

## Barreau de chaise 1 (mémoires)

Jacques Leduc

---

Number 105, Winter 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24025ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Leduc, J. (2001). Barreau de chaise 1 (mémoires). *24 images*, (105), 12–12.

## BARREAU DE CHAISE 1

PAR JACQUES LEDUC

Il arrivait à John Ford de ne tourner qu'une seule prise par plan, ce qui — au minimum — est un risque calculé quand on conte une histoire dans laquelle chaque plan, en principe, doit conter, justement! Je ne pense pas qu'il le faisait pour des raisons d'économie, non, il était content de la prise (un acteur avait dû souffrir!) et il passait au plan suivant. Quand Ford ne tournait qu'une prise, il faisait presque du documentaire. Je dis presque, parce qu'il pouvait toujours se reprendre. Mais ce qui reste dans son film (je pense à des passages de *Wagonmaster*) est un moment de vie qui a eu lieu, qui s'est passé, et qui a été filmé.

Le documentaire c'est filmer le réel, c'en est l'exigence essentielle, et imposer un point de vue, puisque le réel comme tel n'a pas de sens, sinon celui qu'on veut bien lui donner. J'insiste sur la question du point de vue, parce qu'à la limite on pourrait penser que les *webcams* ou les caméras de surveillance qui enregistrent l'intégralité du réel représentent le boutte du boutte du documentaire. C'est en quelque sorte ce qu'ont compris les fabricants de *docu-soap*, de *reality shows* et autres *big brothers*, qui forcent le réel à se retrancher dans la fiction.

Déjà qu'observer le réel, c'est le transformer...

Pour ma part, je préfère de loin l'implication de Richard Desjardins dans *L'erreur boréale* ou de Jacques Godbout qui se met en scène dans

*Traître ou patriote?* aux questions vaguement anonymes et hors champ des interviewers habituels, aux absences (feintes) de point de vue ou à l'exploitation pure et simple de l'avarice. *It's all done for money.*

Paradoxalement, le cinéma, qui est un art du temps, commence avec un regard et une paire de ciseaux, dont se servait, à sa manière, John Ford en ne tournant qu'une prise unique. Il faisait du montage. L'unique prise servait de choix! Et ce que Ford nous enseigne avec sa fiction, c'est qu'il faut savoir prendre des risques avec le direct. Je pense à ça en réfléchissant à comment se tournent les documentaires maintenant, par opposition à comment ils se tournaient il n'y a pas si longtemps encore, et à comment les nouveaux outils ont modifié la façon dont on travaille.

Les documentaires se tournent aujourd'hui en vidéo, et le caméraman que je suis a l'impression de troquer ses pinces pour des spatules, ses crayons pour une bombe aérosol. Ce à quoi il faut ajouter que la palette de possibilités de traitement de l'image, surtout en postproduction, est si large qu'on fait de moins en moins de choix au tournage, et la règle qui dictait qu'on ramène le meilleur négatif possible — parce qu'il est toujours plus facile de le détériorer que de l'améliorer! — a trouvé de nouveaux et radicaux assouplissements.

Mais à côté des énormes avantages qui accompagnent les



(MÉMOIRES)

On est au coton de Denys Arcand.

«Il me semble que ça fait longtemps que je n'ai pas vu du monde travailler dans notre cinéma, pas vu d'usine ni de machine à coudre.»

tournages en vidéo, dont je me sers copieusement, et sans vouloir sembler passiste, il y a quand même quelques inconvénients.

Quand on tournait sur support film, le ratio de tournage (c.-à-d. le métrage exposé par rapport au métrage gardé dans le film fini) était de dix pour un et, dans des cas plus privilégiés, jusqu'à 20 ou 25 pour 1, comme ce fut le cas pour *Chronique de la vie quotidienne*, où nous avons tourné 100 heures pour n'en conserver que 4 1/2. Ça, c'était en film. Maintenant, parce que la cassette coûte relativement moins cher, on tourne davantage et il n'est pas rare de se retrouver dans la salle de montage avec du 40 pour 1. On est loin de Ford et de ses prises uniques! Il m'arrive donc de penser, bien malgré moi, que le plan que je suis en train de tourner a 1 chance sur 40 de se retrouver dans le film, un peu plus et c'est la loterie, et si je pense un peu plus loin encore, toujours en tournant, l'œil dans le tunnel de la caméra, je me dis: «non, ça, ce ne sera jamais dans le film», et hop! voilà que mon attention chute et que mon attente du moment de vérité se fait plus distraite.

Mais si on tourne deux fois plus, c'est aussi parce que le moment de vérité est plus difficile à capter que par le passé, malgré le nombre croissant d'observateurs de toutes sortes. Une caméra parmi le public n'a pas le même effet qu'il y a 25 ans, pas plus qu'une caméra introduite dans la vie privée, malgré tous les «efforts» faits en ce sens... Je me souviens d'avoir voulu faire de la fiction parce qu'en documentaire, il y avait des seuils qu'on ne pouvait pas franchir, dont celui de la chambre à coucher. (Oui, je sais... c'est largement dépassé tout ça!)

Quand même, il y a quelqu'un qui se retrouve dans la salle de montage avec 40 fois trop de matériel, un outil qui lui permet de faire toutes les versions possibles de ce matériel, et quelques semaines pour faire une heure de projection! Et sans compter que souvent c'est surtout de la parole, avec laquelle il faut composer. Ce n'est pas comme monter une action, une personne au travail, par exemple. Il me semble que ça fait longtemps que je n'ai pas vu du monde travailler dans notre cinéma, pas vu d'usine ni de machine à coudre, pas vu *César et son canot d'écorce*. Mais ça, c'est une autre histoire. ■