

Entretien avec Philippe Lavalette
directeur photo

« D'un seul coup, je vois Anaïs non plus seulement comme ma fille, mais comme une réalisatrice. » Philippe Lavalette

ÉRIC PERRON

Un soir de novembre, environ deux semaines après le début du tournage du **Ring**, je croise Philippe Lavalette, occupé à faire des courses. Il attend sa fille, partie acheter du poisson. C'est lui qui m'a reconnu le premier. On échange des politesses, puis il me dit : « Je n'ai jamais travaillé autant dans ma vie. » Ce n'était pas un commentaire plaintif. Tourner avec Anaïs Barbeau-Lavalette lui demandait forcément une implication plus importante qu'à l'habitude, mais il semblait y prendre un malin plaisir.

Le directeur photo roule sa bosse depuis plusieurs décennies. Il a participé à nombre de documentaires d'auteurs : **Vue de l'Est** de Carole Laganière, **Les Messagers** de Helen Doyle, **Quelques raisons d'espérer** de Fernand Dansereau, **Les Enfants du Refus global** de Manon Barbeau, **La Conquête du grand écran** d'André Gladu. Des titres, entre autres, d'hier et d'aujourd'hui, qui ont marqué le genre au Québec. Il a contribué à des séries dramatiques, de bonnes choses (*Les États humains* de Jean-Philippe Duval) comme d'autres plus ordinaires (*Cauchemar d'amour* de Bruno Carrière). Naturellement, il a fait des longs métrages de fiction; avant d'embarquer sur **Le Ring**, il sortait de **La Brunante** de Fernand Dansereau. Il a réalisé aussi quelques films, dont un court métrage rempli de tendresse sur son père, **Un gamin de Paris**, présenté ce printemps à Ex-Centris.

Philippe Lavalette est un chic type. Un homme facile d'approche, généreux, affable. Après lui avoir parlé à quelques reprises sur le plateau du **Ring** — toujours dans un rythme effréné —, j'ai eu envie que l'on s'assoie et qu'il me raconte cette aventure particulière qu'est celle d'un directeur photo qui tourne les images du premier long métrage de sa réalisatrice de fille. Il voulait volontiers, mais

il fallait trouver la manière, parce que le sujet était, inévitablement, un peu délicat. Quelques jours plus tard, lorsque le magnéto s'est mis en marche, nous étions déjà en train de parler de prises de vue à faire sur le toit d'une école primaire de Hochelaga-Maisonneuve, le lendemain matin...

Ciné-Bulles : Les plans du toit, ce n'était pas prévu au départ.

Philippe Lavalette : Non, mais au fur et à mesure que les *rushes* s'additionnent, le film se construit et, regardant tout cela, je me suis dit : « On n'a jamais un truc qui donne une vision "paysagiste" des lieux, un point de vue en hauteur. »



Philippe Lavalette et sa fille Anaïs lors d'une répétition de scènes de lutte — PHOTO : ÉRIC PERRON

Une forme de sécurité.

Non. Ce que j'aime justement, c'est que des mots comme « sécuriser » n'existent pas sur ce plateau. Par exemple, il y a un mot qu'on n'a jamais utilisé, c'est « *master* », on va faire un « *master* », le plan large et ensuite on découpe là-dedans. Jamais ce mot-là n'est sorti sur le plateau et c'est une chose qui me réjouit. Ça ne veut pas dire que c'est mauvais, mais l'approche d'Anaïs est plus personnelle. C'est ce qui m'intéresse et je l'accompagne dans cette démarche : une réflexion sur le langage filmique. Comment on filme une scène? Quel en est le sens? Qu'est-ce qu'elle porte? Comment aller tout de suite au cœur de ce qu'elle veut dire?

Disons un mot de votre parcours. Il est très marqué par le documentaire d'auteur.

Je suis très sollicité par le documentaire d'auteur. En même temps, j'adore la fiction. J'ai besoin que ma palette soit assez large. Le vrai plaisir, c'est de réfléchir sur le langage filmique, sur comment tu filmes quelque chose et c'est encore plus crucial en fiction où tu es directement en contact avec l'émotion. En documentaire, tu l'es aussi, mais c'est plus difficile à cerner. J'aime bien cet équilibre. Quand je suis en documentaire, je fais de la fiction et quand je suis en fiction, je fais du documentaire. Les techniques du documentaire sont pour moi très précieuses sur **Le Ring**. Cette capacité de réagir très vite à une situation quelle qu'elle soit, c'est un héritage du documentaire. Et quand je suis en documentaire, j'aime avoir la possibilité — quand j'en ai le temps et les moyens — de bonifier l'image, ce qui donne des résultats super intéressants. Le travail que j'ai fait avec Carole Laganière sur **Parc Lafontaine** et avec Manon [Barbeau] sur **De mémoire de chats – Les ruelles**, c'est un bonheur total, c'est dans cet équilibre-là que je suis bien.

J'imagine que le format et la mobilité de l'équipe du Ring vous conviennent, c'est assez proche de la réalité du documentaire.

Le profil est parfait pour moi. Mais au départ, je pensais le film plus petit qu'il ne l'est. Ce film-là, je le tournais vraiment avec une ultra-légereté, un peu comme on a fait sur la série *Les États humains* : tu as un *winnibago* et tout le monde est dedans. C'était vraiment le *fun*, j'ai eu l'impression d'inventer.



Le directeur photo discutant avec la réalisatrice pendant le tournage des scènes de lutte, en compagnie du comédien Jean-François Casabonne – PHOTO : ÉRIC MYRE (INIS)

« Le vrai plaisir, c'est de réfléchir sur le langage filmique, sur comment tu filmes quelque chose et c'est encore plus crucial en fiction où tu es directement en contact avec l'émotion. En documentaire, tu l'es aussi, mais c'est plus difficile à cerner. »

Quand je suis sur une série lourde — et là, je ne crache pas dans la soupe —, je n'invente rien, personne n'invente rien, on fait juste du copier-coller. C'est correct, c'est une expérience et du *cash*. Tu y rencontres des gens très talentueux. C'est le bon côté de la chose, tu es amené à travailler avec les meilleurs de leur métier. Pour **Le Ring**, peut-être que j'aurais été encore plus minimaliste, mais probablement que cela aurait été trop.

Le film ne bénéficie pas d'un gros budget, mais j'ai l'impression que de sortir tout l'attirail — éclairages, travellings, etc. — n'aurait pas servi le propos.

Je pense que cela aurait été au détriment du film. Quand tu commences à éclairer, tu fais une ligne de lumière pour une position précise, donc tu interviens directement dans le jeu. Bon, un comédien professionnel, tu n'as pas de problème. Tu lui dis de s'arrêter là, et s'il refait la prise 10 fois, il va être au même endroit les 10 fois, il va se placer dans sa lumière, il aura la bonne distance, c'est un métier. Mais là, on travaille avec des données complètement différentes. Ce n'est pas improvisé pour autant, mais on laisse une marge, si le petit ne se place pas exactement au bon endroit, ce n'est pas grave, on récupère. Ce choix n'est ni technique ni économique, c'est un choix d'écriture, c'est la recherche d'une vérité. Dans le fond, mon métier, c'est de trouver le bon outil, la bonne manière pour cibler exactement le sens du film.

On m'a dit qu'une de vos forces est d'arriver à faire des images d'une grande qualité avec très peu de lumière.

Ça fait plaisir à entendre. C'est un peu l'école de Michel Brault et d'autres cinéastes issus des années 1960-1970. J'adore ce qu'ils ont fait avec rien. Le cinéma de ces années-là en était un de l'instant, de la débrouillardise, tout en étant un cinéma très achevé sur le plan esthétique. L'image est belle, et pourtant, des fois, il n'y a qu'une ampoule. Certaines écoles de peinture, c'est aussi cela. C'est une direction de lumière, point final, parfois un petit carton... Ce serait intéressant de parler avec Clermont [Clermont Lapointe; chef éclairagiste sur **Le Ring**] à ce sujet. Il en a beaucoup fait et il est tellement intelligent. Il a été sur des gros trucs, des trucs énormes, mais il fait aussi des petits projets.

Nous lui avons déjà parlé. D'ailleurs, il vous rejoint dans cette école de pensée, pour ce qui est de la débrouillardise.

Tout à fait. D'abord, c'est un grand séducteur et il est fort habile. Quand les producteurs arrivent avec un budget éclairage, il le regarde et il commence à couper (rires). Par exemple, il n'a pas besoin d'une génératrice qui coûte une fortune, avec un type qu'il faut payer dehors.

Il y a des projets où vous ne faites que déterminer la lumière et d'autres où vous vous occupez aussi du cadre. Lorsque vous êtes à la caméra, votre implication est plus grande, non?

Sur les grosses séries, il m'arrive de ne m'occuper que de la lumière. Je m'amuse dans ces situations. Quoique, au début, je pensais que ce serait frustrant de ne pas faire le cadre. Mais c'est plus agréable de tenir la caméra. Le monde est divisé en deux. Il y a ceux qui racontent des histoires et ceux qui les écoutent. Moi, je suis de ceux qui les écoutent, mais je suis au premier rang et tellement content d'être là (rires). Quand je tiens la caméra, je suis le premier spectateur de la chose qui se vit devant moi et c'est extraordinaire. Je peux même intervenir : « Tu pourrais me la raconter autrement? » (rires)

*Parlons de la préparation avant le tournage du **Ring**, entre la réalisatrice et vous? Parce que, sur le plateau, le rythme est soutenu.*

« Quand on reprend beaucoup, c'est parce qu'Anaïs veut amener la scène plus loin. [...] Je la regarde travailler et c'est assez intéressant. Elle a besoin que la chose soit là, placée dans les lieux, jouée et filmée une fois, puis deux, puis trois, et chaque fois elle monte d'un cran. »

On va vite et lentement en même temps. Il y a tout ce travail préparatoire qui est très important et que je ne fais pas de façon aussi systématique avec tous les réalisateurs. Là, c'est une relation très privilégiée. Donc, on épluche l'horaire, toutes les séquences, et pour chacune d'elles, on détermine le sens, ce qui va définir l'axe et la grosseur des plans. J'ai aussi la chance de bien connaître les lieux, d'avoir souvent participé aux répétitions — ce qui est rare dans notre métier —, d'avoir assisté à certaines auditions comme observateur parce que ça m'intéressait de savoir comment tel ou tel visage pourrait être filmé, de réfléchir à la lumière en fonction d'un type de visage... Lorsqu'on arrive sur le plateau, on sait tout cela. Ce qui ne veut pas dire que tu ne changes pas d'avis, mais on a cette base.

Avez-vous un exemple d'une mise en scène qui a été déterminée lors de répétitions?

La scène où Kelly retrouve sa mère prostituée sur le trottoir — une scène très forte —, c'est quelque chose qui a été élaboré lors de la répétition. Anaïs fait une pratique de texte, de jeu, de mouvement, la chorégraphie habituelle et on filme en même temps. Puis là, on se dit : « Comment peut-on filmer cette scène sans basculer dans le pathos? » Heureusement, Anaïs est très consciente de cela et, pour elle, le plus grand danger est là. À partir d'un scénario très fort qu'elle a en main et qu'elle doit traiter, comment filmer cette scène qui est forte sur papier, qui peut l'être à l'écran, mais qui peut aussi constituer un casse-gueule, un écueil?

*Sur **Le Ring**, il y a des plans qui ont nécessité 2 ou 3 prises alors que d'autres en ont demandé jusqu'à 20. Dans ces cas-là, s'agissait-il de scènes particulièrement difficiles d'un point de vue technique?*

Non. C'est toujours l'émotion, rarement pour la technique. Quand on reprend beaucoup, c'est parce qu'Anaïs veut amener la scène plus loin. Je ne discute pas la répétition des prises parce que, dans le fond, elle tourne peu. Elle découpe très peu. Une séquence d'une page et demie, s'il y a deux plans, c'est la moyenne, alors que d'autres réalisateurs vont multiplier les plans. Je la regarde travailler et c'est assez intéressant. Elle a besoin que la chose soit là, placée dans les lieux, jouée et filmée une fois, puis deux, puis trois, et chaque fois elle monte d'un cran. Est-ce qu'elle va changer de technique dans sa car-

rière? Je n'en sais rien. Pour le moment, elle fonctionne de cette façon. Donc, je sais très bien qu'on fait une première prise et ensuite on voit. À moins qu'il s'agisse d'un truc très factuel. Par exemple, l'enfant entre dans la cuisine, ouvre le frigo, prends des saucisses, une fois, deux fois, OK, c'est bon. Par contre, lors de scènes très fortes, comme celle où l'enfant découvre sa mère en train de se piquer, qui demandent beaucoup de délicatesse, de doigté, de contrôle en ce qui concerne les émotions, oui, on peut les refaire plusieurs fois. On ne les refait pas *ad vitam* parce qu'à un moment donné, il y a épuisement des comédiens, surtout quand ce sont des enfants.

Cette façon de faire d'Anaïs, vous ne la connaissiez pas avant de tourner ce film?

Je ne le savais absolument pas. Avant **Le Ring**, je n'avais travaillé qu'une fois avec elle. En fait, je ne voulais pas travailler avec Anaïs, je trouvais que ce n'était pas une bonne idée.

C'est elle qui vous en faisait la demande?

Ah oui, je ne me serais pas imposé. Quand elle faisait des documentaires, je me suis toujours un peu éclipsé parce que je considérais que, si elle avait choisi ce métier, elle devait affronter une donnée importante : les équipes. Comment *dealer* avec une équipe? Le facteur humain est tellement énorme. Il s'agit d'un métier très solitaire. C'est toi qui signes le film. S'il est mauvais, tu es responsable, point final. Et en même temps, tu dois t'entourer de plein de gens. Tu as besoin de cette collaboration énorme du son, de l'image, de la production, etc. Je pensais qu'elle devait justement se frotter à cet aspect-là du métier, qu'elle fasse cela en dehors de nous [NDLR : Anaïs Barbeau-Lavalette est également la fille de Manon Barbeau, figure très en vue dans l'univers du documentaire québécois]. Cela dit, à un moment donné, j'ai dû remplacer quelqu'un sur un de ses documentaires pendant un jour ou deux. Il manquait des plans. J'avais du temps et je suis parti avec elle faire ces plans. J'ai trouvé cela tellement génial, elle aussi, que j'ai eu le goût de continuer.

*Et là est arrivé **Le Ring** et vous avez embarqué.*

C'est délicat, ce n'est pas évident. En général, ce genre d'association prête à une certaine perplexité, mais finalement c'est formidable.



Philippe Lavalette lors de répétitions et sur le plateau de tournage du **Ring** – PHOTO DU HAUT : ÉRIC PERRON – PHOTO DU CENTRE : ÉRIC MYRE (INIS) – PHOTO DU BAS : EMMANUEL POISSON

DOSSIER LE RING

Entretien avec Philippe Lavalette
directeur photo



Des situations qui illustrent bien toute la mobilité de l'équipe caméra... — PHOTOS : ÉRIC MYRE (INIS)

Donc, sa façon de travailler, vous venez de la découvrir?

Oui. Je pense d'ailleurs qu'elle-même ne le savait pas. J'ai découvert ça et aussi plein d'autres choses. C'est comme si je faisais un peu — pour utiliser un vocabulaire de cinéaste — le contrechamp affectif. D'un seul coup, je vois Anaïs non plus seulement comme ma fille, mais comme une réalisatrice. Une réalisatrice qui risque de compter beaucoup je crois, dit-il très modestement (rires). Elle a l'art et la manière. Je ne dis pas que je suis surpris de cela, mais je le découvre. Je ne pouvais pas le savoir. Je veux bien lui faire confiance, mais je ne l'avais jamais vue sur le terrain. Là, je la vois opérer et je la trouve parfaite. J'aimerais bien qu'Anaïs arrive à faire son chemin en faisant sa marque et qu'elle ne tombe pas dans le moule de production très formatée — où il y a tout de même de bons films. Au début, elle a voulu imposer des choses très intéressantes. Elle n'a pas réussi parce que ce n'est pas faisable dans notre industrie. Par exemple, elle aurait aimé tourner en chronologie. Certains cinéastes le font et réussissent très bien. On aurait pu avoir une toute petite équipe et travailler sur cinq mois. Pourquoi pas? Mais c'est impossible. Là, actuellement au Québec, il faut oublier ça. Au moins,

« J'aimerais bien qu'Anaïs arrive à faire son chemin en faisant sa marque et qu'elle ne tombe pas dans le moule de production très formatée — où il y a tout de même de bons films. »

elle a commencé à faire sa marque par rapport à un système. Elle a exigé des répétitions filmées avec les comédiens. Et elle les a eues. Même sur les gros films, ce type de répétitions n'existe pas.

Cette proximité professionnelle avec Anaïs, elle a pris racine à l'extérieur du plateau?

Évidemment. Par exemple, elle vient à la maison, on mange ensemble et après on regarde un film qu'elle a choisi pour tel aspect, ou parfois c'est moi qui propose un titre. On regarde, on discute. Il y a un vrai échange, c'est génial. Même qu'à l'été 2005, pour les vacances, nous sommes partis avec les entretiens des frères Dardenne. Elle a souligné des trucs, puis elle m'a donné le bouquin, je l'ai lu... Je pensais à cela et je me disais, c'est un peu comme une famille de cirque. À un moment donné, il y en a un qui va faire son numéro, il est tout seul sur la piste, mais tout le monde est autour, derrière les rideaux, pour être certain que tout va bien se passer.

Le Ring, ça représente quoi pour Philippe Lavalette?

C'est un cadeau, un vrai cadeau. Pour un cinéaste et pour un père. Un cadeau formidable. ■

Se réaliser avec son père

ÉRIC PERRON

Le premier jour du tournage du **Ring**, le 4 novembre 2006, Anaïs Barbeau-Lavalette et Philippe Lavalette, ont cassé la croûte dans un petit restaurant de la rue Ontario, à deux pas des ruelles où le plateau s’est installé en matinée. En toute confiance, ils ont accepté la présence du représentant de *Ciné-Bulles* à leurs côtés. Pendant une heure, ils ont discuté des séquences du matin. Le directeur photo était enthousiaste de voir que l’idée d’être très collé aux personnages fonctionnait à merveille. La mise en scène avait été réfléchie, posée sur le papier, répétée, mais là, elle existait concrètement. Il fallait maintenant continuer. La réalisatrice voulait parler des scènes prévues en après-midi et de celles des jours à suivre. Très vite, les deux se sont entendus pour travailler le soir même à la maison. La réalisatrice ne retournerait plus à son appartement avant quelques semaines...

Cette discussion avait débuté depuis un moment déjà. « J’ai commencé à discuter de la méthode à aborder avec un directeur de la photographie pressenti et avec lequel j’aimerais travailler. Nous avons déjà eu de multiples discussions animées sur le sujet. Nous nous sommes d’ailleurs fixé une rencontre par semaine, à partir du mois de février, afin de mener un travail cohérent et assidu au cours des prochains mois », écrit Anaïs Barbeau-Lavalette en janvier 2006 dans une lettre destinée au jury chargé d’approuver la mise en marche de la production. Peut-être hésite-t-elle à nommer son père par pudeur ou par souci de professionnalisme, mais le duo est déjà au travail. Cependant, la proximité des rapports n’exclura pas les mises au point.

Quelques instants avant ce lunch du premier jour de tournage, la réalisatrice, après avoir glissé des indications à deux ou trois personnes, rejoint Philippe Lavalette et l’assistant à la caméra Martin Brouillard dans un camion de la production. Séance de visionnement improvisée des premiers *rushes*. Le directeur photo est heureux de constater la qualité de l’image, il est très encourageant, mais la réalisatrice est un peu contrariée en regardant les images. Le petit moniteur portatif qu’on lui a fourni ne lui permet pas, visiblement, de bien mesurer le jeu des comédiens. « Si j’avais eu un moniteur, j’aurais vu cela dans ses yeux. Alors que sur le plateau tout à l’heure, je ne l’avais pas vu », dit la réalisatrice évoquant le jeu d’un acteur, avec une pointe de déception dans la voix. Il est déjà trop tard pour les scènes tournées ce matin. Elle explique, en prenant

bien soin de ne brusquer personne, qu’elle n’aime pas travailler de cette façon et qu’elle souhaite avoir un vrai moniteur. Le directeur photo lui rappelle que l’utilisation de l’appareil a été exclue pour favoriser la mobilité de l’équipe, principe auquel elle adhérerait... La réalisatrice insiste et le directeur photo, redevenu père conciliant, parle avec l’assistant caméra de l’idée d’introduire l’équipement. Ce dernier répond qu’il s’informerait des disponibilités. Le lendemain, le moniteur entrera sur le plateau et une stagiaire s’en occupera.

Au-delà des rapports professionnels, Anaïs Barbeau-Lavalette voulait son père à ses côtés dans cette aventure d’un premier long métrage de fiction, comme un appui. « Le film mis à part, sur le plan humain, je ne vois pas pourquoi je me priverais de cette précieuse collaboration. Mon film serait merdique, pourri, que j’aurais fait un film avec mon père, ce qui est une chance extraordinaire. Chaque soir, on s’ouvrait une bouteille de vin en parlant des plans de la journée... », se réjouira la réalisatrice. Et dans l’action du plateau? « On se comprend, il est à l’autre bout et lorsque je n’aime pas ça, il le sait... Le défi était d’être capable de lui dire : “ Je sais que ce que tu fais est bon, je sais aussi que tu as 150 années d’expérience — je ne veux pas le blesser —, mais je n’aime pas ça. ” Je devais être capable de le lui dire », confiera Anaïs Barbeau-Lavalette.

Son premier assistant sur **Le Ring**, Olivier Chouinard, témoin des moindres discussions de mise en scène, confirmera que si le directeur photo aidait la réalisatrice à construire ses plans, celle-ci n’hésitait pas à lui faire part de ses objections lorsque cela se produisait. Pour la jeune cinéaste, il fallait donc être en mesure de s’imposer, mais pour cela il lui fallait comprendre les raisons de ses mécontentements. « Ce que j’ai appris sur ce tournage et que je vais continuer à apprendre, c’est la connexion entre “ Je n’aime pas ça ” et “ Pourquoi je n’aime pas ça? ” Plus le tournage avançait, plus j’arrivais à passer rapidement au “ Pourquoi ”... C’était agréable quand je parvenais à casser un plan que je ne sentais pas. Dès que c’était un peu trop placé, trop pensé, que ça ne fonctionnait pas avec ce que je voulais faire, je cassais le plan. Et quand j’avais ce ton ferme, lorsque je voyais quelque chose que lui n’avait pas vu tout de suite, il me disait : “ Je suis fier de toi! ” Il voyait que ma vision était claire », raconte la réalisatrice avec autant de fierté. ■