

Michel Brault — Denis côté

Marie-Claude Loiselle and Gilles Marsolais

Number 121, Spring 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5091ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

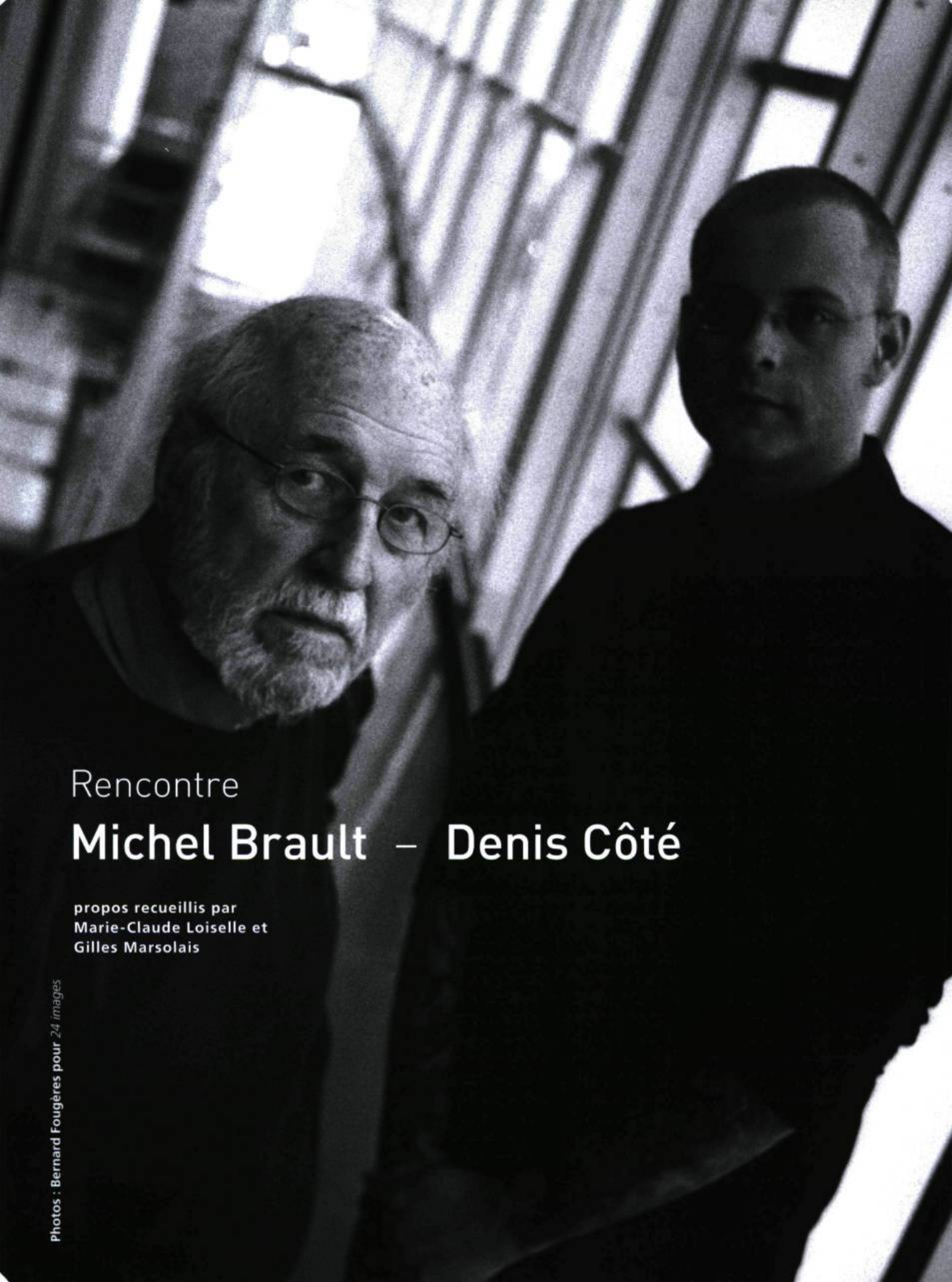
0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. & Marsolais, G. (2005). Michel Brault — Denis côté. *24 images*, (121), 36–41.

A black and white photograph of two men, Michel Brault and Denis Côté, standing in a modern architectural space with a grid of light fixtures on the ceiling. Michel Brault, on the left, is older, has a beard, and wears glasses. Denis Côté, on the right, is younger and has a shaved head. Both are wearing dark clothing. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights from the ceiling fixtures.

Rencontre

Michel Brault – Denis Côté

propos recueillis par
Marie-Claude Loïselle et
Gilles Marsolais

Cette rencontre entre deux cinéastes de générations distinctes, Denis Côté – jeune cinéaste venu du réseau alternatif qui est aussi critique de cinéma à l'hebdomadaire *Ici*, et qui, après une dizaine de courts métrages de fiction (dont *L'hypothénuse*, *Seconde valse*, et *La sphatte*), planche sur la finition de son premier long métrage, *Les états nordiques* – et Michel Brault, « vieux pro » qui, avec sagesse, s'affaire à la transcription de ses films sur format DVD, a eu lieu au moment même où celui-ci venait de se voir attribuer à l'unanimité, par un aréopage de la profession, le prix Jutra-Hommage pour l'ensemble de son œuvre. Tour à tour caméraman, directeur photo, réalisateur et producteur, il a collaboré, à un titre ou à un autre, à un nombre impressionnant de films de premier plan qui relèvent aussi bien du documentaire, dans le style du cinéma direct, que de la fiction, dont *Pour la suite du monde* et *L'Acadie l'Acadie ???* (coréalisés avec Pierre Perrault), *Mon oncle Antoine* et *Kamouraska* de Claude Jutra, *Le temps d'une chasse* et *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, ainsi que *Entre la mer et l'eau douce*, *Les ordres* (Prix de la mise en scène à Cannes, en 1975) et *Les noces de papier*, qu'il a lui-même réalisés, pour ne mentionner que ces titres qui viennent spontanément à l'esprit. Il nous paraissait stimulant de provoquer un tel échange entre ces deux créateurs, ne serait-ce que pour tenter de cerner les éléments de continuité et de changement observables dans la façon d'aborder le cinéma aujourd'hui, alors que tout semble avoir été dit, montré, expérimenté ou découvert. – G.M.



Pour la suite du monde de Michel Brault et Pierre Perrault.



Les états nordiques de Denis Côté.

Michel Brault : J'ai vu ton film que je trouve bien intéressant, mais je ne suis pas venu ici avec l'idée d'en faire une évaluation ni de te flatter, ce qui ne servirait pas à grand-chose.

Denis Côté : Ce n'est pas le but de l'opération.

M.B. : Et, de toute façon, je suis contre les critiques ! À quoi sert la critique ? Je crois que le public doit être à même d'aller voir et de juger un film par lui-même. Au mieux, au lieu de démolir ou de porter aux nues un film au moment de sa sortie, la critique devrait intervenir après la carrière d'un film. Par exemple, les revues comme *24 images* travaillent pour la mémoire du cinéma. Quand je dis que je suis contre la critique, je pense davantage à la critique journalistique...

D.C. : En fait, l'idée de cette rencontre est de mettre en commun des techniques, des approches, de comparer des façons de fonctionner. Par exemple, ça m'intéresse de savoir comment et pourquoi vous partiez faire des documentaires. Cela revient à se demander pourquoi faire du cinéma.

M.B. : Je vais t'étonner. Moi, j'ai commencé à faire du cinéma pour m'amuser. Et cela s'est transformé graduellement en nécessité de faire du cinéma pour traduire l'enthousiasme que j'avais à découvrir mon pays. Par exemple, quand je suis allé à l'Île-aux-Coudres¹, j'avais besoin que la caméra soit légère, portable, silencieuse et synchrone afin de pouvoir donner la parole à ces gens de l'île. Si je n'avais disposé que d'une vieille caméra fixée à un trépied, avec de gros spots comme éclairage – c'était ainsi qu'on faisait du documentaire avant ces années-là –, on aurait tué la vie que l'on voulait laisser s'épanouir devant nous pour la capter à sa source même. À partir du tournage du film *Les raquetteurs*, qui est un précurseur,

qui annonce le cinéma direct mais qui n'en est pas encore vraiment puisqu'il ne contient qu'un seul plan synchrone (filmé avec une caméra à l'épaule), jusqu'à l'arrivée de la caméra Éclair au début des années 1960, nos efforts ont porté justement sur l'amélioration des techniques de prises de vue et de son, et sur leur miniaturisation, afin de pouvoir pratiquer le cinéma dont on rêvait, c'est-à-dire un cinéma qui se rapproche des gens, qui permet d'échanger avec eux et qui, donc, leur donne la parole. Dans ce nouveau cinéma documentaire, le son est aussi important que l'image.

D.C. : La patience des gens que l'on filme a aussi ses limites. Quand on arrive avec notre attirail technique, le temps nous est compté, on doit être fin prêt, sinon les gens que l'on veut filmer n'attendront pas...

M.B. : C'est sûr. Par exemple, on ne peut pas entrer dans une église avec une caméra bruyante et filmer le curé en train de faire son sermon, et on ne peut surtout pas lui demander de recommencer ! Mais, au début des années 1960, les techniques n'étaient pas encore au point. Pensez, par exemple, que pour *Chronique d'un été* auquel j'ai collaboré, à Paris, Jean Rouch a dû rattraper à la main, mot par mot, par des annotations sur la pellicule et sur le ruban magnétique, tout le synchronisme des vingt-cinq heures de rushes avec l'aide d'une armée de monteuses qui ont travaillé pendant deux mois, parce que l'équipement de prise de vue et de son synchrone, portable et silencieux, n'était pas encore au point, n'existait pas ! Mais cette expérience, ce geste fou a permis une évolution, une transformation du cinéma documentaire vers le cinéma direct. Nous avons travaillé avec les concepteurs et les ingénieurs pour améliorer ces équipements : Stephan Kudelski pour le

magnétophone, Angénieux pour les objectifs à plus grande ouverture, André Coutant pour la caméra. En 1963, Pierre Schaffer, de l'ORTF, avait organisé, à Lyon, une rencontre internationale de tous ceux qui rêvaient de voir apparaître cet équipement du cinéma direct, léger, synchrone et silencieux, et qui y travaillaient (Leacock, Pennebaker, les frères Maysles, Jean Rouch, Mario Ruspoli, moi-même, etc.). C'était une époque passionnante et stimulante. En fait, les problèmes ont été résolus pour de bon avec le Nagra et la caméra Éclair, en 1965.

D.C. : Vous avez déblayé le terrain pour nous autres, et on apprécie cette légèreté des équipements, mais aujourd'hui nos problèmes sont d'un autre ordre. Par exemple, moi, je n'ai jamais connu la pellicule!

M.B. : D'accord! Mais quand je parle du cinéma de cette période, je suis obligé d'aborder cet aspect technique, parce que le contenu même des films lui est intimement lié. Il y avait une symbiose entre le cinéaste et l'outil. Par contre, Denis, j'aimerais savoir si tu fais toi-même l'image sur tes films, et avec quelle caméra tu as tourné *Les états nordiques*.

D.C. : Non, j'ai un cameraman pour l'image. Il a tourné avec une DVX 100A Panasonic, 24 P.



Les états nordiques de Denis Côté.

M.B. : Et l'image que l'on voit à l'écran n'est pas de qualité réduite, je crois, tu n'as pas décimé l'image, autrement dit tu n'as pas fait de compression de fichiers?

D.C. : Non.

M.B. : Est-ce que tu montes en copie finale, ou en conforme?

D.C. : Je ne monte pas moi-même le film, et le montage se fait directement du matériel source, de l'ordinateur, sur le logiciel Final Cut Pro. Nous, aujourd'hui, on n'est plus préoccupés par ce genre de considérations techniques. En ce qui me concerne, je dis, « je pèse sur l'piton, pis c'est ça, tsé »! Je ne suis pas du tout technicien.

M.B. : Tu devrais considérer les nouvelles caméras comme nous on considérait les nôtres : pour leur faire sortir ce qu'elles ont dans les tripes. Le problème, pour toi aujourd'hui, c'est que les caméras sont fabriquées par de grosses boîtes comme Nikon, Panasonic, JVC, qui ont rien à foutre des cinéastes. Ils visent avant tout le profit et la clientèle amateur. Tu as choisi de tirer profit de leur type de caméra pour sa facilité technique, et c'est très bien dans la mesure où tu estimes qu'elle te permet d'être plus près de ton sujet ou de ton intention, mais ce serait mieux si tu pouvais parler à Monsieur Sony pour lui faire part de tes désirs! Moi, je ne fais plus de films, mais je continue de m'intéresser énormément à l'évolution des techniques, et je ne suis pas nostalgique du support pellicule qui a pratiquement disparu et qui est appelé à disparaître de toute façon.

D.C. : Nous, on fait nos trucs plutôt sur le mode cuisine-maison. On n'a pas de mentors comme vous pouviez peut-être en avoir. On fait un long métrage à trois ou quatre personnes avec les moyens du bord. Dans votre temps, il y avait un esprit de clan, et vous vous communiquiez des connaissances, les trucs du métier, alors que nous, on est isolés et on travaille plutôt dans l'anonymat... Mais vous, quand vous regardez ces productions en vidéo, comme mon long métrage, ça vous dit quoi? Est-ce que cela vous choque ou trouvez-vous ça beau sur le plan esthétique?

M.B. : Moi, je ne vois plus la différence à l'écran entre un film et une vidéo.

D.C. : Dans mon film, il y a des « flairs » par endroits, et mon monteur et mon directeur photo m'ont souvent répété que ces effets de soleil passent beaucoup mieux sur le support pellicule qu'en vidéo.

M.B. : Au moment du tournage de *Félix Leclerc, troubadour*, nous avons eu droit à une réaction semblable de la part du producteur, Claude Jutra et moi. Un jour, il nous a convoqués pour nous dire que notre caméra avait probablement un problème. En fait, pour illustrer *Bozo les culottes*, on avait filmé au téléobjectif à contre-soleil, en faisant un travelling avec un petit traîneau sur un ruisseau gelé et des éclaboussures de lumière. À la fin de la projection des rushes, nous étions tous les deux ébahis par ce qu'on avait réussi. Le producteur nous a alors demandé si on aimait vraiment ça. Comme on a répondu oui, il a dit : « pas de problème », et ces effets ont été préservés! Tu vois, on avait eu l'audace de tenter le coup, alors que la production fonctionnait selon la tradition, selon l'ancien système de valeurs.

D.C. : Vous vous amusez, même sérieusement je le comprends. Mais je ne suis pas sûr que l'on s'amuse aujourd'hui, compte tenu de tout ce qui s'est fait avant nous. Par exemple, le cinéma direct a vu le jour et s'est développé, tout comme la fiction, bref, tous les



L'Acadie l'Acadie ?!? de Michel Brault et Pierre Perrault.

chemins ont été arpentés. Moi, qu'est-ce que je fais aujourd'hui? Pour filmer, je commence avec un problème, celui de la nouveauté. Ça fait dix ans que j'y suis confronté, pas tellement sur le plan technique que sur celui du contenu. Je ne suis pas technicien, et je n'ai jamais su faire du montage. Ça ne m'intéresse pas. Sur le plateau, je m'entoure de gens qui peuvent m'aider à réaliser ce que je veux. Mais, j'affronte le défi de la nouveauté, par un mélange de fiction et de documentaire par exemple, qui n'est peut-être qu'une mode mais qui offre encore des possibilités à explorer. Dans mon film, ce que j'ai voulu, ce n'est pas de raconter une histoire de A à Z, mais de marier la fiction et le documentaire.

M.B. : Tu peux être conteur sans forcément raconter une histoire. Il faut être conteur, dans la mesure où tu te préoccupes du rapport avec le public, que tu te dois de séduire, de captiver. Parce que si tu fais des trucs uniquement pour ta satisfaction personnelle, tu risques de te couper du public sans le vouloir.

D.C. : Ça fait dix ans que je fais des courts métrages considérés comme un peu hermétiques! Dans mes films, j'aime laisser des poches d'air pour donner un espace de liberté au public, pour lui permettre d'entrer, de participer. Ça peut être un beau défi pour le spectateur de chercher, non?

M.B. : L'équilibre entre l'audace et la sagesse est difficile à trouver. Par exemple, dans ton film, il y a certains endroits qui me paraissent plus faibles, parce qu'on se demande si tu sais toi-même où tu t'en vas.

D.C. : Il y a aussi le fait qu'on garde au montage final non pas ce que l'on *veut* mais ce que l'on *peut* garder, pour que le résultat se tienne sur le plan technique. Par exemple, le party dans le bar a duré quatre heures!

M.B. : J'ai des réserves par endroits sur ton montage. Par exemple, j'aurais trouvé plus efficace qu'on passe directement de l'entrevue avec le type du bureau d'emploi au geste du vidangeur en train de travailler, plutôt que de laisser un flottement où il marche sans que l'on sache trop ce qu'il est en train de faire.

D.C. : Mais j'aime ce flottement, ces dix secondes déstabilisantes avant que le camion arrive sont précieuses! (*rires*)

M.B. : Allons ailleurs. En principe, dans des situations totalement immobiles, où deux personnes se parlent sans bouger, je ne vois pas la pertinence d'utiliser une caméra à l'épaule. Il n'y a pas de vertu à filmer de façon instable des gens stables. Le travail à la

caméra ne doit pas paraître. Il doit être en relation avec ton sujet. Il faut toujours se mettre à la place du spectateur. Tu ne dois pas te faire seulement plaisir à toi.

D.C. : Et l'improvisation?

M.B. : Il y a souvent des conversations improvisées, non? J'ai l'impression qu'il y manque parfois un point d'arrivée. À la fin de la séquence, on est au même point qu'à son début. Si on veut simplifier, un film est constitué de plusieurs séquences qui s'en vont toutes vers un point commun. L'idéal serait que chaque séquence constitue une progression vers ce but.

D.C. : Moi, je travaille plutôt par surfaces.

M.B. : D'accord, et ce que je dis c'est forcément par rapport à mon cinéma dont le langage est différent. Ces remarques ne détruisent pas du tout mon impression du film qui est vraiment positive. Aussi, tandis qu'on y est, il y a un très beau plan que j'aime beaucoup, qui est tellement extraordinaire, mais je trouve dommage qu'il ait été moins bien filmé!

D.C. : Aïe! (*rires*)

M.B. : Il s'agit du plan final quand les deux personnages s'approchent de la maison, dans l'obscurité. Personnellement, j'aurais fait arrêter le mouvement de la caméra et des personnages pour avoir juste le balcon dans le coin droit du cadre. Autrement dit, quand la femme s'avance, j'aurais fait apparaître une partie du balcon, pour que le spectateur l'accompagne. Tel que c'est filmé, c'est un peu timide. Il ne faut pas avoir peur d'être clair pour que le spectateur (qui n'a pas forcément notre habitude de lire une image) comprenne bien l'intention du plan. Il n'y a pas d'avantage à la décaler ici. Alfred Hitchcock avait dit à François Truffaut : « Quand vous faites un film, pensez aux Japonais » (c'est-à-dire, faites en sorte que le monde entier comprenne).

D.C. : Au moment du tournage, l'intention de montrer la maison était inexistante. Je voulais que les deux personnages s'embrassent dans un no man's land. Ensuite, l'homme amenait la femme à la maison après l'avoir embrassée. C'était une façon de montrer comment l'homme s'en sortait. J'aime cacher des choses au spectateur pendant un certain temps. Mais, malgré votre désir de clarté, vous n'êtes quand même pas fermés à l'idée de pas avoir toutes les clefs de compréhension d'une œuvre?



Les ordres de Michel Brault.



Les raquetteurs de Michel Brault et Gilles Groulx.

M.B. : Bien sûr que non! Je dévorais les films de Man Ray, de Buñuel, de Maya Deren et de tant d'autres cinéastes. Mais j'en ai contre les films incompréhensibles, contre les cinéastes, certainement intelligents, qui ne communiquent pas. Aussi, j'accorde beaucoup d'importance à l'esthétique des images, mais sur ce plan le débat est pratiquement impossible, puisque les critères de la beauté sont éminemment personnels. C'est au point où je suis moi-même incapable d'expliquer, de décortiquer la composition d'une belle image que j'aurais faite dans l'un de mes films.

D.C. : Par contre, il y a des spectateurs, même jeunes, qui sont incapables de regarder une image qui bouge. Imaginez quel genre de spectateurs ils seront à quarante ans! Ça témoigne de l'embourgeoisement de l'œil des spectateurs. Une chose est sûre, c'est que la beauté peut être une notion relative, mais elle ne doit pas être plaquée.

M.B. : Il y a des gens qui vivent collés sur une autoroute, et pour qui le bruit incessant de la circulation automobile évoque la mer! Mais pour revenir au cinéma, j'ai revu récemment *Pour la suite du monde* même si je n'aime pas revoir mes films, et il y a des choses que j'aimerais corriger aujourd'hui. Non pas que le film soit mauvais (*vires*), mais c'est bien la preuve que tout est relatif, que tout évolue. Reste qu'aujourd'hui, je ne vais plus souvent voir de films parce que je suis rarement emballé par ce que je vois.

D.C. : La cinéphilie a disparu elle aussi.

M.B. : Ça nous ramène à la question du début : pourquoi et pour qui faire du cinéma, alors? Pour faire de l'argent, comme le veut l'industrie? Il suffit de penser à Téléfilm Canada et à ses primes au succès et au rendement. Elle est là, la vraie menace.

D.C. : Être cinéaste aujourd'hui, ce n'est pas amusant, c'est frustrant. Et depuis qu'on a les minicaméras DV, tout le monde se veut cinéaste. Pensez au concours de Radio-Canada : « Écrivez un scénario d'une minute et demie, et courez la chance de le voir sur grand écran! ». Votre plaisir c'était de défricher, tandis que moi j'essaie juste de créer le film le plus original possible. Cette frustration est commune à tous les cinéastes qui ne veulent pas simplement participer à un concours. Je suis devenu critique de cinéma par accident, et je

ne ferais pas une maladie si je perdais ce boulot demain. Malgré la frustration, ce qui m'intéresse, c'est de faire des films.

M.B. : Est-ce qu'il te reste le défi de réussir auprès du public?

D.C. : Mon cas est assez particulier, puisque je fais des films qui ne coûtent pas cher. Mais tous mes courts métrages ont fait la tournée de cinq à quinze festivals internationaux. Selon mes critères modestes, je suis très satisfait de faire dix festivals avec un film qui a coûté 4 000 dollars. Je nage dans ces eaux-là. Je n'en suis pas encore à vouloir rejoindre le grand public avec un film de fiction pure, en disposant d'un budget plus confortable. Mais quand je présente un de mes courts métrages en Allemagne devant une salle comble, c'est le nirvana! C'est ce que j'ai vécu et j'en suis très content. Présenter un de mes premiers films qui a coûté deux cents dollars, *Kosovo Love*, un court métrage constitué d'un seul plan-séquence, devant trois cents personnes à Rotterdam, c'est le pied! Ça peut sembler modeste comme ambition, mais c'est ce que je vise : organiser une première, aller dans une dizaine de festivals et sortir le film dans une salle spécialisée comme Ex-Centris. Mes ambitions se limitent à cela. Je ne suis pas contre le grand public, mais pour l'instant, du fait de mes moyens limités, mes considérations sont d'un autre ordre.

M.B. : Quand tu démarres un projet, tu ne penses pas qu'à toi? À quoi penses-tu? Comment choisis-tu un sujet? Tu dois réfléchir au documentaire et à la fiction? Ce n'est pas vrai que tout a été dit : les sujets ne manquent pas...

D.C. : On revient à la question du pourquoi faire du cinéma. Et j'ai aimé l'idée avancée plus tôt d'utiliser la caméra pour découvrir son pays et les gens qui l'habitent. C'est sûr que, avec le temps, j'ai fini par comprendre que ce n'est pas très intéressant de filmer mon appartement. Mon intention est d'aller découvrir autre chose...

M.B. : Je n'ai pas dit cela pour imposer une façon de faire. Ce que j'ai voulu dire, c'est que je venais d'un milieu bourgeois, privilégié, et que le cinéma m'a permis de découvrir ce qu'il y avait autour de moi, et de mettre en valeur la diversité et la richesse d'un monde dont j'ignorais à peu près tout. Mon univers de citoyen était limité, jusqu'à ce que j'aille à l'Île-aux-Coudres en voyage de noces! Du coup, j'ai compris qu'il fallait faire connaître cette autre réalité, fort différente de la mienne, que je serve en quelque sorte d'intermédiaire pour faire connaître ces gens dans toute leur splendeur et leurs contradictions.

D.C. : Vous étiez des missionnaires (*vires*), et vous aviez des moyens qui nous font défaut, un esprit de groupe. De plus, aujourd'hui, le rapport des gens à la caméra n'est plus le même : ils sont moins disposés à se laisser filmer. La pratique du cinéma est devenue plus individualiste. Faire du cinéma, pour moi, c'est une façon de garder la tête hors de l'eau et de dire que j'existe.

M.B. : Ce n'est pas nécessaire que tout le monde le fasse, mais je me souviens d'avoir fait toute la Côte-Nord, seul, pour voir et pour vivre cette réalité.

D.C. : Si on ne voit plus le Québec à l'écran aujourd'hui, c'est à cause de la lourdeur de la production et des équipements. Dans *Les états nordiques*, justement l'action se déplace de Montréal à Radisson, à la baie James. Et pourtant, notre budget n'était que de 80 000 dollars. Pour des questions de coûts, les cinéastes n'osent plus sortir de Montréal, alors que n'importe qui pourrait le faire grâce aux technologies miniaturisées dont on dispose aujourd'hui.

M.B. : Surtout que la nouvelle réalité du Québec est encore plus riche aujourd'hui : on n'en est plus au mythe de la terre et des labours.

D.C. : Malheureusement, maintenant c'est l'argent qui détermine tout. Les problèmes de production, de distribution, de *casting*, avec toute la bureaucratie, priment sur le sujet. Je suis terrorisé par cette réalité. Pensez que, après avoir franchi toutes ces étapes, je suis allé tourner à Radisson avec deux pages de scénario! Il n'y a pas si longtemps, on partait et on trouvait son sujet en cours de route...

M.B. : C'est sûr qu'on ne peut plus rêver de ressusciter les conditions qui existaient à l'époque de l'âge d'or de l'ONF où, malgré toutes sortes d'embûches, on bénéficiait d'une très grande liberté d'action. Par exemple, lorsque je suis arrivé à Moncton, en Acadie, pour filmer des images à propos de René Lévesque, je suis tombé par hasard sur quatre étudiants (Bernard, Irène, Blandine et Michel) dont la pensée était très bien structurée, qui savaient ce qu'ils voulaient et qui s'apprétaient à participer à une marche vers l'hôtel de ville afin de revendiquer leurs droits. J'ai aussitôt téléphoné à Guy-L. Côté, à l'ONF, pour lui demander de démarrer une nouvelle production avec ces étudiants, parce que je présentais qu'il y avait là un sujet en or. Il nous a donné son accord, et cela a donné *L'Acadie l'Acadie !?!?*

D.C. : Aujourd'hui, même avec nos minicaméras, si on ne veut pas tomber dans le trip «Kino», avec ses visionnements-happenings, on ne peut pas embarquer tout seul comme ça dans un projet, ça prend quand même des moyens, ne serait-ce que pour payer le cameraman. Moi, malgré tout, avec mon projet de fiction, j'ai eu de la chance à Radisson, parce que les gens de l'endroit ont plutôt bien réagi, même si j'étais conscient que leur patience avait des limites. Ils se sont prêtés au jeu, avec un talent qui m'a surpris. On trouve peut-être davantage cette disponibilité chez les gens en région. Mais je ne suis pas sûr qu'il soit si facile de se lever un matin pour aller voir le territoire à découvrir... ou de planter sa caméra à la sortie du métro Mont-Royal!... (rires)

M.B. : Ce n'est pas en plantant ta caméra à un coin de rue que tu peux espérer faire un documentaire, ou trouver la perle rare! Il faut procéder autrement. Il faut plutôt partir d'une activité, intense si possible, hors du commun, et remonter à la personne ou aux gens qui sont liés à cette activité.

D.C. : Dans mon film, on a affaire à une personne timide qui rencontre des gens timides, et qui doit lentement se faire une place parmi eux. Elle rencontre le curé, le boulanger, le plombier. Elle répare son enveloppe émotive. Il y a aussi le rapport au corps, un corps actif, un corps mort, un corps qui cherche. D'où l'idée du match de lutte au début, avec le public que l'on voit...

M.B. : Ça, c'est une superbe idée! Mais j'aimerais savoir quel est ton degré d'implication sur le plan de l'image et de l'éclairage. Est-ce que tu discutes beaucoup avec ton cameraman au sujet de la composition de l'image, de l'emplacement de la caméra avant de tourner?

D.C. : Ouuuui! Je m'entends avec lui pour avoir un plan large ou serré, sombre ou clair, mais je ne suis pas technicien. Pour ces plans du début que vous évoquez, j'espère rattraper la luminosité à l'étalonnage.²

M.B. : Tu ne pourras pas, il n'y a pas de lumière. Tu n'y arriveras pas! D'ailleurs, pour revenir au plan du balcon où tu mises sur un bel effet d'éloignement, tu auras le même problème. J'aimerais savoir si ce plan a fait l'objet de longues discussions.

D.C. : Le balcon n'a jamais été pris en considération. On s'est juste demandé, par exemple, si on allait faire un plan plus rapproché, ou couper du plan large à un plan plus serré à un moment donné.

M.B. : Évidemment, il existe d'autres façons d'introduire un peu de luminosité à l'image. Tu aurais pu introduire juste un petit rayon de lumière, ou encore augmenter l'intensité de cet effet d'éloignement en introduisant un très gros plan très court. Sans qu'il y ait un rapport avec ton film, je pense à ce passage dans *Giant* où l'on voit Elizabeth Taylor s'éloigner vers la colline sur son cheval dans un plan large magnifique. Au moment où la monture se rebiffe et veut la désarçonner, on est brusquement ramené à un plan serré où l'on voit sa botte éperonner brutalement le cheval au point de faire jaillir le sang. Cette façon de passer d'un plan très large à un très gros plan nous fascinait à l'époque. Pour nous, comme pour vous aujourd'hui, il ne s'agissait pas de refaire la même chose, mais il est possible de tirer des leçons de ces références cinéphiliques... ^{2/2}

1. Tourner *Pour la suite du monde*, coréalisé avec Pierre Perrault.

2. Il faut comprendre que le film visionné est encore à l'étape de la copie de travail.

Transcription : Gilles Marsolais

