

Un cameraman François Protat

Robert-Claude Bérubé

Number 100, April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51106ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bérubé, R.-C. (1980). Un cameraman : François Protat. *Séquences*, (100), 40–53.



FRANÇOIS PROTAT

(entretien avec Robert-Claude Bérubé)

- *M. Protat, vous avez été directeur de la photographie pour plusieurs films québécois. Vous avez déjà, je crois, 15 ans de carrière dans ce métier.*
- A peu près. J'ai gradué en 1966 et j'avais déjà fait des stages intensifs durant ma scolarité. De 1963 à 1966, j'ai fréquenté l'École de photographie de la rue de Vaugirard, à Paris. C'était une école vétuste, fondée par Louis Lumière, en 1920, mais très intéressante, parce que les vieux professeurs connaissaient plus d'un secret. Il y avait des bonshommes pas mal extraordinaires, Jean Vivié notamment, décédé aujourd'hui. Et depuis, je n'ai pratiquement pas arrêté de travailler: un peu en France, dans les débuts, et surtout au Québec où je me suis établi en 1969.
- *Quelles sont les étapes que doit franchir quelqu'un qui envisage de devenir, un jour, directeur de la photographie?*
- Actuellement, les choses sont un peu différentes de ce qu'elles étaient, il y a une dizaine d'années, quand je suis arrivé au Québec. L'industrie s'est développée et s'est normalisée. A l'époque, les voies étaient plus tortueuses mais plus simples. Certaines personnes accédaient au statut de cameraman assez rapidement, après avoir fait assez peu de choses dans le cinéma. Maintenant, c'est plus compliqué. Il faut une certaine connaissance. D'ailleurs les places sont plus rares qu'auparavant. Heureusement, j'ai eu la chance de naître dans un milieu de cinéastes, puisque mon père travaillait dans cette profession depuis 1932. J'ai été initié assez jeune à ce métier. J'ai accédé au poste de cameraman, il y a six ans, quand j'ai complété le travail d'un autre directeur de la photographie, pour le film *Bingo* de Jean-Claude Lord. C'était en 1973.

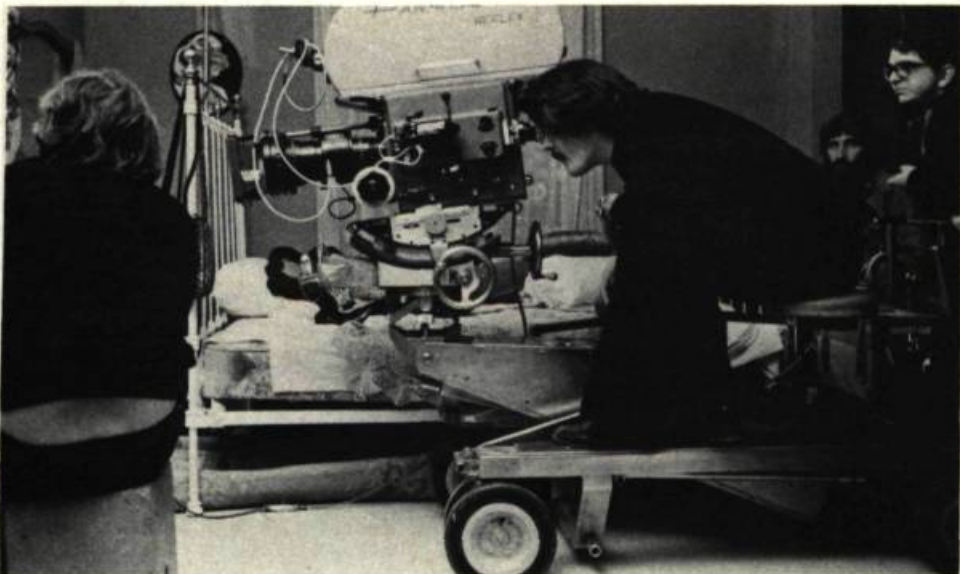
François Protat a dirigé, entre autres, la photographie des films suivants: *Les Ordres*, *La Tête de Normande St-Onge*, *Panique*, *La Jument-vapeur*, *L'Ange et la femme*, *Eclair au chocolat*, *L'Arrache-coeur*, *Fantastica*.

- *Est-ce que les fonctions de cameraman et de directeur de la photographie sont à peu près équivalentes dans le milieu québécois du cinéma?*
- Dans le milieu québécois, oui. Il y a une similitude entre ces deux termes, quoique le terme de cameraman soit beaucoup plus général et prête à confusion. Il recoupe plusieurs fonctions puisque, dans le reste du monde, on trouve une distinction très nette entre le directeur de la photographie (appelé aussi chef d'équipe ou responsable de l'image ou chef opérateur) et le cadreur ou opérateur de la caméra.
- *Est-ce qu'il arrive, en France, que le directeur de la photographie ne touche même pas à la caméra?*
- Certainement. Et pas seulement en France: c'est la règle générale à peu près partout dans le monde entier, notamment, en Grande-Bretagne, en Italie, aux Etats-Unis.
- *Au Québec, on peut dire que le directeur de la photographie s'occupe également de la caméra?*
- La plupart du temps. Il m'est arrivé, et peut-être aussi à quelques autres, de travailler, en tant que directeur de la photographie, avec un cadreur, c'est-à-dire un collaborateur qui manipule la caméra. Mais cela m'est arrivé très rarement. C'est un choix que j'ai fait à ce moment précis. Mais la plupart du temps, j'opère personnellement la caméra.
- *A part d'être responsable de la caméra, il y a sans doute d'autres responsabilités qui reviennent de droit au directeur de la photographie?*
- Il serait fastidieux d'énumérer les tâches. Résumons. A toute fin pratique, le directeur de la photographie est responsable de la qualité de l'image et de son aspect à tous les points de vue: lumière, cadrages, mouvements de la caméra. La qualité technique de l'image dépend de la mise au point, de l'exposition et de l'équilibre de la couleur. Sur le plan artistique, il est difficile de juger, car on fait appel à des critères subjectifs. Bref, le directeur de la photographie signe l'image d'un film.
- *Selon les volontés du réalisateur?*
- Evidemment, puisque c'est lui qui signe le film. Toutefois, il ne faut pas oublier le directeur artistique. Comme c'est lui qui assure l'aspect visuel des décors, il doit y avoir entente avec le directeur de la photographie.
- *C'est dire qu'il ya, au départ, un choix de teintes ou de couleurs?*
- Oui. Ça comprend une harmonie de couleurs pré-établie. Les choix donneront un aspect particulier à l'image.

Le réalisateur: un être angoissé.

- *Habituellement le directeur de la photographie fait partie de l'équipe de préparation du film qui prend des décisions de ce genre-là.*
- La plupart du temps. Le directeur de la photographie a, au même titre que le directeur artistique (s'il y en a un), un travail de préparation à faire avec le

**François Protat
pendant le
tournage de
La Tête de
Normande
St-Onge,
de Gilles Carle**



réalisateur. Ne serait-ce que le travail de repérages qui consiste à visiter et choisir les lieux dans lesquels le film va se tourner. Du choix des lieux, de la manière d'en disposer, de l'aspect qu'ils ont se dégagera une atmosphère qui contribuera à un aspect visuel particulier qui peut renforcer ou amoindrir certaines tendances du scénario.

- *Est-ce que vous avez eu à travailler avec des réalisateurs qui étaient très exigeants sur les décisions à prendre en ce qui regarde la composition de l'image?*
- J'ai travaillé avec des réalisateurs qui étaient extrêmement pointilleux et qui avaient — et cela dit sans critique — beaucoup d'exigences à mon endroit. Il faut dire que j'aime beaucoup travailler avec des gens qui savent ce qu'ils veulent. Par contre, d'autres me laissaient beaucoup de liberté.
- *Vous avez eu l'occasion de travailler avec des réalisateurs qui avaient été cameraman auparavant. A cause de cela, manifestent-ils des exigences plus précises ou vous font-ils plus confiance?*
- J'ai connu les deux cas. A partir du moment où un réalisateur a une expérience de cameraman, il est plus précis dans ses demandes parce qu'elles sont mieux articulées. Il va s'exprimer en un vocabulaire «ad hoc», connaissant lui-même l'abc du métier. En même temps, il sera moins craintif et fera plus confiance à son cameraman. Il ne se mettra pas à hésiter, comme j'ai eu l'occasion de le constater avec des réalisateurs qui sont toujours en doute perpétuel avec leurs collaborateurs. Il faut dire que le réalisateur est l'être angoissé par excellence. D'ailleurs nous le sommes tous dans ce métier-là. Nous sommes tous des gens fragiles, qui doutent sans cesse, même si nous avons des attitudes fanfaronnes

et donnons une impression de gens sûrs d'eux-mêmes. Souvent nous faisons des plaisanteries entre nous sur la maladie du cinéaste qui est la paranoïa. Blague à part, c'est une tendance assez fréquente. En général, on arrive à l'ignorer ou à la maîtriser. Il faut dire que, pour créer, un réalisateur doit compter sur l'aide de nombreux collaborateurs. Le poète, lui, n'a besoin que d'un crayon et que du papier tandis que le cinéaste doit faire appel à une équipe. Par le fait même, il va être obligé de faire des compromis. Et la manière dont il va vivre cette situation influera sur la transmission de son message. On touche là un point important qui est la création par un individu à travers toute une équipe. C'est une difficulté inhérente au métier.

- *Ce doit être bon signe quand un réalisateur fait appel, assez régulièrement, aux mêmes collaborateurs?*
- Evidemment. Ça prouve que la confiance qu'il a mise en ces personnes est justifiée.
- *Le directeur de la photographie ne doit-il pas lui-même compter sur un certain nombre de collaborateurs?*
- Le directeur de la photographie travaille avec au moins cinq ou six collaborateurs qui sont des assistants. Le chef électricien réalisera avec des spots la conception de l'éclairage, les machinistes, s'ils ont du talent, faciliteront les mouvements complexes de la caméra.
- *Quelles sont vos relations avec les comédiens?*
- Elles sont fondamentales parce que le directeur de la photographie — à tort ou à raison — va être tenu responsable, par les comédiens, de leur image à l'écran. En fait, il y a d'autres intermédiaires qui entrent en jeu: le maquilleur, le costumier et surtout le réalisateur. Il reste que le directeur de la photographie a une relation privilégiée avec le comédien. Alors les choses peuvent se passer merveilleusement, dans une espèce d'osmose et de compréhension mutuelle, ou, au contraire, il peut se créer un antagonisme latent ou avoué qui va rendre les choses très complexes et difficiles.
- *Il vous est arrivé de travailler avec des réalisateurs débutants. Est-ce que la relation est plus difficile à établir?*
- Il y a quelques années, j'ai fait beaucoup de films avec des réalisateurs débutants. Et l'expérience a varié de merveilleuse à difficile. Après cette période, j'ai été content de re-travailler avec des réalisateurs chevronnés. Je doute que j'aurais pu évoluer davantage en continuant à travailler avec des débutants. A un certain moment, j'ai eu besoin, pour m'améliorer, pour évoluer, de travailler avec des réalisateurs éprouvés. J'avais besoin d'aller plus loin dans ma connaissance de l'art cinématographique.
- *Lorsque le directeur de la photographie a affaire à un réalisateur qui a une oeuvre étoffée et qui a affirmé sa personnalité, je suppose qu'il se met au courant de ce qui a été fait avant lui? Essaie-t-il alors de plier sa propre personnalité à celle du réalisateur?*
- C'est un fait. D'ailleurs, je n'ai jamais prétendu que j'avais un style particulier ou une méthode de travail bien définie.

Scène de
tournage de
La Tête de
Normande
St-Onge, de
Gilles Carle



- *Il reste que ça commence à se voir.*
- C'est possible. Mais il y a quand même de grosses différences entre les divers films que j'ai faits. Je me suis toujours astreint à ne pas appliquer des recettes, à ne pas répéter un « style » d'images quel que soit le propos du réalisateur. Je trouve cela dangereux. Le métier est beaucoup plus intéressant quand on garde une grande souplesse et qu'on s'efforce d'être à l'écoute de l'histoire, du scénario, du message de l'auteur. Il faut être le plus disponible possible vis-à-vis du réalisateur sans lui imposer un style d'images. Il est possible que mes films aient des points communs, mais pour ne parler que des cinq films que j'ai faits l'an passé, il est évident qu'il y a entre chacun une nette différence selon qu'il s'agit d'un film de Gilles Carle ou de Mireille Dansereau, de Jean-Claude Lord, de Maurice Dugowson ou de Rex Bromfield, parce que chacun de ces cinéastes a sa propre personnalité.

Aimer les pionniers.

- *En tant qu'artisan du cinéma, vous vous tenez nécessairement au courant des divers styles de photographie à travers le monde. Etudiez-vous les travaux des chefs opérateurs comme Almendros, par exemple?*

— Je suis à l'affût, parce que je suis un cinéphile. Ça fait drôle de dire que je suis cinéphile. Notez que tous les techniciens ne sont pas des cinéphiles. Etant cinéphile et aimant la photographie, non pas la «belle photographie» — parce que cette expression ne veut rien dire —, j'aime beaucoup les directeurs de photographie qui sont des pionniers, qui inventent vraiment des choses, qui ont un style personnel, comme Almendros justement. Mais d'abord, j'aimerais citer un grand directeur de photographie qui habite parmi nous et qui s'appelle Michel Brault. J'ai beaucoup travaillé avec lui et je l'admire énormément. Je viens de voir *Les Bons Débarras* et j'ai été ébloui par la performance de Michel Brault qui a fait là des choses merveilleuses. Michel est un grand pionnier dans la direction de la photographie. Il est reconnu mondialement. J'admire également l'école italienne qui a carrément innové dans ce domaine. Il faut dire que les Américains, pendant des années, ont exercé une sorte de dictature sur la technique cinématographique, dans la mesure où produisant abondamment de films, ils en ont fait de merveilleux. Etant passés maîtres, il était difficile, dans les années 50 à 60 de faire de la photographie sans respecter les règles de prises de vue qu'ils avaient édictées. Parmi ceux que j'apprécie le plus, je place Aronovich (d'origine argentine) et Almendros (d'origine cubaine) qui, tous deux, travaillent en France. Parmi les italiens, je mentionne d'abord celui que je considère comme le plus grand directeur de la photographie au monde, Storaro. Je retiens aussi Ennio Guarnieri et Giuseppe Rotunno (collaborateur habituel de Fellini), Pasqualino De Santis et Tonino Delli Colli. Aux Etats-Unis, il faut nommer Gordon Willis, le directeur de la photographie pour les deux *Godfather*, de Francis Ford Coppola, Haskell Wesler (qui fait des choses extraordinaires), Laslo Kovacs, Vilmos Zsigmond... Ils sont quatre ou cinq à avoir bouleversé les règles de la photographie. Cela date de cinq ans à peine. Avant cela, on trouvait de belles images certes mais, dans l'ensemble, très conventionnelles.

— *C'était très composé.*

— Ne vous y fiez pas. Les Italiens aussi composent énormément. Storaro donne l'impression de faire un travail spontané et naturel. En fait, cela est extrêmement réfléchi. Il faudra d'ailleurs que j'écrive quelque chose, un jour, sur ce sujet, car il y a un mythe qui circule là-dessus, au Québec. Récemment encore, j'ai lu dans *La Presse*, une entrevue de Pierre Harel qui affirmait que lui aussi improvisait comme le grand Eisenstein. Il va falloir que les gens s'enlèvent cela de la tête. Il n'y a aucun grand cinéaste, ou presque, qui ait jamais improvisé quoi que ce soit. C'est une légende qui est tenace, mais il ne faudrait pas voir le fruit du hasard dans ce qui a l'air léger ou naturel.

— *Peut-on dire que les méthodes du cinéma direct sont encore utilisées au Québec?*

— Ces méthodes ont marqué le cinéma mondial. Même si elles ne sont pas utilisées systématiquement, elles le sont encore. Il n'y a pas si longtemps, cette «école» dominait au Québec puisque c'est ici qu'on en avait découvert ou à tout le moins développé les méthodes particulières. Cette technique de la caméra à l'épaule, de l'éclairage naturel était utilisée dans 90% des cas. Maintenant ce l'est moins, mais ça a marqué la technique cinématographique mondiale à un point tel qu'il est impensable, même dans un film qui n'est pas de cinéma direct,

de revenir aux vieilles techniques de prises de vue. Aujourd'hui si ces méthodes sont moins utilisées, elles n'en continuent pas moins d'influencer notre cinéma.

Savoir mêler les styles.

- *J'ai l'impression qu'un film comme Les Ordres a été réalisé avec le cinéma direct.*
- Oui et non. On s'en est inspiré, mais il n'y a pas eu pratiquement de caméra à l'épaule: trois ou quatre plans seulement sur les 300 ou 400 plans prévus au découpage. Par contre, on a utilisé les techniques d'éclairage du cinéma direct. On n'avait véritablement pas besoin de promener la caméra à l'épaule, puisque la moitié du film était basée sur des entrevues. Quand Jean Lapointe nous racontait son histoire, il était assis, bien confortablement. Tourner autour avec la caméra à l'épaule aurait été vraiment inutile. Ces techniques-là, on les a apprises, on les a digérées; maintenant on les utilise quand on en a besoin. C'est simplement un outil de plus. Mais ça ne veut pas dire que cet outil a rendu complètement démodées ou caduques toutes les méthodes antérieures. Je pense qu'on en est arrivé à un point où l'on fait une synthèse harmonieuse entre ces différents moyens. Certains sont plus traditionnels, d'autres plus récents. Il y a même des développements qui sont apparus après les trouvailles de la caméra à l'épaule. Aujourd'hui on est rendu plus loin. On a des outils supplémentaires



L'Ange
et la femme,
de Gilles
Carle

comme des objectifs ultra-rapides qui permettent de tourner dans des conditions d'éclairage inexistantes, des harnais compensés avec des systèmes électroniques pour éviter que la caméra vibre, etc. La technique est en perpétuelle évolution. Et actuellement, un cinéaste complet, c'est un cinéaste qui possède la connaissance de toutes ces techniques. Ce n'est pas uniquement un individu qui est capable de filmer selon des méthodes traditionnelles, ce n'est pas non plus un cameraman qui ne saurait filmer que selon les techniques du direct. Ça serait rétrograde de ne connaître que cela. Il faut savoir, selon le film et selon le réalisateur, utiliser toutes ces méthodes.

- *On a beaucoup parlé des problèmes économiques du cinéma québécois dernièrement. On dit qu'il est difficile de réunir un budget satisfaisant pour tourner un film. Dans les conditions actuelles, est-il frustrant pour un directeur de photographie de tourner au Québec sans pouvoir obtenir des conditions équivalentes à celles qu'on trouve ailleurs?*
- Lorsqu'un budget est insuffisant, la première personne frustrée ou malheureuse, c'est le réalisateur, parce qu'il aura moins de temps pour le tournage. Evidemment, puisqu'il utilise des équipements coûteux, le directeur de la photographie va, lui aussi, subir le contre-coup. D'après mon expérience, je ne vois pas de relations directes entre la qualité de l'image et l'argent, parce que, personnellement, ce que j'ai fait de mieux a été fait dans des conditions monétaires désastreuses. Je fais référence notamment à *L'Ange et la femme*. La photographie de ce film était très spéciale: c'était une recherche. Ces images contrastées, avec des noirs profonds, des blancs brillants, avec des lumières violentes ou très douces, ce n'était pas ordinaire et pourtant cela été fait avec des moyens dérisoires. On a mis beaucoup de temps avant d'arriver à cette agencement de pellicule, d'émulsion et de développement, un développement particulier qu'on a fait dans des conditions spéciales. On en est donc arrivé à des résultats intéressants avec presque rien. Je n'ose même pas parler des chiffres du budget. C'était hallucinant!

Il faut un minimum de temps.

- *Donc presque des conditions d'amateurs?*
- Je pense que des semi-professionnels travaillent dans des conditions semblables. Toutefois, il faut tenir compte d'un facteur important qui est le temps. Il faut un minimum de temps pour mettre en place une caméra, pour chercher un angle privilégié, pour utiliser tel mouvement, pour éclairer un lieu ou encore tenter un effet particulier. Si l'opérateur manque de temps ou est bousculé, son travail sera gravement compromis. Ce que je dis ici du directeur de la photographie est également valable pour le réalisateur.
- *Je pense à deux films différents d'un même réalisateur auxquels vous avez travaillé: Panique et Eclair au Chocolat, de Jean-Claude Lord.*
- C'est un bon point de comparaison parce que les budgets respectifs étaient presque égaux. C'étaient des budgets relativement modestes, compte tenu de la dimension internationale qu'a pris le cinéma, ici, au Québec. Pas des budgets de

misère, mais des budgets modestes. Pour *Panique*, l'argent a été consacré à autre chose qu'à l'aspect visuel. La quantité de pellicule impressionnée comptait plus que sa qualité. Il a fallu tourner un nombre considérable de plans dans un temps relativement court. Je ne dirais pas que l'image est bâclée, elle était au moins décente. Il y a même certaines séquences qui ont été plus soignées que d'autres. Mais, tout de même, la préoccupation principale était de boucler le film dans un temps donné. L'argent était surtout affecté à des scènes de foules nécessitant l'engagement de nombreux figurants et comédiens (il y avait 90 rôles parlant importants dans ce film). Il a fallu en disposer une bonne partie pour les 49 décors intérieurs et les 29 décors extérieurs. Et tout cela s'est accompli en 25 jours de tournage. Je défie quiconque de faire mieux que cela. C'était une course contre la montre, un challenge insensé. Dans ces conditions-là, le soin apporté à l'image, était reléguée en bas de la liste des priorités. Alors que, pour *Eclair au Chocolat*, l'aspect visuel — sans être une chose absolument primordiale — était très important.



**Eclair au
chocolat,
de Jean-Claude
Lord**

- Il a dû y avoir tout un travail de préparation sur les costumes, les décors, la couleur d'ensemble.
- En effet, pour *Eclair au Chocolat*, il y a eu un travail remarquable de collaboration relativement nouveau au Québec. Ce n'est pas dans la tradition que le décorateur, le cameraman, le réalisateur collaborent, avant le tournage, pour en arriver à une espèce d'harmonie, et pour définir un style d'ensemble. Et pourtant chaque élément compte: les décors, les costumes, etc. Ce sont là des choses qui sont extrêmement étudiées dans les films étrangers que les cinéphiles québécois adorent. Le cinéma italien est très populaire actuellement, mais il ne faudrait pas s'imaginer que ces films italiens sont réussis par le fait du hasard. Ce sont des films dont les éléments ont été extrêmement étudiés.

Un médium bourgeois et capitaliste?

- Vous avez fait surtout des films en 35 mm, mais vous avez eu l'occasion de travailler en 16 mm.
- J'ai fait *L'Ange et la femme*, mais aussi *Jos Carbone*, *Chanson pour Julie*, *La Jument-vapeur*. Dans le milieu, il y a un vieux débat sur le choix du 16 mm ou de 35 mm. C'est un débat qui peut être très partisan et même intolérant. Certains disent que le 16 mm est préférable parce que le 35 mm, c'est un médium bourgeois et capitaliste, etc... Ils mêlent même la politique à cela. Il faut vraiment tordre la réalité par les deux bouts pour sortir ça. Il n'y a pas de bourgeoisie, ni de marxisme dans la pellicule. Le 16 mm et le 35 mm, ce sont deux supports différents qui, à mon avis, sont passionnants tous les deux. De toute façon, je pense qu'un film est toujours différent à faire, que ce soit en 35 mm ou en 16 mm. Créer une image intéressante implique une différence dès qu'on veut vraiment faire autre chose qu'une image nette et exposée correctement. A partir du moment où on a la prétention de vouloir faire autre chose, d'aller plus loin, que ce soit en 16 mm ou en 35 mm, ça me semble très compliqué. Il y a cependant des limites au 16 mm. Je pense que c'est un format qui est extrêmement bien adapté à des films intimistes. Je pense particulièrement à *La Jument-vapeur* que je ne regrette absolument pas d'avoir fait en 16 mm et qui a été gonflé en 35 mm ensuite. Je pense aussi à *L'Ange et la femme*. Il y a certains films que je n'aurais pas aimé faire en 16 mm, comme *Fantastica*, par exemple, parce qu'il y a un certain nombre d'informations visuelles à faire passer. Quand le nombre d'informations visuelles est important, c'est-à-dire qu'on photographie des ensembles de danseurs, de chanteurs, avec des décors, des arrière-plans qui doivent être captés de façon précise, le 16 mm devient une sorte d'obstacle, à cause même du format du négatif original. Il y a une limite à la saturation de l'image. A un moment donné, vous ne distinguerez plus le fond. Les centaines de figurants ou de vaches que vous essayez de contenir dans une seule image vont se perdre dans la granulation de la pellicule. Je pense que le 16 mm est un pellicule impressionniste. Si vous filmez, comme je l'ai fait, un trappeur canadien dans une île sur un grand lac gelé à un demi-mille des épinettes, vous allez avoir le détail de son costume, de son visage mais, par contre, les épinettes, qui sont dans le lointain, se fondront dans une barre vert foncé, presque noire. Comme si un peintre, au lieu de travailler son arrière-plan et de dessiner chaque épinette de façon précise, avait pris son pinceau et avait tiré un trait dans le lointain. Si on veut faire disparaître le lointain, traiter les arrière-plans d'une manière impressionniste, le 16 mm a quelque chose de fort valable. Par contre, si on est intéressé à voir chacun des arbres et non pas uniquement une tache vert foncé, il faut utiliser le 35 mm.
- Est-ce qu'il est pensable de passer du 16 mm au 35 mm dans le même film?
- Ce n'est pas impossible. Je l'ai fait dans *La Jument-vapeur*. Dans la scène finale — qui se passait dans un immense parking souterrain — il y avait deux plans-séquences assez longs, décrivant une espèce de poursuite tragico-comique. Ça commençait avec deux personnages, les voitures arrivaient, les passants passaient, ça se terminait en une chicane généralisée. Comme le lieu de tour-



Scène de
tournage de
La Jument-
vapeur, de
Joyce Bunuel

nage était très vaste et assez sombre, je me suis dit qu'en 16 mm, à toute fin pratique, on ne verrait pas qu'il y avait des gens dans le fond, on ne verrait pas les voitures arriver ou on les verrait très mal. Et j'ai pensé que cette scène qui avait un côté théâtral, même grand-guignolesque et qui mettait en présence beaucoup de gens dans un espace très vaste, serait mieux rendue en 35 mm. Et j'ai tenté l'expérience. J'ai eu la chance d'avoir la collaboration du producteur et je pense que ce fut concluant. Evidemment, ce sont des détails que le public n'enregistre pas, en tant que tel. Il ne va pas dire: «Tiens, on voit mieux.» Mais cela n'a aucune importance. Ce qui est important, c'est que le spectateur, qui ne connaît rien à la technique, ait pu voir tous ces détails dans ce parking souterrain qui était assez sombre.

- *Est-ce que vous avez déjà eu l'occasion de travailler en scope?*
- Non. Jamais en tant que directeur de la photographie. J'ai fait une couple de films en scope comme assistant-cameraman. Je n'ai jamais eu cette occasion-là. J'avoue que j'aimerais beaucoup cela, parce que j'aime essayer toutes les techniques. Je suis très fervent, je suis très à l'affût. Ça me frustre un peu. De même, j'aimerais faire un film policier ou un western. J'ai eu la chance de faire un film musical, qui n'est pas entièrement une comédie musicale, c'est *Fantastica*. Ça été une expérience assez extraordinaire. Maintenant, j'aimerais effectivement toucher à toutes les formes de cinéma.
- *Vous avez eu aussi l'occasion de travailler avec des réalisateurs français, américain et anglais. Est-ce que vous avez senti une approche différente du cinéma avec ces gens-là?*
- Dans ces pays où le cinéma est une vieille histoire, une vieille industrie qui date du début du siècle, on rencontre aussi des gens qui sont des vrais auteurs de films tels qu'on est habitué à en voir au Québec. Maurice Dugowson, avec qui j'ai fait *Au revoir à lundi*, est un auteur de films. Je n'ai senti avec lui aucune différence de méthode de travail. Les Anglais sont plus conservateurs et ceux avec qui j'ai eu l'occasion de travailler étaient vraiment des gens qui faisaient un job. C'était tout à fait différent. C'était une industrie. J'ai moins aimé l'expérience, mais je ne la regrette pas. Les Américains aussi sont intégrés dans une industrie qui a ses règles établies depuis des générations. Tout est organisé à l'avance. Ils laissent peu de place à l'improvisation. L'approche est plus rigoureuse, plus industrielle. Alors que notre approche, à nous, reste malgré tout une approche plus pragmatique.
- *Est-ce qu'on pourrait dire plus artisanale?*
- Plus artisanale. C'est difficile de définir l'approche québécoise, parce que, je vous jure, d'un réalisateur à l'autre, c'est un monde. Entre Mireille Dansereau et Gilles Carle, entre Michel Brault et Jean-Claude Lord, c'est assez difficile d'établir une comparaison, de les mettre tous dans le même sac. Mais quand même l'industrie, ici, reste jeune, plutôt artisanale... et c'est fort agréable. J'avoue que j'aime mieux ça comme ça.

- Vos projets d'avenir se situent surtout au Québec?
- Oui. Je n'envisage pas de partir. Au contraire, je pense que le Québec est en train de vivre des heures exaltantes à tous les points de vue. Et ce n'est certainement pas le moment d'aller ailleurs.



**François Protat
et Gilles Carle
pendant le
tournage de
Fantastica**