

Hippolyte Lafontaine

4 — Le Directeur de la photographie : François Séguillon

Numéro 33, mai 1963

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51922ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1963). Hippolyte Lafontaine : 4 — Le Directeur de la photographie : François Séguillon. *Séquences*, (33), 12–15.



François Séguillon

HIPPOLYTE LAFONTAINE

4 — Le Directeur de la photographie : François Séguillon

L.— A quel moment a commencé votre travail pour Hyppolyte Lafontaine.

S.— J'ai commencé la préparation une quinzaine de jours avant le tournage. A l'O.N.F., les cameramen passent d'une production à l'autre assez rapidement et ce travail préliminaire n'est pas toujours possible. Il n'en est pas moins indispensable à mon avis. Spécialement dans le cas d'un film comme celui-ci, d'une importance budgétaire assez élevée, il importe que toutes les recherches soient faites avant le tournage, de manière à ne pas ralentir le rythme, une fois le tournage commencé.

L'essentiel est avant tout de savoir comment le réalisateur imagine son film. Après une discussion d'ordre général avec Pierre Patry, nous sommes partis à la recherche des lieux de tournage extérieurs. Scénario en main, il m'expliquait alors ce qu'il espérait, de chaque scène, de chaque séquence. C'est un travail long et délicat. Il ne s'agit pas de prévoir des plans qui seraient techniquement irréalisables. Lorsque 120 personnes sont sur le plateau, ou en extérieurs, peu importe, ce n'est plus le moment de tergiverser ou d'adopter à la hâte des solutions de dernière minute qui, bien souvent, compromettent la qualité et ne répondent pas aux

souhaits du réalisateur. Donc, lorsqu'on prévoit un plan qui s'avérerait irréalisable, ou même trop long à tourner, si la scène n'est pas une scène clef, il faut proposer un plan possible mais qui réponde encore à l'esprit du film. En fait, à ce stade, il faut faire du mimétisme et *penser Pierre Patry*. Il me semble que c'est la condition indispensable avant de songer à la construction *image*. Il est bien certain que le même film, dirigé par un autre réalisateur, mais tourné par le même directeur de la photographie, ne pourrait avoir des images semblables. C'est, une fois fait ce travail d'assimilation, que j'ai été amené à prévoir un style photographique pour l'ensemble. Restent alors les essais purement techniques : les effets spéciaux, le maquillage, etc. *Hippolyte Lafontaine* couvre une période allant de la jeunesse à la mort. Ici, par exemple, il faut déterminer avec le maquilleur la meilleure façon de transformer le personnage au cours des ans. S'ajoute à cette difficulté, celle habituelle des scènes tournées dans un ordre différent de celui de la chronologie. On fait donc des essais, films et photos, sous des angles et des éclairages différents jusqu'au moment où un maquillage est adopté.

L.— Existe-t-il, dans ce cas, une improvisation possible de votre part pendant le tournage ?

S.— En dehors de très rares exceptions (films scientifiques dans une certaine mesure), il arrive toujours un moment où il faut faire face à des impondérables. Lorsque nous avons tourné, sur le Mont-Royal, les scènes de l'élection à Terrebonne, toute une suite d'incidents fâcheux nous avaient retardés considérablement. Etant donné la machinerie et le nombre de personnes nécessaires au tournage de ces scènes de nuit, un délai était impensable. Il fallait arriver à tourner la dernière scène avant que le ciel ne s'éclairât.

J'aurais tendance à ne pas considérer les changements qu'il a fallu faire comme *improvisation*. Parce que nous savions exactement ce qui devait ressortir de cette séquence, les modifications ont été très rapides et les scènes sont tombées automatiquement dans la ligne que nous nous étions proposée. Je suis persuadé que nous n'y serions pas parvenus s'il n'y avait pas eu ce travail de compréhension préliminaire.

L.— Y a-t-il pour vous une grande différence entre le tournage en studio et le tournage en extérieurs.

S.— C'est un travail très différent. Le studio exige la création complète d'un éclairage, d'une ambiance tandis qu'en extérieurs, il faut très souvent se plier aux conditions atmosphériques. Une scène située dans le temps doit nécessai-

rement raccorder d'un plan à l'autre. Comme il est physiquement impossible de tourner toute une scène au moment précis où la lumière convient, il faut transposer, ou faire raccorder au moyen de réflecteurs ou de projecteurs.

L.— Hippolyte Lafontaine *a-t-il suscité des difficultés particulières ?*

S.— Chaque film a ses difficultés propres qui ne sont jamais tout à fait celles rencontrées au cours de tournages antérieurs. Ce renouvellement constant est d'ailleurs un attrait supplémentaire de cette profession.

Le début du film se situe dans la rue, en plein hiver 1864. Comment, dans ces conditions, avoir sous la main, le jour même d'une tempête de neige hypothétique, l'équipe complète des techniciens, les acteurs, la figuration, éviter tout anachronisme et interrompre la circulation sans préavis ? Une splendide journée d'octobre émaillée de neige artificielle était la seule réponse. A ce détail près que la neige en plastique n'a pas le même pouvoir de réflexion et que j'ai dû utiliser des filtres différents et être plus prudent encore avec la lumière.

Un hiver créé par l'équipe du film **Hippolyte Lafontaine**



re d'appoint et les angles de caméra, je serais très prêt à adopter ce genre d'hiver.

Lorsque nous rêvons, il nous arrive de nous souvenir de détails particuliers et souvent insolites qui apparaissent clairement sur un fond sans couleur ni forme avec, quelquefois, la présence estompée de personnages secondaires. Au seuil de la mort, Hippolyte Lafontaine délire et revoit son passé. Pierre Patry m'avait demandé d'adopter ici un style très particulier et qui fasse ressortir cette impression. Nous nous étions mis d'accord mais je dois avouer que je n'étais pas sans inquiétude sur l'ensemble. Ces scènes réalistes quant à l'action, mais illogiques quant au cadrage et à l'éclairage, auraient pu en effet être très difficiles à raccorder. En fait, elles se sont enchaînées par leur style.

Les exemples pourraient être nombreux. Pierre Patry sait ce qu'il veut. A mon avis, c'est une très grande qualité chez un metteur en scène et c'est le meilleur moyen de pouvoir s'assurer une collaboration efficace de l'ensemble des techniciens.

L.— *Le travail de chef-opérateur réclame des qualités de technicien mais aussi des qualités artistiques. Considérez-vous davantage votre travail comme une technique ou comme un art ?*

S.— A la base, il existe une con-

naissance technique approfondie sans laquelle, je crois, rien n'est possible. Il me semble difficile d'être créateur sans connaître les moyens qui sont à votre disposition. Au moment où l'on parvient à se détacher de la technique parce qu'on la maîtrise parfaitement, alors seulement il est possible de parler de création artistique. C'est là que le spectateur ne sent plus la technique sous chaque plan.

Au cours des heures et suivant les lieux, peu de personnes remarquent un éclairage, une composition. Un directeur de la photo doit percevoir cette lumière, il doit développer une mémoire visuelle, il doit parvenir à analyser sans presque y penser. Plus tard, sa mémoire lui fournira, au moment opportun, des *souvenirs de lumière* qu'il adaptera ou transposera suivant le cas.

L.— *Etes-vous satisfait d'Hippolyte Lafontaine ?*

S.— Il est des personnes qui arrive à dire de leur travail : *C'est ça tout à fait, très bon*. Cette optique m'a toujours renversé. Si l'on devait refaire le film *Hippolyte Lafontaine* demain, je modifierais beaucoup de choses. Je crois que le jour où l'on est entièrement satisfait, on est très près du déclin. Mais il y a une consolation : le film suivant bénéficie des erreurs faites dans le précédent.

(Interview avec Joseph Lefebvre)