

Familles de cinéma Les cinéastes et le travail d'équipe

Bruno Dequen

Numéro 152, juin-juillet 2011

Renouveau du cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65034ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2011). Familles de cinéma : les cinéastes et le travail d'équipe. *24 images*, (152), 26–29.

Familles de cinéma

LES CINÉASTES ET LE TRAVAIL D'ÉQUIPE

propos recueillis par Bruno Dequen

AFIN DE DRESSER UN PORTRAIT PLUS LARGE ET JUSTE DES CRÉATEURS À L'ŒUVRE DANS LE JEUNE CINÉMA d'auteur québécois actuel, *24 images* est allé à la rencontre de six cinéastes afin de leur demander de parler de leurs collaborateurs essentiels. Voici l'occasion de faire un petit tour d'horizon des principaux chefs opérateurs, monteurs et concepteurs sonores qui sont les artisans des films actuels et de découvrir leurs méthodes de travail avec Sophie Deraspe, Denis Côté, Guy Édoin, Simon Galiero, Maxime Giroux et Stéphane Lafleur.

Stéphane Lafleur a réalisé ses deux longs métrages avec Sara Mishara à la direction photo, Sylvain Bellemare à la conception sonore, Sophie Leblond au montage et André-Line Beuparlant à la direction artistique; Maxime Giroux a fait tous ses films avec Sara Mishara, Alexandre Laferrière au scénario et Mathieu Bouchard-Malo au montage; Simon Galiero travaille depuis ses débuts avec Nicolas Canniccioni à la direction photo; Guy Édoin ne s'est jamais détourné de Serge Desrosiers à la direction photo et de Claude Beaugrand à la conception sonore; enfin, Denis Côté ne jure que par Josée Deshaies derrière la caméra et Frédéric Cloutier

au son qui, lui, collabore aussi avec la réalisatrice-directrice photo-monteuse Sophie Deraspe. Dans le cadre d'une revue privilégiant le cinéma d'auteur, le cinéaste prend naturellement tout l'espace, et il est rare de pouvoir donner la place qui leur revient à tous les artistes qui participent à l'élaboration d'une cinématographie. Pourtant, lorsque Maxime Giroux nous affirme qu'il ne conçoit pas faire un film sans la présence à ses côtés de ses trois principaux collaborateurs, on se souvient tout à coup que le cinéma n'est pas une création individuelle et que la sensibilité des multiples artistes qui y sont impliqués joue un rôle majeur dans la nature des univers proposés. — B.D.

LA DIRECTION PHOTO

SARA MISHARA VUE PAR

MAXIME GIROUX : Je travaille avec Sara depuis l'université. Mis à part ses propres projets, mes films sont les premières œuvres sur lesquelles elle a travaillé. Étrangement, nous communiquons très peu entre nous. Nous organisons quelques rencontres pour discuter du scénario avant le tournage, mais notre méthode de travail est très instinctive et se déroule essentiellement lors du tournage. Souvent, nous n'utilisons que quelques photos comme références. La photographie de nos films est très minimaliste, puisque nous utilisons le moins d'éclairage possible pour avoir plus de liberté sur le plateau. Toutefois, nous ne sommes pas dans le documentaire. Je pense que nous faisons les bons choix ensemble et je ne pourrais pas réaliser un film sans Sara.

STÉPHANE LAFLEUR : J'ai rencontré Sara pour mon premier long métrage, *Continental, un film sans fusil*. Comme je n'avais pas fait beaucoup de courts métrages, mon équipe n'était pas encore vraiment formée. J'aimais beaucoup le travail de Sara sur les courts métrages de Maxime Giroux. Je me suis dit que la sobriété de son travail s'accorderait bien avec mon univers. De plus, ma vision est suffisamment différente de celle de Maxime pour justifier qu'elle s'y intéresse. Par contre, il m'a tout d'abord fallu convaincre mes



producteurs, puisque la présence de deux jeunes à la barre d'un premier long métrage pouvait être inquiétant pour eux. Heureusement, ça n'a pas été dur de les décider! Je suis plutôt directif pour ce qui est des cadrages puisque je fais toujours un story-board complet de mes films, mais Sara est toujours là pour rectifier le tir au besoin. De plus, elle s'occupe exclusivement de l'éclairage, car c'est un domaine dont je ne maîtrise pas du tout la technique. Mais nous ne discutons pas beaucoup, en fait. Nous regardons surtout des photos ensemble et elles nous servent d'inspiration.



NICOLAS CANNICIONI VU PAR

SIMON GALIERO : Nous partageons une prédilection pour une approche naturaliste de la photographie, sans filtre ou modification ultérieure. Nous apprécions également travailler avec des sources d'éclairage naturelles et très réduites. Nous avons des affinités en tant que cinéphiles, ce qui facilite les discussions en amont de la production. Je suis assez précis quant à mes indications concernant le cadrage. Je pense que c'est l'une des tâches importantes du réalisateur. En ce qui concerne l'éclairage, je sais ce que Nicolas peut faire, et je choisis les lieux en gardant en tête ce qu'il pourra réaliser naturellement.



SOPHIE DERASPE VUE PAR

SOPHIE DERASPE : J'essaie de travailler le plus possible avec des sources de lumière qui semblent naturelles. J'évite également les champs/contre-champs au maximum, afin de laisser une impression de continuité. De ce point de vue, mon cinéma peut avoir un aspect très documentaire, mais c'est le fruit d'un véritable travail de création fictionnelle. J'arrive parfois sur le plateau avec un découpage préétabli, mais c'est souvent l'ébullition du tournage qui fait venir les idées. En d'autres termes, c'est le plateau qui décide de la mise en scène. Habituellement, j'aime faire plusieurs prises d'une même scène en continu, afin de varier les angles pour donner du jeu à ma monteuse !

JOSÉE DESHAIES VUE PAR

DENIS CÔTÉ : Josée est ma collaboratrice la plus importante. Même si elle a grandi au Canada, elle est passionnée par le cinéma d'auteur européen très personnel, et elle peut désormais se permettre de faire des choix. Toutefois, même si j'aimerais qu'elle travaille sur tous mes projets, je ne peux malheureusement me permettre de l'engager que sur mes plus gros films. Dotée d'une grande polyvalence, Josée est une fervente cinéphile et nous discutons en tant que tels sur le plateau. Nous ne sommes jamais dans l'anecdote, mais toujours dans le cinéma, ce qui me nourrit beaucoup. Nos deux films en collaboration ont été le terrain d'expérimentations nouvelles pour nous. Dans le cas d'*Elle veut le chaos*, il s'agissait d'un premier tournage en numérique pour Josée, alors que *Curling* a été mon premier film en 35 mm. Pour ce dernier, je savais que je voulais une image désaturée, et c'est Josée qui m'a conseillé de faire une postproduction traditionnelle sans intermédiaire numérique. Cette technique, pratiquement inexistante ici désormais, est encore très populaire en Europe, et je pense que cette « sensibilité européenne » que certains ont vue dans mes films est en grande partie redevable au travail de Josée. Notre collaboration fonctionne dans le plus grand respect. Je suis très directif en ce qui a trait au découpage, et elle ne s'oppose jamais à mes propositions sans raison. En même temps, je suis néophyte en techniques, et elle n'est jamais condescendante envers moi. Elle m'enseigne littéralement la direction photo.



SERGE DESROSNIERS VU PAR

GUY ÉDOIN : Lorsque j'ai fait mon premier court métrage, j'ai choisi Serge sur le conseil de ma script. J'étais très jeune et ambitieux, et Serge avait déjà beaucoup d'expérience. C'est lui qui a proposé de tourner le film en 35 mm anamorphique, format « spectaculaire » qui est rarement utilisé pour les courts métrages. Nous avons fait tous nos films dans ce format. Ensemble, nous cherchons à nous renouveler constamment. Mes trois courts métrages ont été de véritables laboratoires. De plus, nous faisons beaucoup de travail en amont. Nous discutons, nous regardons des films et, surtout, nous faisons de nombreux tests de pellicule. Même si je prépare méticuleusement mes tournages (tout mon découpage a été fait en photos), Serge me force toujours à justifier tous mes choix et son influence sur mon travail est majeure. Nous ne faisons pas du cinéma d'auteur sobre et discret. J'aime la flamboyance et le baroque, les couleurs saturées et les mouvements de caméra. Même si *Marécages* est plutôt naturaliste, nous ne sommes jamais dans l'austérité.



Photo : Christian Perreault



SYLVAIN BELLEMARE VU PAR

STÉPHANE LAFLEUR : Mes producteurs me l'ont présenté pour *Continental, un film sans fusil*. Il avait une grande expérience et avait été de toutes leurs productions. Passionné de musique et de son, je suis particulièrement impliqué dans cet aspect de mes films et mes scénarios comportent déjà de nombreuses indications sonores. L'approche que nous avons élaborée pourrait s'intituler «hyperréalisme sonore». Nous portons une attention particulière aux sons ambiants, et nous travaillons énormément en postproduction. Lors d'un tournage, l'important est souvent d'enregistrer le dialogue correctement. Une grande partie des sons présents dans mes films sont donc inventés, soit en superposant des sons enregistrés lors du tournage (ou plus tard par Sylvain), soit en utilisant le travail de bruiteurs. Tous deux très sensibles à la nature des sons et à leur tonalité, nous considérons que l'environnement sonore permet d'incarner pleinement les objets et les corps.



CLAUDE BEAUGRAND VU PAR

GUY ÉDOIN : Notre rencontre est le fruit d'un pur hasard. Sa maison est voisine de ma ferme familiale et il avait entendu dire qu'un tournage (mon premier court métrage) se déroulait dans les environs. Curieux, il est venu voir et s'est engagé dans l'aventure ! Je lui laisse beaucoup de latitude. D'un point de vue technique, nous aimons créer le malaise au moyen du son, soit en l'utilisant en rupture constante avec l'image, soit en choisissant des sons dérangement comme celui, accentué de la respiration dans *La battue*. Nous sommes également influencés par le travail de Bruno Dumont. Dans ses films, un seul son soutient souvent le plan. Enfin, nous essayons de tisser des liens entre les films grâce à l'environnement sonore. La même ouverture musicale est présente dans *La battue* et *Marécages*, qui contient aussi des sons du *Pont*. En plus de proposer des variations visuelles sur les mêmes paysages (tous les films ont été tournés près de ma ferme), le son vient enrichir un univers plus large que le film.



FRÉDÉRIC CLOUTIER VU PAR

SOPHIE DERASPE : Sylvain Bellemare me l'a présenté. Dès que je l'ai rencontré, nous nous sommes bien entendus. Ce contact humain est primordial pour moi. De plus, Frédéric est très souple et créatif par rapport aux conditions de tournage. Comme il porte plusieurs casquettes comme moi (il est toujours à la fois preneur de son et monteur sonore), je comprends bien sa méthode de travail. De prime abord, le son que nous avons recherché sur mes films semble minimaliste ou de type documentaire. Toutefois, sous cette impression de sobriété se cache un travail très fin sur les chevauchements sonores. Notre source d'influence majeure a été *Kids* de Larry Clarke, pour sa façon de monter les multiples dialogues.

DENIS CÔTÉ : Frédéric a travaillé sur tous mes films depuis *Elle veut le chaos*. Sur le plateau, il est une grande force tranquille dotée d'un bon sens de l'humour décalé. J'apprécie particulièrement le fait qu'il choisisse ses projets avec beaucoup de parcimonie. Comme il est à la fois preneur de son et monteur, il croit fermement au son direct, et n'effectue pas beaucoup de manipulations sonores.



OLIVIER CALVERT VU PAR

SIMON GALIERO : Je recherche toujours un relief, une ambiguïté dans le son. Étant donné que le rythme de mes films est souvent dilaté, mes personnages entretiennent beaucoup de correspondances avec les lieux et les objets qui les entourent. L'environnement fait donc partie du drame, et j'avais besoin de quelqu'un qui sache jouer avec les sons de cette façon. Olivier s'est imposé à moi pour *Nuages sur la ville*. Il m'a été suggéré par Marcel Jean et possède tous les atouts pour effectuer ce travail. Il est capable de concevoir des sons réalistes mais discrètement tronqués. C'est un fin travail de création, qui est très présent sans être pesant.



NICOLAS ROY VU PAR

DENIS CÔTÉ : J'ai souvent changé de collaborateur au montage. Peut-être est-ce dû au fait que je suis particulièrement directif dans ce domaine. Pour *Curling*, je voulais travailler avec quelqu'un qui était également cinéaste, et je respectais beaucoup les films de Nicolas. Ce dernier est plutôt avare de paroles, et il travaille assez lentement, bien que *Curling* ait été monté en 19 jours. Étant donné que je ne tourne pas mes scènes sous plusieurs angles, et que je n'aime pas «laisser le film reposer» lors du montage, cette étape va souvent très vite. Mais je sens que Nicolas pourrait s'opposer à moi de façon productive à l'avenir, si nous avons plus de temps !



SOPHIE LEBLOND VUE PAR

STÉPHANE LAFLEUR : Sophie est une grande complice. Même si je suis moi-même monteur, j'aime travailler avec quelqu'un. Cela permet d'avoir plus de recul et de prendre des décisions objectives. Nous travaillons véritablement à deux, elle et moi. Lorsqu'elle a besoin de temps pour réfléchir, je prends la relève, et vice-versa. La plus grande force de Sophie est de posséder un sixième sens permettant de voir au-delà du film et des personnages. Elle est toujours capable de trouver les mots justes et de réfléchir de façon constructive. Nos deux longs métrages ont été des expériences très différentes. *Continental* a été très modifié au montage. Nous en avons coupé plus de 50 minutes. Non seulement la structure du film a dû être transformée afin de mieux coller au style choral du récit, mais nous avons compris que de nombreux éléments détaillés sur papier pouvaient être saisis plus rapidement à l'écran. Il suffisait de voir l'allure du personnage de Gilbert Sicotte pour comprendre qui il était. *En terrains connus* a nécessité moins de retouches, bien que la présentation des personnages ait été complètement modifiée au montage afin de les faire connaître simultanément.



MATHIEU BOUCHARD-MALO VU PAR

MAXIME GIROUX : Mathieu est un monteur à l'ancienne. Il sait prendre le temps de lire et de penser le scénario. À l'opposé des monteurs purement techniciens actuels, il regarde le film de nombreuses fois avant de commencer à travailler, et ne pense à la coupe qu'en dernier lieu. Il est vraiment là pour améliorer ce que j'essaie de dire à travers le film. Si le rythme du film provient avant tout de la mise en scène (puisque je ne conçois pas mes scènes pour qu'elles soient aisément «découpables»), son écriture est le produit du montage.

GUY ÉDOIN : Je n'ai pas encore de monteur attitré, mais j'ai beaucoup aimé travailler avec Mathieu. C'est un monteur très critique, et je crois que ce recul par rapport au matériel est crucial. En même temps, il est très rapide lorsqu'il commence à monter. J'ai eu un bout à bout de *Marécages* en l'espace de quelques jours seulement. Nous avons pu ensuite prendre tout notre temps pour dépouiller et améliorer les détails.

SIMON GALIERO VU PAR

SIMON GALIERO : Même si je considère le montage comme une étape déterminante et un aspect de la création indissociable du plaisir de faire un film, ce n'est pas la seule raison qui m'a poussé à monter moi-même mes films. La situation économique de mes projets m'a également encouragé dans cette voie, de même que l'existence actuelle de logiciels permettant de tout faire soi-même. Cela dit, malgré mon profond intérêt pour cette pratique, je collaborerais volontiers avec un monteur ou un co-monteur.

SOPHIE DERASPE VUE PAR

SOPHIE DERASPE : Comme je filme souvent les scènes en continuité, mon montage s'effectue principalement dans la juxtaposition des plans. De ce point de vue, j'aime placer côte à côte des images qui ne sont pas nécessairement liées par une causalité narrative. Je gagne énormément de temps à tout faire moi-même, et mes critiques en tant que monteuse me permettent de m'améliorer en tant que réalisatrice !