

Entretien avec Jean-Claude Labrecque

Michel Coulombe

Volume 4, numéro 3, juin–juillet 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34385ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Coulombe, M. (1984). Entretien avec Jean-Claude Labrecque. *Ciné-Bulles*, 4(3), 2–5.

ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE LABRECQUE

"Il faut aimer les gens avec qui on tourne..."

Fin avril. Jean-Claude Labrecque, fébrile, prépare sa participation au 37^e Festival de Cannes. Son plus récent film de fiction, *Les années de rêve*, second volet d'un audacieux tryptique consacré au Québec des vingt-cinq dernières années et centré sur deux personnages (interprétés par Gilbert Sicotte et Anne-Marie Provencher), est présenté, en première mondiale à la prestigieuse Quinzaine des réalisateurs (où il a été, on le sait maintenant, chaleureusement applaudi). Le film évoque la transformation rapide de la société québécoise dans les années 1960, de la phrase célèbre prononcée par un non moins célèbre général français au balcon de l'Hôtel de ville de Montréal à la violence entourant les revendications felquistes. *Les années de rêve* sortira sur les écrans québécois à l'automne 1984, neuf ans après *Les Vautours*, première partie de cette chronique du Québec contemporain réalisée par Jean-Claude Labrecque et scénarisée par Robert Gurik.

Depuis plusieurs années, Jean-Claude Labrecque passe régulièrement du documentaire (*La nuit de la poésie, Les Jeux de la XX^e Olympiade*) à la fiction (*Les Smattes, L'Affaire Coffin*). Caméraman recherché, il participe au tournage de plusieurs commerciaux, documentaires et fictions en attendant de pouvoir tourner ses propres films. Philosophe, il explique "Les cinéastes c'est comme les gars qui font du surfing et qui attendent la vague. Quand elle passe il faut lui sauter dessus. Pour y arriver, il faut que tu sois prêt..."

M.C.

N.D.L.R.: Les propos de Jean-Claude Labrecque ont été recueillis par Claude Lavoie, réalisateur et monteur pigiste.

Ciné-Bulles: En plus de longs métrages de fiction comme *L'affaire Coffin, Les vautours et Les années de rêve*, tu as tourné plusieurs documentaires dont *Marie Uguay* en 1982. Dans ce cas précis, il te fallait travailler avec une poétesse, comment as-tu abordé le travail de scénarisation?

Jean-Claude Labrecque: J'ai connu Marie lors de "*La nuit de la poésie 1980*". elle était d'une grande dignité, d'une grande force. Elle était déjà malade et sa maladie l'emportait plus vite qu'on ne le pensait. Plus vite qu'elle ne le pensait aussi. Elle exerçait une très grande fascination sur les gens. Je me rappelle l'avoir rencontrée à l'Express (un café de la rue St-Denis) et au bout de vingt minutes, il y avait une dizaine de personnes autour d'elle pour l'écouter. Elle ramassait, elle avait une sorte de grand magnétisme, une force cinématographique. De fil en aiguille, je lui ai proposé de faire un film sur elle...

Après avoir obtenu l'appui financier de Radio-Canada et de l'Office national du film, on a structuré le scénario avec Marie pendant près de huit mois. Dans le film qu'on prévoyait tourner, elle devait présenter les thèmes de son oeuvre, faire des rencontres, lire des poèmes, assister à des sessions de composition de



Il arrive que des acteurs (ici Anne-Marie Provencher) passent derrière la caméra.

musique pour le film sur des poèmes qu'elle avait faits, etc. J'avais déterminé une date pour le début du tournage, mais Marie a été obligée de faire une session de chimiothérapie. Ce n'est donc que deux mois plus tard qu'on a pu tourner.

Ciné-Bulles: Est-ce que tu détermines très précisément la structure d'un documentaire avant le tournage?

Jean-Claude Labrecque: Si tu tournes exactement ce que t'as écrit ton documentaire sera raté parce que tu ne te seras pas laissé prendre par l'atmosphère, parce que tu auras refusé ce qui s'est passé pendant le tournage. Pour réussir un documentaire, il faut aimer les gens avec qui on tourne, les aimer d'une façon terrible, avoir un grand sentiment pour eux. Pour ma part, je suis très attiré par les portraits intimistes, par l'introspection, je veux mettre à l'écran quelque chose de très intérieur.

Ciné-Bulles: Pour tes films de fiction, comment se partage le travail entre le scénariste et le réalisateur?

Jean-Claude Labrecque: Pour *Les vautours* (1975), j'ai d'abord structuré les personnages principaux, puis Robert a écrit le scénario. Pour *Les années de rêve* (1984), comme il s'agissait de la suite des *Vautours*, on connaissait très bien les personnages, leurs caractères. On n'a eu qu'à suivre le rythme de ces personnages qui passaient des années 50 aux années 60. J'ai donc fait une recherche historique et à partir de ce matériel, Robert Gurik a structuré les séquences.

Gurik a établi la structure du film dès le début et pendant les deux ans et demi qu'a duré le travail de scénarisation, elle n'a jamais changé. On a retranché quelques scènes mais changé peu de choses en définitive. Et quand, en fin de parcours, Marie Laberge est arrivée, elle a uniquement travaillé les dialogues.

Ciné-Bulles: La structure d'une fiction s'établit donc dès le scénario alors que pour un documentaire elle n'apparaît qu'au montage?

Jean-Claude Labrecque: La seule force d'un documentaire, c'est le personnage. La personne devant toi doit être capable de "tenir" le film. A bien y penser, on n'avait aucune raison de faire un film sur Marie Uguay: elle n'avait publié que trois petites plaquettes. Mais elle était fascinante, d'un magnétisme extraordinaire. C'est ce qui m'a attiré. En fiction, par contre, c'est l'histoire qui doit tenir le coup...



Un équipement qui permet d'oublier l'exiguïté des lieux de tournage.

Ciné-Bulles: Dans *Marie Uguay*, chaque fois qu'elle va dire quelque chose d'intérieur, lorsqu'elle devient émotive, la caméra cadre déjà son visage en gros plan. Et chaque fois qu'elle va raconter quelque chose de plus léger la caméra est déjà en plan dégagé...

Jean-Claude Labrecque: Comme j'étais à la caméra et que je connaissais très bien Marie, son rythme de conversation, je sentais quand elle allait dire quelque chose d'important, je sentais qu'il fallait que je m'approche un peu.

Quoique tu écrives, c'est d'arriver à connaître tellement le personnage avec qui tu tournes que tu peux prévoir ses réactions et son rythme de parole. Il n'est pas toujours collé à une table ou arrêté, il arrive qu'il se dirige vers des coins pas éclairés, tout en disant des choses extraordinaires. Alors il faut parvenir à le déplacer, avec la caméra, sans qu'il s'en aperçoive. Et il va continuer à raconter sans qu'il n'y paraisse.

Avec Marie, on avait prévu huit ou neuf jours de tournage. Les deux premiers, jours, on faisait une très longue conversation avec Marie, l'épine dorsale du film, à partir des thèmes qu'on avait déterminés grâce à ses textes. Parce que tu retrouves toujours dans ses textes la présence de la lumière, la présence des souvenirs, la présence de Montréal, la présence d'une vie amoureuse. Elle se racontait à Jean Royer, du Devoir. Elle l'avait suggéré parce qu'elle l'aimait beaucoup, on sentait une connivence entre eux. D'ailleurs Jean Royer connaissait tous les textes de Marie. Mais il intervenait seulement quand Marie se sentait un peu perdue. Je lui disais très souvent: "Ecoute, tu n'es pas toujours obligée de parler; ce qu'il y a de merveilleux parfois, c'est les silences". Et moi j'en voulais parce que ça me permettait d'intervenir un peu au niveau du film. Elle répondait: "Quand je commence à parler, je me sens un peu comme sur une bicyclette et si j'arrête de pédaler, je tombe".

La troisième journée du tournage devait être l'enregistrement de la musique, en présence de Marie parce que la musique était composée par ses amis sur ses textes. Stéphan Kovacs, son compagnon, m'a téléphoné pour me dire que Marie devait rentrer à l'hôpital. Elle n'en est jamais vraiment sortie...

J'ai mis l'équipe en "stand by" et je suis allé voir Marie pendant une dizaine de jours à l'hôpital. Un jour, je lui ai dit: "Dans plusieurs textes, tu parles de l'atmosphère de l'hôpital, alors j'aimerais que toi et Stéphan (un excellent photographe) vous me photographiez

ton environnement tel que tu le vois, tous les murs, tous les détails". Tu vois tous ces objets qui sont posés ici sur la table. On peut raconter toute une histoire à partir de ces objets.

Cela nous a donné 22 agrandissements à partir des quels on a scénarisé le tournage de ces photos. On l'a fait d'un seul mouvement, ce n'est pas monté. C'est fait à la caméra d'animation: tu filmes la première photo, tu fais un "fade out", tu recules de 22 images dans la caméra, "fade in" sur la prochaine photo et ainsi de suite. Cela donne un seul négatif pour la séquence complète, une conception totale. Cette idée n'est venue qu'au tournage.

Ciné-Bulles: Pour arriver à une telle connaissance des personnes avec qui tu tournes, cela prend un certain temps de préparation. Est-ce que ce genre de dépense est prévue au budget?

Jean-Claude Labrecque: Non, c'est quelque chose que je fais personnellement, une exigence que je me donne. Un film c'est important, tu dois mettre le plus de chances de ton côté pour qu'il soit réussi. Encore une fois, il n'y a pas d'école. *Marie Uguay* est un film intimiste, personnel, fragile comme le personnage qu'il révèle.

Ciné-Bulles: En fiction, te laisses-tu beaucoup de temps au tournage pour pouvoir travailler avec les comédiens?

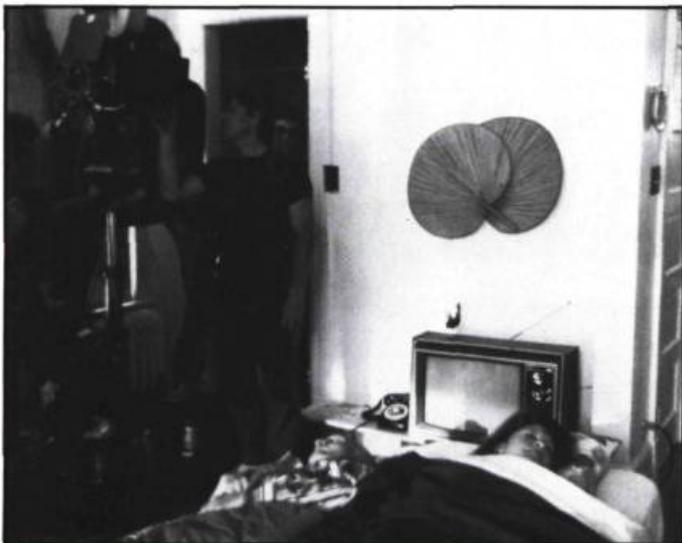
Jean-Claude Labrecque: Oui, pour faire des répétitions sérieuses sur les lieux du tournage. Lors du tournage de *Les années de rêve*, les plans tournés-vers-six-heures-moins-quart ont été manqués les uns derrière les autres. On les a tous refaits. On exigeait trop de l'équipe. Quand les comédiens n'étaient pas satisfaits, on refaisait un plan, on ne lésinait pas là-dessus. En moyenne, on faisait cinq ou six prises. Quoiqu'il arrive, je reste très conscient du budget. Avec les 1 300 000 \$ prévus au scénario original, j'avais moins de jours de tournage que pour *L'affaire Coffin* qui a coûté 700 000 \$. Pour *Les années de rêve*, j'avais vingt-sept jours de tournage. Tu as intérêt à connaître toutes les exigences du budget, les temps supplémentaires. C'est suicidaire de dépenser tout l'argent au tournage. Et la quincaillerie coûte tellement cher. Je pense que le prochain film, je vais le tourner avec ma Caméflex. La pellicule est sensible maintenant de sorte qu'on peut tourner sans autre lumière: je vais m'en aller vers cela de façon à avoir plus de temps de réflexion au tournage.



Grâce aux rails, on peut effectuer des travellings en douceur...

J'aurais voulu tourner en studio aussi. D'abord pour faire davantage de son synchro... Quand on a tourné sur la rue Mentana, il y avait six gars qui allaient avertir les voisins de ne pas ouvrir leur radio, de ne pas faire partir leur toilette, de descendre tranquillement l'escalier. Quoiqu'il en soit, le son synchro donne beaucoup d'ambiance.

Dans un studio, on aurait eu plus d'espace pour les plans larges. Avec six comédiens dans l'appartement et vingt-deux personnes à la technique, il ne reste plus de place. Cela fait des plans carrés et un montage carré, ce qui m'ennuie. Mais on a utilisé une merveilleuse petite grue, le "crane Boyko", qui avait été dessiné à l'ONF dans les années 50 par Eugène Boyko. Il l'avait conçu en aluminium, concept assez nouveau où l'eau servait de contrepoids. Le modèle amélioré avec frein d'auto a même été vendu à l'étranger. Il se manoeuvre dans très peu d'espace. Pour les travellings, on avait l'Elémac qui peut tourner sur dix cents. Les Italiens qui l'ont conçu l'ont publicisé en montrant qu'on pouvait s'en servir même dans un étroit couloir de train.



Lorsqu'on tourne en lieu réel, on perd en espace ce qu'on gagne en réalisme.

Ciné-Bulles: Au scénario, tu prévois des personnages. Est-ce qu'il t'arrive de ne pas retrouver le jeu ou l'émotion que tu avais prévue?

Jean-Claude Labrecque: C'est assez rare. Je fais appel à de très bons comédiens. Les comédiens de **Les années de rêves** étaient très généreux, d'une très grande présence. Par exemple, dans le grand placotage du "pot", où tout le monde a le fou-rire.

Ciné-Bulles: Le jeu est particulièrement naturel: ils disent des niaiseries et tout le monde est mort de rire?

Jean-Claude Labrecque: Il suffit de voir cette scène pour comprendre qui si Roger Lebel était en Italie, il serait certainement l'un des comédiens les plus réputés d'Europe. Il a cette force des très grands comédiens. Pour la séquence du "pot", il a suggéré: "J'vais rire tout le long". La séquence a été tournée en continuité et durait, au tournage sept minutes et demi. Ils l'ont fait une douzaine de fois. Ils sont arrivés à huit heures le matin, sont partis à six heures et demi et ils ont ri tout le long. On riait aux rushes et on riait encore au montage. René Pothier, l'assistant réalisateur, nous disait: "Si j'avais une famille comme ça, moi, j'démé-

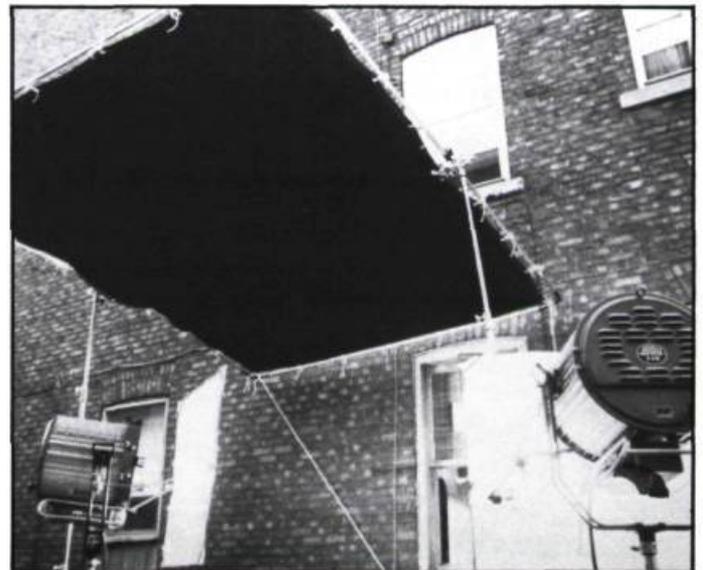
nagerais". Et il s'est passé un beau phénomène... Quand Roger Lebel a dû quitter - il jouait à Trois-Rivières le même soir -, il s'est levé et tous les autres comédiens l'ont applaudi.

Ciné-Bulles: As-tu fait des répétitions avant le tournage?

Jean-Claude Labrecque: Pour les séquences les plus difficiles, on a d'abord fait une première lecture, sans aucune réaction. Des fois, on s'aperçoit que c'est pas tout à fait la bonne phrase pour la bonne personne, alors on ajuste. C'est souvent une question de rythme. On a répété toutes les séquences importantes entre Sicotte et Anne-Marie Provencher, y compris la scène d'amour. On l'a répétée mécaniquement, pour qu'on ne cherche pas au tournage.

Ciné-Bulles: Quel est le rôle que tu réserves au premier assistant?

Jean-Claude Labrecque: Je travaille depuis des années avec René Pothier, un assistant extraordinaire. Il a une très grande connaissance des comédiens. C'est lui qui avait repéré August Schellenberg pour jouer Coffin. Très bonne relation avec l'équipe, très bonne relation avec les comédiens, il sait détendre tout le monde. C'est un des personnages les plus importants du tournage. Il donne son rythme au tournage. Il structure les horaires et fait un tableau où chaque languette verticale représente un jour de tournage, avec son code de couleur. Les languettes peuvent être rapidement changées de colonne, si par exemple il pleut une journée où on avait prévu du soleil. Mais pour toutes les séquences intérieures, l'éclairage, même venant de l'extérieur, était artificiel. On installait, à l'extérieur de la fenêtre, deux spots à 45°, devant un écran pour diffuser cette lumière, et au-dessus de la fenêtre on étendait une toile pour masquer la lumière du jour, qui varie d'intensité et de couleur selon qu'il pleut ou qu'il fait soleil. De cette manière on s'assurait d'un éclairage toujours égal à l'intérieur ou du moins contrôlé selon les besoins de la scène. On a choisi un logement au premier étage, sur le bord d'une ruelle, parce que cela nous simplifiait la tâche pour l'éclairage et permettait de dégager l'espace à l'intérieur. Malgré cela, le caméraman ou un autre membre de l'équipe se retrouvait souvent pris dans le fond d'un garde-robe ou les deux pieds dans le bain!



Le plein contrôle de la lumière extérieure.

Ciné-Bulles: *As-tu une relation importante en tournage avec la scripte?*

Jean-Claude Labrecque: Pas vraiment. Mais elle vérifiait tous les textes et faisait répéter les dialogues aux comédiens. Et cette connaissance qu'elle avait des textes lui permettait de repérer très rapidement les erreurs pendant le tournage. Elle notait aussi tous les petits changements involontaires qu'un comédien pouvait faire, elle prenait les polaroids pour les records. Les seules relations importantes que j'ai au tournage sont avec le premier assistant et avec les comédiens. Jean Beaudin, par exemple, travaille différemment. Il a une relation très suivie avec sa scripte, plus qu'avec son premier assistant.

Ciné-Bulles: *A l'étape du montage, dans quelle mesure peux-tu transformer le matériel tourné?*

Jean-Claude Labrecque: En fiction, tu ne peux pas trop t'éloigner du scénario, autrement tu mets ton film en péril. Par exemple, *L'affaire Coffin* a été structuré tel que tourné. On n'a pas fait de découverte au montage. Pour *Les années de rêve*, il y a eu quelques ajustements dans la structure. La séquence du mariage jusqu'à la réception était trop longue. La scène après le cri du général De Gaulle, sur la place vide devant l'hôtel de ville, n'a été mise en parallèle avec une autre scène qu'au montage. Mais dans les grandes lignes, la structure prévue au scénario est restée. Le montage s'est fait sur deux ou trois mois. L'avantage de ce film-là, c'est qu'on a réservé beaucoup d'argent pour la finition. Je pense qu'il est bien fini, au niveau du montage du son, au niveau de la musique. Dans le cas d'un documentaire, on sait à 75% comment le film va se terminer mais on se donne un 25% d'invention, pour le rythme, pour le montage sonore.

Ciné-Bulles: *Est-ce que tu "dessines" la courbe dramatique ou la courbe rythmique d'un film?*

Jean-Claude Labrecque: Je ne trace pas de courbe comme telle pour le documentaire. Je le fais sensoriellement. Généralement, quand tu recopies tout le texte d'un documentaire, tu fais une synthèse et tu repères les temps forts, les grands mouvements. Tu les replaces dans le film. Cela se fait instinctivement, tu vois. Sur *Marie Uguay*, j'ai dû déplacer deux à trois fois la séquence où elle monte vers l'école. Il m'arrive de prendre les phrases du scénario, de les couper et de les placer sur le mur comme un pré-montage. Je peux alors les déplacer dans le film. Je peux vivre avec le documentaire sur le mur pendant deux semaines avant de toucher le montage.

Ciné-Bulles: *On peut dire que pour Marie Uguay, toute la conception, la courbe s'est dessinée après coup.*

Jean-Claude Labrecque: A cause de la disparition de Marie, oui. A l'origine on prévoyait un tournage de neuf jours. J'en ai eu deux. Si Marie avait survécu, le film aurait été très différent. J'ai dû restructurer le film.

Ciné-Bulles: *Avant de faire composer la musique, est-ce que tu attends en général qu'il y ait déjà un pré-montage?*

Jean-Claude Labrecque: L'idéal c'est de l'avoir dès le début, de faire lire le scénario au musicien. Pour *L'affaire Coffin*, j'avais demandé à Anne Laubert de lire le scénario. Elle a annoté les endroits où elle pensait devoir mettre de la musique. Elle identifiait à 90% les mêmes endroits que moi. Mais j'ai quand même éliminé beaucoup de musique au montage final parce que des fois c'était trop large. Parfois, la musique donnait l'impression que la moitié de la ville allait tomber



Pour tourner *Les années de rêve* on a redonné vie au passé.

alors que le personnage tournait simplement une poignée de porte.

Je ne demande pas de durée exacte mais à la lecture, on a à peu près une bonne idée de la longueur. Et tu prévois une finale avec un "fade out" lent, qui te permet parfois de réajuster. Il est possible de remixer la musique mais, généralement, j'aime mieux l'avoir avant le montage. Pour *Images de la Gaspésie* (1972), j'avais la musique avec moi. Les mouvements de caméra étaient calqués sur la musique. Pour *Les années de rêves*, c'est la première fois que je n'emploie pas un concept de musique originale. On est allé chercher plusieurs chansons des années 60.

Ciné-Bulles: *A quelle réaction t'attends-tu à la sortie des *Années de rêve*? Il y a dix ans, *Les Vautours* avaient obtenu des critiques plutôt tièdes, parfois même négatives, alors qu'aujourd'hui plusieurs s'accordent à dire que c'est un des longs métrages les plus réussis de notre cinématographie.*

Jean-Claude Labrecque: Oui, on a l'impression que c'est un film qui ne veut pas mourir. A la sortie cependant, les gens ne voulaient plus entendre parler de la période de Duplessis. Aujourd'hui, on ressort cela et les gens se demandent quand le film a été tourné.

Ciné-Bulles: *Crois-tu qu'un sort similaire pourrait arriver aux *Années de rêve*?*

Jean-Claude Labrecque: Non, le film va mieux marcher car il est moins austère que *Les Vautours*, tout comme la période décrite d'ailleurs. Il y aura sûrement des grincements de dents, du genre "Ah non, c'est pas vrai. On n'était pas tous des ratés. On n'est pas une bande de niais". On n'est pas des ratés mais on a raté un rendez-vous avec l'histoire. C'était comme cela et on ressemblait à cela. Alors il va y avoir des problèmes. Le plus dur, c'est l'angoisse de le sortir à Cannes. Avant je l'ai présenté aux journalistes parce que j'en ai assez de l'angoisse de la présentation des films à Cannes où le public réagit différemment de celui d'ici - voir comme dernier exemple le film de Brigitte Sauriol. J'en ai assez des secrets des cinéastes. Donc ils l'ont vu mais ils réservent leur critique pour la période du Festival. J'ai surtout hâte de le voir dans une salle québécoise...