

sous la direction de Bruno Carrière

**MÉTIER**  
**réalisation**

textes et entretiens

Les 400 coups

## MÉTIER réalisation

Proposer une seule définition de la réalisation serait un exercice aussi futile que de dire qu'il n'y a qu'une seule façon de faire du pain. Les textes et les entretiens que nous vous proposons le confirment: le métier de la réalisation en est un de diversité et de polyvalence.

Vous trouverez ici des repères et de nombreux dénominateurs communs. Mais, ensuite, les nuances s'imposent. En matière de réalisation, interviennent tous les aspects de la personnalité, de la subjectivité et du talent de chacune et de chacun. Voilà pourquoi il existe autant de définitions que d'individus.

Les réalisatrices et les réalisateurs sont là pour témoigner, avec leurs œuvres, que liberté et diversité sont les ingrédients indispensables d'une création originale et dynamique. Quel qu'en soit son format, l'écran est la toile du créateur d'images, la surface sur laquelle il transpose sa façon de voir le monde.

Il faut parcourir ce livre pour constater à quel point les participants éprouvent un même plaisir à nous parler de leur pratique. Leurs propos, qui mêlent récits de tournages, points de vue esthétiques et techniques de travail, dressent un panorama unique d'un métier qui est au cœur de l'industrie québécoise du cinéma et de la télévision.

[www.metier-realisation.ca](http://www.metier-realisation.ca)

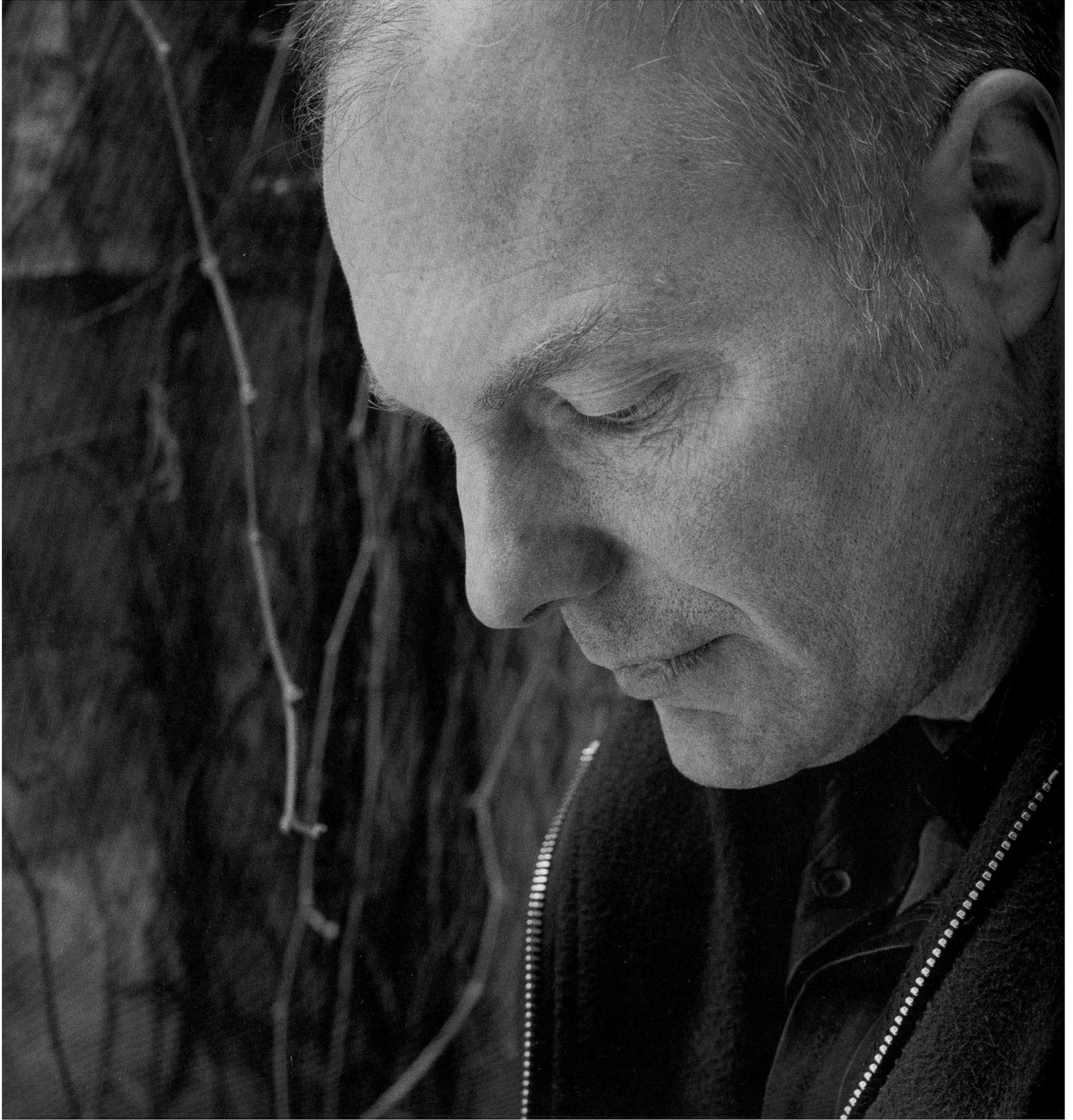
### Les textes

Denys Arcand, Paule Baillargeon, Philippe Baylaucq, Bernard Émond,  
Christopher Hinton, Jean-Daniel Lafond, Jean Pierre Lefebvre,  
Dany Laferrière, Patrice Sauvé.

### Les entretiens

Manon Barbeau, Louis Bélanger, Charles Binamé, Martine Chartrand,  
Louis Choquette, Helen Doyle, Robert Favreau, André Forcier,  
Sylvie Groulx, Magnus Isacson, Micheline Lanctôt,  
Nicola Lemay, Catherine Martin, Robert Morin,  
Benoît Pilon, Léa Pool, Michel Poulette,  
Jean-Marc Vallée.





**L'art de prendre le temps** Il y a, bien sûr, autant de visions de ce que peut être le cinéma qu'il y a de cinéastes. Certaines de ces approches individuelles se recoupent pour former des genres. Des réalisateurs en cinéma d'animation, par exemple, travaillent la matière cinématographique comme si son support, en l'occurrence la pellicule, était une toile. En fait, n'importe quelle surface capable de recevoir des marques, des traits, des contours, des couleurs est au service de l'imaginaire de ces cinéastes. N'importe quel objet inanimé peut soudainement prendre vie sous l'effet de leur magie. Cet art insuffle à l'image fixe ou à l'objet statique l'esprit du cinématographe, conjuguant les propriétés cinétiques et narratives du support filmique aux possibilités infinies des supports plastiques.

Il s'agit d'un cinéma dont les protagonistes peuvent être des acteurs mais aussi des formes, des lumières, des textures, des métamorphoses, des métaphores. Ce travail est unique, en vertu de l'échelle du grand écran, de la dimension sonore et bien sûr de la durée. Comme pour toute forme d'art, il vise à émouvoir, à transcender l'idée de départ pour devenir, dans l'imaginaire du spectateur, une expérience tout à fait personnelle, émouvante, parfois déroutante, souvent étonnante.

Paradoxalement, si ces créateurs travaillent quotidiennement avec l'illusion cinématographique, ils sont aussi très proches de la matière première. Bien que l'ordinateur soit devenu chez eux un puissant moteur de création, ce sont encore souvent leurs mains qui tracent, forment et façonnent les protagonistes et les univers de leurs histoires inventées. Le réalisme photographique qui caractérise le cinéma de fiction et le documentaire est largement dépassé dans cette pratique du cinéma où chaque film porte une signature graphique individuelle, témoin de l'imaginaire unique de son créateur.

Je n'ai jamais réalisé de film d'animation. J'ai signé toutes sortes de réalisations, des films de commande, des œuvres d'auteur, fictions expérimentales, documentaires interactifs, documentaires d'art, fictions de marionnettes pour enfants et films inclassables. Si ma filmographie est à ce point variée (même un peu éclatée), c'est parce que j'ai toujours défendu une certaine liberté artistique ; j'en ai besoin.

Pour moi, qui suis réfractaire aux cases, un film est un rendez-vous qui inspire chaque fois une approche unique. Chaque histoire appelle sa forme, chaque projet m'incite à explorer un monde extérieur à moi, un univers qui deviendra, le temps d'un film, mon propre monde intérieur.

Arrivé au cinéma par les beaux-arts, je partage avec mes collègues en cinéma d'animation une approche qui favorise l'image plus que le verbe, qui privilégie l'exploration plastique. J'ai toujours dialogué

avec la matière d'une histoire (les protagonistes, leurs émotions, les enjeux de leur situation) comme un peintre interpelle la toile ou comme le sculpteur laisse parler la matière brute avant d'en libérer les formes.

Je n'écris pas ce texte à titre de grand connaisseur du cinéma d'animation, mais j'aimerais toutefois explorer les approches que je crois partager avec eux. Comme le mien, leur travail s'inspire de la vaste culture picturale issue des arts plastiques.

Au début, préoccupé par mon apprentissage, j'étais peu conscient de la méthode qui me sert depuis bientôt vingt-cinq ans. Avec le temps et l'expérience, les choses sont devenues plus claires. On apprend à désapprendre, mais on n'évolue pas sans avoir appris.

Je déteste suivre des recettes. De fait, je cuisine très rarement le même repas. Mon plaisir est d'inventer. La répétition est stérile, elle finit par ne plus rien goûter. Si je glane des idées dans un livre de cuisine, c'est uniquement pour regarder les images, pour y trouver de l'inspiration. Lorsque je savoure un bon repas au restaurant, une partie de ma satisfaction est d'essayer de deviner comment il a été composé. J'apprécie (ou pas) sa signature.

Une recette élimine le risque et me prive du plaisir de découvrir, par hasard, au gré des gestes et des combinaisons fortuites, d'audacieuses nouvelles textures ou des saveurs insoupçonnées, inimaginables au point de départ.

La création cinématographique est une forme d'échange. Imaginez un peintre ou un sculpteur en dialogue avec la matière dont sera composée son œuvre. Je dis *dialogue* car son engagement artistique est basé autant sur sa capacité de s'exprimer que sur sa capacité d'écouter. Il fait parler la matière, mais l'écoute quand elle « parle » à son tour.

Ce principe a toujours été à la base de ma pratique, c'est en partie la raison pour laquelle je résiste à trop « écrire » mes films. Le scénario, ô combien essentiel, n'est pas, à mes yeux, une carte routière, une esquisse à transposer fidèlement ou une recette à suivre. Pour utiliser l'imagerie de l'atelier d'artiste, ce serait plutôt le cabinet des pigments, le choix des couleurs sur la palette, la forme de la toile, les grandes lignes au fusain, la sélection des outils, la faveur donnée à une nouvelle technique ou la percée d'une perspective novatrice.

Le scénario est le point de départ de l'aventure, l'amorce du dialogue. On sait de quoi on va parler, mais on ignore les tournures de langage qu'on utilisera. On connaît les hypothèses et on se laisse alors porter par la rencontre avec la matière. Cet échange nous mènera vers des résultats entrevus brièvement dans la vision initiale, mais l'imprévisible forme finale nous étonnera toujours.

En bout de course, un film existe, objet curieux, à la fois concret et vaporeux. On retrouve ce qu'on avait imaginé au départ, transformé, à la fois familier et étrange, plus riche, plus étonnant encore, bien qu'imparfait, vaste et vivant comme le monde dont il émane.

La réalisation se compare à la jonglerie. C'est l'art d'assurer le flot d'une gamme d'éléments qui doivent rester en mouvement, dans une configuration et dans une séquence données. Que ce soit l'apport des nombreuses collaborations à la création, l'univers des détails techniques, les imprévus du monde dans lequel on crée, les relations humaines, les paramètres financiers, voilà autant de petites boules qui passent d'une main à l'autre. On ne peut en échapper aucune, sinon toute la structure aérienne s'écroule.

Équilibriste aussi (très souvent sans filet). Pour chaque film, lorsqu'on aperçoit de l'autre côté du vide le perchoir au bout du fil, on sait, malgré la peur, qu'on y arrivera, un pas à la fois. Suspendu entre l'assurance et le doute, la tête et le cœur, réaliser, c'est l'art de marcher en tenant une longue perche qui penche tantôt du côté de l'ordre, tantôt du côté du désordre. Le funambule créateur vacille entre les cadeaux du hasard et la rigoureuse planification. Il se demande s'il faut imposer la forme ou simplement la déceler, il hésite entre savoir ce qu'il veut dire et découvrir ce qu'il veut dire. Malgré de solides connaissances, il avance parfois à tâtons et progresse, au moment où il s'y attend le moins, par grands bonds d'intuition.

Quel processus paradoxal ! Et sur cette jouissive corde raide, il se sent à la fois seul et entouré, observé par la foule, rassuré par l'équipe qui tend sous ses pieds une bâche de solidarité.

Le réalisateur doit écouter la matière, mais il doit aussi écouter les autres. La réceptivité du réalisateur est l'enjeu majeur de son leadership. Tout en propageant sa vision du film en la communiquant clairement, c'est le dialogue général qu'il entretient avec son équipe qui alimente la confiance et nourrit la curiosité. Porté par les possibles, chacun est alors invité à quitter les sentiers battus pour ouvrir de nouvelles pistes.

Faire les choses autrement brise la routine et donne le goût de vraiment créer. Loin de déstabiliser une équipe, le fait de développer des approches nouvelles fait partager les risques *et* les plaisirs de la création. Un cinéma qui défend la force de la métaphore, et se libère du texte, se lance dans le vide. Mais cet espace sous la corde raide est un «vide» rempli de possibilités, qui stimule, qui pousse à performer, à voir différemment, à trouver mieux, à réinventer la «suite du monde».

En revanche, si on peut parler de la coupole du cinéaste qui capte, glane, transforme, harnache l'apport de tous ses collaborateurs, on accepte qu'en bout de ligne il y ait *une* vision qui prime, *une* personne qui tranche ; d'où le paradoxe : l'effort collectif, ouvert, fluide et pluriel se concentre dans les mains de l'auteur et se cristallise dans sa seule signature.

J'admire beaucoup les gravures sur bois. Je pense notamment à Paul Gauguin, à Edvard Munch et plus tard aux expressionnistes allemands Ernst Ludwig Kirchner et Karl Schmidt-Rottluff. Chacun a su dialoguer avec la matière pour en extraire les matrices d'images oniriques, vibrantes, d'une grande vitalité. Et dans chaque cas, c'est l'esprit du bois qui transparait à travers la composition. En le gravant, l'artiste compose avec le grain ; en coupant, il franchit un point de non-retour. Il faut donc qu'il ait une direction claire tout en sachant la conjuguer aux aspérités d'une matière vivante. La lutte avec les obstacles, les aménagements, les détours, les accidents et les solutions miraculeuses, tout témoigne de l'intervention d'un créateur et constitue sa présence, sa personnalité, sa signature. La résistance du support fait ressortir la grâce et l'imperfection. L'œuvre achevée témoigne d'une confluence des forces et des faiblesses lui conférant toute son humanité, sans maquillage.

Si les modes glissent en surface, le sens, lui, s'enracine en profondeur. Une œuvre qui dure est une œuvre dont les niveaux de lecture semblent ne jamais s'épuiser. La pérennité est fonction de ce qui a été investi. Disposé en couches, l'historique des choix de réalisation, des liens thématiques, des allusions, des clins d'œil visuels et sonores forme un tout stratifié. Cette charpente, cette architecture du film est complexe. À chaque visionnement, de nouvelles portes s'ouvrent sur des pièces cachées. Différentes interprétations sont toujours possibles. Le spectateur fait ses propres liens, voyageant à sa guise, longtemps.

L'intemporalité d'une œuvre est aussi liée à son originalité. Il incombe au réalisateur de recomposer, chaque fois, et donc de se réinventer, ce qui n'est pas facile... On prend si vite le pli de ses outils. Rester en zones de découvertes, prôner des approches inhabituelles, c'est courtiser le danger. Mais c'est exaltant. Douleur comme la naissance, l'invention est aussi fertile. Au terme d'une longue gestation, l'œuvre trouve soudainement sa forme. Elle s'affirme comme une entité indépendante de son créateur. Elle respire désormais sa propre histoire.

Et rien de tout cela ne se fait rapidement. Qui dit gestation, dit mûrissement, recul et mise en question. On parle ici de processus qui prennent du temps, denrée de plus en plus rare, hélas. Les rapports avec le sujet, la forme et l'exécution exigent qu'on soit méthodique et... très patient.

Et si l'échange avec la matière exige du temps, la collaboration harmonieuse avec les gens en demande aussi. Que ce soit avec les idées ou avec les êtres humains, on ne peut pas forcer le dialogue, il faut le construire. Or un contexte de production qui bouscule au nom de l'efficacité facilite rarement les approches plus organiques. La production industrielle impose son rythme et sa vision du monde. Elle nous inonde de ses produits. Enrobés d'un réalisme facile, ces derniers demandent le minimum d'effort d'imagination. Comme avec le sucre, si rapidement absorbé, cette façon de faire nous habitue à des montées énergétiques instantanées ; sans teneur nutritive. Aussitôt digérée, l'expérience nous laisse de nouveau sur notre faim.

Les outils du jour, aussi polyvalents soient-ils (et ils sont formidables !) produisent trop souvent des réalismes baroques : beaucoup de « tape-à-l'œil », trop de fioritures. Tout est montré car, techniquement, tout est montrable. Or c'est le vecteur interactif du cinéma qui se trouve complètement évacué. Sans la dimension métaphorique – les non-dits, la poésie –, le spectateur devient de plus en plus passif, il ne reçoit que des images saturées. N'ayant rien à compléter, son imaginaire s'atrophie. Son appartenance à l'œuvre, cette raison pour laquelle il pourrait vouloir s'en souvenir est court-circuitée par une consommation aussi passagère qu'amnésique.

L'illustration facile et simpliste du monde est une proposition abrutissante. Comme pour la vie, le langage du cinéma est infiniment plus vaste. Sa capacité à pouvoir sublimer nos expériences est un phénomène transcendant et nourrissant.

Le réalisateur est un passeur, un rêveur, fier de l'être. Ouvert aux réalités extérieures tout en restant fidèle à sa vision intérieure, il contribue à multiplier les visions du monde. Au contraire d'une vision monolithique, c'est une vision plurielle et kaléidoscopique qui s'ouvre alors à tous ; c'est ça l'âme du cinéma. Lorsque cette dimension réellement démocratique et universelle est évacuée, ce n'est plus du cinéma, c'est de la production.

Un soir, alors que je regardais un superbe ciel étoilé en compagnie de quelqu'un qui savait nommer et situer les astres, j'ai tenté de voir la très distante Andromède, la galaxie la plus rapprochée de la nôtre. Elle était à peine visible. Mon guide m'expliqua qu'avec le temps le centre de notre rétine devient usé. Chacun perçoit de plus en plus difficilement les faibles scintillements d'étoiles lointaines. Pour les voir, il faut observer tout juste à côté pour mettre à profit des zones du globe oculaire moins sollicitées par toutes ces années passées à regarder directement des choses éblouissantes.

La réalisation pour moi, c'est un peu ça : l'art de voir les choses à peine perceptibles en les regardant légèrement de biais et, avec le concours de nombreux et précieux collaborateurs, réussir à les transposer dans cet extraordinaire champ de vision qu'est l'écran de cinéma.

L'œuvre de **Philippe Baylaucq** est portée par de grandes ambitions artistiques en même temps qu'elle emprunte plusieurs genres : film de danse (*Lodola*), film sur l'art (*Mystère B.*), documentaire métissé de fiction (*Sables émouvants*), film pour enfants (*Hugo et le dragon*), etc. Plusieurs prix viennent souligner la qualité de son travail.