

Le fameux cinéma candide

Georges Dufaux and Jean-Claude Labrecque

Volume 8, Number 2-3 (44-45), March–June 1966

Cinéma si.

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60640ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dufaux, G. & Labrecque, J.-C. (1966). Le fameux cinéma candide. *Liberté*, 8(2-3), 84–90.

le fameux cinéma candide

(N.D.L.R. : Il est difficile de surestimer l'importance des cameramen dans l'éclosion du cinéma canadien des dernières années : John Spotton, Wolf Koenig, T. McCartney Filgate du côté anglais; Michel Brault, Jean Roy, Guy Borremans, Gilles Gascon, Bernard Gosselin, Laval Fortier du côté français.

Jean Claude Labrecque, avant d'avoir fait 60 CYCLES à son compte, a signé la photographie d'un nombre important de courts métrages en même temps que la photographie de A TOUT PRENDRE, LE CHAT DANS LE SAC, LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z.

Quant à Georges Dufaux, avant même d'avoir signé la photographie de FESTIN DES MORTS et de YUL 871 il a collaboré de façon décisive à tant de courts métrages canadiens (anglais et français) que la Rétrospective du Cinéma canadien organisée à Florence en 1965 prit le plus souvent l'allure d'un Festival Georges Dufaux.)

G. Dufaux : La camera à la main, plus personne n'a de brevet là-dessus. C'est mondial; et le son direct, tout ça, c'est vraiment devenu une technique générale . . .

J.C. Labrecque :

. . . à la portée de toutes les bourses . . .

G. Dufaux :

Partant de là, la télévision a énormément emprunté à ce style de tournage; mais disons tout de même que nous avons été les premiers à utiliser le 16mm professionnellement. Je ne sais vraiment pas comment ça s'est fait que nous ayons

été tellement à l'avant-garde dans ce sens-là, mais c'est vrai. Et même maintenant, en Europe, ils s'y sont mis, mais on peut tout juste parler de professionnels. Et ici, je ne sais pas si la télévision elle-même a encore dépassé ce que nous avions essayé de faire.

J.C. Labrecque :

Les mêmes sujets et à peu près dans le même genre. L'emballage n'est pas le même . . .

G. Dufaux :

Ils font la photo plus rapidement.

J.C. Labrecque :

Nous l'emballage était plus soigné . . .

G. Dufaux :

. . . peut-être trop soigné d'ailleurs, pour la télévision. Quand on veut faire un reportage on veut parfois mettre trop de choses dedans, trop brouiller les pistes, et une certaine simplicité nous a manqué à certains moments. Notre production devenait vraiment très "sophistiquée". Mais, en tant que "cinéma" proprement dit, j'ai bien changé là-dessus. Pendant un certain temps j'ai pensé qu'il y avait abus dans la recherche formelle à l'Office du Film, mais je pense que le cinéma évolue de plus en plus vers une recherche de la forme. Dans tout le nouveau cinéma il y a une tendance à s'éloigner de la forme conventionnelle (le format devient moins important, l'intrigue en soi perd de l'importance, il ne s'agit plus de conter une histoire avec son déroulement classique, il s'agit bien plus d'une accumulation d'impressions) et c'est curieux de voir que beaucoup de choses dans le cinéma nouveau, dans celui de Godard par exemple, on en retrouve l'ébauche dans les films de l'Office de cette époque-là ! C'est un fait bien connu, évidemment, que les styles et idées nouvelles arrivent toujours à peu près au même point en même temps partout dans le monde, mais c'est tout de même curieux de voir à quel point nous étions proches d'un nouveau langage cinématographique . . .

. . . Et justement c'est ce qui me fait regretter cette distinction qui s'est accusée depuis entre courts métrages et longs métrages. Mentalement nous avons changé d'attitude et

c'est cela qui nous a privés des possibilités que nous avions dans le court métrage. Quand Gilles Groulx a fait **LE CHAT DANS LE SAC**, ce n'est pas un long métrage qu'il a fait, — je regrette ! —, c'est un court métrage qu'il a allongé, et on lui a donné les moyens normaux qu'on donne à l'Office pour faire des courts métrages.

(Note de J.B. : En ce qui concerne les "moyens", oui ! Pour une raison bien simple : changer les "moyens" cela veut dire augmenter la quantité de pellicule, prévoir le développement, le tirage etc... pour un film de dix rouleaux au lieu de trois, c'est-à-dire **ALERTER L'ADMINISTRATION** ! Mais en ce qui concerne les intentions, non. En décembre 63 et janvier 64 l'intention de Gilles Groulx (et la mienne en tant que Producteur) était bel et bien de faire un long métrage **DANS LA LIGNE DES TECHNIQUES DE COURT METRAGE** qui était celle que nous connaissions le mieux, et qui nous paraissait la plus intéressante à exploiter. C'était donc justement de faire ce que Georges Dufaux semble préconiser dans les quelques lignes qui suivent.)

G. Dufaux (suite...)

Mais quand, après ça, l'Office s'est mis "consciemment" à faire des longs métrages, la conception de départ a changé. Justement, on allait faire **UN LONG METRAGE** ! Et à ce moment-là on mettait en jeu un certain nombre de moyens, et qu'on le veuille ou non, je pense que c'est la lourdeur de cette machine qui a été un handicap, qui a éloigné les réalisateurs de l'Office d'un certain langage qu'ils avaient trouvé. Gilles Groulx avait une liberté vis-à-vis de ce qu'il faisait et vis-à-vis de son sujet, qu'il n'aurait jamais eue si au départ on lui avait dit : "Tu vas faire un long métrage." Et c'est cette liberté qui se sent dans tout le film et qui se sent aussi d'ailleurs dans **NOBODY WAVED GOOD BYE**. Parce que c'est assez drôle, justement, que la même chose, exactement, se soit produite du côté anglais !.. Mais les autres réalisateurs, ensuite, ne sont pas partis avec cette même conception, et c'est pourquoi je pense que nous avons eu tort de séparer les deux genres : le court et le long métrage. De toute façon, dans le court métrage nous étions à l'avant-garde, et il faut dire la vérité, c'est qu'il y a maintenant en

Europe, un mythe du cinéma canadien ! C'est incroyable ! Je pense que tous ceux d'entre nous qui sont allés en Europe, ces dernières années s'en sont d'autant mieux rendu compte que nous avons, nous, dépassé ce stade-là.

J.C. Labrecque :

Les Italiens, par exemple, ont vraiment une conception du cinéma vérité, ou cinéma témoin, qui est très inattendue ! D'abord, évidemment ils tournent peu en 16mm. Alors c'est non seulement la misère pour se procurer la pellicule, mais au laboratoire par exemple, les rushes étaient projetés dans un recoin sur un drap !

Georges Dufaux :

J'ai l'impression que pour eux, le "cameraman-canadien" comme ils disent c'est une espèce de cameraman-miracle ! Ils ont l'impression que c'est la fin de toutes les difficultés !

J.C. Labrecque :

Le réalisateur avec qui je travaillais, par exemple, devenait extrêmement malheureux à la minute où je posais la caméra sur le trépied ; à ce moment-là, pour lui, ce n'était plus du cinéma direct, c'était du cinéma ORGANISE ! Horreur ! Sauf que, par exemple, comme il était tout de même passé par une grande école de cinéma, — La grande école ! —, pendant tout le tournage il continuait à penser-grand-cinéma ! Alors là, quand ça le reprenait trop fort, il t'arrivait dans le dos pour faire un travelling, avancer, reculer... parce qu'il venait soudainement de penser-montage, de penser-plans-découpés ! et là les difficultés commencent. Il n'y a plus moyen de se comprendre ! Ordinairement, ici, lorsqu'une action commence à se dérouler devant l'objectif, les réalisateurs canadiens en sont très conscients, et ils laissent aller les opérateurs ! Quitte à se rattraper au montage ! Mais en Europe, c'est ça, au fond : ils veulent faire du cinéma-témoin tout en se cramponnant aux études qu'ils ont faites. Ne parlons pas même de "cinéma-vérité". A l'instant où on prononce le mot ils lèvent les bras au ciel ! Pour eux, le cinéma vérité c'est la fin des réalisateurs ! Ils ne veulent même pas en discuter ! Cinéma-témoin, donc, passe encore, mais à l'instant où les caméras tournent dans un sens, leur

esprit, lui, tourne dans le sens du cinéma traditionnel ! “cadrer, avancer, reculer, sortir” . . . tout ce genre de choses ! Les lumières ! Ah les lumières ! Le “miracle” dont tu parlais ! A l’instant où tu veux ajouter “une” lumière, non, non, non ! . . . Pour eux c’est plus du cinéma témoin ! Ils te sortent alors : — “MOI, je ne fais pas ça ! . . .”

Et le son ! Ils se sont dit : — “Le son, dans le cinéma en direct, c’est pas bien compliqué ! C’est un gars avec une Nagra et une perche ! Quand il démarre les claquettes, il fait toutes sortes de simagrées au début et ça marche toujours !

Alors, pour moi, ils avaient choisi un gars qui était manoeuvre sur un autre plateau ! Ils lui avaient montré à faire les claquettes au début. Le premier jour, — on tournait Antonioni ! qui travaillait avec Soraya ! —, mon gars me fait toutes sortes de simagrées avec le micro, tape dessus, tout ce que tu voudras ! Puis il reste planté là, dans le champ, content de lui ! Un mythe ! Un vrai mythe. Tu arrives, on te présente comme “el grande canadese” . . . enfin opérateur canadien et à ce moment-là, ça veut tout dire.

G. Dufaux :

D’ailleurs, pour eux, nous ne pouvons faire que ça. Rien d’autre ! C’est vite réglé !

Nous voulions tourner une séquence avec Antonioni faisant le montage d’une séquence. Antonioni avait dit : “D’accord; sauf que, dans la réalité je ne veux avoir personne à côté de moi quand je monte; alors si vous insistez, ce que je peux faire, c’est une mise en situation avec une séquence déjà montée. Si vous voulez même on prendra une séquence déjà montée mais on la remettra en rushes.

Le réalisateur a poussé les hauts-cris ! Comment ! une situation recrée ! Dans du cinéma-témoin ! . . . Jamais ! Là il a frappé un mur, parce qu’Antonioni a juste fermé sa porte et c’est tout.

On devait aussi faire une entrevue, — camera à la main, évidemment, et avec le zoom ! Ah le zoom ! Ils sont très forts là-dessus ! Si tu ne mets pas le zoom sur la camera c’est fini, ce n’est plus du cinéma vérité ! Tu mets une lentille normale, et ils ne comprennent plus du tout ! Bon, alors,

camera à la main et zoom ! — pour une petite entrevue avec Brigida, une petite séquence de cinéma gentil et smypathique ! Elle, elle refuse en disant : “Moi je suis une comédienne. Pas question d'improviser ! Mettez-moi tout ça par écrit.”

Le réalisateur a manqué mourir. La camera était sur le trépied ! Et pas de zoom ! Et même un éclairage ! . . . Moralité : la séquence n'est pas dans le film ! Chez Zavattini, autre bon souvenir ! Zavattini habite un immense appartement . . . avec des millions de choses dedans . . . Le réalisateur le poussait d'une pièce à l'autre, presto ! presto ! . . . Le pauvre gars ne pouvait même plus s'arrêter pour parler ! Moi ça m'aurait donné une chance de m'appuyer, de cadrer, mais il poussait pour que ça bouge, pour que ça ait du mouvement, **POUR QUE CE AIT L'AIR DE NE PAS ETRE ORGANISE !**

Et ça, c'est le pire ! C'est vraiment le pire ! Un réalisateur qui ne veut pas faire le pont entre cinéma-traditionnel et cinéma-témoin. Avoir l'air moderne, mais s'accrocher et cadrer !

Moi, évidemment, j'ai résisté. Mais la scène qu'il faut voir, c'est un opérateur italien et un réalisateur italien en train de faire du cinéma à la canadienne ! Avec le réalisateur empoignant littéralement le cameraman par les plis de la veste, en arrière, et le poussant à droite, à gauche, en avant, en arrière ! Mais l'honneur est sauf ! Et le réalisateur peut déclarer, après, dans les interviews : “J'ai cadré les plans !

Je cadre toujours tous les plans ! L'opérateur . . .” L'opérateur, en somme, c'est un gars qui est gros, qui est fort, assez pour tenir la camera à la main !

G. Dufaux :

C'est un trépied, quoi !

Et le plus drôle c'est qu'ils sont surpris que nous puissions maintenant chercher dans une autre direction. Pour eux, après les derniers films candides, il n'y a plus rien de bon !

J.C. Labrecque : C'est vrai ! Ils répètent : — “Pourquoi changez-vous, c'était du bon cinéma ! . . .”

G. Dufaux

... alors que pour nous, — pour nous et pour les autres ! — en tant qu'investigation, c'est fini le cinéma candide ! J'ai même l'impression que nous devenons trop "formalistes". Que nous avons tendance à négliger l'impondérable, l'inattendu, que nous devenons réfractaires à ce qui est peut-être l'essence même du cinéma, et que nous ferions bien de nous forcer dans ce sens-là. Je viens de travailler avec Reichenbach, à New York pour filmer Brigitte Bardot ! J'étais avec Marcel Carrière⁽¹⁾ et nous n'étions pas du tout sur la même longueur d'ondes que les autres ! Ils se balladaient avec leur caméra à la main, comme des fous... N'importe où ! n'importe quoi !... On avait l'impression d'une excitation continuelle. Là-dessus, nous, — (d'ailleurs c'est un gars très excité Reichenbach; c'est un gars qui ressemble à Jean Rouch comme deux gouttes d'eau ! c'est le même tempérament. C'est un gars qui est toujours surexcité !) —, nous, ça nous a refroidis ! de les voir si excités. A un moment, j'ai dit à Marcel : — "J'ai l'impression aussi, qu'on vieillit ! Qu'on devient plus difficile !" Au fond j'ai l'impression que toute cette désinvolture technique, les réalisateurs ne l'analysaient pas vraiment. C'est une attitude vis-à-vis du sujet. C'est l'attitude qu'eux-mêmes voudraient avoir. C'est pas la camera au fond ! c'est leur désir de ne pas "s'embarasser" du sujet. Et ça ! la Nouvelle Vague a immédiatement exploité tout ça dans ses longs métrages !

propos échangés par

GEORGES DUFAUX

et

JEAN-CLAUDE LABRECQUE

(1) Marcel Carrière, réalisateur à l'O.N.F. Auparavant comme ingénieur du son l'un des plus grand "ténors" du cinéma canadien. Si le cinéma canadien possède une authenticité sonore que tous les pays lui envie, il la doit, pour une grande part, à Marcel Carrière. (J.B.)