

Michel La Veaux faiseur d'images

Élie Castiel

Number 220, July–August 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48496ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Castiel, É. (2002). Review of [Michel La Veaux faiseur d'images]. *Séquences*, (220), 14–15.

Michel La Veaux faiseur d'images



Michel La Veaux (à gauche)

Il a été le directeur photo d'un grand nombre de documentaires et de fictions : Celui qui voit les heures de Pierre Goupil, Chroniques d'un temps flou de Sylvie Groulx. Plus tard, entre autres, Les Casablancais d'Abdel Kader Lagtâa, Planète Hollywood de Sylvie Groulx, Alain au pays des merveilles, de Manon Barbeau et tout récemment, Le Fil cassé de Michel Langlois et L'Éternel et le brocanteur de Michel Murray. Entre Michel La Veaux et le filmé, un lien complice, une alchimie des sens, un rapport au corps qui s'exprime par la volupté du plan à l'intérieur du cadre. À Séquences, nous avons le plus souvent rencontré des comédiens ou des cinéastes, rarement ceux qui façonnent l'image. Avec ce numéro, nous espérons combler cette lacune.

Élie Castiel

Comment débute cette aventure du regard ?

C'est à l'âge de treize ans. Une des choses qui me fascinaient le plus au monde, c'était les changements de lumière qui s'opéraient selon l'heure du jour dans les paysages et les nuages. Enfant, je pouvais m'asseoir souvent à la campagne et observer. C'était en même temps une expérience émotive, même si je n'arrivais pas à comprendre la véritable signification. Au secondaire, lorsque j'avais treize ou quatorze ans, une religieuse qui s'occupe maintenant d'activités parascolaires a fondé un ciné-club à l'école que je fréquentais. Pendant trois ou quatre jours, cette enseignante réunissait un groupe d'élèves, filles et garçons, et les emmenait dans des retraites fermées où ils visionnaient des films plusieurs fois afin d'en analyser leur structure formelle. C'est à ce moment-là que j'ai su que je suivrais une carrière dans le domaine du cinéma. Je ne suis pas peintre, je ne suis pas photographe, je ne suis pas poète, mais je suis directeur de la photographie... jusqu'au dernier souffle.

Adolescent, vous admirez les couchers de soleil et la lumière projetée dans les paysages. Des images fixes en quelque sorte. Une fois adulte, vous pratiquez le métier de chef opérateur qui consiste, justement, à « faire bouger les images ». De quelle façon s'est effectué ce passage entre l'immobilisme et le mouvement ?

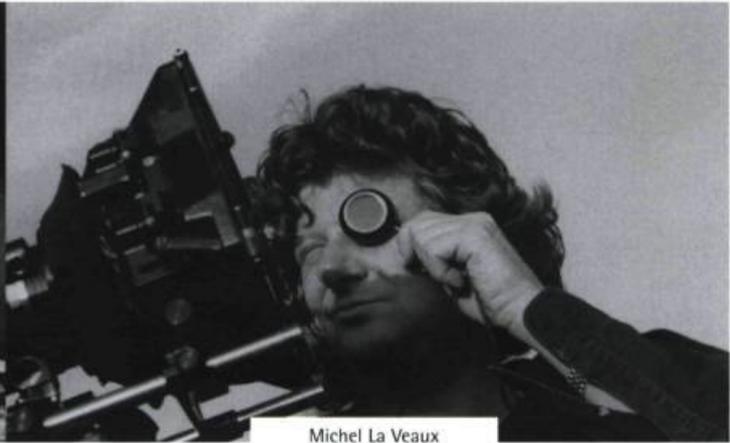
À la suite de cette expérience filmique au secondaire, je suis allé étudier le cinéma au cégep. Mais j'ai vite compris qu'il fallait que j'expérimente en dehors des classes. Avec une bande de copains, dont le distributeur de K. Films Amérique, Louis Dussault, nous avons fondé Les Films du crépuscule, une boîte de production et de distribution de films d'auteur. Nous avons tourné quelques films. J'étais le caméraman, Louis le réalisateur. Mais ce que j'ai surtout appris durant ces années, c'est l'importance du mouvement de la caméra à travers lequel peuvent s'exprimer des idées. En quelque sorte, la caméra est là pour traverser des corps et en tirer l'essence.

Une sorte d'exploration physique si je comprends bien...

Oui, en effet. C'est pour cette raison que ma caméra est sensuelle. Dans, par exemple, les rapports privilégiés qu'elle entretient avec la sensualité ou la beauté des femmes. Un directeur de la photographie qui n'est qu'un technicien, qui ne sait qu'exposer la pellicule avec la lumière et qui n'a pas de sensualité n'est pas un artiste à mon sens. À mon avis, le plus beau défi, c'est de capter les mouvements de jambes, de cuisses, de fesses, de dos, de mains. Derrière ma caméra, je dois demeurer lucide, à la portée de ces mouvements et les transcender. En quelque sorte, le début de mon travail est carrément émotif. Je lis le scénario, je le sens émotive-



Tournage du Ring intérieur



Michel La Veaux

ment par rapport à chaque séquence, je le note et j'en reparle avec le réalisateur. Souvent, ceux-ci n'ont pas de regard sensuel avec le filmé, avec le corps, élément essentiel au cinéma.

Mais ce rapport entre la caméra et le filmé relève aussi du degré du plan (plan d'ensemble, plan américain, gros plan...)

Oui, bien sûr. La notion de distance est un élément de réflexion qui obsède la majorité des directeurs photo. Je suis d'autant plus agréablement surpris qu'une revue de cinéma s'intéresse à cette question. Par exemple, la sensualité qui se dégage dans deux des films qui m'ont été confiés, **L'Armée de l'ombre** et **Le Ring intérieur**, exprime la distance que je prévois avec les personnages. Chaque fois, je me prépare à partir de la base qu'est le scénario. Je propose ensuite des focales au réalisateur, qui pour moi sont celles qui pourront dégager l'émotion nécessaire. Dans un sens, la profondeur de champ est ce qu'il y a de plus important aussi par rapport à la distance entre la caméra et les personnages filmés. En général, les réalisateurs sont assez conventionnels dans leurs rapports avec la distance. Le lien intellectuel qu'un directeur photo entretient avec le cinéma est constitué essentiellement de deux lignes directrices : la bonne lumière et la bonne distance. Dans mon cas, la distance, c'est ma quête. Trouver la distance appropriée avec le personnage. Employer la focale qu'il faut.

Est-ce la même chose dans le documentaire et la fiction ?

Même s'il m'arrive parfois d'utiliser des éléments filmiques du documentaire dans la fiction, les rapports entre le directeur photo et le filmé ne sont pas similaires dans le documentaire et dans la fiction, même si dernièrement, certains réalisateurs essaient de fusionner ces deux modes d'expression cinématographique.

Mais quel que soit ce mode d'expression, dans la pensée barthésienne, ce qui compte avant tout, c'est d'arriver à un punctum, un point central, comme il l'explique brillamment dans son essai sur la photographie, La Chambre claire...

Même si certains directeurs photo n'ont pas conscience de cette pensée, n'ont pas lu Barthes ou n'ont pas obligatoirement cette réflexion, le fait de cadrer, le fait d'avoir un viseur de caméra dans l'œil et de faire un mouvement de caméra, explique qu'ils doivent

se concentrer sur une partie du cadre. Le directeur photo est obligé de forcer son regard dès l'instant où il commence à faire ce métier. L'œil *s'oblige* à établir des points de repères dès le départ. Il y a aussi une loi, la « loi du tiers », qui existe depuis les débuts de la photographie, et qui consiste à tenir compte, à l'intérieur du cadre, du paysage capté. Le premier tiers de l'image doit obligatoirement représenter les nuages et le ciel, et les deux autres tiers, le reste.

Une question d'équilibre en fait.

Tout à fait. Il y a là une bonne répartition que l'œil normal peut enregistrer et comprendre. À ce moment-là, le point central ou *punctum* barthésien est facile à déceler dans ce rapport de « tiers ». C'est aussi établir un rapport avec le filmé et avec la *mouvance* des personnages.

D'où cette fameuse moralité du plan que les cinéastes de la Nouvelle Vague ont héritée du cinéma des premiers temps.

Je préfère le mot *éthique*. Je dois en tenir compte pour une raison très simple : il ne faut pas faire n'importe quoi. Lorsque dans le travail de chef opérateur, on décide de donner une signification aux images, que dans l'exercice de cette fonction il n'est pas uniquement question de technique, mais de signifier les choses, la notion de l'éthique entre indubitablement en ligne de compte.



Michel Langlois dans Le Fil cassé