

Entretien avec Georges Dufaux

Léo Bonneville

Number 85, July 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51249ac>

[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. (1976). Entretien avec Georges Dufaux. *Séquences*, (85), 4–14.



entretien avec georges dufaux

"Se laisser influencer par les choses qu'on filme"

Georges Dufaux a une longue expérience de la caméra. Il a assumé la photographie de nombreux films de l'O.N.F. Il a été un des tenants du Candid Eye au temps où le cinéma direct florissait à l'O.N.F. De plus, on a requis ses services pour la photographie de nombreux longs métrages. Citons Fortune and Men's Eyes de Harvey Hart, Isabel de Paul Almond, Yul 871 de Jacques Godbout, Taureau et Partis pour la gloire de Clément Perron. Avec ce dernier, il a réalisé son premier long métrage, C'est pas la faute à Jacques Cartier. Parallèlement, il approfondissait de nombreux court métrages (Pour quelques arpents de neige, Les Départs nécessaires, A propos d'une plage, A cris perdus). Tout récemment, encore imbu des méthodes du Candid Eye, il a tourné successivement A votre santé et Au bout de mon âge. C'est après avoir assisté à la projection de ces deux derniers films que nous l'avons interrogé, le 22 avril 1976.

Léo Bonneville

L.B. — *M. Dufaux, vous avez étudié à l'École de photographie et de cinématographie de la rue de Vaugirard à Paris. Puis vous êtes venu au Canada en 1956. Comment s'est faite votre entrée à l'Office national du film ?*

G.D. — Ma connaissance de l'Office national du film remonte bien avant ma venue au Canada. Au moment où j'étudiais rue de Vaugirard, il y avait eu un projet d'accord entre la France et le Canada. C'est alors que j'avais fait une première demande pour venir au Canada. Finalement les accords n'ont jamais été signés. Toutefois j'ai quitté la France et je suis allé travailler au Brésil. J'avais trouvé un emploi dans un laboratoire parce que la production était alors au ralenti; j'y suis resté trois ans. Tout de même, je rêvais toujours de tenir une caméra, ce pourquoi j'avais été formé. Un jour, je rencontrai Norman McLaren qui était venu à un festival à Sao Paulo, avec un certain nombre de films de l'O.N.F. Comme je voulais, depuis longtemps, venir travailler à l'Office national du film, j'ai fait une demande d'emploi. On m'a répondu longuement en me disant qu'habituellement l'Office n'engageait pas d'étrangers ! Toutefois, on m'indiquait les maisons de production cinématographique qui existaient alors au Canada et j'ai écrit à quelques-unes de ces maisons. A ce moment-là, j'avais une bonne expérience acquise dans

un laboratoire couleur au Brésil. J'ai reçu une lettre m'offrant un emploi à Toronto et c'est alors que j'ai décidé de partir. Comme je suis venu au Canada par le chemin des écoliers, lors de mon arrivée à Toronto, j'ai appris que le laboratoire avait fermé ses portes. De toute façon, ce n'était pas le travail de laboratoire qui m'intéressait. Je suis allé voir la maison Crawley qui m'offrait aussi une place dans son laboratoire. J'ai demandé trois semaines avant de donner une réponse définitive. Durant ce temps, je me suis présenté à l'Office national du film qui était à Ottawa à ce moment-là. J'avais même apporté un procédé servant à enlever les rayures sur la pellicule. J'ai alors rencontré une personne en charge du laboratoire qui m'a dit que l'Office utilisait un autre procédé, mais cherchait des assistants-caméramen. Cela se passait au moment où l'Office national du film était en train de déménager à Montréal. Je me suis présenté à Montréal et j'ai été engagé presque immédiatement comme assistant-caméraman.

L.B. — *Dans la production française ?*

G.D. — Non, au Camera Department Technical Services. C'était en mai 1956. A cette époque-là, la production française n'était pas grand'chose. Il m'a fallu du temps pour rencontrer des gens qui parlaient français à l'O.N.F. Il y avait alors la section des ver-

sions qui comptait Jacques Bobet, Guy Cormier, Gilbert Choquette et le département de la caméra possédait un seul Québécois dans la personne de Jean Roy. C'est avec lui que j'ai fait mes premières armes comme assistant-caméraman et mon apprentissage de caméraman. Cela s'est fait assez rapidement car Jean Roy avait beaucoup tourné et désirait se consacrer au montage. Il m'a donc laissé tourner. Dès septembre, j'étais devenu caméraman. Ce fut une période de formation assez fantastique. Car on produisait beaucoup et rapidement. C'était le début des séries pour la télévision. C'était aussi l'époque des dramatiques. On tournait en studio avec des comédiens et on travaillait également pour des reportages. C'est dire qu'on faisait un peu de tout. Pour moi, tout cela m'apportait une expérience considérable. J'ai d'abord travaillé avec Bernard Devlin avec qui j'ai fait toute une série de films. Puis il y a eu Pierre Patry avec **Les Petites Soeurs**... J'ai un bon souvenir de toute cette époque.

L.B. — *Pour vous, y a-t-il une certaine liberté d'action ou le caméraman est-il constamment à la merci du réalisateur ?*

G.D. — A cette époque-là, le documentaire était très structuré. Il faut dire que les exigences étaient à peu près les mêmes que pour les films de fiction. Sans doute, le caméraman jouit d'une certaine liberté mais son rôle effectivement, c'est de servir le réalisateur. Pour moi, la direction du caméraman c'est, pour un réalisateur, à peu près comme la direction des comédiens. On ne peut pas demander à un caméraman, comme à n'importe quel membre de l'équipe, d'assumer la responsabilité totale du film. Il n'y a que le réalisateur qui peut assumer la totalité du film. Le caméraman comme le comédien peut discuter, préalablement au tournage son rôle dans le film. Mais dès que le tournage commence, ni le caméraman, ni le comédien ne peuvent remettre en question

leur contribution au film. Ce ne sont pas eux qui assument le fardeau de l'ensemble du film.

L.B. — *En tant que caméraman, voyez-vous une différence entre filmer un long métrage et filmer un court métrage ?*

G.D. — C'est différent parce que, dans un long métrage, l'équipe est plus nombreuse et le tournage s'étend sur une plus longue période. Dans un court métrage, on travaille avec une petite équipe qui doit faire face à de nouvelles situations continuellement. Dans un long métrage, la situation peut changer mais le milieu reste le même. Bref, dans un long métrage, le milieu est plus cohérent et plus clos. Personnellement, je suis sensible à l'environnement, et l'influence de cet environnement est plus forte dans une équipe de court métrage. Tandis que dans une équipe de long métrage, les membres vivent dans un groupe marginal comme dans une micro-société.

Une nouvelle approche de la réalité

L.B. — *Qu'avez-vous appris ou découvert à l'O.N.F. ?*

G.D. — Il y a un style cinéma direct que je pratique (et je ne suis pas le seul à le pratiquer) et qui est bien d'ici. On attribue à tort l'origine de ce style à la production française. En fait, c'est la production anglaise qui a eu, la première, cette approche du cinéma qui s'est modifiée par la suite. C'était le désir de plonger dans la réalité. Ce cinéma-vérité, c'est la production anglaise qui l'a d'abord pratiqué et la production française l'a repris. D'ailleurs la plupart des caméraman qui ont travaillé pour la production anglaise étaient des Québécois ou des assimilés (Michel Brault, moi-même...). J'avais tout de même acquis un certain métier avec des exigences rigoureuses. Evidemment, quand on tourne dans des conditions contrôlées, on ne peut se permettre des hasards ou encore les hasards doivent être un peu calculés.

Au fond, à cette époque, c'était tout de même formidable, car nous essayions de faire des choses avec la caméra. J'avais beaucoup d'admiration pour Colin Low, Tom Daly, Wolf Koenig, Roman Kroitor... Quand je voyais un film comme **Corral** de Colin Low et Wolf Koenig, je me disais, voilà le nouveau cinéma d'ici (ce film a précédé la période Candid Eye). Dans ce cinéma, nous tentions de nous intégrer dans ce qui se passait. C'était vraiment une nouvelle approche de la réalité. J'ai donc vécu toute cette période avec, par la suite, l'explosion survenue à l'équipe française qui explorait différentes voies.

L.B. — *En somme, le Candid Eye vous a permis la découverte d'un certain cinéma ?*

G.D. — Pour moi, ce fut une réelle révélation. Sans doute des expériences ont été faites ailleurs. Par exemple, par Jean Rouch, en France. Par la suite, j'ai travaillé avec Jean Rouch dans **Rose et Landry** après que Michel Brault eut tourné pour Rouch **Chronique d'un été**. Au début, à l'O.N.F., nous étions véritablement attirés par l'événement, nous étions préoccupés par les thèmes. Ce fut Noël, L'Armée du Salut... Toutefois je pense que peu à peu cela s'est modifié. Nous nous sommes intéressés aux personnes. Alors qu'au début, je trouvais intéressante les grandes situations, maintenant je tente de réduire les situations et de découvrir la réalité à travers une porte un peu plus étroite et quelques personnages.

L.B. — *Vous n'oubliez pas Les Raquetteurs.*

G.D. — Ce fut la première expérience du côté français. Michel Brault et Gilles Groulx étaient partis, un dimanche, pour un congrès de raquetteurs à Sherbrooke. C'est précisément ce film qui a donné une sorte d'explosion du côté français.

L.B. — *Si je comprends bien, vous avez été fort marqué par le Candid Eye ?*

G.D. — Maintenant nous n'appelons plus cela

le Candid Eye parce que la méthode, le procédé, a évolué. Mais, à cette époque-là, tout reposait sur le caméraman. C'était une sorte de défi qu'il devait relever. Je trouvais ce cinéma très vivant. C'est alors que j'ai constaté que c'était plus facile de découvrir une réalité avec une caméra que sans caméra. Je me souviens d'un film fait à Toronto sur la police. Nous sommes restés à Toronto pendant deux semaines patrouillant avec la police. Nous suivions ce qui survenait. Je me souviens de cette excitation qui nous forçait à voir des choses que normalement nous ne regardions pas. Bref la caméra donne une sorte de témérité dans des situations où sans caméra nous serions plus réservés.

Le cinéma des moments

L.B. — *Pour vous, le cinéma direct s'apparente-t-il aux actualités filmées ?*

G.D. — Il y a une différence fondamentale. Récemment, j'ai fait une expérience de caméraman sur un documentaire avec des Mexicains. Depuis quelques années, les Mexicains s'engagent vers un certain documentaire social. Cela est assez nouveau pour eux. Mais, je me suis aperçu à quel point, dans la plupart des films que j'ai vus, les gens conservaient une certaine rigidité vis-à-vis du sujet, rigidité que nous ne trouvons pas ici. Je me suis alors rendu compte que le cinéma direct que je croyais universalisé était bien quelque chose de particulier à nous.

Caroline



Les Mexicains ont un cinéma plus structuré. Ils ne vont chercher que ce qui les intéresse. Pour moi, le cinéma direct est un cinéma des moments. On se laisse influencer par les choses qu'on filme. Et même si on a des préjugés, on doit être assez fort pour les modifier en cours de route car c'est une façon de découvrir la réalité. Tandis que les Mexicains, faisant un documentaire sur une région indienne, ne vont chercher que les éléments utiles pour appuyer leur thèse ou encore pour servir une idée qui mijote dans la tête du réalisateur. Nous, nous sommes plus intéressés à essayer de découvrir la situation de l'intérieur et à nous laisser influencer par ce que nous voyons et découvrons. C'est bien différent de l'actualité filmée qui ne s'intéresse qu'à l'événement.

L.B. — *Peut-on dire que le cinéma direct a encore sa raison d'être ou est-ce un engouement perdu?*

G.D. — Quand je pense à Arthur Lamothe et à ses Indiens, je dis qu'il s'agit d'un cinéma des moments avec tout ce que cela suppose de longueurs. Dans ce sens-là, c'est un cinéma qui se retrouve chez plusieurs. Je pense qu'on arrive ainsi à filmer le vécu de ceux que l'on filme et à pouvoir le montrer avec justesse et en respectant ceux que l'on filme.

L.B. — *Pratique-t-on encore autant ce cinéma chez nous ?*

G.D. — Il faut dire que la nouvelle génération qui fait du cinéma s'oriente presque toute vers la fiction. Il y a très peu de gens au-dessous de trente ans qui ont décidé de faire du documentaire. Ils se servent peut-être du documentaire mais uniquement pour faire le passage à la fiction à travers des films didactiques. Il faut bien le dire : les documentaristes sont des gens d'un certain âge . . .

L.B. — *Toutefois on peut constater que certains réalisateurs font des films de fiction comme des documentaires ?*

G.D. — On peut dire que Michel Brault a

réussi admirablement cela dans **Les Ordres**. Mais cela est difficile. Chaque fois que j'ai l'occasion de travailler dans le documentaire et puis ensuite dans la fiction, je me demande comment il se fait que nous sommes aussi lourds dès qu'il s'agit d'un dramatique. Au fond, c'est difficile de transposer l'acquis que nous avons du documentaire au long métrage de fiction.

L.B. — *Quels sont les problèmes que vous rencontrez dans votre travail de caméraman ?*

G.D. — Quand je tourne un documentaire, je m'aperçois avec quelle facilité j'élimine les problèmes techniques. Quand je travaille dans la fiction, ces problèmes sont plus complexes. Dans la fiction, le caméraman est toujours pris à assumer une continuité à l'intérieur même d'une séquence. Donc il ne peut jamais ou presque jamais compter sur les conditions du moment. Dans le documentaire, le caméraman ne se préoccupe pas de ce qui va arriver une heure plus tard. Il essaye tout simplement de suppléer aux déficiences qui existent comme, par exemple, la pauvreté de la lumière. Dans un film de fiction, le caméraman doit prévoir que les gens vont bouger et il doit prévoir que si la lumière entre par une fenêtre le matin, elle ne sera plus la même le soir . . . Il y a toutes ces contingences qui rendent la réalisation plus artificielle à cause de la durée de tournage de chaque séquence. Dans mes documentaires, l'image devient pour moi secondaire. J'essaie d'éliminer le plus rapidement possible les problèmes techniques qui peuvent surgir. Je cherche à filmer dans les conditions qui me sont offertes et avec une petite équipe. Dans ce cinéma direct que je veux intime, il est très important de le faire avec un minimum d'éléments étrangers.

L.B. — *La couleur ajoute-t-elle des difficultés à vos problèmes ou arrivez-vous à la contrôler assez bien ?*

G.D. — Je pense que cela est plus facile. Le noir et le blanc a des exigences plastiques

à cause de la réduction de la gamme avec laquelle on joue. Cela demande vraiment plus d'attention. Avec la couleur, on peut facilement filmer en lumière diffuse en dirigeant de la lumière au plafond, tandis qu'en noir et blanc, cela donnerait une image terne et sans relief.

Récupérer les réalisateurs

L.B. — *Pourquoi avez-vous réalisé, avec Clément Perron, C'est pas la faute à Jacques Cartier ?*

G.D. — Dans une carrière, il y a une période indécise où on cherche à droite et à gauche. Après avoir fait les expériences avec le Candid Eye, après avoir travaillé avec Clément Perron pour **Caroline**, j'avoue que j'ai senti avec Clément une espèce de sécurité à essayer des choses que je n'avais pas encore expérimentées. A cette époque, Clément Perron et moi-même, nous voyions les choses à peu près de la même façon. De plus, Clément Perron était avant tout, à l'époque, un scénariste. **C'est pas la faute à Jacques Cartier**, c'est une tentative de cinéma décontracté. Disons que le cinéma a plusieurs facettes. Il y a des gens qui se trouvent très rapidement et suivent une ligne directe et définie. D'autres cherchent... Ici, on se rend compte que beaucoup de gens ont touché à beaucoup de domaines dans le cinéma. Une des raisons à cela, c'est que notre marché est réduit. Il est donc très difficile de penser que le marché va les récupérer. En Europe et aux Etats-Unis, je crois que l'accès au cinéma est plus difficile mais une fois que quelqu'un arrive à fournir un produit de qualité, il trouve une demande, un marché. Alors qu'ici chaque réalisateur doit repartir sans cesse car on ne trouve pas de producteurs qui requièrent un réalisateur. C'est bien rare. Le grand drame, c'est que nous avons des réalisateurs compétents que le marché ne récupère pas. S'ils n'arrivent pas à trouver en eux-mêmes la force de recommencer, le métier les élimine fatalement.

JUILLET 1976



C'est pas la faute à Jacques Cartier

L.B. — *Pour l'Expo 67, vous avez fait L'Homme Multiplié qui partage l'écran en plusieurs images. Comment avez-vous réalisé ce film ?*

G.D. — La technique m'a toujours intéressé. Pour l'Expo 67, j'avais travaillé au "Labyrinthe", puis on a demandé à l'O.N.F. de faire un film sur les thèmes d'Expo 67. Or, durant Expo 67, l'audio-visuel avait une place d'honneur. Je suis parti en considérant le film que Christopher Chapman avait réalisé pour le pavillon de l'Ontario et qui était justement un film à images multiples avec une dynamique de l'écran variable. Le film avait été tourné en 35mm et tout le travail de laboratoire avait été fait aux Etats-Unis. C'est dans cette direction que nous désirions aller. Nous avons fait des tests qui ont demandé pas mal de temps. Nous voulions partir du 35mm pour ensuite reporter le tout sur du 70mm et réaliser tout le travail de trucage à l'O.N.F. Ce fut, vous pensez bien, un travail de bénédictin. Claude Godbout travaillait avec moi au montage. Cela était très long parce qu'il fallait tout programmer. Nous avions une moviola à trois têtes. Nous arrivions à peu près à avoir le mouvement. Au fond, tout était fait un peu aveuglément, image par image. Nous avions un écran et une grille marquée de coordonnées. Nous pouvions situer des caches à certains endroits



L'Homme multiplié

ou placer des images. La même grille servait également pour délimiter le cadrage qui parfois se modifiait en cours de route. Le film dure 18 minutes et a demandé un an et demi de travail. Wally Howard a été un des artisans du service de trucage de l'O.N.F.

L.B. — Les prises de vues furent-elles abondantes ?

G.D. — Nous avons fait le tournage nous-mêmes. Mais nous avons également utilisé beaucoup de "stock shots" ou documents d'archives.

L.B. — Vous avez fait A votre Santé sur le service d'urgence de l'Hôpital Sacré-Coeur de Montréal. Comment avez-vous pu travailler dans des situations aussi difficiles ?

G.D. — Nous voulions illustrer la médecine moderne. Nous étions partis d'une recherche faite sur la déshumanisation dans les hôpitaux. C'était un projet P.I.L. auquel avait participé Diane Létourneau-Tremblay qui, à

la suite de la recherche, a travaillé comme assistante à la réalisation et au montage d'**A votre Santé**. Nous avons décidé de choisir un seul exemple et c'est alors que nous avons opté pour l'Hôpital Sacré-Coeur.

L.B. — Pourquoi précisément Sacré-Coeur ?

G.D. — Pour des raisons bien pratiques. Nous ne voulions pas prendre un hôpital où nous aurions pu rejeter les défauts du système sur un manque de locaux ou un manque d'organisation. Nous aurions pu prendre un hôpital où les médecins et les infirmières sont débordés. Nous voulions plutôt montrer comment, dans des conditions normales, on pratiquait la médecine chez nous. Et montrer quels étaient les rapports entre médecins, soignants et malades. Nous avons choisi Sacré-Coeur parce que le service d'urgence était le mieux organisé. De plus, nous pouvions tourner sans ajouter de la lumière.

Tout était éclairé au néon. Il y avait juste assez de lumière, sauf dans les salles d'attente où nous avons dû rajouter en permanence des tubes fluorescents. Nous ne nous sommes jamais déplacés avec de la lumière. Enfin, nous tenions à réduire l'équipe au minimum. Et nous pensions suivre quelques cas du début à la fin.

L.B. — *Quand vous faites un film comme A votre Santé, partez-vous avec un but précis comme une idée à développer ou une thèse à prouver ?*

G.D. — Au départ, nous voulions faire un film sur la médecine moderne que nous considérons comme déshumanisante. Donc nous cherchions une situation où nous pourrions étudier des comportements. Nous étions intéressés par les comportements des malades, des médecins et des soignants. Effectivement, au cours de lectures, de rencontres, de recherches, nous accumulions un bon nombre d'idées sur le problème, en particulier, sur le rôle du médecin dans la société moderne. Le médecin y est devenu un ultra-spécialiste qui ne connaît pas ses patients. Toute la médecine scientifique conduit un malade à passer d'un médecin à un autre avec la multiplication des spécialistes. C'était l'idée initiale. Je dois reconnaître qu'en cours de route certaines idées ont évolué. J'ai découvert que la médecine était passionnante. J'ai découvert aussi que les médecins étaient concernés par ce qu'ils accomplissaient, même si leurs rapports avec les patients étaient le plus souvent aseptisés. J'ai observé aussi que la médecine était une science bien imprécise car les gens tâtonnent, cherchent... Donc, au début, nous avons des hypothèses que nous devons vérifier en cours de tournage. Ce cinéma, s'il semble continu sur l'écran, est quand même un cinéma interrompu qui nécessite un choix au tournage. Si on filme une trop grande quantité de situations, à la fin on se retrouve avec les mêmes problèmes. Les choix qu'on n'aura pas réussi à faire au départ, on ne les fera pas

davantage par la suite. Il faut savoir après quoi on court. Dans ce sens-là, nous avions une sorte de plan de travail. Nous suivions un ou deux médecins pendant quelques jours ou nous essayions de rester près d'une infirmière pour connaître son travail. Puis nous suivions des cas. Quand nous avons suivi un cas, nous avons éliminé tout ce qui gravitait autour pour nous en tenir au cas précis. Nous ne pouvions rester pendant quatre semaines en nous disant que nous allions être disponibles pour tout ce qui va arriver. Il faut donc quand même avoir un plan qui permet de fractionner l'approche que l'on veut avoir et ne pas se disperser.

Faire partie de l'équipe

L.B. — *Vous avez filmé des gens en train de mourir. Quelle impression avez-vous ressentie devant la mort réelle ?*

G.D. — Est-ce parce que nous étions actifs, que nous participions à quelque chose, que nous avions un rôle à jouer, je me suis rendu compte que chacun finit par se confectonner une carapace. C'est d'ailleurs comme cela que le médecin arrive à pouvoir fonctionner. C'est vrai que nous assistons à la mort, mais c'est loin parce que la personne est déjà partie. Elle n'est plus là. Nous sentions, comme les médecins, l'importance de conserver la vie comme une lutte collective contre la mort. C'est en quoi le médecin fait face à un défi. Il lui faut absolument réussir. Il n'y a pas de communication qui s'établit avec la personne que nous voyons mourir. Dans le cas précis, nous faisons partie de l'équipe qui soignait le malade, solidaires des vivants.

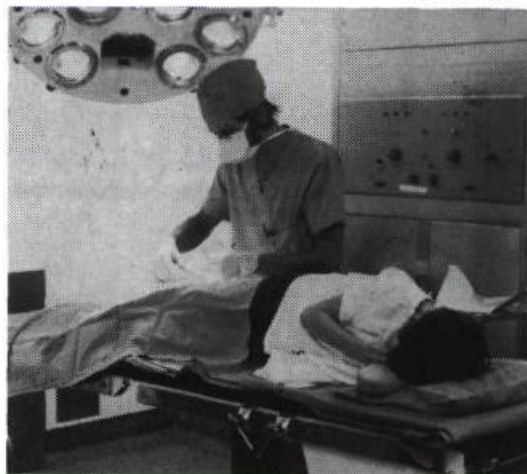
L.B. — *Pour Au bout de mon âge, comment avez-vous découvert le couple Levasseur ?*

G.D. — Nous avons commencé la recherche d'**Au bout de mon âge** alors qu'**A votre santé** se terminait. Je travaillais, à ce moment-là, au montage d'**A votre santé** avec

Diane Létourneau. Pendant le tournage d'**A votre santé**, nous avons constaté que les gens les plus démunis, c'étaient les vieux que nous avons filmés et que nous aurions voulu aider. Intéressés par le problème de la vieillesse, nous avons commencé par rencontrer des gens, des spécialistes et visiter des maisons d'accueil. Finalement ce que nous avions comme hypothèse de film, c'était que le problème des vieux se pose au moment où on les retire de la société pour les rendre inactifs. Nous savions qu'il existait des maisons d'accueil et nous pensions qu'il fallait plutôt remettre les gens en situation de travail. C'était bien illusoire. Nous voulions montrer que, parce qu'on rejette les vieux de la société, cela les fait vieillir et les rend dépendants. Donc nous avons commencé par chercher. Nous voulions prendre plusieurs cas : un cas de gens actifs, un cas de gens qui avaient abandonné leur chez eux pour aller demeurer dans une maison d'accueil. Pour les maisons d'accueil, nous avons obtenu des listes d'attente. Comme je travaillais à ce moment-là sur le film de Clément Perron, **Partis pour la gloire**, c'est Diane Létourneau qui a trouvé, grâce d'ailleurs aux listes d'attente, le couple Levasseur. Nous sommes donc allés le voir. Nous cherchions à convaincre Mme Levasseur que ce serait intéressant si elle voulait participer au film. Elle ne voulait rien savoir. Cela ne l'intéressait nullement. Elle n'avait rien à dire, tranchait-elle. Nous avons essayé de lui expliquer pourquoi cela serait important qu'elle pût exposer son point de vue. Pour conclure, nous lui avons proposé de faire une entrevue avec elle tout en la filmant et lui avons dit qu'ensuite elle verrait si elle pourrait continuer ou non. Nous avons passé une journée avec elle et son mari. (C'est d'ailleurs la première interview dans le salon que l'on voit dans le film). Et huit jours plus tard, elle est venue à l'Office national du film. Elle s'est regardée sur l'écran. Elle a fait sa critique. Elle a conclu que cela avait

du sens. C'est alors que nous lui avons dit que nous serions intéressés à la filmer dans ses activités quotidiennes. Mais elle a toujours eu des réticences. Elle trouvait que cela n'avait aucun intérêt et que nous allions perdre notre temps. Comme à ce moment-là le couple avait fait une demande d'entrée dans un foyer d'accueil, nous avons obtenu l'autorisation de filmer son examen d'admission. Nous nous sommes attachés aux Levasseur. Leur cas devenait de plus en plus intéressant et même dramatique quand le couple fut refusé. C'est à la suite de ce refus que M. Levasseur, revenu chez lui, a rapidement décliné. Comme Mme Levasseur ne pouvait plus en prendre soin, elle a dû faire admettre son mari à l'urgence. Il faut dire que nous travaillions le plus discrètement possible avec une équipe de trois personnes, moi à la caméra, Diane Létourneau qui établissait au tournage une relation de dialogue avec Monsieur ou Madame Levasseur quand c'était nécessaire et Jacques Blain au son. De plus, comme le couple n'avait pas d'enfants, nous lui avons servi de contact avec l'extérieur. Les Levasseur nous ont fait con-

A votre santé



fiance. Cela est très important. Une fois que les gens nous font confiance, il faut tout faire pour la conserver.

Vivre les moments de crise

L.B. — *Comment s'est élaboré le scénario ?*

G.D. — Nous espérions que les Levasseur seraient acceptés dans un centre d'accueil. Comme nous les avons filmés auparavant, nous voulions entrer avec eux dans une résidence et ainsi étudier les problèmes d'adaptation. Au moment où nous avons commencé le film, nous ne pouvions absolument pas prévoir comment les événements allaient se dérouler. Nous pensions que les Levasseur allaient entrer dans une résidence et que nous pourrions ainsi découvrir la résidence à travers eux. Ce n'est pas ce qui s'est produit.

L.B. — *Pourquoi avez-vous choisi un homme invalide des jambes pour traiter des personnes âgées ?*

G.D. — Nous avons choisi parmi un certain nombre de personnes. Nous n'avons pas choisi un couple parce qu'il n'avait pas d'enfants, parce que l'homme était handicapé. Avant tout, c'étaient les personnages qui nous intéressaient. Et tout d'abord Madame Levasseur, quoique Monsieur Levasseur s'est révélé peu à peu au cours du tournage. Il faut dire que le fait qu'il était handicapé et qu'il avait besoin d'aide rendait la situation cinématographique encore plus simple. Il s'agissait de la dépendance de l'un vis-à-vis de l'autre et même de la dépendance vis-à-vis des services extérieurs. De plus, l'absence d'enfants rendait la situation plus tragique encore.

L.B. — *Vous jouez souvent avec le zoom ?*

G.D. — Disons que je n'aime pas tellement jouer avec le zoom. Certains zooms techniques restent dans le film (ce sont des accidents) pour vérifier la mise au point. Quand je peux, je préfère m'approcher avec la caméra plutôt que de faire un zoom. Il y a

une influence de l'action filmée sur l'image qui se manifeste par certaines réactions brusques et heurtées de la caméra.

L.B. — *Nous assistons à des scènes pénibles. Comment avez-vous pu tourner ces scènes sans être vous-même troublé ?*

G.D. — Nous ne sommes jamais arrivés chez les Levasseur en temps de crise. La crise s'est toujours développée devant nous. Au fond, nous participions à ces moments-là. D'ailleurs, une certaine complicité s'établissait entre Monsieur Levasseur et la caméra. Jusqu'à un certain point, il était conscient de la caméra. Il s'est même servi de la caméra pour dire certaines choses auxquelles il tenait. Des médecins pensaient que la présence de la caméra amènerait des réactions de la part de M. Levasseur. Au contraire, cette présence le retenait.

L.B. — *Les séquences sont parfois assez longues.*

G.D. — Le film dure une heure et demie. Sur cette heure et demie, il y a plus d'une demi-heure tournée en une demi-journée. Lorsqu'on a transféré M. Levasseur de l'Hôpital Fleury à Notre-Dame de la Merci, ce jour-là, nous étions de bonne heure à l'Hôpital Fleury et nous avons tourné le tiers du film cette journée-là.

L.B. — *Combien de temps a duré le tournage ?*

G.D. — Le tournage s'est échelonné sur quatre mois.

L.B. — *Quelle est la proportion de pellicule conservée ?*

G.D. — Il y a très peu de chutes car toutes les scènes tournées, nous les retrouvons en partie dans le film. Cela fait quand même une production de 1 pour 4 environ.

Trouver l'événement réactif

L.B. — *Comment Madame Levasseur a-t-elle réagi après le visionnement d'Au bout de mon âge ?*

G.D. — Nous avons beaucoup d'appréhension. Son mari était décédé au mois d'octo-

bre. Le premier montage a été terminé à la fin de novembre. Nous lui avons donc annoncé que le film était terminé. Elle a répondu qu'elle préférerait attendre un peu avant de le voir, mais son médecin qui avait vu le film en a parlé à Madame Levasseur. Un jour, elle nous a téléphoné pour nous dire que son frère était chez elle et qu'elle était prête à voir le film. Nous tenions à ce qu'elle le voit en présence d'autres spectateurs. Nous voulions qu'elle se rende compte que le film déclenche, à son endroit, une réelle sympathie de la part des spectateurs. Nous lui avons présenté le film en compagnie de quelques personnes qui l'avaient vu auparavant. Elle a d'abord remarqué que nous avions coupé des scènes et nous a remerciés d'avoir été présents dans des moments difficiles. Elle était très émue. Bien sûr, elle garde toujours une réticence au sujet de la scène où son mari débite des jurons. Nous lui avons fait comprendre que cette scène est d'autant plus importante que Monsieur Levasseur ne jurait jamais. Cette scène exprime le maximum de révolte.

L.B. – *Vous avez tourné également Les Jardins d'hiver. De quoi traite ce film ?*

G.D. – A travers un certain nombre de personnages, nous avons essayé de montrer la vie des gens retirés dans une résidence. C'est la suite d'**Au bout de mon âge**. C'est le cheminement que n'ont pu faire les Levasseur. C'est le deuxième volet du même film. Le film veut montrer que si les résidences, c'est une solution pour certaines personnes, ce n'est pas une solution globale. Bâtir des hôtels de luxe pour se débarrasser des vieux, c'est une solution qui peut être réjouissante et que plusieurs personnes âgées entendent comme une espérance parce qu'elles ont un très grand besoin de sécurité. La plus grande angoisse des personnes âgées, c'est de penser qu'elles auront, un jour, besoin d'aide et qu'elles n'en trou-

veront pas. Pour elles, la maison d'accueil semble la solution idéale car là des gens s'occupent de vous jour et nuit. Pour la majorité de ces gens, il y a une diminution de leurs activités et de leurs initiatives. Finalement, on retire à ces gens le besoin de lutter pour le quotidien. En somme, on les met dans des couveuses. D'ailleurs le film montre bien une sorte de résignation chez ces gens. Devant le confort qu'on leur apporte, les gens n'osent pas avouer qu'ils ont d'autres besoins. Le drame, c'est que pour pouvoir entrer dans ces résidences, il faut d'abord être en santé. Donc les gens entrent dans ces résidences **avant** qu'ils en aient vraiment besoin sachant que lorsqu'ils seront malades, on va les garder. Mais c'est vraiment une anesthésie progressive.

L.B. – *Pour résumer, quelle est aujourd'hui votre méthode de travail ?*

G.D. – J'essaie maintenant de prendre quelques personnages et de trouver une situation qui se développe et qui soit plus importante que la caméra. Car je pense que, dans le cinéma-vérité, lorsque c'est la caméra qui devient l'élément provocateur ou catalyseur, cela tourne à la confession. C'est excessivement dangereux. C'est vraiment vouloir jouer les apprentis-sorciers. Cela a été fait dans de nombreux cas avec des répercussions négatives et dommageables pour les individus que l'on a obligés à se dévoiler devant la caméra, non par rapport à ce qu'ils accomplissaient, mais par rapport à ce qu'ils étaient intérieurement. Je trouve cela vraiment dangereux et je m'éloigne de ce cinéma-là. Pour que la situation se développe, il faut un événement, un fait, qui va provoquer des réactions et non une caméra qui suscite des réactions. Le documentaire, pour moi, c'est une caméra attentive à des moments privilégiés. C'est aussi un cinéma libre de toute directive, encore seulement possible à l'Office national du film.