

Métier : assistant-réalisateur René Pothier

Denis Bélanger

Volume 7, numéro 4, mai-juillet 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34489ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

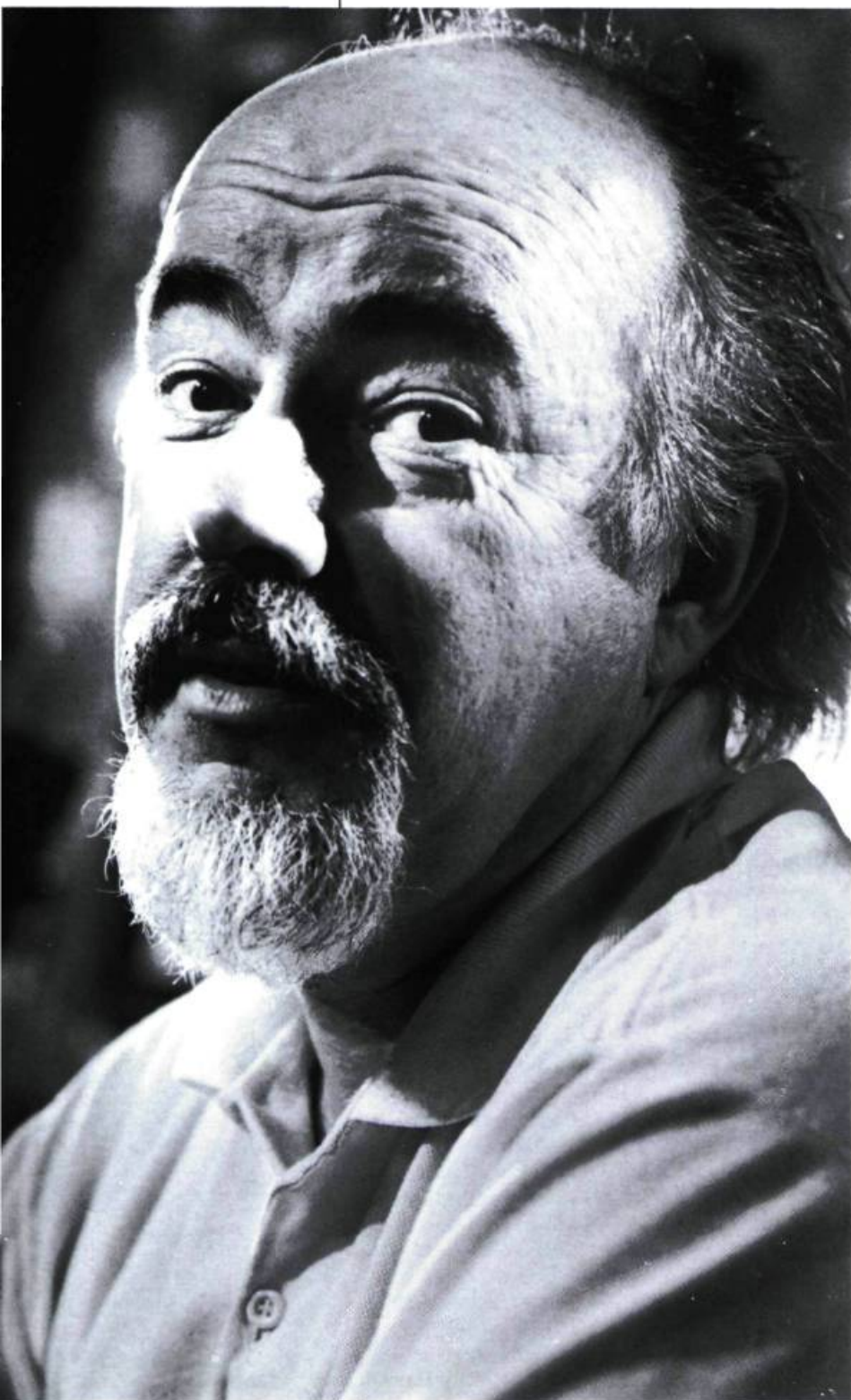
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bélanger, D. (1988). Métier : assistant-réalisateur : René Pothier. *Ciné-Bulles*, 7(4), 40–44.



René Pothier

Denis Bélanger

«Le premier assistant est le contremaître du plateau.»

■ Calme, chaleureux, accueillant, René Pothier inspire confiance d'emblée. Il adore son métier de premier assistant,

qu'il pratique depuis 15 ans. On l'écouterait en parler pendant des heures. Il décrit son travail presque amoureux, avec minutie, multipliant les exemples précis et les images claires. Patient, généreux, il répète au besoin, court chercher des fiches de dépouillement, des photos, des exemples d'horaires de tournage; il n'a pas oublié son premier métier de professeur.

Au Québec, il y a cinq ou six premiers assistants-réalisateurs de métier; René Pothier est l'un des plus occupés. Le sentiment de sécurité qu'on ressent en sa présence y est sans doute pour beaucoup. Pour le réalisateur concentré sur la création de son film, un premier assistant constitue toujours un bouclier, une protection qui l'isole de bien des problèmes. Avec son assurance tranquille, René Pothier est, quant à lui, plus qu'un rempart. Il est l'ange gardien qui veille sur l'oeuvre en train de naître. Il offre, à sa manière, une garantie de bonne fin au film.

□ Du cinéphile au deuxième assistant

«Au Québec, on devient premier assistant petit à petit, généralement à la suite d'un hasard. C'est une situation normale, vu l'absence d'école de cinéma. Selon moi, il ne faut pas s'en plaindre parce que, même s'il y avait une école, je crois que cela ne marcherait pas. Les cours théoriques, la connaissance académique ne forment pas des professionnels, à moins que l'école ne soit branchée directement sur l'industrie, avec des stages pour les étudiants. Comme par exemple l'École

nationale de théâtre où les étudiants présentent de véritables spectacles devant public. Pour une école de cinéma, ce serait évidemment trop onéreux. Au Québec, la plupart des gens qui travaillent comme assistant depuis quelques années sont des organisateurs qui viennent parfois du théâtre, comme Jacques Wilbrod Benoit, ou, comme moi, de l'enseignement. Je suis d'ailleurs venu à l'enseignement de la même façon, par hasard. À ce moment-là, le métier de professeur de cinéma n'existait pas. J'étais un amateur enragé, un mordu du cinéma. Je voyais trois films par jour, deux à la télé et l'autre en salle, je m'étais occupé de ciné-clubs, mais je n'avais aucune formation. Quand on m'a demandé de donner un cours, j'ai supposé que les autorités avaient une bonne raison de le faire, que j'avais peut-être un peu d'avance sur les étudiants, et je me suis mis, humblement, à apprendre à enseigner. Mais, assez vite, j'ai eu envie de mettre la main à la pâte, de travailler à la fabrication de films. J'en avais assez de la théorie. J'ai donc abandonné le job permanent bien payé pour déposer des demandes d'emploi comme stagiaire dans les maisons de production. En 1971, j'ai talonné Pierre Lamy, de la maison Carle-Lamy, pour qu'il me signe une lettre d'engagement un peu bidon, pour une demande de bourse. J'ai eu la bourse et je suis retourné le voir. Je lui ai un peu forcé la main, mais je crois qu'il faut foncer, savoir forcer les portes, sans devenir trop achalandé. Donc, prisonnier de sa promesse, Lamy m'a offert 75,00 \$ par semaine en me disant que je travaillerais quand il y aurait quelque chose à faire, n'importe quoi. C'est là que tout a commencé et j'ai peu chômé depuis! J'arrivais dans une période d'effervescence. Pendant la première année, j'ai fait les courses. Petit à petit, ils se sont rendu compte que je n'étais pas trop bête et ils m'ont donné un peu plus de responsabilités. Luc Lamy m'a montré comment faire un budget, comment gérer; j'étais en quelque sorte son assistant.

« Puis il y a eu le film d'André Brassard, **Il était une fois dans l'est**, mon premier long métrage comme assistant-révisseur. Ensuite **les Ordres**, toujours à la production. J'ai appris peu à peu à organiser un plateau, sans en être encore responsable. D'un film à l'autre, je suis passé tranquillement du côté de la réalisation, de la fabrication d'un film. C'est ce qui m'intéressait depuis le début: me rapprocher des comédiens, de la mise en scène, travailler sur le plateau, pas à trois coins de rue pour bloquer le trafic... Sans prétendre à

la réalisation, je voulais participer à la fabrication immédiate, je voulais apprendre. Je crois qu'aujourd'hui, on perd un peu cette notion d'apprentissage, on s'improvise souvent maître dans un secteur sans véritable formation. Je suis entré par la porte d'en arrière, en étant d'abord assistant de production. Dans les années 70, au Québec, le personnel spécialisé n'existait pas, et on tournait parfois sept films en même temps; j'ai profité de cet essor pour apprendre mon métier. En terre neuve, les gens défrichent. Je suis devenu deuxième assistant aux côtés de Jacques Méthé, sur **Gina** de Denys Arcand. C'est Jacques Méthé qui m'a montré mon métier, il m'a enseigné comment convoquer les comédiens, comment remplir les feuilles de temps, comment préparer toute la paperasse, toute la cuisine dont s'occupe le deuxième assistant pour libérer le premier qui lui se concentre sur le plateau.

□ Le deuxième et le premier

« La responsabilité du deuxième assistant, c'est le *traffic control* des comédiens et des figurants; il les convoque et, quand ils sont là, c'est lui qui règle le trafic entre la coiffure, le maquillage, les costumes, pour que tout le monde soit prêt sur la plateau. Pendant ce temps, le premier, sur le plateau, voit à la mise en place technique. Le régisseur s'occupe du café et, avec les assistants de production, il monte tous les espaces autour du plateau, voit à la circulation et prend en charge tout le côté physique.

« Le premier assistant fait l'horaire pour tout le monde. Une journée à l'avance, il vérifie avec le réalisateur si on ajoute ou si on enlève des scènes à l'horaire prévu pour le lendemain. Quand il y a un retard à rattraper, par exemple, il lui faut vérifier avec le réalisateur et le directeur de la photographie, la difficulté des scènes prévues, et décider avec eux si l'ajout d'une scène à l'horaire est réaliste. Si tous sont d'accord, on imprime le nouvel horaire et on procède aux convocations. La marge d'erreur est très mince: si on convoque les comédiens trop tôt, on doit les payer pour tout le temps de présence, même s'ils ne font rien. Sans vraiment s'occuper du budget, le premier doit le connaître et l'avoir en tête, sinon, il est rappelé à l'ordre par le directeur de production. Idéalement, le premier connaît les conventions collectives des comédiens et de l'équipe technique, de sorte qu'il puisse prévoir et éviter, dans la mesure du possible, les pénalités de repas ou le temps double.

Filmographie partielle de René Pothier:

- 1973 : **Il était une fois dans l'Est** de André Brassard
- 1974 : **les Ordres** de Michel Brault
- 1975 : **Gina** de Denys Arcand
- 1975 : **les Vautours** de Jean-Claude Labrecque
- 1977 : **Jeux de la XXI^e Olympiade** de Jean-Claude Labrecque, Jean Beaudin, Marcel Carrière et Georges Dufaux
- 1978 : **l'Âge de la machine** de Gilles Carle (c.m.)
- 1978 : **la Fiction nucléaire** de Jean Chabot
- 1981 : **Elvis Gratton** de Pierre Falardeau et Julien Poulin (c.m.)
- 1983 : **Rien qu'un jeu** de Brigitte Sauriol
- 1984 : **les Années de rêves** de Jean-Claude Labrecque
- 1984 : **les Petits Contes cruels** de Michel Bouchard (deux c.m.)
- 1986 : **la Familia latina** de German Gutierrez
- 1986 : **Qui a tiré sur nos histoires d'amour?** de Louise Carré
- 1987 : **Marie s'en va-t-en ville** de Marquise Lepage
- 1987 : **le Sourde dans la ville** de Mireille Dansereau
- 1988 : **Mackenzie King** de Donald Brittain (série de cinq heures)
- 1988 : **T'es belle Jeanne** de Robert Ménard
- 1988 : **le Diable à quatre** de Jacques-Wilbrod Benoit

« Avec Gilles Carle, je ne peux aider au niveau de la mise en scène, parce qu'il connaît tout, il voit tout, il sait faire bouger les gens, les diriger. Tous ses plans sont dynamiques. J'ai beaucoup appris avec lui. Il ne se trompe que sur le choix des acteurs, il ne les connaît pas assez. C'est moi qui lui ai présenté Gabriel Arcand pour **L'Âge de la machine**, il ne le connaissait pas. Carle dirige très bien, sauf quand il est amoureux d'une actrice; dans ce cas-là, il devient totalement aveugle. Il sait diriger tout le monde, sauf ses amies. »
(René Pothier)

« Pour **le Sourd dans la ville**, j'ai travaillé au casting pendant quatre mois avec Mireille Dansereau avant le tournage. Ce film pouvait aller dans plusieurs directions, donc le casting était primordial, il donnait l'orientation du film. On y a passé l'été, à raison de deux ou trois jours par semaine. Je convoquais les gens et on faisait des bouts d'essai en vidéo. On a rencontré parfois jusqu'à dix personnes pour chacun des rôles. Je dois dire que je me sentais tout petit quand je devais demander à des comédiennes qui ont une longue carrière derrière elle, de passer une audition. Je devais leur expliquer qu'on ne mettait pas leur talent en doute, mais que nous voulions voir ce que donnait le personnage avec leur tête, leur voix, qu'on avait besoin de visualiser le personnage qu'on cherchait. Je crois beaucoup au physique en casting, ou à l'anti-casting. En général, les actrices comprenaient cette démarche. Elles étaient prêtes à prendre des risques, à défaire leur image. Selon moi, un bon comédien est inépuisable. »
(René Pothier)

□ Avant le tournage

« Le premier assistant commence à travailler dès que l'argent est trouvé. Parfois, dès la première version d'un scénario, on demande à un premier assistant de faire ce qu'on appelle un dépouillement. Il s'agit de tirer les informations de base d'un scénario: le nombre total de jours de tournage et le nombre de jours par acteur. Il faut un talent spécial pour y arriver exactement. Ce n'est pas du tout évident, on l'a ou on l'a pas; moi, je l'ai, et j'en fais beaucoup, parfois pour des films qui ne sont jamais tournés. Une fois le dépouillement complété, un directeur de production peut établir un budget pour le producteur qui, à partir de ce budget, va tenter de monter le financement du film. Ensuite, le premier assistant prépare un horaire qui est, bien sûr, sujet à révision, le nombre de jours variant selon le budget. Cet horaire doit être prêt dès la première évaluation, avant la préproduction, avant même de connaître la distribution et les lieux de tournage. Le producteur et le réalisateur choisissent le noyau de l'équipe ensemble: le premier assistant, le directeur de production, le caméraman et le directeur artistique. Ces quatre personnes composent le reste de l'équipe. Chacun suggère des gens avec qui il s'entend, avec qui il aime travailler. C'est primordial de monter une équipe harmonieuse, sinon tout le tournage s'en ressent. La mauvaise humeur ne fait pas forcément de bons films!

« Le premier assistant n'a pas nécessairement son mot à dire sur la distribution mais moi, je m'arrange pour travailler avec des réalisateurs qui acceptent que je discute avec eux de la distribution. Plusieurs premiers assistants ne sont ni intéressés ni en mesure de s'occuper de distribution. Ce sont avant tout des contremaîtres, ils n'ont que des commentaires techniques à faire sur les acteurs ou les actrices. Dans ce cas-là, le réalisateur doit passer par une maison de casting, mais le problème au Québec est que ces agences de casting s'occupent surtout de publicité, elles connaissent surtout des 'comédiens' qui ne jouent pas autre chose que des slogans publicitaires. Du côté anglophone, c'est plus sérieux. À Toronto, par exemple, les agences connaissent bien les acteurs torontois, ceux du Canada aussi et les Américains avec qui ils ont des contacts. À Montréal, je peux me vanter de bien connaître les acteurs. Je suis les fournées des écoles de théâtre chaque année, je vais au théâtre, je regarde beaucoup la télévision et j'ai des classeurs de photos, rangées selon

l'âge. J'aime faire le casting, même si ce n'est pas nécessairement le rôle du premier assistant.

« En règle générale, on m'appelle trois mois avant le premier jour de tournage. On négocie et je commence à travailler huit semaines avant le tournage ou, si le film est plus petit, quatre semaines. Par petit, j'entends un film de moins d'un million. En préparation, j'ai à peu près l'équivalent du nombre de jours de tournage. Une fois la distribution et la composition de l'équipe technique connues, on doit composer un nouvel horaire, déplacer les scènes d'un jour de tournage à l'autre selon la disponibilité des acteurs, des lieux de tournage. Je fais ces ajustements au moins une semaine avant le début du tournage.

« La plupart du temps, je visite les lieux de tournage suggérés par les assistants pour faire des remarques d'ordre pratique. Par exemple, certains lieux peuvent compliquer inutilement la mise en scène à cause du manque de recul ou parce qu'ils sont trop petits pour contenir l'équipe et l'équipement, ou encore à cause du mauvais ensoleillement. Mon influence est de niveau pratique, uniquement, pour l'organisation de tournage. Le directeur artistique, lui, pense au côté esthétique. Au bout du compte, c'est le réalisateur qui décide. Il faut penser à tout: par exemple, si on tourne au troisième étage, il faudra des échafaudages pour monter l'éclairage extérieur, et si la rue est trop bruyante, on aura des problèmes de son. On ne peut pas se permettre d'être à la merci des éléments extérieurs, un tournage coûte trop cher maintenant.

□ Le tournage

« La fonction d'une équipe est d'aider le réalisateur à concrétiser sa vision. On travaille ensemble. Pendant le tournage, le premier assistant est le contremaître du plateau. Il contrôle la circulation autour de la caméra. Quand on tourne, le premier assistant crie 'Silence', puis 'Moteur' et le réalisateur crie 'Action'. Pour les retouches aux maquillages, aux costumes, le premier assistant appelle qui il faut. Toujours à l'affût de ce qui se passe sur le plateau, il donne son avis au réalisateur quand celui-ci se demande s'il faut reprendre une scène ou pas. Parfois, il fait des remarques sur la mise en scène. Il voit aux détails. Sur le plateau, le premier assistant ne s'occupe pas des comédiens, c'est le réalisateur qui les dirige. Le premier assistant sert de tampon, c'est lui qui

Métier: assistant-réalisateur

reçoit les problèmes, lui qui tente de les régler. Par exemple, quand le comédien fait un pas de trop et se retrouve hors foyer, le caméraman m'avertit, ou si un acteur fait du bruit avec un accessoire, le technicien de son me le signale et je le dis au comédien. Le premier assistant est là pour ménager le réalisateur qui, lui, se concentre sur les comédiens, la continuité des personnages, le rythme, le débit, les nuances, le jeu. Le réalisateur se préoccupe de ce qui se verra à l'écran, le premier assistant s'occupe de la cuisine, toute la cuisine: l'éclairage, le son, les costumes, le maquillage, les décors, tout. Le réalisateur n'a pas le temps d'y voir. Si on lui met, en plus du reste, la cuisine sur le dos, il va passer à côté de son film. Un premier assistant qui devient réalisateur a souvent tendance à continuer à faire le travail du premier assistant. C'est un danger, la réalisation risque d'en souffrir, il perd de vue ses acteurs, il manque de concentration. Tout est lié et chacun a sa responsabilité sur un plateau. Il faut faire confiance à chacun pour que tout le monde se concentre sur ses responsabilités, sinon il y aura un défaut quelque part dont tout le monde supportera les conséquences.

Devenir réalisateur

«Je me demande si un bon assistant devient automatiquement un bon réalisateur. Un réalisateur est un 'créateur', quelqu'un qui a un regard personnel, une impulsion créatrice. L'assistant est déformé: son travail demande de la rigueur, une analyse continue. À la limite, il lui faut se censurer. On est loin du souffle de la création. Par ailleurs, le réalisateur qui débarque sans expérience a beau être impulsif et créateur, il peut difficilement canaliser toute cette énergie. Un réalisateur n'est pas un créateur solitaire enfermé dans sa cave, il lui faut autre chose que l'impulsion créatrice, il doit connaître et comprendre ce qu'est un plateau, une caméra, un plan, un acteur. C'est avec tout cela qu'il crée. Cela dit, je crois que j'ai envie de passer à la réalisation, mais je n'ai pas de projet immédiat. Je crois que je suis prêt parce que je comprends de mieux en mieux ce qu'implique la réalisation, le contrôle que cela demande, à tous les niveaux, que ce soit de la mise en scène ou la technique. Il faut voir les plans et savoir les choisir avant le tournage. Aussi, il faut comprendre le pourquoi de ses choix, afin de maximiser ses chances. Je serai prêt quand je trouverai un scénario à mon goût. Cela viendra, j'ai confiance, tranquillement, pas vite. Je com-



De *Il était une fois dans l'Est...*



... à *le Sourd dans la ville*.

Métier: assistant-réalisateur

« J'ai une production en plan, un gros film que je produisais en collaboration avec l'Office national du film. L'idée de départ était de tourner un film sur une tempête de neige. Une dizaine d'équipes devaient se répartir dans tout le Québec à l'approche d'une tempête, avant, pendant et après. On a attendu deux ans et demi et le film n'est toujours pas terminé. On a moins de tempêtes qu'avant et, quand on en a, la météo les prévoit et les gens restent chez eux. Il n'y a plus de dégâts maintenant, tout est trop rapide: on n'a donc pas de film, on ne peut pas tricher avec une tempête de neige. On a beaucoup de matériel qui peut servir ailleurs, Gilles Carle en a utilisé une partie pour **Vive Québec**. Au Québec, tous les films qui exigeaient d'importantes chutes de neige se sont cassés la gueule: Gilles Carle a dû tourner **la Vie heureuse de Léopold Z** sur deux ans, Jean-Guy Noël a connu les mêmes problèmes dans **Con-trecoeur**, tout comme Forcier dans **Au clair de la lune**. »

(René Pothier)

« En général, les réalisateurs et réalisatrices utilisent bien leur premier assistant. Sur le tournage de **Marie s'en va-t-en ville** toutefois, je me suis senti mal utilisé. Je suis arrivé dans une équipe habituée à fonctionner sur un mode artisanal, en collégialité, une équipe qui fonctionnait parfaitement dans ce cadre. Moi, je travaillais avec une attitude beaucoup plus rigide, selon un système plus rigoureux. Mon expérience, mon métier étaient inutiles. Je devenais nuisible à la bonne marche du tournage alors je suis parti. »

(René Pothier)



« Je commence à en parler, je tends des perches à gauche et à droite. On commence à écrire de bons scénarios au Québec. C'est normal, le métier de scénariste est tout nouveau ici. Je précise que si j'ai envie de réaliser, ce n'est pas par frustration ou par insatisfaction. J'aime mon travail et j'ai encore des choses à apprendre. Je ne crois pas être le meilleur, mais je pense que je fais bien mon travail et j'ai développé un style à moi, un style que tout le monde n'aime pas bien sûr. Il y a deux types d'assistants: le militaire et le souple. Au départ, le premier assistant, c'est un militaire. Dans les films américains, c'étaient des gros gars trapus, les cheveux en brosse, qui prenaient un coup solide, dormaient très peu. Ils étaient toujours sur les nerfs et ils criaient. Pour organiser le plateau, ils fouettaient le monde. Moi, je n'ai jamais aimé crier, ni fouetter les gens; on me l'a parfois reproché. Je suis fait comme cela, je préfère les gens de bonne humeur, les gens heureux de travailler, même si je suis conscient que cela peut entraîner des retards. D'un autre côté, les gens qui aiment ce qu'ils font donnent beaucoup, ce qui fait que la production rattrape toujours en qualité le temps qu'elle perd. Tout compte fait, je crois que, même financièrement, ma méthode douce et lente est positive et, surtout, qu'elle rend le travail agréable. On n'a rien qu'une vie, pourquoi la passer

à s'énerver et à crier. Pendant le tournage de **Notorious**, Alfred Hitchcock a dit à Ingrid Bergman qui perdait la tête: *'Don't panick, Ingrid, it's only a movie'*. Je suis d'accord avec lui, le cinéma n'est pas tout, inutile de se faire mourir à la tâche. J'ai un enfant que j'ai envie de voir, de connaître. On tourne beaucoup de films américains à Montréal, je pourrais y faire beaucoup d'argent, mais cela ne m'intéresse pas de travailler 18 ou 20 heures par jour. Même chose pour les publicités, je ne veux plus y toucher, les tournages ne sont pas civilisés. Dans le dernier film publicitaire que j'ai fait, avec Jean-Claude Lauzon, l'horaire était fou; 23 heures, un arrêt de quatre heures et une autre journée de 23 heures. Cinq jours plus tard j'entrais à l'hôpital. Jamais plus, je suis trop vieux pour cela et cela ne vaut pas le coup. Toutefois, avec Denys Arcand, j'accepterais de refaire de la publicité, parce qu'il tourne de façon humaine, normale, huit heures par jour. Avec la pression du travail, c'est suffisant.

« Je n'accepterai plus jamais des horaires de fous, même pas pour réaliser mon propre film. Depuis mon adolescence, le cinéma me passionne. J'ai aimé l'enseigner, j'aime participer à sa fabrication... Oui, j'aime le cinéma, toujours autant, mais je n'ai aucune envie d'en mourir. » ■