

Métier : directeur de la photographie

Patrice Poulin

Volume 6, numéro 1, août–octobre 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34640ac>

[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

Poulin, P. (1986). Métier : directeur de la photographie. *Ciné-Bulles*, 6(1), 42–45.



Pierre Mignot (Photo : Martine Provost)

Patrice Poulin

« Le bon éclairage pour le bon plan, la bonne séquence, le bon film. »

■ Pierre Mignot colle son œil au viseur de la caméra sept mois sur douze depuis vingt ans. Ce qui le passionne : la lumière. Normal donc qu'il considère **J. A. Martin, photographe** de Jean Beaudin comme l'un de ses films les plus réussis. Il prend soin de rajouter deux titres : **Come Back To the Five And Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean** et **Streamers** de Robert Altman avec qui il a fait sept longs métrages. Altman avoue même qu'il doit dorénavant voir par l'entremise des yeux de Mignot.

Si on le réclame à l'étranger, Mignot est particulièrement heureux de travailler au Québec. Il considère les équipes techniques québécoises égales sinon supérieures à celles de l'étranger. « Au Québec, il faut se battre constamment et innover de par notre situation géographique et linguistique. Notre culture cinématographique est jeune, il est donc nécessaire de foncer, d'essayer de nouvelles choses. »

Les propos de Pierre Mignot ont été recueillis avant son départ pour Paris pour le tournage de **Beyond Therapy**, un film de Robert Altman.

Métier : directeur de la photographie

« Deux événements m'ont amené à faire du cinéma. J'ai commencé à faire de la photographie à l'âge de 11 ans et j'ai tellement aimé voir apparaître l'image dans le bain de développement que je me suis dit que c'est ce que je ferais plus tard. Et puis, j'ai visité une exposition de photographies dans laquelle se trouvait une photo de Michel Brault : deuxième coup de foudre. Je ne le connaissais pas, n'avais pas vu ses films.

Au début, je développais des photos des films de la compagnie Coopératio. Quand Michel Brault a entrepris de tourner **Entre la mer et l'eau douce**, j'ai pris mon courage à deux mains et je lui ai offert mes services comme assistant monteur : il a accepté. Après cela, j'ai quitté la photographie pour devenir assistant caméraman. En 1965-1966, il n'y avait que quatre ou cinq compagnies de production à Montréal, directement rattachées à Radio-Canada. Je suis devenu caméraman à l'émission **Des travaux et des jours**, l'ancêtre de **La semaine verte**, puis devenu pigiste en 1967. D'un contrat de trois jours à un de trois semaines, je me suis installé à l'ONF pendant 12 ans. Pendant trois ans, j'ai travaillé comme assistant caméraman sur différents courts métrages documentaires. Par la suite, je suis devenu caméraman pour diverses productions documentaires et fictions. J'ai appris mon métier.

Le directeur de la photographie est l'un des bras droits du réalisateur. Il doit imprégner les images des intentions du réalisateur en utilisant les mouvements de caméra, les cadrages ou les éclairages. Avec les Beaudin, Pool et Altman, par exemple, la complicité est grande et je crois que cela donne de très bons films. La façon de travailler avec Robert Altman est peut-être exemplaire puisque nous avons tourné plusieurs films ensemble : en général, je m'arrange pour que la caméra puisse tourner dans tous les sens sans qu'on puisse voir les éclairages. Il n'y a rien



Tournage en extérieur



Tournage en intérieur



Un film, *Exit* de Robert Ménard

Robert Altman



Filmographie partielle de
Pierre Mignot

- 1977 : **J. A. Martin, photographe** de Jean Beaudin
- 1977 : **Une nuit en Amérique** de Jean Chabot
- 1979 : **L'Affaire Coffin** de Jean-Claude Labrecque
- 1979 : **Cordélia** de Jean Beaudin
- 1980 : **De jour en jour** de Robert Desrosiers
- 1981 : **Une aurore boréale** de René Lucot
- 1982 : **Come Back To the Five And Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean** de Robert Altman
- 1982 : **Une journée en taxi** de Robert Ménard
- 1983 : **Lucien Brouillard** de Bruno Carrière
- 1983 : **Maria Chapdelaine** de Gilles Carle
- 1983 : **Streamers** de Robert Altman
- 1984 : **Laundromat** de Robert Altman
- 1984 : **Mario** de Jean Beaudin
- 1984 : **O. C. And Stiggs** de Robert Altman
- 1984 : **Secret Honor** de Robert Altman
- 1985 : **Fool For Love** de Robert Altman
- 1985 : **The Boy In Blue** de Charles Jarret
- 1986 : **Anne Trister** de Léa Pool
- 1986 : **Beyond Therapy** de Robert Altman
- 1986 : **Exit** de Robert Ménard

que je déteste plus que de donner des repères aux comédiens et à la caméra. Il ne faut pas les obliger à se déplacer d'un point A à un point B. Quand un comédien entre sur le plateau, il s'élanche avec son personnage et je dois demeurer à l'affût. Ce principe me vient du documentaire. Il faut être à l'écoute, être attentif à ce qui se passe devant la caméra. Sur un documentaire, un caméraman doit savoir écouter et voir pour être en mesure de réagir rapidement. La complicité entre Altman et moi vient de ce qu'il a fait énormément de documentaires avant de passer à la télévision et au cinéma. Il a un regard de documentariste. Je prépare donc mes éclairages en me donnant le maximum de possibilités de déplacement. On y regagne en diminuant le temps de tournage. J'aime quand la caméra bouge, pas nécessairement rapidement, mais qu'elle puisse circuler. C'est encore ma formation de documentariste qui commande une caméra vivante, qu'elle soit portée à l'épaule, sur un chariot ou sur une grue.

Un des changements importants au Québec a été l'invention d'une petite grue confec-

tionnée par Jacques Paquet et Emmanuelle Lépine, une grue relativement légère qui permet au caméraman de la bouger sans l'aide d'un machiniste. On peut suivre le comédien et se déplacer instantanément pour réussir le bon cadrage. Avec un chariot conventionnel, Dolly, on ne peut réagir rapidement sans l'aide de quelqu'un et, plus souvent qu'autrement, il est trop tard pour saisir l'action.

D'autres changements techniques sont survenus au cours des 20 dernières années mais la caméra tourne toujours à 24 images/seconde. La vieille Arriflex ou la BNC offrent le même rendu à l'écran qu'une Panaflex équipée de gadgets. La différence est dans le poids. La caméra Aaton 35mm, commandée par Jean-Luc Godard, pèse une vingtaine de livres, la BNC près de 75 livres. Avec la caméra légère, les déplacements sont plus faciles. L'esthétique change.

Le métier de directeur de la photographie consiste à réussir, de film en film, à faire le bon éclairage pour le bon plan, la bonne séquence, le bon film. Je ne désire pas avoir une signature sur un film parce que je ne veux pas qu'il y ait deux films semblables. Si un jour on dit : *c'est un film de Pierre Mignot*, c'est donc que j'ai raté mon coup. Il faut répondre aux besoins du film et aux intentions du réalisateur.

Pour cela, il faut de la préparation avant le tournage, discuter le choix de la couleur du film, chaude ou froide, du rythme, des points de locations, des éclairages. Avant de tourner **Anne Trister**, par exemple, j'ai passé deux semaines avec Léa Pool à discuter de l'ambiance, de la façon de tourner. Léa m'apportait des photographies et m'indiquait ce qu'elle désirait. La caméra sur **Anne Trister** est généralement fixe, statique. Si j'avais réalisé ce film, elle aurait bougé davantage. Mais Léa a eu raison d'agir comme elle l'a fait pour servir ses idées.

Altman essaie de tourner en continuité. Depuis **Come Back To the Five And Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean** je travaille avec la même équipe. D'abord, il demande aux comédiens de jouer la scène comme ils le désirent, puis il rectifie certains déplacements. Ensuite, nous décidons des déplacements de la caméra, puis répétons avec caméra et comédiens. C'est à ce moment que j'interviens pleinement. Je prends la caméra et je décide de la grosseur des plans, du style de tournage. Généralement, ma façon de filmer correspond aux désirs du réalisateur. Je n'utilise pas d'objectif fixe avec Altman, seulement le 200M. Toujours l'approche documentaire...

Il n'est plus possible aujourd'hui, bien sûr, de travailler un plan d'éclairage aussi précis que ceux d'Henri Alekan dans **La belle et la bête**. Ce type de production ne coûtait rien et prenait des mois de tournage. Ils avaient le temps d'élaborer des éclairages de type théâtral. C'était assez horrible d'ailleurs pour les comédiens qui ne pouvaient presque pas bouger. Des spots moulaient la robe de la comédienne : elle bougeait un peu et c'était foutu ! Aujourd'hui, on réalise un long métrage en six semaines.

Maintenant, tout est axé vers la télévision, du financement au choix du cadre. On ne sait jamais quel cadre on va utiliser, si l'on va tourner en 1:33, 1:66 ou 1:85. Et si on tourne en 1:85 pour la salle de cinéma, qu'est-ce qu'on fait pour la télévision ? La télévision a tué le cinémascope comme elle a tué le noir et blanc. Mais je ne crois pas que le cinéma soit en péril. Les gens auront toujours le désir de sortir, d'assister à un spectacle en groupe. Il est possible toutefois que le film sur pellicule soit remplacé par la vidéo à haute définition. Sony prévoit la haute définition vidéo à domicile dans moins de 10 ans. Alors les écrans se transformeront. À l'heure actuelle, on réalise des films vidéo de la qualité d'une pellicule chimique.

Ma seule crainte demeure sur le plan créatif. Au cinéma conventionnel, l'équipe prend des risques et il faut attendre le développement du film en laboratoire pour réaliser si on avait raison de croire que tel plan était bon. Avec la vidéo, c'est instantané : on regarde la prise immédiatement et on recommence tout de suite s'il le faut, ce qui peut, dans une certaine mesure, tuer la créativité. On risque de perdre cette part du risque qui est fantastique. » ■

« Pierre Mignot est un artiste. Il a cette grande faculté d'être l'interprète de la lumière et du mouvement qui convient à chaque film. Et c'est justement pourquoi il n'y a pas de style Pierre Mignot. On a tendance à lui accoler gratuitement l'utilisation de la lumière aux effets pastels. Parce qu'il est au service du sujet, il offre de grandes possibilités au metteur en scène. »
(Robert Ménard, réalisateur et producteur)

« Pierre Mignot est passé par la même école que moi, c'est-à-dire celle du documentaire. Il a été mon assistant caméraman pour **La visite du général de Gaulle** et directeur-photo pour **L'Affaire Coffin**. Il refaisait les mêmes éclairages que nous mais il y ajoutait plus de talent. C'est un type d'une infinie tendresse et doué d'une grande force intérieure. Il possède ce regard profond qui attire les gens vers lui et un grand contrôle de la lumière artificielle, une lumière qui colle aux films, aux personnages. »
(Jean-Claude Labrecque, réalisateur et caméraman)

À découper ou à photocopier

FORMULE D'ABONNEMENT

Abonnement 1 an (4 numéros) : 12 \$ au Canada
15 \$ à l'étranger

Je m'abonne à partir du volume _____ numéro _____ (inclus)

Je me réabonne _____

Nom _____

Adresse _____

Code postal _____

Téléphone _____

Versement par chèque ou mandat postal à l'ordre de :
Association des cinémas parallèles du Québec
4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succursale M
Montréal (Québec) H1V 3R2 CANADA

Tél. : (514) 252-3021

CINÉBULLES