Rohmer s'est tourné et j'ai eu tout juste le temps de me cacher. L'électricien a de nouveau fait du bruit! Cette fois Rohmer m'a vu. Il n'a rien dit. C'est là qu'il a demandé trois figurants. Aucun n'était prévu à l'horaire. La directrice de production savait que je voulais faire un stage. Elle m'a dit que la meilleure façon d'y arriver était peut-être de faire de la figuration. On m'a donc mis une cote de mailles, des collants, un chapeau de Schtroumpf et donné une lance. Almendros, qui était certain que j'étais reparti, a eu la surprise de me voir apparaître dans mon costume sur le plateau. Il a éclaté de rire. J'ai pu passer quelques jours sur le plateau.

Avez-vous observé des différences importantes avec la façon de faire au Québec?

La hiérarchie. À quatre heures, il y avait un thé. J'ai essayé de parler avec Marie-Claude Barrault. Elle m'a regardé...

Avez-vous quitté l'ONF parce que les documentaristes vous tournaient le dos?

Non. François Macerola avait décidé de ne pas engager de réalisateurs pigistes pendant un an. Comme je ne faisais équipe qu'avec des pigistes, j'aurais été payé — j'étais devenu employé permanent — sans travailler. Ça ne m'intéressait pas. Mon dernier film à l'ONF a été **Fermont** de Clément Perron. Après quoi, j'ai remis ma démission. François Macerola ne l'a pas acceptée. Il m'a proposé de revenir un an plus tard. Je me suis mis à faire des contrats dans l'industrie privée et un an plus tard, j'étais rendu ailleurs.



En haut: Pierre Mignot en compagnie de son assistant Jean Lépine et de Robert Altman (au centre) sur le tournage de **Fool for Love** (1985). Ci-dessus: Pierre Mignot avec son assistant Michel Caron durant le tournage de **L'Affaire Coffin** (1980) de Jean-Claude Labrecque — Photo: Alain Corneau

Notamment chez Robert Altman. Cela vous agace que l'on évoque régulièrement cette collaboration?

Plusieurs personnes m'ont associé à des cinéastes américains, dont Jean Chabot, avec qui j'ai pourtant beaucoup travaillé. Il a écrit que j'étais fini maintenant que j'étais passé du côté des Américains! On m'avait perdu. Ça m'a blessé. Je n'ai pas tourné qu'avec Robert Altman, j'ai aussi fait des *movies of the week*. Je travaillais, j'aimais ça. Au Québec, on ne m'appelait pas croyant que j'étais aux États-Unis ou que je demandais trop cher.

Néanmoins, vous ne parliez pas si bien anglais.

Je ne parle toujours pas si bien anglais. Je finis par me faire comprendre, mais il faut que je passe par Québec pour aller à Ottawa.



Pierre Mignot sur les tournages de **Route 132** (2010) de Louis Bélanger, **La Maison du pêcheur** (2013) d'Alain Chartrand et de **La Dernière Fugue** (2010) de Léa Pool

Pourquoi alors Robert Altman vous a-t-il été si fidèle?

Il a dit en entrevue que j'étais un instinctif, comme lui. Cela tient peut-être à mon expérience du documentaire. Altman m'a donné carte blanche. Si l'on suivait un comédien dans la première prise,

il pouvait me venir l'idée d'en suivre un autre dans la suivante, simplement parce qu'il passait devant la caméra. Altman adorait ça, car il aimait l'improvisation. Aussi, il me disait qu'il aurait aimé me donner un crédit de coréalisateur. Avec lui, même s'il ne disposait pas de si gros budgets, on en a filmé de la vedette! Et quelques *ego*. Les vedettes voulaient tourner avec Altman! Aussi bien Marcello Mastroianni que Cher, Sophia Loren, Harry Dean Stanton ou Sam Shepard.

Certains de ces acteurs avaient-ils des exigences particulières? Un profil plutôt qu'un autre? Un certain éclairage?

Altman gérait ça et protégeait les gens avec qui il travaillait. J'ai eu un conflit avec Harry Dean Stanton sur **Fool for Love** alors que l'on répétait une scène avec Sam Shepard. Il s'était plaint de ne pas pouvoir se concentrer parce que je bougeais près de lui avec la caméra. Altman, qui était dans une autre pièce où il regardait la scène sur un moniteur, était aussitôt arrivé et m'avait défendu. Problème réglé. Ce genre de situation s'est aussi produit au Québec, comme ce jour où deux comédiens très connus se sont plaints parce que l'éclairage demandait du temps. L'endroit était difficile à éclairer... Je ne l'avais pas pris. Je leur avais rappelé qu'eux avaient leur texte depuis deux mois alors que moi, je devais m'adapter aux conditions du lieu de tournage quand on s'y installait!

C'est vous qui avez mis un terme à votre collaboration avec Robert Altman.

Pour deux raisons. D'abord parce que j'étais toujours parti. Un jour, je suis rentré à la maison et j'ai constaté à quel point mon fils avait grandi... Aussi parce que c'était répétitif. Toujours la même façon de travailler. Quand Altman m'a appelé pour tourner deux moyens métrages, **The Dumb Waiter** et **The Room** d'Harold Pinter, j'ai refusé dans un premier temps. Il y a eu un silence à l'autre bout de la ligne, puis il m'a dit qu'il viendrait tourner à Montréal. Ça m'a fait vraiment plaisir. Après, on a cessé de travailler ensemble pendant des années. Altman avait toujours six ou sept projets en préparation et il sautait sur le premier qui trouvait du financement. Il a mis des années à monter **Prêt-à-porter** et quand il y est enfin arrivé, puisqu'il m'avait amené en France un printemps et deux automnes pour aller voir les défilés, il m'a de nouveau appelé.

Julia Roberts, Anouk Aimée, Marcello Mastroianni, Lauren Bacall, Jean Rochefort, Harry Belafonte, Sophia Loren, Cher, Kim Basinger, Rupert Everett, et j'en passe, toutes ces vedettes ne vous impressionnent pas?

Non. Peut-être Sophia Loren, un peu, surtout qu'elle m'a joué un tour. On tournait dans un grand restaurant à Paris où un joaillier italien faisait la présentation de ses nouveaux bijoux. Nos vedettes se promenaient parmi les invités, la haute gomme européenne et je devais faire un gros plan de Sophia Loren. L'assistant réalisateur dit « Silence » puis « Claquette » et là Sophia Loren s'écrie : « Un instant. Pierre! » J'étais installé sur un petit piédestal, alors je descends, je m'approche et elle me murmure à l'oreille : « Tu vas me faire belle? » Je suis devenu rouge comme une tomate. Personne ne savait ce qu'elle m'avait dit. Tout s'était arrêté pour moi! Je pensais que la face allait m'éclater. Je devais être écarlate.

Votre proverbiale timidité.

Ma timidité. Autrement, les acteurs ne m'impressionnent pas. Je fais de mon mieux pour les éclairer comme il faut, en fonction du film que l'on fait. S'il faut que la personne soit mal éclairée, laide ou dans un coin noir, c'est ce que je fais.

*Vous avez aussi assuré la direction photo d'un film avec Arnold Schwarzenegger et Robert Duval, **The 6th Day**, réalisé par Roger Spottiswoode.*

J'ai fait des choses de fun avec ce réalisateur, dont le téléfilm **Hiroshima**. Quand il m'a appelé pour faire le Schwarzenegger, j'ai dit non deux fois, mais il a fini par me convaincre. Même si ce n'est pas mon univers, j'ai été impressionné par Schwarzenegger, pas mal plus brillant qu'on ne le pense. D'ailleurs, c'est un grand joueur d'échecs. Nous tournions à Vancouver et la production a dû lui trouver un maître! Peu après, il est devenu gouverneur de la Californie.

Le patron sur le plateau, c'était lui, non?

Un jour, il a dit à l'assistant réalisateur qu'il souhaitait finir à midi le vendredi de façon à pouvoir rentrer à Los Angeles. Puis, il a fait sept ou huit pas, s'est retourné et a ajouté : « By the way, I won't be there Monday. » Cinq ou six personnes se sont aussitôt mises à l'ordinateur pour refaire les

horaires de la semaine suivante! Seul un acteur du niveau de Schwarzenegger pouvait faire ça. Le budget était de près de 100 millions de dollars. Il en recevait le quart.

Avez-vous rêvé d'une carrière internationale?

J'aurais pu faire une carrière américaine. Les producteurs de **Fool for Love** voulaient m'offrir un contrat pour trois films. Mais il aurait fallu que je m'installe aux États-Unis. Pour faire ce métier à Hollywood, il faut se vendre, fréquenter les cocktails, être présent. Il n'a jamais été question que je déménage là-bas.

Aucun regret?

Jamais.

Vous avez développé des relations durables avec plusieurs cinéastes: Jean Beaudin, André Melançon, Robert Ménard, Léa Pool, Robert Altman. Une explication?

Je ne suis pas compliqué sur un plateau. Je n'ai pas un gros ego.

Ça vous a parfois nui?

En publicité, certainement, où un directeur photo doit prendre de la place.

Vous avez quand même tourné plusieurs publicités avec Aimée Danis, Charles Binamé, Robert Ménard.

Roger Gariépy aussi.

Strictement pour l'argent?

C'est payant au boutte! (Il éclate de rire.) J'aimais ça tourner. Alors si ça s'adonnait que c'était une pub...

On tournait dans un grand restaurant à Paris où un joaillier italien faisait la présentation de ses nouveaux bijoux. Nos vedettes se promenaient parmi les invités, la haute gomme européenne et je devais faire un gros plan de Sophia Loren. L'assistant réalisateur dit « Silence » puis « Claquette » et là Sophia Loren s'écrie : « Un instant. Pierre! » J'étais installé sur un petit piédestal, alors je descends, je m'approche et elle me murmure à l'oreille : « Tu vas me faire belle? » Je suis devenu rouge comme une tomate.

Le travail du directeur photo se limite-t-il à la lumière?

Surtout aux États-Unis et en France. Ici, on fait aussi le cadrage. Dans les années 1980, je suis allé sur le tournage de **The Hotel New Hampshire**.

Quelqu'un m'avait dit que le directeur photo, David Watkin, assistait à une répétition, faisait l'éclairage, puis allait se coucher. Je ne le croyais pas. Pourtant, c'était effectivement ce qui se passait.

Combien de temps avant le début du tournage vous mettez-vous au travail?

Pour un film québécois, trois semaines. Parfois, même si je ne suis pas payé, je commence plus tôt. Pour une production américaine, on dispose de plus de temps.

Et après le tournage?

Une dizaine de journées pour l'étalonnage.

Comment avez-vous vécu le passage au numérique?

J'ai eu de la difficulté. Au début, les noirs n'étaient pas beaux et dès qu'il y avait sur-exposition, ça devenait tout blanc et l'on perdait les détails. Maintenant, il n'y a plus de problème, même si le *look* reste différent de celui du film. Un certain temps, on a tourné en film et terminé le travail en HD. C'est ce que l'on a fait sur **C.R.A.Z.Y.**

La façon de travailler varie-t-elle beaucoup selon les réalisateurs?

Prenons trois exemples. Quand je travaille avec Léa Pool, on s'y prend à l'avance et l'on fait le découpage du film page par page. Elle arrive avec des coupures de journaux ou de revues qui correspon-

dent à l'ambiance et à l'éclairage qu'elle recherche. Jean Beaudin, qui a fait ses Beaux-Arts, était très directif. Il faisait souvent sa mise en scène l'œil dans la caméra. Il établissait les mouvements de caméra, moi les cadrages. À l'autre bout du spectre, Robert Altman était très content quand on le surprenait. Il travaillait comme au théâtre. Il répétait avec les acteurs dans un bureau puis, sur le plateau, il leur disait : « Vous connaissez votre texte, maintenant jouez-le-moi! » Sa seule exigence était que l'éclairage ne limite pas les déplacements des acteurs. Altman n'a pas fait que des bons films, mais rarement les comédiens étaient-ils mauvais.

Quelle est la pire chose qu'un réalisateur vous ait dite?

Le troisième jour de tournage de **C.R.A.Z.Y.**, Jean-Marc Vallée m'a demandé un plan. Quand je me suis mis au travail, il s'est emporté : « Tabarnak, tu ne vas pas te mettre à éclairer chaque plan! » « Oui, Jean-Marc, je vais éclairer chaque plan! » Il est comme ça... Notre relation n'a pas été facile, mais c'est un bon réalisateur et j'ai beaucoup de respect pour lui.

Comment percevez-vous l'évolution des tournages au Québec?

Quand j'ai commencé, le producteur donnait un scénario à l'assistant réalisateur et lui demandait combien de jours ça prendrait pour le tourner. Aujourd'hui, le même producteur lui dit qu'il a 26 jours. L'équipe était formée de 16 personnes sur **J.A. Martin photographe**, elle en compte maintenant 40. On avait 40 jours de tournage, maintenant c'est généralement moins de 30. Mais l'éclairage exigeait plus de temps quand on tournait en pellicule et la caméra était lourde. Elle pesait bien 50 livres. Désormais, on tourne en se disant que l'on pourra modifier l'image en post-production. Tout le monde a plus de métier et l'on fait de bons films.

Ces 50 dernières années, le nombre de personnes qui travaillent en cinéma et à la télé a considérablement augmenté.

Quand je vais voir mon fils, machiniste, sur un plateau de tournage, je ne connais plus personne! Il y a plusieurs années, alors que je parlais avec un groupe de techniciens, j'ai constaté que le tiers d'entre eux ne savaient pas qui était Michel Brault.

Quand j'ai commencé, le producteur donnait un scénario à l'assistant réalisateur et lui demandait combien de jours ça prendrait pour le tourner. Aujourd'hui, le même producteur lui dit qu'il a 26 jours. L'équipe était formée de 16 personnes sur **J.A. Martin photographe**, elle en compte maintenant 40. On avait 40 jours de tournage, maintenant c'est généralement moins de 30. Mais l'éclairage exigeait plus de temps quand on tournait en pellicule et la caméra était lourde. Elle pesait bien 50 livres. Désormais, on tourne en se disant que l'on pourra modifier l'image en postproduction.

Ça m'a attristé. Qu'ils ne sachent pas qui est Pierre Mignot, c'est normal, mais Michel Brault qui nous a tous mis au monde, je ne comprends pas! Moi, c'est surtout Bernard Gosselin et Alain Dostie qui m'ont appris le métier. Aujourd'hui, on devient caméraman, directeur photo tout de suite.

*Vous avez réalisé deux fictions, dont un téléfilm, **Blue la magnifique**. Comment est-ce arrivé?*

Simplement. Robert Ménard m'a proposé de tourner un téléfilm, j'ai lu le scénario de Louise Matteau et j'ai accepté.

Avez-vous aimé diriger des acteurs?

J'ai aimé travailler avec Denise Filiatrault et Claude Blanchard. Un jour, Denise Filiatrault m'a dit qu'elle ne voulait pas tourner une scène, que ce n'était pas bon. Je l'ai convaincue de la faire en lui promettant de ne pas la garder si ça ne marchait pas. Elle avait raison! La scène n'est pas dans le film. Claude Blanchard, c'était un peu comme Mastroianni, il lui suffisait d'être là pour crever l'écran. Robert Ménard aurait voulu que je tourne un autre téléfilm, mais j'ai refusé. Ce que j'ai fait n'a rien d'inoubliable et mon métier de directeur photo me satisfait amplement par rapport à la création. Il me comble. Je serais incapable de passer des mois à écrire un scénario, puis d'aller le défendre à Téléfilm Canada.

Avez-vous toujours du plaisir à tourner?

Je viens de travailler, à Gaspé, à une publicité pour des pâles d'éoliennes. Le réalisateur était frustré que j'arrête à tout moment pour filmer, mais je continuais, il y avait encore des beaux plans à faire. Quand on me l'a proposé, ça ne me tentait pas. Dehors! Dans la neige! Mais dès que l'on a commencé à tourner, j'étais parti, comme il y a 30 ou 40 ans. Je peux toujours faire la caméra à l'épaule. Pourtant, je n'ai pas tourné de long métrage depuis **Les Mauvaises Herbes**. J'ai 74 ans... Récemment, quelqu'un me faisait remarquer que je pourrais me contenter de faire la lumière et confier le cadrage à quelqu'un d'autre. À la fin de l'été, je travaillerai de nouveau avec Louis Bélanger.

Qu'aimeriez-vous que l'on dise de votre travail?

Qu'il n'y a pas de style Pierre Mignot. J'ai toujours essayé de trouver l'éclairage et des cadrages pour



Photo: Éric Perron

rehausser la séquence. Dans **C.R.A.Z.Y., Maria Chapdelaine, Nô, Ma vie en cinémascope**, les éclairages sont différents. Quand je lis un scénario, je tente de trouver la lumière qui y correspond. De façon générale, j'ai assez bien réussi. Je suis content d'avoir été là au moment où je l'ai été, d'autant plus qu'aujourd'hui, il faut être compétitif. Je ne l'étais pas. **EB**