

## Les images, les sons, les visages Rencontres avec Jean-Claude Labrecque, Marcel Carrière, Victor Désy, Barbara Ulrich et Claude Godbout

Robert Daudelin

Numéro 166, mars-avril 2014

50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71180ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2014). Les images, les sons, les visages : rencontres avec Jean-Claude Labrecque, Marcel Carrière, Victor Désy, Barbara Ulrich et Claude Godbout. *24 images*, (166), 11–15.

# Les images, les sons, les visages

propos recueillis par Robert Daudelin

**À TOUT PRENDRE** EST UN FILM DE COPAINS, FAIT SANS ARGENT, SANS PRODUCTEUR, SANS DISTRIBUTEUR : dans l'urgence. **Le chat dans le sac** est un film « détourné » : un long métrage fait presque en cachette, en quelques jours, avec un budget de court métrage et une équipe réduite. Pour parler de la fabrication de ces deux films phares de notre cinéma, il nous a paru évident de faire appel à quelques-uns de leurs artisans.



Barbara Ulrich, Gilles Groulx et Jean-Claude Labrecque

## Jean-Claude Labrecque, directeur-photo

### AU HASARD DES HUMEURS DE CLAUDE

Michel Brault, vieux complice de Claude Jutra, était associé au projet depuis le début et il devait répondre aux inspirations de Claude. Or, Michel habitait Saint-Hilaire et, après quatre ou cinq voyages improductifs à Montréal, il a dit à Jutra : « Tu devrais trouver un caméraman qui habite moins loin ! ». J'habitais le même quartier que lui ; il m'a donc demandé de me joindre au projet. Ma première présence sur **À tout prendre** a été pour la séquence du cimetière, dans la neige. Puis, j'en ai fait beaucoup d'autres par la suite, au hasard des humeurs de Claude : le party nocturne notamment – sauf la chanson de Johanne, qui est empruntée à **Seul ou avec d'autres**. Nous avions accès à l'équipement de l'ONF (des Arriflex 16 mm), inutilisé durant les fins de semaine ; Bernard Gosselin, Gilles Gascon et les autres caméramen nous tenaient informés... Nous tournions aussi fréquemment avec une Auricon de location, et même avec une Bolex à tourelle – pour la « confession » de Claude notamment. Nous avons surtout filmé avec la pellicule Plus X que le laboratoire Mont-Royal acceptait de développer à 800, voire 1000 ASA.

Johanne Harrelle a exigé par contre que ce soit Michel Brault qui tourne ses « secrets ». Pour cette séquence où je faisais la prise de son, Michel a installé la caméra sur trépied, face à Johanne, Claude a contrôlé le cadre et nous sommes sortis derrière lui par la fenêtre. Johanne s'est confessée à la caméra pendant que nous prenions un café au coin de la rue...

Pour **Le chat dans le sac**, mon « recrutement » a été moins hasardeux : j'avais eu le plaisir de tourner **Un jeu si simple** avec Gilles Groulx, en 35 mm, avec une pellicule couleur de l'armée américaine qu'avait négociée le producteur du film, Jacques Bobet : un tournage riche en expériences pour moi, et un film extraordinaire. **Le chat...** devait être un court métrage et a été tourné avec un budget correspondant, en deux semaines seulement, mais avec trois caméras : la grosse BNC du studio de l'ONF avec son chargeur de 1000 pieds, une Cameflex munie de très bons objectifs, mais bruyante comme un moulin à café, et une Arriflex. Tout a été tourné en 35 mm, avec un ratio de 2 pour 1, rarement plus. Même par temps ensoleillé, j'insistais pour travailler à 600, parfois même à 800 ASA. Pour l'éclairage, après avoir passé une semaine sur un tournage de Raoul Coutard en France, j'avais fait fabriquer des boîtes en carton, peintes en blanc, au fond desquelles était placé un quartz de 1000 watts, ce qui donnait une lumière très douce. Quant aux fondus au noir qui apparaissent parfois dans le film, c'est moi qui les ai faits dans la caméra.

L'atmosphère du tournage était très détendue. Marcel Carrière, le preneur de son du film, commençait sa journée en allant acheter les journaux qu'il apportait à Groulx qui les dépouillait pendant qu'on prenait un café. On déjeunait avec lui et on tournait avec Barbara et Claude l'après-midi. Gilles me laissait une grande liberté, m'interdisant par contre les plans sans présence humaine. Je trouvais ma place et faisais des suggestions à l'occasion. C'était presque familial ! Le montage a été pas mal plus intense : il fallait voir Groulx se déchaîner sur la Moviola, couper le film avec ses mains, lancer sur le sol les images qu'il n'aimait pas – au risque d'avoir à les retrouver plus tard...

## Marcel Carrière, ingénieur du son

### UN MAGNÉTOPHONE NAGRA EN BANDOULIÈRE

J'étais l'un des actionnaires sans le sou des Films Cassiopée, société que Claude Jutra avait créée pour pouvoir emprunter de l'argent. J'ai été présent dès le tout premier jour de tournage d'*À tout prendre*: les deux truands qui poursuivent Claude sur le pont du chemin de fer, c'étaient Gilles Groulx et moi! Ça été un tournage mouvementé: Bernard Gosselin, qui était l'assistant de Michel Brault, a échappé dans la rivière une bobine de 100 pieds qu'on venait de tourner, puis Claude, dans la rivière encore, sa serviette avec son passeport, alors qu'il partait pour Niamey trois jours plus tard... Je suis revenu quelques fois prendre le son (notamment avec un Magnasync) et c'est moi qui ai enregistré la chanson de Johanne pour *Seul ou avec d'autres*. Enfin, j'ai collaboré étroitement, si je puis dire, à la première projection du film au Festival international du film de Montréal. Comme on le sait, la copie est sortie du labo le matin même de cette projection. Or, le son optique avait été mal transféré et il y avait beaucoup trop de basses fréquences. Ce n'était pas projetable et Claude était découragé. Les techniciens de l'ONF étaient unanimes: la seule façon de sauver l'affaire, c'était de corriger le son «en direct» durant la projection. Je me suis donc installé dans la cabine du Loew's et j'ai apporté des corrections au besoin, Werner Nold faisant des allers-retours entre la cabine et la salle pour me dire si ça allait. Personne évidemment n'a été payé pour sa collaboration

à *À tout prendre*: on n'était même pas sûrs que le film existerait un jour!

Au moment où Gilles Groulx entreprend *Le chat dans le sac*, j'avais déjà travaillé avec lui plusieurs fois: sur *Les Raquetteurs*, *Voir Miami*, *Un jeu si simple* – je pense même être le preneur de son qui a été le plus souvent mis à contribution. Mais cette fois, en plus d'être l'ingénieur du son en titre, j'étais aussi l'espèce de «business manager» qui s'occupait entre autres d'acheter les journaux du matin que Gilles dépouillait pour étoffer les scènes qu'on devait tourner ce jour-là. J'étais aussi électricien sur le plateau, chauffeur de Barbara que j'allais chercher dans sa famille chaque matin et que j'emmenais au tournage; enfin, photographe de plateau, muni de la Nikon que nous avait prêtée le «Département Caméra» – ce que j'avais fait précédemment sur *Voir Miami* (certaines de ces photos ont d'ailleurs été agrandies et ont fait l'objet d'une exposition).

Jean-Claude Labrecque tournait la plupart du temps avec une Cameflex 35 mm, caméra terriblement bruyante qu'on essayait de rendre plus discrète en la couvrant d'un manteau, et même en tournant à travers une porte vitrée. Jean-Claude avait un assistant – Douglas Bradley, je crois; moi, je travaillais seul. Nous tournions en son synchrone et je portais un magnétophone Nagra en bandoulière. Le choix des micros était encore très problématique à l'époque: les micros de studio étaient trop gros et pas adaptés à ce type de tournage. Je m'étais donc rabattu sur des micros de radio – les «slim trim», qui avaient une allure de pénis! – et

surtout sur un curieux micro (avec une bande fréquences très légère), fabriqué par les montres Elgin, qui était tenu en suspension par des élastiques. Je l'avais fixé sur une perche en bambou, ce qui me permettait de recueillir le son par en bas plutôt que par en haut, comme avec la perche traditionnelle. (Les micros-cravates commençaient à peine à faire leur apparition: deux compagnies américaines venaient d'en mettre sur le marché).

On tournait au jour le jour. Seules les entrevues avec Pierre Maheu, Paul-Marie Lapointe, Jean V. Dufresne étaient déjà programmées. Et tout ça s'est fait tout bonnement, avec une équipe «minimaliste». C'est au montage que le film s'est vraiment construit. Groulx était un maître monteur: il arrivait à l'Office vers 16 h, habituellement précédé par Jacques Kasma, qu'on avait surnommé le «poisson pilote», et il s'installait dans sa salle de montage pour une partie de la nuit. Et c'est comme ça que *Le chat...* est né!



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Johanne Harrelle dans *À TOUT PRENDRE*



Coll. Cinématique québécoise

Claude Jutra et Victor Désy dans *À TOUT PRENDRE*

## Victor Désy, interprète de *À tout prendre*

### TÉMOIN DE L'IDYLLE AVEC JOHANNE

J'ai été engagé par le Théâtre du Nouveau Monde en 1952, alors que je finissais Philo 1 au Collège Sainte-Marie. Et c'est en 1953, à l'École du TNM, que j'ai fait la connaissance de Claude Jutra qui y avait étudié un an. Il avait passé les examens et même fait de la figuration dans *Le corsaire* de Marcel Achard. En 1955, je faisais partie de la tournée du TNM en France. De retour à Montréal en 1956, au moment même où l'ONF s'y installait, je suis tombé sur Claude par hasard, en pleine rue. Il m'a signalé qu'il y avait un appartement de libre à côté du sien, à l'angle de Summerhill et de Côte-des-neiges. C'est comme ça que nous sommes devenus voisins : et c'est dans le film !

Je pense que je suis la première personne à qui Claude a parlé de son projet de long métrage. Je me souviens précisément que c'était à la terrasse du Café des artistes qui était voisin de Radio-Canada, boulevard Dorchester. J'avais d'ailleurs été témoin de son idylle avec Johanne. Claude m'a dit un jour que c'est Claude Fournier qui l'avait incité à faire un film à partir de son histoire. Le projet m'avait immédiatement emballé. C'est même moi qui ai trouvé le titre du film. J'en avais suggéré trois : « Tout compte fait », « Le retour des choses » et « À tout prendre ». Claude a spontanément choisi le troisième.

Je n'interprète pas vraiment un personnage dans *À tout prendre* : Victor, c'est moi ! Avant une prise, on discutait le coup, on s'entendait sur ce qu'on allait dire, puis on improvisait, tout en sachant où on s'en allait. C'est comme ça qu'a été tournée la conversation avec Claude à la terrasse du Carmen, un café de la rue Stanley qu'on fréquentait beaucoup. Même chose pour la scène où je surprends Monique Joly dans l'appartement de Claude.

Pour le rôle de la mère, c'est moi qui ai mis Claude en contact avec Tania Fédor avec qui j'avais joué au théâtre – au grand ravissement de madame Jutras. C'est moi aussi qui lui ai présenté François Tassé, un comédien que je connaissais bien et qui avait été mon partenaire de jeu au théâtre. Tous les personnages de *À tout prendre* sont des acteurs professionnels, sauf Patrick Straram (qui s'en sort très bien), une idée de Claude, et les tueurs qui poursuivent Jutra (Gilles Groulx, Jean-Antonin Billard, entre autres).

Le tournage s'est étiré sur trois ans. Claude est allé au Niger pendant ce temps. La scène où il est question de la tentative de suicide de Johanne a été tournée une semaine avant la projection au festival. Moi, je continuais à jouer au théâtre, notamment dans *La puce à l'oreille* de Feydeau, au Rideau vert, dont on voit un court extrait dans le film. Et j'ai fait, avec Marie-José Raymond, une des voix de la narration de *Voir Miami* de Gilles Groulx...

Certains ont accusé Claude Jutra de narcissisme, et je ne suis pas d'accord. Dans *À tout prendre*, il y a plusieurs films, c'est une œuvre qui déborde d'invention.

## Barbara Ulrich, interprète du *Chat dans le sac* COMPRENDRE BEAUCOUP DE CHOSES À TRAVERS LES OBJETS



Gilles Groulx, Barbara Ulrich et le présentateur Raymond Charette lors de la première du *CHAT DANS LE SAC* à la salle Wilfrid-Pelletier en 1964.

Je ne connaissais pas Gilles Groulx mais, sans le savoir, nous avons des amis communs. Je l'ai croisé accidentellement en novembre ou décembre 1963 et il m'a proposé de faire un « screen test » pour un film qu'il préparait. J'ai pensé que c'était une blague, une façon de flirter que je n'avais encore jamais rencontrée! Gilles a été satisfait du test et m'a convaincue de faire le film. J'étais alors étudiante en études slaves à l'Université de Montréal et l'idée m'a plu. Claude Godbout était déjà engagé et il était présent avec Gilles au « screen test ».

Gilles m'avait présenté le canevas du film : un couple se défait au cours d'un hiver. Il n'y avait rien de politique dans ce qu'il m'avait montré ce jour-là. Ça n'avait surtout rien à voir avec le schisme franco-anglo de l'époque. Mais le fait que je sois juive et anglophone apportait soudainement une nouvelle dimension au projet : c'est ce que j'appelle l'« opportunisme documentaire » dont Gilles savait très bien se servir. Le film remet néanmoins en question bien des choses

et l'immobilisme du personnage de Claude me donnait souvent le goût de le frapper.

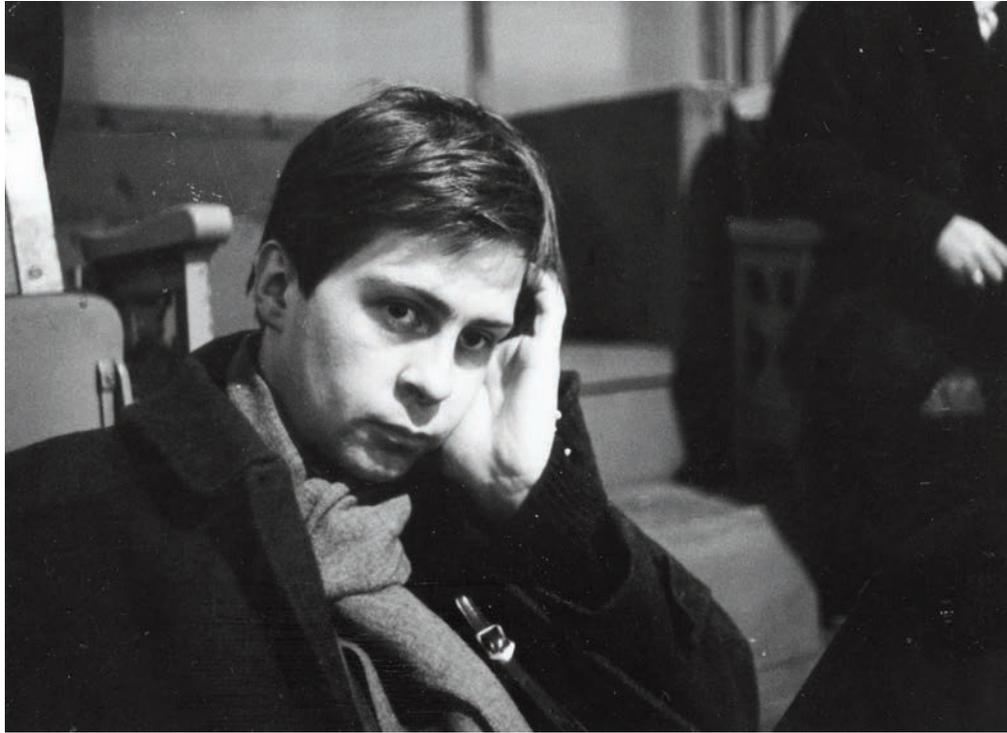
Je devais me maquiller moi-même (c'est dans le film) et porter mes propres vêtements. Et quand j'arrive avec le petit déjeuner, c'est vraiment le petit déjeuner de toute l'équipe, ce qui cadrerait avec mon personnage de la fille qui a le « cash », qui nourrit toute la gang.

À la première prise, je devais me présenter face à la grosse caméra Mitchell qui ne passait même pas par la porte. J'ai fait ce que Gilles m'a demandé et j'ai réalisé que la présence de la caméra ne me dérangeait pas. Il faut dire que l'équipe était immédiatement devenue comme une famille. D'après mon souvenir, on décidait de ce qui serait tourné en prenant tous ensemble le café du matin et en tenant compte de la quantité de pellicule disponible. J'ai vu Gilles prendre des notes concernant le tournage de la journée. Parfois, il nous demandait d'inclure des nouvelles qu'il avait lues dans les journaux du matin, comme le scandale des manuels scolaires et le Rapport Parent.

Gilles ne parlait jamais à ses deux interprètes en même temps. Il donnait parfois quelques lignes de texte à Claude, mais jamais à moi – sauf pour les proverbes que je lis pendant le repas : c'est lui qui les avait choisis. Pour Gilles, le spectateur devait comprendre beaucoup de choses à travers les objets, les accessoires qui meublent le film et le comportement des acteurs.

Pour moi comme pour Gilles, la projection au festival, dans la salle Wilfrid Pelletier remplie à craquer (il y avait même des gens assis dans les allées), nous a bouleversés. La salle était silencieuse et ce silence s'est prolongé pendant un bon moment à la fin de la projection, comme si les gens avaient subi un choc. Puis, des applaudissements, des bravos et des cris pendant un long moment... J'ai même vu des gens pleurer, c'était très émouvant. J'aimerais ajouter que ni Gilles, ni Claude, ni moi, n'avions imaginé que ce « petit film » allait avoir un tel impact sur les spectateurs québécois et sur notre cinématographie. Pour ma part, j'ai pris conscience de ça à l'occasion de cette projection à Wilfrid-Pelletier.





Coll. Cinématique québécoise

Claude Godbout dans *LE CHAT DANS LE SAC*

## Claude Godbout, interprète du *Chat dans le sac*

### LE PREMIER FILM MODERNE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Au moment du *Chat dans le sac*, je venais de passer deux ans au Conservatoire d'art dramatique, aux côtés de Geneviève Bujold et de Luce Guilbeault notamment. Je travaillais alors avec Françoise Berd au théâtre de l'Égrégore et j'avais été assistant metteur en scène de Jean-Pierre Ronfard pour *Ubu roi*. Je voulais devenir comédien.

Gilles Groulx m'a croisé dans une fête à l'Association espagnole, rue Sherbrooke. Je ne le connaissais pas, mais j'avais vu *Les raquetteurs*, qui a été mon premier vrai choc dans le cinéma québécois. J'ai donc fait un « screen test » à la cafétéria de l'ONF. Je crois me souvenir que Claude Gauthier et Marie-José Raymond participaient également à cette présélection.

Le film se bâtissait au jour le jour, et Barbara et moi devions improviser sur les thèmes choisis par Gilles, ce à quoi le Conservatoire ne m'avait absolument pas préparé. Le film a été tourné en continuité et, au moment du premier plan, quand je me présente en jouant avec la roue de mon vélo, j'avais littéralement l'impression de me « liquéfier » devant la caméra... L'équilibre dans mon jeu est venu progressivement, surtout après que Gilles m'ait dit de regarder la caméra : du coup, j'avais un interlocuteur et j'étais rassuré. Chaque soir, nous allions porter les bobines à Jacques Bobet, producteur du film, avec qui Gilles avait une très grande complicité. Je crois même que le titre du film vient de lui. « Le chat dans le sac » était pour eux une litote qui disait tout sans rien révéler. Tous les deux parlaient à mots couverts étant donné le caractère un peu secret du projet – en principe nous tournions

un court métrage sur l'hiver ; il était alors interdit de tourner des longs métrages à l'ONF.

Le personnage de Claude, c'est à la fois Gilles Groulx et moi. Pour ma part, j'ai mûri durant le tournage du *Chat...* et Gilles a filmé ce mûrissement. De fait, je pense que je me cherchais encore plus que le personnage du film et ces 11 jours de tournage ont constitué une sorte de rattrapage. J'ai eu 23 ans durant le tournage, mais j'étais une sorte d'adolescent à qui on faisait rencontrer des adultes dans la trentaine (Dufresne, Lapointe). Gilles a tiré de nous, de Barbara et de moi, tout ce dont il avait besoin pour alimenter son propos. Sans oublier les 15 pages d'une extraordinaire narration – voix intérieures de Barbara et de Claude que nous avons enregistrées environ deux mois plus tard – qui venait supporter encore plus explicitement ce propos et donner tout son poids au film.

1963 avait été au Québec une année lourde, violente même, et *Le chat...* s'inscrit dans cette mouvance. La question de l'appropriation du territoire par les Québécois était dans nos têtes. Étrangement le film, tout comme *À tout prendre*, a été entièrement tourné dans l'ouest de Montréal, en milieu anglophone.

Au printemps 1964, je suis parti en Europe, je n'étais donc pas présent à la projection au Festival. Par contre, j'étais avec Gilles à la projection de la Semaine de la critique à Cannes, en mai 1965, où le film a suscité beaucoup d'intérêt. J'ai aussi revu le film quand il est sorti en salle à Paris quelques semaines plus tard.

Pour moi, *Le chat dans le sac* est le premier film moderne du cinéma québécois, et il est toujours *moderne*. On m'en parle spontanément, surtout depuis une vingtaine d'années, et je le redécouvre à travers les yeux des nouvelles générations. ■