

## Ciné-Bulles

### Métier : directeur artistique : Michel Proulx

Patrice Poulin

---

Volume 7, numéro 3, mars-avril 1988

URI : [id.erudit.org/iderudit/34507ac](http://id.erudit.org/iderudit/34507ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)  
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Poulin, P. (1988). Métier : directeur artistique : Michel Proulx. *Ciné-Bulles*, 7(3), 40-43.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1988

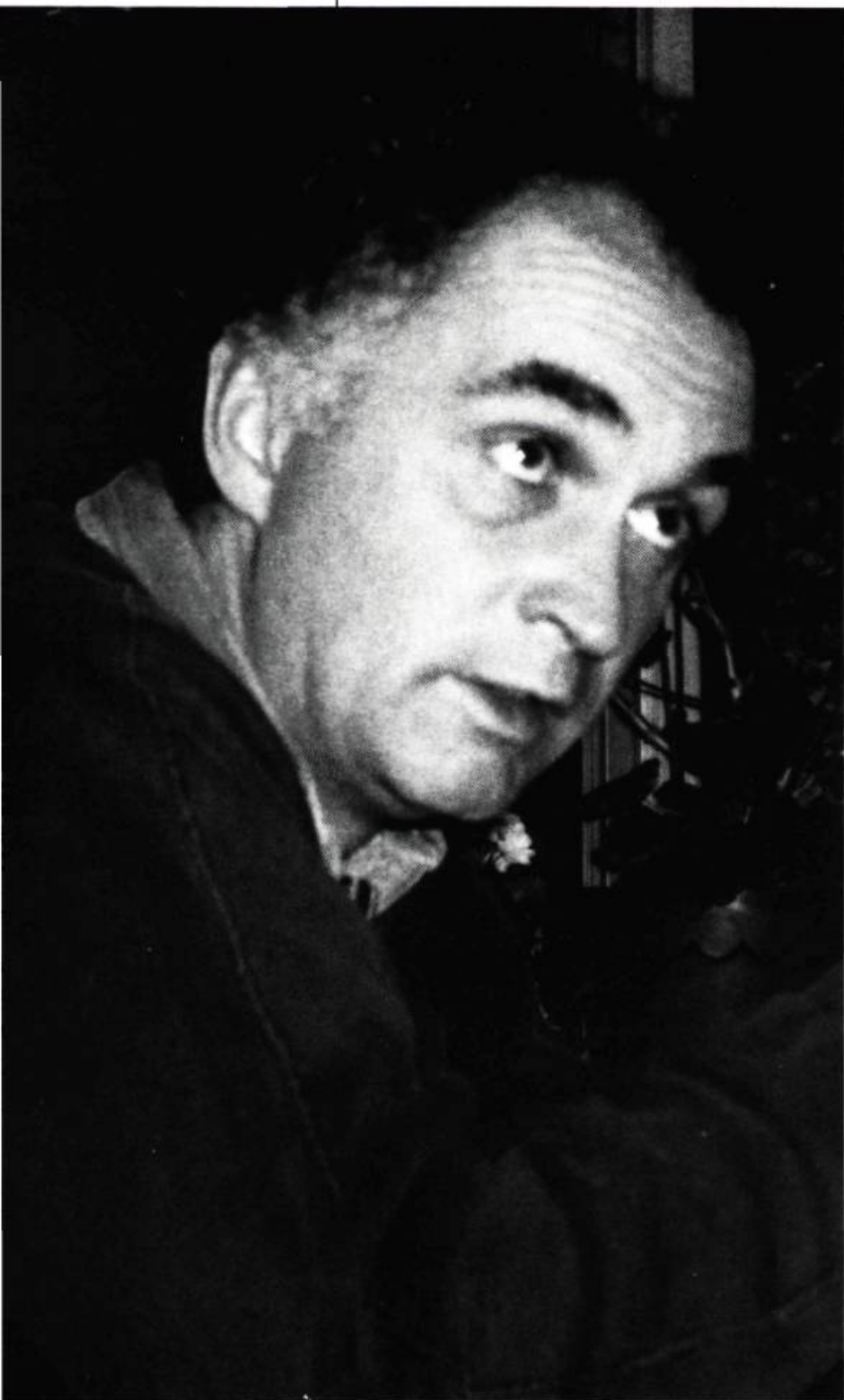
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**érudit**

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)



Michel Proulx (Photo: Nadine Cléré)

Patrice Poulin

## «La publicité est une école extraordinaire.»

■ Le directeur artistique est l'architecte du film. Celui par qui toute texture arrive. Le métier est jeune. Début des années 70, le cinéma québécois prend la voie de la spécialisation. Naissent alors les métiers et, par conséquent, les techniques propres au cinéma se développent. Michel Proulx fait partie de ce petit groupe de directeurs artistiques sur lesquels le cinéma québécois peut compter depuis déjà plusieurs années. Il est de ceux qui ont vu l'esthétique des films québécois évoluer, de la cuisine traditionnelle au loft moderne de la cité.

Le métier de directeur artistique oblige à la polyvalence: dessin, peinture, architecture. De la charte des couleurs au choix des tissus, tout passe sous son oeil. Qu'il s'agisse d'un pont ou d'une porte, c'est lui le concepteur. En studio comme en location, le directeur artistique orchestre la mise en scène du matériau.

### □ De la télévision au long métrage

«J'ai débuté ma carrière au cinéma au début des années 70 avec la série **la Feuille d'érable**, produite par Radio-Canada. À cette époque, et même un peu avant, se formaient les différents corps de métiers du cinéma. Il n'y avait pas, comme on en trouve aujourd'hui sur les plateaux de tournage, des gens spécialisés pour le cinéma. Pour les décors, par exemple, on embauchait des décorateurs de théâtre ou qui travaillaient à la télévision. Ainsi, des gens de Radio-Canada ont-ils réalisé les décors du film **Kamouraska**. Pour des raisons syndicales, après la sortie du film, le personnel de la télévision n'a pu continuer de faire double emploi. Télévision et cinéma se constituaient séparément.

# Métier: directeur artistique

« J'ai une formation en arts appliqués avec une spécialisation en design industriel et en décoration. On y explorait les arts à partir de la technique, la décoration, l'étalage, la sculpture, le dessin technique, la construction de meubles.

« Si un jour une école de cinéma devait naître au Québec, la formule des arts appliqués serait parfaite parce qu'elle forme les élèves à la multidisciplinarité des métiers. Lorsqu'il travaille à un film, le directeur artistique doit concevoir les décors, les fabriquer, les peindre, etc. Il lui faut connaître tous ces différents métiers. D'ailleurs, plusieurs directeurs artistiques sont passés, comme moi, par cette école des arts appliqués.

« J'ai réellement débuté au cinéma en aidant un copain, assistant-décorateur, sur le film **Kamouraska**, de Claude Jutra. Un feu s'était déclaré dans le décor et on avait besoin de reconstruire le tout. Je suis resté là comme assistant aux accessoires. Cela a duré un an! Ce film était peut-être trop gros pour ce que les producteurs voulaient en faire. François Barbeau en est devenu le directeur artistique. Ils avaient prévu cinq jours de tournage d'hiver: de Montréal à Kamouraska... En réalité, cela a duré cinq semaines. C'est devenu le **Ben-hur** québécois. Beaucoup de gens ont démissionné et je me suis retrouvé très près de François Barbeau. C'est ce qui a marqué, je crois, mes débuts dans la direction artistique. **Kamouraska** était vraiment le premier film d'époque produit au Québec. Ce film exigeait une qualité de la recherche historique qui ne permettait pas les erreurs.

« Tout de suite après **Kamouraska**, je tournais **Lies My Father Told Me**, de Jan Kadar. François Barbeau, qui était directeur artistique, s'occupait de la supervision générale des costumes. En ce qui me concerne, je concevais pour la première fois les décors et, de surcroît, il s'agissait de décors de studio. Cela a été le départ. Heureusement, je maîtrisais le dessin. L'idée que l'on peut placer sur papier laisse moins place à une interprétation erronée de la part des autres membres de l'équipe. Sans cette capacité de transmettre une idée, on se retrouve nécessairement avec une équipe plus grande et un risque d'erreur qui augmente dans les mêmes proportions.



Les décors des **Fous de Bassan** (Photos: Philippe Ficher)

## □ Du dépouillement à l'organisation spatiale

« À la première lecture du scénario, pendant que le producteur effectue la recherche de financement, j'établis un premier dépouillement en fonction des lieux, des locations et des accessoires importants. La recherche et la possibilité que l'on puisse ou non tourner à Montréal ou dans la région permettent d'évaluer les coûts liés à la direction artistique. Quand le scénario se retrouve sur mon bureau, c'est qu'il y a déjà une entente entre le producteur et moi. Je n'ai pas à me comporter comme quelqu'un qui doit présenter une soumission. La production a évalué que je pouvais faire ce film. Elle a confiance en ce que je fais; mes productions antérieures sont là pour témoigner de ce dont je suis capable. Je peux alors imposer, d'une certaine manière, mes idées, ma façon de faire et mon équipe.

« L'équipe, c'est important. Il faut la choisir en fonction du film que l'on fait. J'aime m'entourer de gens polyvalents. Qui sachent lire des plans, des dessins. Il faut retrouver dans une équipe — et c'est de plus en plus facile — des menuisiers spécialisés, des peintres qui travaillent pour le cinéma et qui ont mis au point des techniques spécifiques pour ce médium.

« Il s'agit alors, quand j'ai le scénario en main, d'avoir une idée précise du film et de la conserver, tout en tenant compte du budget prévu. Le budget consacré à la direction artistique est difficile à évaluer. Il fait de 5 à 20 p. 100 du coût global.

« Après cette première lecture du scénario, je rencontre le réalisateur qui me communique l'esprit de son film. Son optique. Il y a toujours un préambule sur l'architecture et le choix des décors. Le réalisateur m'informe de la façon dont il entend tourner le film. Certains réalisateurs aiment tourner avec un cadre très serré. Cela implique pour nous de choisir une architecture aux textures appropriées pour faire sentir et ressortir, dans un cadre étroit, l'ambiance derrière et autour du comédien.

« Gilles Carle ou Yves Simoneau vont tourner différemment à partir d'un même scénario. Ce sera deux façons de faire, de voir les choses, de choisir les lentilles. D'ailleurs, c'est une chose que je demande dès les premières rencontres: quelles

lentilles va-t-on utiliser? C'est primordial de le savoir au début car cela a obligatoirement des répercussions sur les décors.

« Si on ne sait pas quelles lentilles seront utilisées, cela peut devenir catastrophique. Parce que si un réalisateur veut tourner principalement avec une 18 mm comme Yves Simoneau sur **les Fous de Bassan**, l'on peut risquer gros par une mauvaise conception de décors. L'architecture que l'on choisit est en fonction de l'époque et du choix des lentilles.

« Le travail du directeur artistique en location est de donner la possibilité à tout le monde de faire le film, de travailler. Pas question de choisir une belle architecture pour elle-même et de se foutre du reste. Il faut s'assurer qu'une équipe technique puisse aisément travailler, que l'éclairage puisse être installé, que les comédiens puissent évoluer sans trop de contraintes. Si le plafond d'une pièce est trop bas, on ne pourra pas l'éclairer. Quand on choisit un décor, tout le monde devra pouvoir y travailler. Naturellement ce n'est pas la seule prémisses qui nous éclaire. La qualité artistique de l'architecture doit permettre de respecter le scénario et, donc, demeurer primordiale aux yeux du directeur artistique. Tout de même, il faut garder en tête cet idée que l'architecture devra donner au film la possibilité de se tourner.

## □ Du dialogue à la précision

« Le réalisateur sait, en règle générale, ce qu'il veut voir à l'écran et il se fie à son directeur photo. Il se fie également à son directeur artistique pour le choix des décors et des costumes. Il faut en arriver, de la photo jusqu'au décor, à un mariage heureux. Le travail du directeur artistique est de réunir et de faire tenir ensemble les différents services de la section artistique. C'est vraiment malheureux quand les costumes, les décors, la coiffure, le maquillage travaillent seuls de leur côté.

« Il faut un dialogue constant, aussi doit-on préciser ses intentions à tout moment. Une des façons de bien se faire comprendre est d'utiliser les maquettes, les chartes de couleurs. J'exprime ainsi mes intentions d'orienter les décors dans un sens précis, en rapport avec une architecture existante.

« Quand on tourne en location, on fait nécessairement face à des contraintes qui ne peuvent pas toujours être résolues, parfois faute d'argent. C'est

### Filmographie partielle de Michel Proulx:

- 1973: **Kamouraska** de Claude Jutra
- 1975: **Lies My Father Told Me** de Jan Kadar
- 1977: **Tomorrow Never Comes... A Story of Today** de Peter Collinson
- 1978: **Éclair au chocolat** de Jean-Claude Lord
- 1979: **Au revoir... à lundi** de Maurice Dugowson
- 1979: **Avoir 16 ans** de Jean Pierre Lefebvre
- 1979: **les Bons Débarras** de Francis Manikiewicz
- 1980: **Death Ship** de Alvin Rakoff
- 1980: **The Lucky Star** de Max Fisher
- 1981: **Cross Country** de Paul Lynch
- 1981: **Visiting Hours** de Jean-Claude Lord
- 1982: **Reckless** de Djordje Milicevic
- 1982: **le Ruffian** de José Giovanni
- 1986: **les Fous de Bassan** de Yves Simoneau
- 1986: **Pouvoir intime** de Yves Simoneau
- 1988: **Bethune** de Philip Borsos

# Métier: directeur artistique

le cas si, par exemple, on arrive à un endroit où il y a un tapis vert qui ne sert pas la conception artistique prévue. Alors, il faut orienter notre décor pour éviter le tapis ou, à l'inverse, le mettre en valeur. Dans ces conditions, il demeure impératif de souligner ce malaise aux membres de l'équipe. De la même façon, si, pour un film d'époque, on trouve, au repérage, la plus belle suite de maisons historiques mais qu'elle se termine par un édifice moderne, on a deux possibilités. Soit que l'on camoufle cet édifice, soit que l'on change de perspective pour éviter de prendre dans le cadre l'objet indésiré.

« Dans la fabrication de décors en studio, il importe de prévoir des erreurs dans l'architecture. Le danger serait plutôt de tendre vers la perfection. Lorsqu'il s'agit d'une publicité, l'idée d'un décor aux symétries parfaites, où l'imperfection n'a pas sa place, sert bien le message. Tandis que pour le long métrage de fiction, il faut enlever aux spectateurs l'idée qu'il s'agit d'un studio, ou bien donner dans le contraire, en appuyant exagérément sur la perfection du décor. Si l'objet du film est de décrire la réalité, on ne peut être tiède. J'aime bien placer des accidents dans l'architecture des décors que je conçois en construisant par exemple des recoins bizarres qui peuvent se retrouver dans l'architecture quotidienne.

« Il ne faut pas viser la perfection. Il est inutile de tomber dans le théâtre. Il faut donner un vieillissement parfait en ajoutant des courbes à un mur, des ondulations, pas simplement en le peignant pour illustrer le vieillissement. Sinon, cela sonne faux. Le mur est en aplat.

« En studio, il faut justifier les sources lumineuses : celles des fenêtres, des portes, de la rue. On doit laisser un maximum de lumière pénétrer le lieu.

« La réussite d'une conception artistique demande une équipe qui comprenne les besoins du film. Les maquettes sont, dans ce cas, des plus utiles. Il faut donner des exemples, des détails. Sinon, on laisse à chacun la liberté de prendre la direction de son choix et l'idée directrice du film s'en trouve diminuée.

« Le théâtre triche beaucoup avec la réalité. Ce n'est pas d'ailleurs sa fonction de l'illustrer. Au cinéma, il y a une subtilité dans tout ce que l'on fait, des raisons secrètes qui déterminent le moindre choix. Il ne faut pas que le décor dérange le



Le fourgon de **Pouvoir intime**

comédien. L'on doit s'ajuster impérativement à son travail. Le point de vue est également très précis puisqu'il est déterminé par la caméra. Ainsi, on peut tricher sur les décors en perspective en fonction des lentilles. On peut alors diriger et varier les lignes de fuite.

« La publicité est une école extraordinaire. Elle ne permet pas l'erreur. On n'a que 27 secondes pour remplir l'image. On ne peut pas se tromper dans l'évaluation de la distance de la porte à la fenêtre s'il y a un mouvement de l'une à l'autre, car les dixièmes de seconde sont comptés.

« Les réalisateurs québécois qui font de la publicité apportent beaucoup au produit final. Une touche personnelle resurgit. C'est peut-être dû au manque d'imagination des agences de publicité situées à Montréal qui ont tellement peur des gros patrons de Toronto, de New York ou d'ailleurs. Les agences de publicité de Montréal sont pauvres en imagination, et c'est pour cela que le réalisateur est obligé d'y mettre du sien, de sa finesse pour faire un commercial qui se tienne. Du côté anglophone, les agences sont plus imaginatives. Quand on fait un commercial avec Yves Simoneau, on sait qu'il va faire des choses parfois dérangeantes pour l'agence. Par contre, un réalisateur de commande qui vient de l'extérieur et qui a fait un succès prendra le scénario et le suivra ligne par ligne.

« Beaucoup de gens boudent cette école parce qu'ils ont certains principes auxquels ils estiment ne pouvoir déroger. Pour plusieurs, la publicité est dégradante. En fait, beaucoup de gens dans le cinéma québécois privilégient la théorie au profit de la pratique. Si quelqu'un désire faire du cinéma et posséder cette vitesse de pensée nécessaire à l'adaptation des situations diverses sur un plateau, la publicité s'offre comme un outil d'apprentissage remarquable. » ■

*« L'image qu'on donne de Montréal aujourd'hui n'est plus la même. Les réalisateurs de la première génération donnaient de l'importance au sujet : la ville. Pour les jeunes cinéastes, c'est le contraire. On se déplace, on bouge davantage à l'intérieur de la ville ce qui permet de l'illustrer de façon originale. On la montre de l'arrière et non de face comme on le faisait dans le passé. »  
(Michel Proulx)*