

Table ronde avec Serge Beauchemin, H el ene girard, Nathalie Moliavko-Vitosky et Jean-Baptiste Tard

Marcel Jean and Marie-Claude Loiselle

Number 76, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23026ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jean, M. & Loiselle, M.-C. (1995). Table ronde avec Serge Beauchemin, H el ene girard, Nathalie Moliavko-Vitosky et Jean-Baptiste Tard. *24 images*, (76), 4–11.

À l'ombre du 7^e art

TABLE RONDE AVEC:

SERGE BEAUCHEMIN, HÉLÈNE GIRARD,
NATHALIE MOLIAVKO-VISOTSKY
ET JEAN-BAPTISTE TARD.

Cela fait 25 ans qu'est né le premier syndicat de techniciens au Québec qui regroupe aujourd'hui près de 1000 membres sous l'enseigne du Syndicat des techniciens et techniciennes du cinéma et de la vidéo du Québec. Le visage de notre cinéma s'est considérablement transformé depuis la fondation de cette association, et c'est dans l'intention de poser un regard «de l'intérieur» sur ces métamorphoses, ainsi que sur le métier de ces travailleurs de l'ombre, que nous avons réuni quatre représentants des principales professions du cinéma.

Serge Beauchemin est ingénieur du son. Formé à l'école du direct dans les années 60 auprès de réalisateurs tels que Perrault, Brault et Lamothe, son chemin croise ensuite celui d'Arcand pour qui il réalisera le son de tous les films durant les années 70. De plus, il a notamment collaboré aux films *Kamouraska* (Jutra), *Les ordres* (Brault), *Le confort et l'indifférence* (Arcand), *Le party* (Falardeau), *Les pots cassés* (Bouvier) et tout dernièrement *L'enfant d'eau* (Ménard).

Hélène Girard est monteuse mais aussi réalisatrice. Forte de plus de 20 ans de métier, elle fut déjà monteuse du premier film qu'elle signa à l'ONF en 1974, *Les filles c'est pas pareil*. Elle a fait le montage de très nombreux films, dont: *Portion d'éternité* (Favreau), *La grenouille et la baleine* (Lord) et *Le sexe des étoiles* (Baillargeon).

Nathalie Moliavko-Visotsky est aujourd'hui cadreur et directrice photo. Elle a acquis une solide réputation en gravissant un à un les échelons de la mise en images d'un film. Assistante à la caméra sur *Le déclin de l'empire américain* (Arcand) et *Léolo* (Lauzon), elle fut cadreur notamment sur *Nelligan* (Favreau) puis a signé tout récemment la photo du *Violon sur la toile* de Michka Saäl et *Petit drame dans la vie d'une femme* d'Andrée Pelletier.

Jean-Baptiste Tard est directeur artistique et décorateur. Son nom est principalement associé à ceux des réalisateurs Pierre Falardeau (*Elvis Gratton*, *Le party* et *Octobre*) et Jean-Claude Lauzon (*Piwi*, *Un zoo la nuit* et *Léolo*). Récemment, il a conçu les décors de *L'enfant d'eau* de Robert Ménard.

Propos recueillis par
Marcel Jean et Marie-Claude Loiselle

24 images: *Nous sommes aujourd'hui à un moment charnière dans l'évolution du cinéma québécois. C'est le 25^e anniversaire de la syndicalisation des techniciens, mais c'est aussi un moment où nous vivons dans l'incertitude: à l'ONF, à la Sogic mais aussi dans l'ensemble de la cinématographie, jusqu'au Conseil des Arts. Comment percevez-vous l'avenir immédiat du cinéma québécois?*

Serge Beauchemin: À mon avis, l'avenir du cinéma québécois est étroitement lié à notre avenir politique; même si plusieurs hésitent à faire ce rapprochement. Or, actuellement, nous sommes dans l'incertitude.

Hélène Girard: La grande question est: «Quel type de films voulons-nous faire?». Le cinéma d'auteur est souvent pris en otage par les distributeurs, les producteurs, mais écope aussi à cause du contentieux qui règne en ce moment entre les scénaristes et les réalisateurs. Le parent pauvre aujourd'hui, c'est le réalisateur qui se trouve piégé; au point qu'on se demande si plusieurs pourront continuer à tourner. Ils ne sont même plus certains que le grand écran continuera d'exister, puisque c'est de plus en plus dans la télévision que l'on investit. Nous traversons une période vraiment très angoissante. Évidemment, il y a du travail à la télévision, et tant mieux si des films américains viennent se tourner ici, mais lorsqu'on est technicien, on ne veut surtout pas perdre le rapport privilégié qui existe avec le réalisateur au niveau de la création.

Jean-Baptiste Tard: Depuis très longtemps, nous avons fait un cinéma d'auteur, mais le public, lui, veut un cinéma de divertissement. Le succès de films comme *Louis 19* en témoigne. Nous nous sommes trop concentrés sur le cinéma d'auteur, sans nécessairement faire un cinéma commercial. Or on devrait peut-être rééquilibrer ces deux types de productions. Je ne crois pas qu'il existe une réelle volonté de satisfaire le public.

Nathalie Moliavko-Visotsky: Ce que tu dis Jean-Baptiste me fait un peu sursauter, parce que ça me fait penser à l'article paru dans *La Presse* cette fin de semaine (samedi 7 janvier) sur Jean Lafleur. D'abord, je ne comprends pas qu'Huguette Roberge soit allée interviewer un gars des effets spéciaux et qu'elle lui consacre un article pour lui demander où va notre cinéma! Ce que tu dis est quand même plus nuancé; ce que Jean Lafleur avance, lui, c'est que le cinéma d'auteur a balayé de la carte le cinéma commercial, et que c'est à cause du cinéma d'auteur que plus rien ne va dans le cinéma québécois! Je n'en reviens pas! Je ne connais pas vraiment bien le fonctionnement des institutions, mais l'impression que j'ai c'est plutôt qu'il y a un

PHOTOS: BERTRAND CARRIÈRE



Serge Beauchemin, Nathalie Moliavko-Visotsky, Jean-Baptiste Tard et Hélène Girard.

manque flagrant de vision, de pensée. On devrait pouvoir délimiter les différents genres de films qui doivent se faire, parce qu'un cinéma d'auteur est nécessaire, mais aussi un cinéma commercial, des comédies, des films à suspense, etc. Quand un pays naît, qu'un cinéma se forme, c'est évident qu'il commencera par être un cinéma d'auteur. Il ne faut pas l'oublier! Mais là, beaucoup de gens voudraient balayer tout ça du revers de la main. La responsabilité de notre cinéma n'appartient pas seulement aux institutions, mais aussi aux producteurs. Il faut une vision de producteur, mais on dirait que cela n'existe pas au Québec. Il faut surtout des producteurs capables de pousser, d'appuyer, de stimuler les réalisateurs, et ça, est-ce qu'on en rencontre beaucoup?...

H. Girard: Peut-être qu'il n'y avait que des films d'auteurs avant, mais aujourd'hui on semble ne vouloir tourner, et les institutions principalement, que des films qui vont «rapporter». On jette le bébé avec l'eau du bain. Actuellement, le cinéma commercial est beaucoup moins menacé que le cinéma d'auteur. Le plus important, le plus satisfaisant pour un technicien c'est de se sentir impliqué dans le projet auquel il travaille. Il faut sentir que celui qui réalise le film le fait par amour du cinéma et non pas simplement pour aller chercher du box-office ou faire de l'argent. Les techniciens qui, au début des années 80, avaient été formés sur des films américains — et il y en a eu plusieurs à cette époque —, lorsqu'ils ont commencé à travailler sur des films québécois ont enfin senti qu'ils participaient à quelque chose. Toi, Jean-Baptiste, qui passes constamment de l'un à l'autre, vois-tu une différence au niveau de ton implication?

J.-B. Tard: Si je choisis un film américain, c'est que je sais que je vais pouvoir y participer pleinement. Je participe seulement avec plus de moyens. Mais que ce film soit québécois, italien, allemand ou américain, cela importe peu, en autant que j'y trouve une satisfaction.

N. Moliavko-Visotsky: Si on prend *Higlander III*, ça aurait pu être agréable comme tournage, mais quand on sent qu'à la tête réalisateur, directeur photo, etc., ne s'entendent pas, que c'est la pagaille, là il n'y a pas de plaisir.

Ces dernières années, on a beaucoup entendu de réalisateurs se plaindre du fait qu'ils ont perdu de leur pouvoir au détriment de la technique. On mentionne notamment le son, en disant que c'était si simple avant et que maintenant il y a une inflation d'équipement, ou la direction artistique, qui était un métier autrefois presque inexistant. Jean-Claude Labrecque a dit en boutade que dans les années 60 la direction artistique se limitait à lancer cinq coussins et à voir comment ils allaient tomber... Est-ce que vous sentez une telle quête de pouvoir de la technique?

S. Beauchemin: J'ai revu dernièrement une photo de plateau des *Ordres*, et ce qui m'a frappé c'est le peu de gens sur ce tour-

nage: même pas vingt personnes! On se demande comment on a pu tourner ce film en étant si peu nombreux. Aujourd'hui, il y a au moins le double de techniciens sur les plateaux. Mais les attentes sont aussi plus grandes. En ce qui concerne le son, on nous demande de faire du son direct, souvent dans des conditions difficiles, et on veut pouvoir tout entendre. Sans compter qu'on ne peut plus présenter n'importe quoi au spectateur quand les produits américains ou européens ont un son impeccable en stéréo dolby. On ne peut plus se permettre de faire du son comme en 1970, à l'époque des documentaires de l'ONF. Il nous faut aujourd'hui un multipiste, des micros-radios de très haute qualité. La technique suit l'évolution de la demande.

Le danger c'est d'en venir à confondre qualité technique et qualité du film. Il y a aussi cet aspect dans la crainte de voir la technique occuper tellement de place.

H. Girard: Certains réalisateurs ont aussi peur de la machine technique, quoique je sens moins cette peur aujourd'hui qu'il y a quatre-cinq ans. Il y a eu comme un moment de passage. Je comprends par contre le danger dont vous parlez, je crois qu'il faut faire attention à l'inflation, mais comme le dit Serge, il y a une demande, on attend de nous que nous soyons compétitifs. Nous ne pouvons pas retourner à ce qu'on faisait dans les années 70, c'est bien clair!

Mais n'y a-t-il pas aussi de la part de certains réalisateurs une peur de perdre la spontanéité du geste créateur?

H. Girard: Oui, et je crois que c'est une crainte justifiée, mais cependant un réalisateur doit dire à son équipe ce qu'il veut faire, comment il veut tourner son film, et c'est à partir de cette communication et de cette confiance que se forme une équipe. Je crois que c'est au réalisateur à prendre sa place.

J.-B. Tard: Il y a aussi plusieurs types de réalisateurs. La plupart du temps l'exigence d'avoir une grosse machine, de gros décors, ne vient pas de nous mais d'eux. Il faut savoir s'adapter au type de réalisateur avec lequel on travaille.

«Quand un pays naît, qu'un cinéma se forme, c'est évident qu'il commencera par être un cinéma d'auteur. Beaucoup de gens voudraient balayer tout ça du revers de la main. La responsabilité de notre cinéma n'appartient pas seulement aux institutions, mais aussi aux producteurs. Il faut une vision de producteur, mais on dirait que cela n'existe pas au Québec.»



Nathalie Moliavko-Visotsky

S. Beauchemin: Quand on pense qu'on passe souvent d'un film américain avec un budget faramineux à un film québécois tourné en 16mm où on nous demande d'être aussi performant avec peu de moyens...

H. Girard: Il faut dire aussi que dans les années 60, les réalisateurs étaient souvent scénaristes, ils faisaient parfois la photo et même le montage. Alors quand ils se retrouvent devant une plus grosse production, certains craignent de perdre le contrôle. Il faut qu'ils dépassent cette peur et apprennent à déléguer, à collaborer avec le directeur photo, le scénariste, le monteur, etc. Qu'ils apprennent à dire: «C'est ça que je veux, on pourrait le faire ensemble; que proposes-tu?»

Mais n'y a-t-il pas un problème de déséquilibre entre l'équipe et le réalisateur qui, lorsqu'il entreprend un tournage n'a peut-être pas mis les pieds sur un plateau depuis trois ans, parfois plus, et peut avoir l'impression de se retrouver dans une jungle. Tandis que vous, Nathalie par exemple, vous terminiez un autre film la semaine précédente, une pub il y a un mois. Vous avez donc plus d'assurance, vous êtes en territoire connu.

N. Moliavko-Visotsky: Ça, c'est certain et je le sens très bien avec les réalisateurs québécois. Mais il faut quand même dire, à propos de ce que vous mentionniez tout à l'heure sur les techniciens qui occupent beaucoup de place, qu'il y a des équipes de



Assistante à la caméra sur *Léolo*.

machinos, d'électros qui arrivent vraiment en force!... Je me souviens d'avoir eu quelquefois à user de psychologie et à faire de la dynamique de groupe sur des plateaux parce que les machinistes croyaient que le réalisateur était un petit minus. Mais c'est quand même pas des situations que l'on rencontre dans la majorité des cas. Il y a des techniciens qui se prennent pour d'autres comme il y a aussi des réalisateurs qui se prennent pour d'autres.

H. Girard: Par contre, quand un réalisateur vient vers moi et laisse paraître sa vulnérabilité, qu'il m'explique par exemple qu'il avait conçu une séquence d'une telle façon et qu'en la tournant il n'a pas eu ce qu'il imaginait, je peux l'aider à trouver une solution. C'est le rôle du réalisateur d'aller chercher la collaboration des gens avec qui il fait équipe.

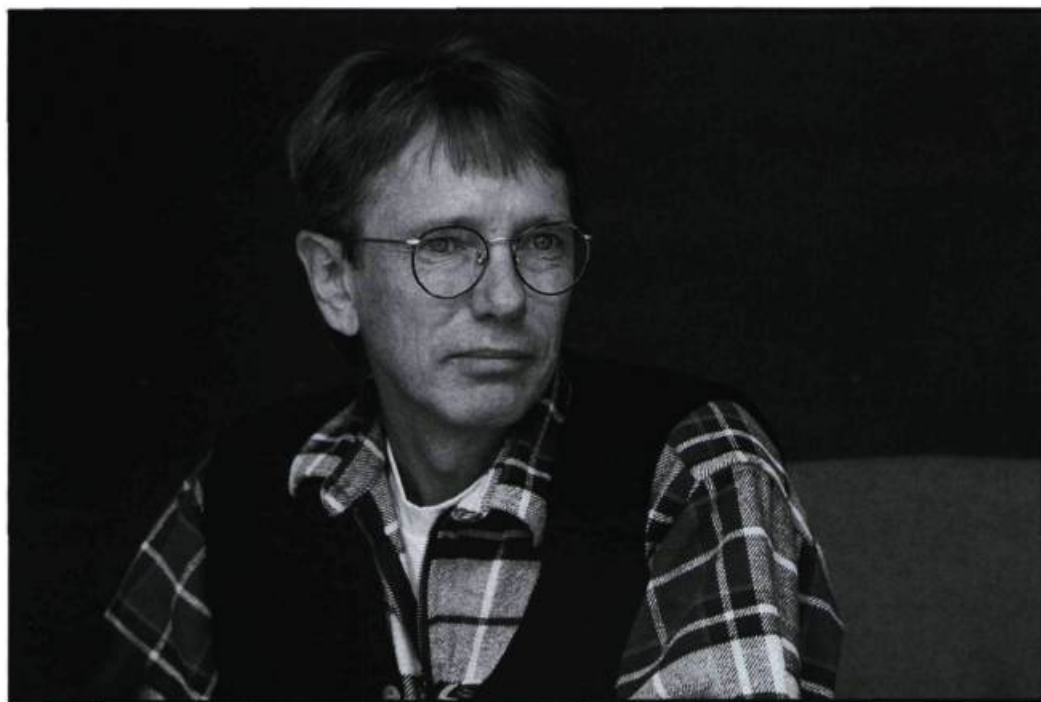
N. Moliavko-Visotsky: Mais il y en a qui ont moins le don de faire ça...

H. Girard: Alors il doit s'acoquiner avec un assistant-réalisateur qui, lui, ira chercher ce qu'il veut.

N. Moliavko-Visotsky: Forcier par exemple, ce n'est pas le genre à aller chercher l'équipe...

H. Girard: Mais il la séduit d'une autre façon, par ce qu'il fait, par son talent. Il y a un travail de séduction que de toute façon un réalisateur doit faire, et quand il réussit à mettre l'équipe de son côté, elle sera prête à tout pour lui donner ce qu'il veut.

S'il n'y a pas qu'un type de personnalité chez les réalisateurs, il n'y a pas non plus qu'un type de tournage possible. Au Québec, on semble vouloir prendre modèle sur les États-Unis, mais si on regarde un pays



«J'ai revu dernièrement une photo de plateau des *Ordres*, et ce qui m'a frappé c'est le peu de gens sur ce tournage: même pas vingt personnes! On se demande comment on a pu tourner ce film en étant si peu. Aujourd'hui, il y a au moins le double de techniciens sur les plateaux. Mais les attentes sont aussi plus grandes.»

Serge Beauchemin



Ingénieur du son sur *Les ordres*.

comme la France, il existe là-bas une variété de façons de tourner, partant de Rohmer qui souvent travaille avec une équipe de cinq personnes jusqu'à Besson dont les réalisations nécessitent une armée de techniciens. Un réalisateur ne devrait-il pas pouvoir choisir de limiter son équipe à cinq techniciens si cela correspond davantage à sa personnalité et s'il tient à travailler plus étroitement avec eux?

N. Moliavko-Visotsky: Bien sûr, mais alors là je crois que c'est avant tout un problème de production. Il n'y a pas beaucoup de producteurs qui sont intéressés à produire des films dont les équipes sont de cinq ou six personnes. Je crois qu'il y a plutôt une course à la grosseur du budget. C'est avant tout une question d'argent, parce qu'il y a effectivement ici des gens qui voudraient tourner avec une équipe réduite...

H. Girard: Mais oui, Jacques Leduc par exemple avait fait *Trois pommes à côté du sommeil* avec une petite équipe sur un an de tournage à l'ONF, puis il a ensuite tourné *La vie fantôme* dans le privé. Et bien, il vous dira qu'il préfère tourner comme il l'a fait pour *Trois pommes*... Mais les producteurs veulent que les tournages se passent à l'intérieur d'une période de quatre à six semaines, et pour cela, il faut une équipe plus importante. Tout ça ce sont des décisions de production.

N. Moliavko-Visotsky: Le seul qui réussisse encore à obtenir huit ou neuf semaines pour tourner c'est Denys Arcand.

J.-B. Tard: Mais un projet de film évolue beaucoup entre le premier meeting de production et le tournage. On commence souvent avec une discussion où le réalisateur dit justement qu'il veut une petite équipe, etc., puis ça finit avec une grosse machine. Parce

que quand on se met à décortiquer le scénario, on s'aperçoit que ce n'est pas si simple à tourner, puis il y a les exigences des producteurs, les exigences des investisseurs, etc. Il y a des questions d'horaire, de nombre de lieux de tournage. Avant de nous retrouver sur le plateau, tout aura changé vingt fois.

Jean-Baptiste, vous avez fait les décors pour les deux derniers films de Pierre Falardeau: Le party et Octobre. La direction artistique est absolument exceptionnelle sur ces deux films, notamment parce que l'on ne sent jamais qu'il s'agit de décors. Comment réagissez-vous au fait que ce ne sera généralement pas pour ce genre de films, où les décors n'ont rien de spectaculaire, que vous serez remarqué ou récompensé. La même réalité prévaut d'ailleurs pour tous les autres métiers...

J.-B. Tard: Pour moi, la plus belle satisfaction, le plus grand mérite est plutôt d'avoir réussi à tromper le spectateur. Lorsque l'on dit que les décors sont extraordinaires, c'est qu'ils ont été remarqués et selon moi ils ne doivent pas l'être autant que ça. De toute façon, on sait que c'est extrêmement rare qu'un film gagne un prix pour la direction artistique si ce n'est pas un film d'époque, parce que là seulement les gens réalisent que nous avons recréé quelque chose.

S. Beauchemin: Le film sur lequel j'ai eu le plus de plaisir à travailler, parce que techniquement complexe, c'est justement



Jean-Baptiste Tard

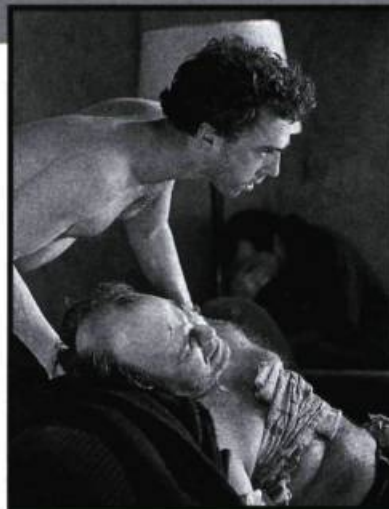
«Un projet de film évolue beaucoup entre le premier meeting de production et le tournage. On commence souvent avec une discussion où le réalisateur dit justement qu'il veut une petite équipe, etc., puis ça finit avec une grosse machine.»

Le party. C'est un film musical et nous nous sommes arrangés pour que les paroles soient enregistrées en direct et l'orchestre en play-back. Jamais je n'ai entendu parler de mon travail sur ce film et jamais le son n'a été en nomination pour quelque prix que ce soit. Il y a d'autres films par contre pour lesquels on a des prix et on se demande vraiment pourquoi!...

H. Girard: C'est pareil pour le montage: plus les coupes sont rapides, plus ça ressemble à du vidéoclip, plus on trouve alors le montage extraordinaire. Alors que dans un montage, laisser parfois une seconde de plus, enlever deux secondes, ou encore inverser des séquences permet d'aller chercher une autre émotion. Ça, les gens ne peuvent pas le savoir.

On a beaucoup parlé ces derniers temps de la question des visionnements-tests. Est-ce que vous avez vu une différence en ce qui concerne plus précisément le montage?

H. Girard: Oui effectivement, mais davantage il y a quatre ou cinq ans. Cela s'est passé surtout au moment où les producteurs semblaient prendre le pouvoir. Aujourd'hui, ce sont plutôt les distributeurs qui l'ont pris, et ils sont très présents, ainsi que les fonctionnaires des institutions, mais ils ne procèdent plus de la même façon; c'est-à-dire qu'après le visionnement, tout le monde discutait pour dire ce qu'il pensait du film. Maintenant les institutions s'adressent directement au producteur, alors le réalisateur et le monteur n'apprennent souvent que 24 heures après le visionnement qu'est-ce qu'ils en ont pensé. C'est comme s'ils voulaient garder le contrôle sur la manière dont le film allait être façonné lors du montage image. C'est à ce moment aussi que le réalisateur perd de son



Directeur artistique d'*October*.

importance. En post-production, les producteurs et les distributeurs sont soulagés que le tournage soit fini et aimeraient bien que le réalisateur aille se promener un petit peu. Je perçois leur attitude comme s'ils voulaient faire pipi autour de leur territoire... C'est beaucoup plus ça le problème que les visionnements-tests en soi, parce qu'au moins lorsque les gens parlent ouvertement après ces visionnements, tu sais ce qu'il en retourne, tu peux discuter, argumenter, mais ce que je trouve beaucoup plus dangereux avec ce qui se passe en ce moment, c'est que tout le monde se tait et s'en retourne faire ses téléphones.

Il existe une menace semblable avec la venue du vidéo, du virtuel, sur les tournages. Je ne rejette nullement les qualités de ce médium-là qui à certains niveaux est formidable, mais ce qui se passe c'est que chacun a maintenant sa petite cassette et les visionnements en équipe ont disparu. Avec ce rituel, il s'établissait une dynamique, des échanges stimulants entre le directeur photo, le réalisateur, les comédiens, etc., qui relevaient des aspects différents. Ce visionnement était un moment collectif, dans la logique d'un film qui est une œuvre collective devant sortir pour une collectivité.

S. Beauchemin: Une autre tradition qui est en train de se perdre, c'est celle des rushes depuis que ceux-ci sont transférés sur support vidéo. Avant, le fait de rentrer dans une salle noire représentait une sorte de cérémonie. Il n'y a que Denys Arcand qui peut encore

se payer un visionnement sur support film et monter en vidéo. Mais sur tous les autres plateaux, la seule possibilité qui s'offre aux membres de l'équipe c'est de regarder les rushes sur un petit écran moniteur le midi, en mangeant un sandwich, ou à la rigueur le soir sur un plus grand écran mais toujours sur support vidéo, donc avec une définition et un son affreux... Ce qui veut aussi dire que le directeur photo ne peut voir le résultat de son travail qu'à la première copie, une fois le film monté, et constater s'il s'est planté ou non...

N. Moliavko-Visotsky: Cette situation est essentiellement attribuable aux producteurs, parce que pratiquement tous les réalisateurs que je connais veulent voir leurs rushes sur grand écran... et les directeurs photo aussi, bien entendu! Mais les producteurs ne veulent pas pour des raisons de temps. Au mieux, ils vont accorder une journée de rushes par semaine. Pourtant, ça ne coûte pas si cher!

H. Girard: C'est en fait le modèle télé qui prend le dessus. J'établis une très grande différence entre petit et grand écran. Pour tout ce qui est destiné au petit écran, à la limite c'est frustrant de ne pas voir les rushes mais le résultat ne sera jamais présenté en salle. Par contre si dans sa fabrication on traite un film tourné pour le grand écran comme un film-télé, il devient très dangereux de ne plus sentir le film et de perdre la façon juste de faire les choses. Même pour nous, les monteurs, ce n'est pas la même chose de monter en virtuel: je me souviens avoir dit à un réalisateur et un producteur qu'une seconde de plus ajoutée à un plan ferait une différence considérable. Ils soutenaient que ça marchait très bien tel quel, mais ils ont compris seulement lorsqu'ils ont vu le film sur grand écran au moment de l'étalonnage ou de la copie zéro. Ce n'était somme toute pas si grave, mais ils venaient de saisir que le rapport petit et grand écran n'est pas le même...

Cette question s'adresse plus spécifiquement à Serge et Nathalie: quel rapport entretenez-vous avec votre équipement? On sait que celui-ci s'est énormément sophistiqué ces dernières années, il est devenu plus complexe. Avez-vous un rapport complice avec celui-ci, est-ce que les développements technologiques vous enthousiasment ou souffrez-vous plutôt des effets pervers qu'ils entraînent?

S. Beauchemin: Je suis personnellement enthousiasmé par l'évolution actuelle de la technologie, avec le son digital qui s'en vient bientôt...

N. Moliavko-Visotsky: L'équipement caméra se perfectionne quand même moins vite que celui pour le son, mais il y a surtout un problème avec les maisons de location d'équipement qui n'ont pas l'argent, ou ne veulent pas investir, pour acheter les caméras les plus sophistiquées qui existent aux États-Unis et en Europe. Nous sommes pris avec de vieilles caméras, bruyantes entre autres, sans les techniciens compétents pour réparer ce type de caméras. C'est inacceptable! Mais il y a une espèce de... je dirais presque de mafia, et ça ne me dérange pas de nommer des noms: la maison de Michel Trudel qui est en train de devenir la plus grosse maison de location d'équipement, n'entretient pas correctement son équipement. Pendant ce temps, Panavision s'est retrouvée reléguée à l'arrière-plan alors que c'est une bonne maison ayant de bons techniciens pour réparer les caméras. Il y a là une sorte de jeu de pouvoir mené par des «money makers» qui n'ont pas de respect pour leur équipement. Moi, lorsque je tourne, ma caméra c'est important, et je veille toujours à ce que mon assistant ou mon assistante ait bien fait les tests et s'assure que c'est la caméra la moins bruyante qu'il puisse trouver.

S. Beauchemin: Au son c'est différent parce que chaque preneur de son arrive sur le plateau avec son propre équipement — sauf lorsqu'il manque de micros-radios par exemple et qu'il doit en louer un autre preneur de son —, donc il faut nécessairement que l'équipement soit en bon état. On l'a constamment avec soi, chez soi: on dort pratiquement avec!...

On a beaucoup parlé dernièrement d'une inflation d'équipement, d'accessoires, etc.; ce qui permettrait à certains chefs de département d'asseoir leur pouvoir d'une certaine façon, en plus de contrôler une plus grosse part du budget. Or, le symbole de cette inflation ce sont les gros camions qui s'alignent sur les lieux de tournage. L'équipement n'a-t-il pas pris trop d'importance par rapport aux techniciens eux-mêmes?

H. Girard: Chaque fois que l'on dit que les films coûtent cher, on parle des gros camions... comme si nous étions devenus des gros camions!... C'est aussi, à mon avis, une façon de dévaloriser le rôle des techniciens. Je suis un peu fatiguée de ce discours-là, parce que ces questions dépendent de ce que le réalisateur, avec son producteur, aura décidé, de quel budget il a pour mettre en images son scénario, de quel directeur photo il aura choisi également, des habitudes de celui-ci, du type d'éclairage que le film demande, etc.

Donc, s'il y a un vice de ce côté-là, c'est au niveau de la structure de production qu'il faut chercher?

N. Moliavko-Visotsky: Tout à fait. Puis ce qui est arrivé aussi à un certain moment, c'est que des électriciens ont décidé d'acheter leur équipement, parce qu'ils en avaient marre que les lumières leur claquent entre les doigts. Lorsque chacun a son propre équipement et qu'il l'entretient, il est assuré qu'il fonctionnera au moment du tournage. L'électricien doit donc acheter un camion pour mettre tout son matériel d'éclairage. Or, au lieu que ce soit la maison de location qui fournisse le matériel et qu'il doive se déplacer en cours de tournage pour une lumière manquante, maintenant l'électricien arrive avec son camion et dit au producteur «c'est tant».

J.-B. Tard: Les techniciens ont aussi dû s'adapter afin de répondre aux exigences des tournages étrangers. Le même camion qui a servi la semaine d'avant sur un tournage américain se retrouvera ensuite sur un film québécois.

Donc, vous êtes d'une certaine façon ce que vous avez comme équipement... Vous, Serge Beauchemin, si vous savez qu'il y a un micro ou un appareil nouveau sur le marché, et que tel autre preneur de son, qui est ni plus ni moins votre concurrent, achète ce nouveau matériel performant, n'y a-t-il pas une pression pour que vous vous équipiez de la même façon, même si vous n'êtes pas convaincu d'en avoir immédiatement besoin? Vous savez qu'un producteur pourra dire que l'autre est équipé à la fine pointe et pas vous.

S. Beauchemin: Il faut d'abord dire qu'il existe une image romantique du preneur de son avec sa nagra sur l'épaule, sa petite perchette et son micro. Quand on nous voit arriver sur le plateau avec un petit dolly de son, avec des micros-radios, des antennes, bien des gens nous disent: «Autrefois vous n'aviez pas besoin de tout ça. Comment se fait-il que vous en ayez autant aujourd'hui?» Mais notre équipement tend même à diminuer de volume depuis quelques années.



Hélène Girard

«Après le visionnement, tout le monde discutait pour dire ce qu'il pensait du film. Maintenant les institutions s'adressent directement au producteur, alors le réalisateur et le monteur n'apprennent souvent que 24 heures après le visionnement qu'est-ce qu'ils en ont pensé.»

Pour répondre à votre question, ce n'est pas la concurrence qui me fera acheter un micro plutôt qu'un autre, mais la performance d'un appareil sur le plateau. J'ai été le premier à Montréal à posséder des perches sans fils. À première vue, ça peut sembler être un beau gadget, mais pour l'avoir éprouvé maintenant sur trois tournages, je peux dire que c'est vraiment très pratique parce qu'il n'y a plus de fils qui traînent dans le décor. Sur le bord de la mer où nous tournions récemment, le perchiste pouvait même être dans l'eau! En ce qui concerne la concurrence, ce n'est pas quelque chose que je ressens. Je connais très bien quatre-cinq preneurs de son, et quand une évolution technologique arrive, nous nous informons toujours l'un l'autre. Nous nous sommes même mis à trois pour acheter une enregistreuse digitale 8 pistes que nous allons nous prêter quand un appareil comme celui-là sera nécessaire; notamment pour faire l'enregistrement de musique.

À quel point, Jean-Baptiste, la conception de la direction artistique a-t-elle évolué depuis que vous avez commencé à pratiquer ce métier, il y a une vingtaine d'années?

J.-B. Tard: D'abord, au début il n'y avait pas de direction artistique. Comme on disait tout à l'heure, elle se résumait à lancer des coussins... Maintenant, beaucoup plus tôt qu'avant, c'est-à-dire dès le scénario, nous participons à établir l'atmosphère du film, nous discutons des couleurs avec lesquelles seront habillés les personnages, ce qu'ils doivent refléter. On fait beaucoup plus attention à ce genre de détails. On essaye aussi de trouver la facture, la couleur, la tex-



Monteuse du *Sexe des étoiles*.

ture du film en travaillant dès le début avec le directeur photo. Sinon, si je fais un décor et qu'on ne s'est pas entendus, qu'on ne suit pas la même idée le directeur photo et moi, on risque de passer à côté. Il m'arrive même souvent d'avoir à me battre pour assurer une qualité visuelle et défendre les idées du réalisateur auprès des producteurs, mais aussi quelquefois auprès des institutions; parce qu'au départ, il n'y a jamais rien dans le budget pour les décors, et les réalisateurs ne sont généralement pas très habiles dans ce genre de démarches auprès de producteurs qui, bien souvent, n'ont pas la même volonté créatrice que ceux qui font le film et ne poussent pas dans le même sens.

Est-ce qu'au montage un travail préalable semblable s'est développé?

H. Girard: Depuis quelques années, on monte de plus en plus en même temps que l'on tourne. Le montage devient ainsi un outil pour le réalisateur en lui offrant le regard d'une personne qui ne participe pas au travail quotidien du plateau. Maintenant aussi, on m'envoie souvent le scénario avant même que l'écriture soit complètement terminée pour me demander mon avis, voir ce qui peut passer ou non à l'écran, etc. Comme je le disais plus tôt, un bon réalisateur n'a pas peur de nous impliquer ainsi dans son travail. Il est à l'écoute, même s'il ne fait pas nécessairement ce qu'on lui suggère, et il sera d'autant plus fort qu'il aura su enrichir son film de toutes les collaborations des gens qui forment l'équipe. ■