

Les caméramen de l'O.N.F.

Jacques Leduc

Number 33, May 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51925ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leduc, J. (1963). Les caméramen de l'O.N.F. *Séquences*, (33), 21–26.

LES CAMÉRAMEN DE L'O.N.F.

Jacques Leduc

Déblayons, au départ, quelques équivoques, notamment entre les termes *cinéma-vérité* et *candid-eye*; et, au passage, pour mieux entrer dans le sujet, faisons un peu d'histoire. Le cinéma-vérité, tel qu'aime le comprendre Jean Rouch, consiste à filmer la réaction que provoque chez les gens la présence de la caméra. C'est la réaction qui

intéresse le cinéaste. C'est, en quelque sorte, un film au coefficient 2 : il nous dit ce qu'il ne veut pas dire et parvient mal (ou pas du tout) à dire ce qu'il veut dire ! Officiellement, par exemple, il n'y a pas de mise en scène chez Jean Rouch. Et pourtant, les plans qui nous frappent et nous émeuvent le plus dans *Chronique d'un été* sont

Michel Brault, cameraman



ceux, précisément, où il y a mise en scène, tel ce long travelling où Marcelline se promène seule dans les Halles vides en poursuivant sa plainte sur sa solitude. D'autre part, le *candid-eye* consiste à tourner en cachette, à la sauvette, avec des lentilles longues comme ça, embusqué derrière une montagne ou toute autre cachette de cet acabit servant à bien dissimuler le caméraman. Un peu, sans doute, comme ces chasseurs d'images, en Afrique (ou ailleurs, mais l'Afrique, c'est tellement exotique!) qui ont peur de se faire dévorer — ça se comprend — par les fauves dont ils tentent d'enregistrer les us et coutumes. (Sous ce rapport, le *vrai* père du *candid-eye* est indiscutablement Walt Disney !)

Parallèlement à la recherche de Jean Rouch, isolé dans la brousse africaine en quête de sujets nouveaux, l'équipe anglaise de l'ONF, et quelques individus de l'équipe française, sans quitter Montréal, faisaient déjà des leurs! Animée par Wolf Koenig et Roman Kroitor, l'équipe anglaise tournait des *Blood and Fire* et des *Last Days Before Christmas* (qu'on a remonté et rebaptisé en français : *Bientôt Noël*). La méthode est du *candid-eye* pur : filmons la réalité le plus objectivement possible — tout en essayant de nous écarter des simples actualités.

Voici qu'un hasard fait se rencontrer les deux méthodes, les deux recherches; deux parallèles se rejoignent. A l'occasion du Séminar Flaherty, Jean Rouch voit *les Raquetteurs* de Brault et Groulx; c'est le coup de foudre!

Une nouvelle esthétique vient de naître *officiellement*. Désormais, avec l'extension que cette nouvelle esthétique allait prendre, on irait voir des *documentaires de caméramen* (1). De plus en plus libres devant leur sujet, parfois même libertins, les caméramen avaient la main haute, le coude souple, et ils filmaient, filmaient, filmaient... Le réalisateur, lui...

Une esthétique du caméraman vient de surgir. Cette esthétique nouvelle n'aurait jamais eu cours si les recherches — que nous avons définies plus haut — n'avaient pas

(1) Cette mode que j'appelle ici, pour les besoins de la cause, une esthétique de caméraman pourrait aussi, dans le cas de l'ONF et de certaines équipes américaines, s'appeler une esthétique de la TV, bien que je soupçonne que cette appellation ne soit guère flatteuse! Mais il est évident que les films tournés pour la TV doivent se plier à des normes nouvelles et plus rigoureuses, par exemple, en ce qui concerne les intensités de lumière, les contrastes, les cadrages, etc... C'est en ce sens que s'explique le grand nombre d'interviews dans les films de notre Maison d'Etat.



Gilles Groulx pendant le tournage de **Golden Gloves**

conduit à une plus grande exigence de la part des caméramen; et réciproquement, cette esthétique nouvelle aurait jamais existé si des techniques nouvelles n'avaient pu la rendre possible. De plus en plus, on demande des appareils plus légers, plus maniables (2). Qu'il suffise de donner un exemple : pour le film *Regards sur la folie* de Mario Ruspoli, Michel Brault, qui en a assumé la photographie, avait exigé un appareil plus petit; la maison Beaulieu lui en a fabriqué un. De même, les ingénieurs de l'ONF ont mis au point, dernièrement, une nouvelle caméra qui répondait aux exigences des caméramen. Il ne faut pas négliger, non plus, le re-

portage filmé, destiné directement à la TV, qui réclame, lui aussi, des propriétés semblables.

Voilà donc que les caméramen utilisent de moins en moins l'appareillage lourd. En 35mm même, certains opérateurs, surtout de formation française, préfèrent à la machinerie lourde l'usage de la Cameflex (caméra convertible 16-35). On ne se sert plus des Mitchell que pour les "superproductions" qui ne sont pas immédiatement destinées à la TV. D'autant plus que seuls les aînés semblent aimer s'en servir! Mais remarquons qu'à l'ONF comme ailleurs, il y a des modes : il y a deux ans, une Auricon devint introuvable tellement elle était en demande, alors que l'an dernier, avec un nouveau genre de films sur la planche, c'étaient les Arriflex

(2) La très populaire Arriflex 16mm ne pèse qu'une dizaine de livres; il y a aussi une Arriflex 35mm, un peu plus lourde.



Bernard Gosselin, à droite, pendant le tournage des *Bûcherons de la Manouane*

qu'on réclamait le plus, au point qu'il fallut en louer à Radio-Canada !

Mais ce qu'il y a de plus intéressant sans doute — et qui nous intéresse plus particulièrement — c'est qu'au fur et à mesure que les films des caméramen envahissent la production courante, chacun de ces techniciens se distingue de plus en plus et s'élabore un style photographique, original. Guy Borremans, par exemple, travaille avec beaucoup de facilité sur la matière abstraite. C'est-à-dire qu'il rend abstraite une matière concrète en l'éclairant de telle façon, en la photographiant de tel angle ou avec tel mouvement : les

tuyaux de *Jour après jour* perdent leur spécificité propre de tuyaux pour devenir lentement des objets purs, sans rapport direct avec la réalité ambiante, presque abstraits. (On se souvient que Resnais aboutissait au même point à partir d'une matière analogue dans le très beau *Chant du styrène*). Poussant encore plus loin dans *Toronto Jazz*, Borremans se sert des éclairages à fort contrastes, des blancs et des noirs, avec de rapides mouvements d'appareil — à la main, évidemment, de tels mouvements étant pratiquement irréalisables sur trépieds — pour créer de véritables formes abstraites, qui collent littéralement à la musique de jazz. Sa participation à la réalisation de ces deux films

dépasse nettement le rôle de chef-opérateur : elle est création et je n'hésite pas une seconde à affirmer qu'avec un autre caméraman, le résultat de ces deux films aurait été tout autre. Sa collaboration au tournage de *Golden Gloves* et *Les Bûcherons de la Manouane* est aussi particulièrement évidente.

Pour illustrer mon propos une seconde fois, je choisis un jeune caméraman, Jean-Claude Labrecque, qui ne recule devant aucune audace pour tirer le meilleur d'une simple possibilité. Dans un film sur la natation que nous verrons bientôt (réalisation, Gilles Carle), remarquons ce plan attribuable à Labrecque (il a co-signé la photo avec Michel Thomas-d'Hoste) où un plongeur s'engage dans l'escalier qui le mènera au tremplin. Le caméraman le suit pas à pas, le traque jusqu'au bout de la planche et enchaîne même avec son plongeon. L'effet, jusqu'en haut et dans la lumière à contre-jour, est saisissant. Le tempérament du caméraman entre ici en jeu. Il fallait l'audace de Labrecque pour aller jusque là, ne serait-ce que pour s'aventurer, caméra au poing, l'oeil dans le viseur, jusqu'au bout de la planche — que l'on sait combien étroite ! Un autre aurait hésité et par là même n'aurait pas mis la décision que l'on sent dans le plan.

Ainsi pourrait-on parler du res-

pect de Wolf Koenig; et l'admiration que je porte à ce réalisateur-caméraman m'incite à m'y arrêter. Pas un plan de *Last Days Before Christmas*, *Blood and Fire* ou, surtout, de *Lonely Boy*, qui soit déplacé. Ne dira-t-il pas dans un entretien accordé à la revue *Objectif* (août '62) : "... un homme n'a pas le droit d'imposer une forme à la réalité uniquement pour rendre celle-ci conforme à ses idées personnelles" ?

Respect, humour, audace ou "déconcrétisation" du réel, quatre attitudes — et l'on pourrait en citer bien d'autres — qui reflètent bien jusqu'à quel point le caméraman, dans les cadres actuels de l'ONF, joue un rôle déterminant.

Qu'est-ce à dire de tout ceci ?

Je ne raffole pas des schématisations ; c'est trop arbitraire. Mais je crois que l'on peut soutenir, grosso modo, qu'il existe deux classes de caméraman à l'ONF. Les premiers, qui ont surtout servi aux exemples cités plus haut, se classeraient dans la catégorie des *spontanés*, des intuitifs. Brault, entre autres, qui *sont* lorsque quelque chose va se passer ! Ces espèces de voyeurs grimperaient aux arbres pour aller chercher une image neuve — brillante ou clinquante, selon le cas — et sont souvent prêts à sacrifier la stricte perfection technique pour obtenir exactement ce qu'ils veu-

lent nous faire voir. Les nombreux "flares" (3), par exemple, rencontrés dans plusieurs films récents, sont une manifestation de cette attitude : le "flare", en soi, n'est pas beau, mais parfois, il est inévitable; alors on filme quand même.

Ce sont ces caméramen qui se promènent caméra au poing, qui traquent sans merci. Ce sont ces cadreur instinctifs qui, même sans caméra, ne voient qu'en termes de cadrages et d'images possibles. Ils développent, lentement, un *sens cinématographique*. Ils sont les fous de la caméra : Brault, Jutra, Borremans, Gosselin et autres. En ce sens, ils sont sans doute très latins !

Et il y a les autres qui travaillent constamment sur trépieds, lentement, minutieusement (4). Ce sont ces chefs opérateurs qui vont parfois jusqu'à transporter leur laboratoire avec eux pour mesurer, en location, la perfection de leur pho-

(3) Il y a "flare" lorsque la lumière frappe la lentille en direct et tache la pellicule d'un cercle ou d'une ligne blanche. Je ne connais pas de traduction française pour ce mot; il y en a une sans doute, mais rarement utilisée !

(4) Je ne fais pas ici de jugement de valeur; je ne veux que distinguer deux méthodes de travail différentes. Il est clair qu'une photo n'est pas meilleure ou pire parce qu'elle appartient à un groupe plutôt qu'à tel autre.

to. Plus généralement, ce sont des anglo-saxons : Bob Humble (qui a signé une des plus belles photos de couleur de l'ONF avec *Têtes Blanches*), Reginald Morris, John Gunn et autres perfectionnistes du genre. On pourrait aussi nommer François Séguillon (je m'excuse, vieux, de te classer ainsi!) qui, bien que très français, signe une photo d'une semblable qualité. Autant les caméramen cités plus haut sont instinctifs, intuitifs ou spontanés, autant ceux-ci peuvent mesurer, calculer, réfléchir. Nommons aussi Georges Dufaux et John Spotton.

Evidemment, la classification est ingrate. Elle ne tient pas compte des exceptions. John Spotton travaille souvent comme un latin et François Séguillon est un perfectionniste de premier ordre. Il y a donc interaction, et il ne faut pas la négliger. Evidemment, on n'en sortirait pas s'il fallait faire cas de toutes les exceptions; qu'il suffise de souligner que tel caméraman n'est pas uniquement latin ou anglo-saxon, mais qu'il est plus l'un que l'autre. (5)

(5) Il ne faut pas se méprendre sur la distinction que je fais, bien arbitrairement, d'ailleurs, et je le reconnais. Ce n'est pas une distinction de langue : je ne suis pas chauvin ou même nationaliste à ce point ! C'est une différence bien naturelle de tempérament que je veux faire remarquer.