

Michel La Veaux Comment rendre hommage à un grand directeur de la photographie

Pierre Pageau

Numéro 312, février 2018

Michel La Veaux Labrecque une caméra pour la mémoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87642ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pageau, P. (2018). Michel La Veaux : comment rendre hommage à un grand directeur de la photographie. *Séquences : la revue de cinéma*, (312), 6–9.



MICHEL LA VEAUX

Comment rendre hommage à un grand directeur de la photographie PIERRE PAGEAU

« Il faut imaginer que ce serait bien qu'un monteur fasse un film sur un monteur. Pour moi, c'était évident de faire ce travail-là. »

C'est au Festival du film de Rouyn que j'ai vu, en grande première mondiale, le film de Michel La Veaux Labrecque: une caméra pour la mémoire. Nous le retrouvons dans le local de réunion de la Cinémathèque québécoise pour évoquer son rapport de cinéaste avec Jean-Claude Labrecque. L'emballement et la générosité de Michel La Veaux sont ici palpables.

Jeune caméraman tu as cherché des modèles d'ici; en quoi Jean-Claude Labrecque correspondait-il à ce modèle pour toi ?

Déjà au collège, contrairement à la majorité des autres étudiants, moi je voulais être caméraman. J'avais 18 ans lorsque je suis entré au cégep et déjà je voulais être directeur de la photographie. Le cinéma

québécois était déjà un peu reconnu. Un jour, on me demande de faire partie d'un comité pour la création d'une école de cinéma au collège (Ahuntsic). Michel Brault est appelé pour son expertise; je peux enfin lui parler. J'avais vu de ces films et ceux de Labrecque, comme *60 Cycles* par exemple. Alors je me suis dit que j'avais la chance de pouvoir connaître deux grands caméramans. Ils étaient les deux stars de la caméra. Et, de mon point de vue, ils accotaient les meilleurs du monde entier. Si Brault et Labrecque avaient été en France, ils auraient eu le haut du pavé. Michel Brault était aussi bon qu'un Raoul Coutard. Alors donc j'ai 18 ans et j'ai ici des modèles exceptionnels. Et, en fait, je veux être aussi bon qu'eux. Michel Brault est un maître absolu; lorsque je

tourne encore aujourd'hui je pense à lui. Il a accepté de voir de mes films et m'a fait des commentaires. Jean-Claude, lui, c'est plus la virtuosité incarnée. Il a une audace des objectifs, des mouvements de caméra. J'avais donc ces deux maîtres-là mais pour des raisons différentes. Je voulais non seulement être aussi bon, mais les dépasser.

À la fin du film Jean-Claude Labrecque dit qu'il a eu lui aussi des propositions pour travailler à l'extérieur du Québec mais il s'est dit: «Jean-Claude, tu vas rester au Québec». Donc tu poursuis le même trajet!?

Oui, tu as raison de faire ce lien de continuité. Il y a une tendance d'être reconnu aux États-Unis ou ailleurs. Pour moi, tu dois exceller dans le cinéma qu'on fait ici. J'ai la même réflexion que Jean-Claude sur ce sujet. Ce n'est pas une question de manquer d'ambition. À Cannes on n'en finissait plus de me féliciter. Donc je suis en lien avec Jean-Claude parce que j'ai voulu travailler ici. On a donc beaucoup en commun Jean-Claude et moi. Le fait qu'il était à l'ONF à cette époque-là et qu'il a pu placer quatre caméras (1000 millimètres, 800, 400 et *Wide angle*) pour filmer *60 cycles*, c'est unique. Mais il ne faut pas oublier que bien d'autres avaient les mêmes possibilités et ne faisaient rien. Pour moi *60 cycles* est un des meilleurs films sur le rapport entre le rythme de la musique, des vélos et du montage. Cela s'appelle du cinéma. Pas émouvant en soi, mais comme un film sur le cinéma. Quelqu'un m'a envoyé un bout d'entrevue avec Georges Lucas qui avouait que les films de l'ONF l'avaient formé et, en particulier, *Pas de deux* et *60 cycles*.

Qu'un directeur de la photo fasse un film sur un directeur de la photo, le principe est bon en soi. Mais toi, comment as-tu vécu cela ?

Il faut imaginer que ce serait bien qu'un monteur fasse un film sur un monteur. Pour moi, c'était évident de faire ce travail-là. L'idée remonte au moment où la Cinémathèque a rendu un hommage à Jean-Claude. Jérôme, le fils de Jean-Claude, avait décidé qu'il fallait qu'il y ait au moins un directeur de la photographie qui vienne prendre la parole. Ce fut moi. Ce fut un déclencheur. Je me suis dit «merde», il faut faire ce film sur Jean-Claude, tout comme j'aurais aimé qu'il y ait eu un film sur Michel Brault fait par un directeur de la photographie. Surtout que les hommages s'en vont et qu'il faut que quelque chose demeure. Alors j'ai parlé de cela avec Jean-Claude. Plein de réalisateurs auraient pu vouloir faire ce film. Mais je voulais le faire. Je voulais le faire parce que j'étais certain de comprendre son goût pour les caméras, les objectifs. J'ai fait sortir la 1000 millimètres pour cela. On a «tripé» ensemble sur les appareils et le langage cinématographique. J'ai pu le constater tout au long

du tournage. Mais, à ce point-là, je ne croyais pas qu'on était si proches. Je considère que j'ai eu deux pères: Michel Brault et Jean-Claude. J'aurais pu faire un film sur Claude Jutra. Mais, en faisant un film sur un directeur de la photographie, on parle tous les deux de *kodaks*. On est amoureux de cela. Durant mes tournages je pouvais coucher avec mes caméras plus que mes blondes. On partage donc cet amour, et je crois que j'étais habilité à faire ce film.

L'œuvre de Jean-Claude Labrecque est énorme. Comment et pourquoi as-tu fait les choix qui sont dans ce film ?

Tu as pu constater que j'ai accordé peu d'espace aux films de fiction. Parce que c'est par le documentaire que je crois que l'on peut le mieux décrire l'évolution du travail de Jean-Claude. Du départ où on voit un jeune directeur photo virtuose, il évolue et s'aperçoit qu'avec ces appareils-là on peut écouter le monde. Il a compris que le cinéma important doit être «à hauteur d'homme»; avec ses outils il peut faire un cinéma humaniste. Alors le virtuose est devenu un grand humaniste. Il comprend qu'avec une caméra on peut écouter. Il découvre l'important de ceux qui sont en avant de lui. Jean-Claude a découvert qu'au-delà de la 1000 millimètres, du pouvoir de l'image, il faut aller à la rencontre d'humains. Il l'a constaté pour cet objectif comme pour le 9.8 millimètres dont il parle souvent. Il a cheminé et cela m'intéressait. Il avait un regard amoureux de son pays et de ses gens. Le 9.8, il y a des exemples dans le film, comme lorsqu'il filme Raoul Duguay (*Nuit de la poésie*). Cela lui permet d'être proche des gens. Or le vrai Jean-Claude Labrecque, c'est ce cinéaste-là. Avec les grandes focales (genre grand angulaire) on doit se rapprocher des gens filmés. Donc, au-delà des effets techniques de ces choix de focales, j'ai voulu montrer ce qu'est le filmage «à hauteur d'homme» de Labrecque. Mes choix de films étaient là pour étayer ce point de vue. Il y avait là une volonté de dépeindre une évolution sociale et politique. Je voulais faire un film sur un homme qui est aussi important que les plus importants chansonniers ou écrivains du Québec. Le cinéma n'est pas moins important que les autres moyens d'expression. Il fallait que le film soit à la hauteur de Jean-Claude. Puis que l'évolution de la société québécoise soit accessible aux spectateurs. Et que ce soit un film de cinéma qui s'exprime.

Tu ouvres le film avec un traveling, et cette figure va revenir par la suite. Pourquoi ?

Je veux toujours faire des films où le cinéma, son langage, est au premier plan. De tous les éléments du langage cinématographique, j'estime que le *traveling* est probablement le plus important. Je voulais donc



que, dès le premier plan, il soit visible. Je fais un film sur le cinéma, il faut que l'on voie les rails du *traveling*. Et au bout de ce mouvement de caméra, il y a Jean-Claude et « sa » ville de Québec. Moi je vais vers lui. Ce pourquoi, comme tu as bien remarqué, ce mouvement de caméra revient dans le film, jusqu'au tout dernier plan. Le *traveling*, c'est au cœur du cinéma. Le *traveling* sert à parler, au-delà des mots. Le rail indique le chemin que je prends, vers ce cinéaste; Michel La Veaux s'en va vers Jean-Claude Labrecque. Même le documentaire doit faire du cinéma, et je l'ai fait avec ce film. Mon langage est aussi celui de Jean-Claude. On termine aussi avec un *traveling* vers lui et sa Mitchell. Et alors JC regarde dans la caméra, directement vers le réalisateur La Veaux. Tous les deux, on a défendu le rôle des moyens du cinéma dans le documentaire. Le *traveling* veut dire à Jean-Claude, tu vas avoir mon *kodak* dans le visage. J'ai utilisé ma caméra un peu comme je l'ai fait dans le film de Benoît Pilon *Roger Toupin, épicier variété*.

Le film sur les Jeux olympiques était un must. Pourquoi et comment tu as choisi de le mettre en scène ?

Je savais deux choses. La première chose, c'est que je savais que je ne pouvais pas demander à Jean-Claude de courir partout. Je me suis adapté. Ainsi lorsque je l'amène à la Cinémathèque pour retrouver un ensemble de caméras et pour voir de ses films, mais présentés dans des copies 35mm. Il fallait sentir la pulsation de la pellicule, du 24 images par seconde. Il y avait un coût à cela mais j'y tenais. La deuxième chose, c'est que je savais dès la conception de ce film que je ferais ce segment sur ce film, *Les jeux de la XXI^e Olympiade* et, en particulier, sur le célèbre 360 degrés tout autour du stade. Je considère que le film olympique, c'est un des très grands films de JC. J'ai demandé à notre productrice de louer le Stade olympique et qu'il soit vide; il ne devait y avoir que Jean-Claude au centre. Et je voulais JC, petit dans le grand stade vide et une musique adaptée. Puis surtout je le montre avec sa célèbre caméra Éclair MPR, une caméra que j'aime aussi beaucoup. Il retrouve l'emplacement précis qu'il a demandé pour tourner son célèbre 360 degrés. Il a fallu aussi reconstituer la même caméra avec le même objectif zoom Angénieux. Et j'ai aussi demandé que ce plan soit visible dans le grand écran du stade; ceci a posé des problèmes techniques qu'on a résolus, grâce à l'ONF en particulier (avec l'aide de ma productrice Nicole Hébert). Et, une fois qu'on a montré ce plan unique, magistral, je vais encore vers lui, avec un *traveling*. Et Jean-Claude décide au dernier moment d'appuyer son coude sur la caméra pour bien nous dire que c'est « sa » caméra et que « c'est moi qui a fait ce plan ». Je tenais à ce plan d'une façon absolue,

c'était un *must*. Je veux ajouter qu'il y a aussi dans ce film olympique de grands moments d'émotions et de regards « à hauteur d'homme ». Même dans un film que l'on peut qualifier de commande, il y a des moments intimes: lorsque Jenner avoue son lien privilégié avec l'équipe du film ou lorsque l'athlète russe avoue sa fatigue et qu'il perd, et même la scène de l'athlète féminin qui ne veut même plus participer à ces jeux. Jenner avoue qu'il sera triste de ne plus retrouver l'équipe de cinéastes de Jean-Claude.

Un documentaire doit aussi avoir sa part d'émotion. Je voudrais que tu commentes sur la place que tu accordes dans ton film aux segments forts, avec Marie Uguay notamment, puis avec Pierre Bourgault ensuite.

Effectivement, l'émotion est au cœur de tout film, fiction ou documentaire. Je ne fais pas de dossiers politiques. Les moments forts de ce point de vue sont bien ceux que tu mentionnes. De plus, Jean-Claude est un homme d'émotion. Je l'ai mentionné même pour *Les jeux de la XXI^e Olympiade*. Marie Uguay, je vais l'avouer, je l'avais oublié. En le revoyant j'ai été totalement bouleversé, renversé. J'ai vu Jean-Claude pleurer en retrouvant ce film. J'ai bien compris l'importance du film pour lui. On apprend qu'il a été pratiquement un « aidant naturel » pour Marie Uguay dans les derniers jours de sa vie. C'est un grand film. Jean-Claude a pu tourner seulement deux jours avec Marie et il a produit un grand film. Alors je pense que trop de jeunes documentaristes font des heures de film pour ne plus savoir ensuite quoi en faire. Bref, le cinéma c'est l'émotion; donc Marie Uguay, c'était un choix absolu. Pour Bourgault, que l'on voit dans *Le RIN*, on apprend aussi que Jean-Claude a été là pour les derniers mots de celui-ci. Et Bourgault me manque. Il a donné sa vie, sa fougue, pour défendre ses opinions. Il incarne pour moi une grande forme de dignité. Bourgault avait de la dignité et de l'intelligence. Puis ensuite, tu le sais, je vais enchaîner avec un autre homme politique, Bernard Landry. Jean-Claude découvrait Landry qu'il ne connaissait pas; il a *tripé* ben raide. Selon moi le film sur Bernard Landry est un plus grand film qu'on ne le pense généralement. C'est encore un grand film, un beau film, sur la dignité. C'est un film d'une grande affection du cinéaste pour son sujet. Donc l'émotion est encore présente. Ce qui fait que tu vois bien l'évolution de mon film. Du *Général de Gaulle* jusqu'au film sur Landry, *À hauteur d'homme*, il y a une continuité claire. Il y a là le regard politique de Jean-Claude, avec aussi les *Nuits de la poésie*. (1970 et 1991). Et tu vois alors l'évolution de notre société. J'en profite pour bien souligner l'audace, la ténacité, la volonté de Jean-Claude pour faire ses films. Tu ne dis pas non à Jean-Claude. Ceci dit, il dit

« Je choisis mes films, comme ceux avec Sébastien Pilote. Si j'avais raté le film sur l'Hôtel La Louisiane, je suis pas certain que j'aurais pu faire *Labrecque*, une caméra pour la mémoire. »

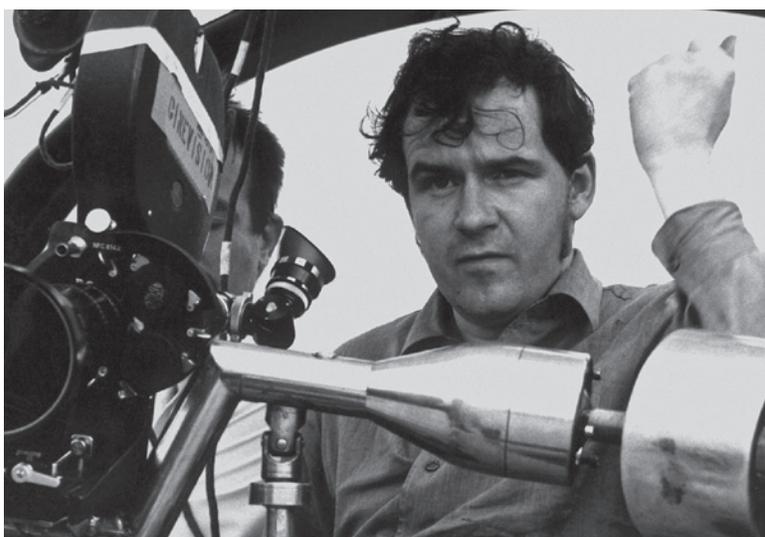
souvent qu'il a vécu une grande période qui permettrait de faire des films difficiles. Labrecque était là au moment où un pays naissait, une culture. Et il était au milieu de cela, dans le bain. Il était chanceux d'une façon, mais il a fait sa chance.

Mettre dans un documentaire un accent aussi important sur les kodaks (les appareils du caméraman), cela n'était-il pas trop risqué ?

J'en étais en partie conscient. Je voulais affirmer cela. Mais, tout comme Jean-Claude a pris des risques dans sa vie, je devais faire de même. Et tout ce grand domaine de la quincaillerie du caméraman a tellement été important pour Jean-Claude que je ne pouvais l'escamoter. On m'a dit « Vous aimez les caméras »; alors oui. Il se peut que ce film soit celui où je pourrai le plus exprimer mon amour du cinéma. Parlons du plan où j'ai installé Jean-Claude dans une voiture de luxe, comme celle du général de Gaulle, et sur la même route 138 (Chemin du Roy). Ce plan exprimait bien ma conception d'un plan cinématographique. Jean-Claude a aimé ce plan; il retrouvait une façon de filmer qu'il connaissait. Jean-Claude était gelé, mais il comprenait bien le rôle de ce plan, comme des autres *travelings* dans le film. Je ne fais pas des films en soi, pas des sujets en soi... sinon de faire des films que je fais avec mon cœur. Je choisis mes films, comme ceux avec Sébastien Pilote. Si j'avais raté le film sur l'Hôtel La Louisiane, je suis pas certain que j'aurais pu faire *Labrecque: une caméra pour la mémoire*. Je pourrai revenir à la réalisation un jour, parce que je peux vraiment prendre des décisions finales. Cela me plaît, mais mon métier de directeur de la photo me rend très heureux aussi. Et j'ai beaucoup appris avec les réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé. J'ai accepté d'apprendre parce que je savais que j'allais en sortir grandi. Moi, j'ai principalement travaillé dans le domaine du film indépendant. Ceux qui font des films avec des millions de dollars peuvent se faire planter. Je peux te dire que j'ai des projets, mais je ne peux pas en dire plus.

En terminant, un dernier mot ?

Depuis que je t'ai rencontré lorsque j'avais 18 ans, pour étudier en cinéma, ma vie n'est que cinéma. Le cinéma, c'est toute ma vie. Aujourd'hui le cinéma est effervescent au Québec; il y a beaucoup de cinéastes et de films différents. Mais, est-ce que l'on fait toujours du cinéma? Est-ce que l'on prend des risques? Je peux te dire que, selon moi, ce n'est pas le cas. Moi, je suis là pour défendre le langage du cinéma, c'est mon travail comme directeur de la photographie. Je peux te dire que sur l'ensemble des cinéastes actuellement, il y en a peu qui prennent des risques. Si le cinéma



québécois est aussi effervescent aujourd'hui c'est parce qu'il y a eu des gens comme Jean-Claude Labrecque et Michel Brault qui ont décidé avant nous de faire quelque chose. Il faut arrêter de penser que le cinéma naît au Québec avec quelques succès de Dolan ou de Villeneuve. Il y a eu des créateurs importants avant nous. J'ai donc fait ce film, pas pour rendre justice à Jean-Claude — parce qu'il y aurait eu injustice —, mais pour que la trace demeure. Jean-Claude dit qu'il fait des archives, mais moi j'ai aussi voulu faire « un film sur Labrecque » pour qu'on puisse retrouver Jean-Claude et son œuvre. Je suis conscient que ce film existe et que cela va rester. Moi comme directeur photo aujourd'hui, je vais tenter de conserver la créativité, l'immense prise de risque, l'audace, de ce que mes deux maîtres ont fait. Et c'est ainsi que je vais faire du cinéma jusqu'à la fin de ma vie. ▲

—
*Jean-Claude Labrecque
à deux âges du cinéma*