

**Marcel Carrière :**  
**preneur de son, patenteur, cinéaste.**  
**Entretien.**

Propos recueillis par Vincent Bouchard et  
Gwenn Scheppler

Dans cet entretien réalisé le 18 juin 2004 à Saint-Bernard-de-Lacolle (Québec), Marcel Carrière détaille les innovations, sur le plan du matériel, des techniques et des pratiques cinématographiques, auxquelles il a participé tout au long de sa carrière à l'Office national du film du Canada. Il s'attarde plus particulièrement sur la période du cinéma direct, sur les évolutions vers un matériel de prise de son plus léger et sur la synchronisation à l'enregistrement entre l'image et le son.

Après une formation dans un institut de technologie, Marcel Carrière entre à l'Office national du film et participe à la production de plus d'une centaine de films, dont *Les raquetteurs* (M. Brault et G. Groulx, 1958), *La lutte* (M. Brault, M. Carrière et al., 1961), *Pour la suite du monde* (M. Brault et P. Perrault, 1962), *Villeneuve, peintre-barbier* (M. Carrière, 1964), *Rose et Landry* (J. Godbout et J. Rouch, 1963), *Stravinsky* (W. Koenig et R. Kroitor, 1965) ou *Images de Chine* (M. Carrière, 1974). Entre 1978 et 1980, il devient directeur du comité du programme français de l'ONF. À partir de 1980, il est nommé directeur des services techniques.

À la fin des années cinquante, Marcel Carrière participe à l'émergence et au développement de dispositifs cinématographiques légers et synchrones qui caractérisent le cinéma direct à l'ONF. Il est à ce titre l'un des premiers ingénieurs du son à favoriser l'enregistrement sonore en direct sur le terrain, à l'aide d'un magnétophone portable (le Sprocketape puis le Nagra). C'est un électronicien et un bricoleur génial qui a su adapter son matériel à toutes les circonstances de tournage, de l'île aux Coudres jusqu'au Niger.

En cela, Marcel Carrière est un acteur important et fondateur du cinéma québécois des cinquante dernières années et, par le fait même, un témoin privilégié des mouvements sociaux qui ont traversé la société québécoise tout au long des années 1960 et 1970; ces mêmes mouvements sociaux auxquels participèrent activement d'ailleurs, comme observateurs et comme actants, les membres de l'Équipe française de l'ONF. Or, avant tout, Carrière et ses pairs furent aussi, à la même époque, les acteurs d'une autre « révolution », technologique et esthétique cette fois. De sorte que par le cinéma, ils donnèrent la parole et offrirent à d'autres

acteurs bien bavards, même si trop souvent muets (ou muselés), la chance d'exprimer, à côté de et avec les cinéastes, le récit de leur passé, de leurs traditions et de leur présent. Ainsi participent-ils, à leur façon ou à leur corps défendant, à une société désormais empreinte et obsédée par les discours de la modernité et de la modernisation.

À la demande et en accord avec ce cinéaste de la parole, nous avons décidé, tout comme pour notre entretien avec Pierre Perrault (dans ce volume), de conserver, dans cette retranscription, la syntaxe, le style et les hésitations du discours oral et de la parole vécue, en phase avec l'actualité de cette entrevue. (V.B.)

\*\*\*

**VINCENT BOUCHARD** : Nous aimerions que vous nous parliez un peu de votre expérience à l'Office national du film. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est l'ambiance à l'ONF, la relation avec les cadres, avec les autres cinéastes, avec les cinéastes anglophones, les cinéastes francophones, la manière dont vous percevez ça maintenant. Il y a un article qui est paru dans *La Presse* il y a quelques années, où vous décrivez un peu les pressions que vous subissiez à cette époque-là, et même après; vous parlez d'une autocensure. Moi, je pense que ça vient beaucoup de l'institution en elle-même, de la manière dont elle est organisée.

**MARCEL CARRIÈRE** : J'ai commencé en 1954; j'en ai fait 40 ans et je suis parti en 1994. Donc... Mais les chiffres sont simples... J'avais fait 4 années d'électronique dans un institut de technologie et je rentrais en deuxième à l'université. J'ai trouvé un travail d'été, qui était annoncé dans le journal *Le Droit* d'Ottawa. Le premier travail qu'on m'a offert, au département du son, avec Monsieur Champagne. Et quelques jours plus tard, on m'a envoyé passer presque l'été complet en Acadie. Moi qui n'avais jamais voyagé, ou à peu près, j'étais impressionné.

J'ai décidé que le cinéma c'était mon affaire. Et je ne suis pas retourné aux études. L'hiver suivant, on m'a envoyé passer l'hiver dans l'Ouest canadien, moi qui ne parlais pas du tout l'anglais, mais pas du tout. Là, j'ai dû apprendre l'anglais sur le tas, avec des fous. Nous avons fait un film dans une grange tout l'hiver, un film d'une demi-heure sur un poney, avec des histoires abracadabrantes dans la campagne de la Saskatchewan. C'était un pays inconnu pour moi. Alors j'ai vécu les rigueurs de l'hiver dans l'Ouest canadien, en plus de l'apprentissage de la langue.

Nous tournions *The Poney*. Je travaillais pour un ingénieur du son anglais, Monsieur Muir. Il arrivait d'Égypte et c'était un colonialiste. Alors, tous ses termes étaient des références comme aux éléphants et aux girafes, et moi je n'en ai pas vus. Là, nous

étions dans l'Ouest avec autre chose. C'était un dépaysement complet.

**GWENN SCHEPPLER** : Un colonialiste, vous voulez dire... ?

**M.C.** : Il était passé par l'Angleterre, mais il était déjà un professionnel... Parce qu'à l'époque, à l'ONF, au tout début, beaucoup des techniciens expérimentés, chevronnés, venaient directement d'Angleterre. Le patron était anglais et c'est comme ça que Norman McLaren s'est amené, que Tom Daily et que plein de producteurs, mais aussi de techniciens, de directeurs photo, d'ingénieurs du son et des gens du labo ont appris le cinéma. Il n'y en n'avait pas d'autre au Canada. Au départ, ce sont des gens qui venaient d'Angleterre, formés dans les studios anglais. À l'époque, la formation anglaise était sur le tas. C'est-à-dire qu'ils commençaient septième assistant, ils lavaient le plancher... Alors c'est un peu comme ça que nous on a appris, parce que eux avaient appris comme ça. Il n'y avait pas d'autre structure que l'apprentissage vraiment en compagnonnage, sur le tas.

Dans le son, à part Monsieur Champagne et Claude Pelletier, c'était un département anglophone. J'ai commencé là, à travailler beaucoup, pour des anglophones. Je ne suis pas resté très longtemps assistant parce que j'avais déjà un bagage technique appris dans un institut.

Ma formation de base comme preneur de son, je la dois à Joseph Champagne, qui était là, lui, presque depuis l'origine et qui était très apprécié par les compositeurs. À l'ONF à l'époque, il y avait des gens, une équipe de compositeurs permanents de musique, comme ça se faisait dans les grands studios, sur le modèle anglais. Il y avait encore l'équipement très lourd, avec des enregistrements qu'on faisait souvent sur de la pellicule optique. Donc il fallait un camion. J'ai quand même appris à travers ces dinosaures. Pour la musique, on devait faire nous-même nos disques, pour faire le playback. C'était la façon de synchroniser la musique, de faire, comme on appelle, du « lip-synch ». On devait couper nos disques et toute l'affaire; c'était vraiment archaïque. Je pense que ces instruments-là sont au musée de la Cinémathèque.

Tranquillement, il y a eu évolution avec les premiers magnétophones avec le ruban lisse, mais c'était encore assez primitif : des machines américaines *Magnecorder*, si je me souviens. Ensuite, dans les années 50, Monsieur Beachell, qui était ingénieur à l'ONF, a inventé ce magnétophone à ruban lisse, mais perforé, c'est-à-dire des rubans d'un quart-de-pouce perforés, le *Sprocketape*. Mais tout ça c'était antérieur à l'arrivée des magnétophones portatifs, comme le Nagra de Kudelski et d'autres. J'ai vécu toute cette étape-là, avec beaucoup

d'équipements, des équipes quand même substantielles pour du documentaire, puis on est allé jusqu'à des équipes de deux, pour faire du cinéma direct. Deux, trois. Alors, dans l'évolution très rapide, c'est un peu ça.

**V.B.** : Et si on entre un peu plus dans le détail, il me semble qu'il y a un film qui est fondamental, c'est-à-dire *Les raquetteurs*, et ce, à la fois au niveau des pratiques, du matériel, de ce que vous recherchez, mais aussi en rapport avec l'ONF, avec l'institution « Office national du film ». Je pense au fait que vous détournez un reportage « Coup d'œil » pour en faire un film un peu plus important et pas du tout ce qui était prévu au départ, sans scénario, etc. Comment vous l'avez perçu, vous?

**M.C.** : À cette époque, l'ONF était ce que j'appellerai « monophasé ». Il y avait UNE équipe anglaise. L'équipe française n'était pas encore née. Donc, dans tout ce qui se faisait au programme français, il y avait quand même des responsables qui étaient nommés, mais tout devait être accepté par le responsable de l'équipe anglaise, et traduit en anglais pour être accepté. Parce que souvent, Monsieur McLean ou un de ces personnages était unilingue anglais : pas des mauvaises personnes, mais unilingues anglaises [rires].

C'était un caméraman de formation, devenu patron. Il a été brièvement assistant commissaire du grand patron. Mais à cette époque-là, pour *Les raquetteurs*, le programme français n'existait pas. Nous, on allait tourner – Gilles Groulx, Michel Brault et moi – un week-end à Sherbrooke, une vignette, ou je ne sais pas comment le terme de l'époque était... Mais c'était pas du cinéma. Ça se tournait en 35 mm, c'était un très court métrage, cinq-dix minutes même pas, avec un commentaire, musique, tac tac tac, et ça passait trois semaines plus tard dans les cinémas. Nous sommes allés tourner avec ce qu'on avait. Michel a tourné caméra à l'épaule en 35 mm, et j'avais un magnétophone allemand à manivelle, avec une belle boîte en cuir, et un microphone à fil à ressort. Le microphone avait l'air d'un cornet de crème glacée chromé. Mais ce n'était pas synchrone. Dans ce film, je suis à genoux. On me voit dans le film tenant ce micro-là et par la suite on a fait une fausse synchro. Pour la partie intérieure, j'avais amené le premier prototype du *Sprocketape*, c'est-à-dire le magnétophone avec ruban perforé, quart de pouce perforé. Je ne sais pas si vous avez vu l'exposition de photos à la Cinémathèque cet hiver. Bon, moi, on m'a demandé de poser avec cette affaire-là. C'est pas moi qui l'ai inventée, mais je m'en suis servi l'un des premiers. Alors là, c'était lourd ça aussi ! Y'en avait un qu'il fallait brancher sur le secteur; l'ampli fonctionnait avec des piles, mais c'était des grosses piles sèches. Donc juste ça, y'en avait pour 10 kilos. C'était quand même une bonne qualité, mais pas encore portatif. À l'intérieur comme ça, avec de la musique et du bruit, on avait enregistré avec ce machin.

**V.B.** : D'où vient cette idée de faire du cinéma léger synchrone? De courir après les gens? D'où est venue cette idée?

**M.C.** : On voulait faire du cinéma, pas du reportage, mais léger, sans s'occuper pour le son, tout en prenant du bon son, de l'ambiance. On était esclave un peu de toute cette technique très lourde et de cette tradition de cinéma de studio, qu'on transposait dans le documentaire... Une image me revient : On tournait à Ottawa, dans une ferme expérimentale; le directeur de photo, c'était un type merveilleux qui était très connu en Angleterre, Reg Morris. Et on faisait un film documentaire sur des porcs. En plein été. Des porcs de race. Ils avaient mis là-dedans des grosses lampes, des 10 000 watts. Les porcs devenaient rouges. Fallait arrêter toute l'affaire... Ils devaient laver les porcs, et mettre de la glace. Moi, je suis allé là-dedans, dans la porcherie avec une grosse perche de studio, une Mole Richardson avec un plateau. Tu grimpes dessus comme une perche à poignées... On aurait pu faire ça avec un tout petit micro comme aujourd'hui, dans la cravate.

**V.B.** : Le matériel son que vous aviez venait d'Hollywood?

**M.C.** : Oui, Hollywood... C'était pas un cinéma très mobile. Il y avait une marque connue à l'époque, le Magnesync, un magnétophone utilisant du ruban magnétique perforé 16 mm, qui était d'assez bonne qualité. Il y avait une compagnie, Westrex, qui fabriquait du 35 mm à trois pistes : c'était l'ancêtre de toutes ces machines, les multipistes, qui ont servi dans les studios, dans la musique, etc.

Les microphones utilisés étaient souvent des microphones de studio et de radio. Il y avait des microphones à ruban d'excellente qualité. Il y en avait un que reprennent beaucoup de musiciens aujourd'hui. Le problème est qu'il était sensible au vent, aux déplacements... Un micro comme ça qui pesait déjà trois-quatre kilos, sur une perche, tu le bougeais un peu... juste le vent sur le diaphragme... Il y avait aussi des micros de reportage parce que la télévision commençait. Ils s'en servaient à la radio; c'était un grand truc comme un... un pénis. Ça s'appelait un « slim trim », de la compagnie américaine *Électrovoice*. C'était le genre de truc que les journalistes tenaient en main. On a fait *Pour la suite du monde* avec des micros comme ça, qu'on a modifiés, qu'on a changés, qu'on a adaptés à toutes sortes de sauces, mais c'était quand même ça, dans les années 1960, qu'on utilisait.

**G.S.** : Concernant Les raquetteurs et le matériel lourd, était-ce une impression partagée par la plupart des gens qui travaillaient à l'ONF, ou bien est-ce une initiative qui venait d'une petite partie des cinéastes de l'ONF? Dans ce cas, quel a été l'événement

catalyseur? Est-ce qu'il y a une origine, ou est-ce que c'est arrivé spontanément?

**M.C.** : C'est arrivé un peu spontanément, mais c'est aussi parce qu'on était jeunes, dynamiques et curieux, et on avait envie de sortir des cadres établis. La technique, on n'en faisait pas une religion, parce que pour les plus vieux techniciens il y avait des règles techniques établies, soit d'éclairage, soit de prise de son, soit d'acoustique... Il ne fallait pas en déroger. Quand vous rentriez dans une pièce, la première chose était de tout éteindre. Je me souviens d'avoir travaillé sur des films comme on en faisait beaucoup à une époque, avant le *cinéma direct*: des films de formation pour les pilotes. Les jeunes pilotes de 18-19 ans qu'on appelait des jockeys, sur les premiers jets... On faisait ça sur des bases militaires. Alors les réalisateurs se prenaient pour de grands réalisateurs, avec un scénario et tout... Quand on tournait quelque part, fallait tout arrêter. On avait tourné dans une espèce de cantine. Comme c'était la tradition, j'avais tout débranché, y inclus les gros frigos de crème glacée, que j'avais oublié de rebrancher après... Alors, il y a eu de la sauce à la crème. Dans l'armée, c'était le dessert privilégié...

Avec ce cinéma-là, on n'avait pas le temps, on essayait de composer avec les sons ambiants, quand on pouvait. Mais si un avion passait, il fallait arrêter, laisser passer l'avion et puis refaire... Ou le camion, ou le bruit de fond, des trucs comme ça, à moins que ce soit quelque chose qui n'aille pas, mais bon...

C'est curieux, l'année dernière, c'est-à-dire disons en 2001-2002, ils ont fait ce truc sur Gilles Groulx. Une équipe est venue ici. Ils étaient six ou sept ou huit; quand je les ai vus arriver, je me suis dit... interviewer un petit vieux devant une fenêtre avec tout ce monde-là! Oui, un éclairagiste, une assistante au réalisateur, un perchiste... Je leur ai dit : « Ça m'honore, mais je ne vois pas pourquoi. » Là, l'assistant me dit « j'entends un bruit suspect ». Alors j'ai dit : « Dans le sous-sol, il y a un déshumidificateur. Ça doit être ça. » Je suis allé l'éteindre.

**V.B.** : [riant] Ils vous ont fait ça! Ils n'ont pas eu honte?

**M.C.** : Cela étant dit, c'est juste une anecdote, en passant. Bon. De son côté, Michel [Brault] est le genre à essayer des choses, à foncer...

Par exemple, lors du tournage du film *Les mains nettes* (1958) de Claude Jutra, avec des comédiens payés au minimum dans une salle de rédaction – si mes souvenirs sont bons, c'était probablement la vieille salle de rédaction du *Devoir* –, Michel Brault avait décidé d'éclairer avec des lampes fluorescentes. Pour le chef, Denis Gillson, c'était une hérésie totale : « Pourquoi utiliser cette lumière un peu bâtarde, qui scintille... » Et le film a

été fait. Je prenais le son, mais les lampes fluorescentes *chantaient*, y avait des grands transfos. Il fallait contrôler ça aussi. L'idée de Michel, c'était de faire un éclairage de base comme une salle était éclairée probablement à l'époque, puis de tourner dans tous les angles sans se préoccuper de l'éclairage.

**V.B.** : C'est vraiment sa philosophie, sa manière de faire.

**M.C.** : Il y a eu quand même des évolutions et des modes. Y a eu l'époque des halos. On essayait souvent d'utiliser la lumière naturelle, donc on transposait les scènes près de la fenêtre, des trucs comme ça, avec une petite lumière d'appoint si nécessaire, mais des fois, la caméra balayait un peu, ça faisait... comme la création vidéo aujourd'hui, avec des flous artistiques. Y a eu des moments comme ça.

**V.B.** : Comme les changements d'objectifs que Groulx a laissés dans *Seul ou avec d'autres* (D. Arcand et al., 1962)?

**M.C.** : Oui, c'est ça. J'étais de cette équipe-là aussi, et Michel allait tourner souvent avec une Arriflex; ces caméras Arriflex avaient été inventées par les Allemands pour la guerre. Ce sont des caméras qui étaient vissées sous les avions pour filmer les bombardements. Donc, très solides, mais ça faisait un tapage d'enfer, ça flottait dans les airs. Alors... Et pis on pouvait faire ça avec des petites bobines de 30 mètres. Là, elle était super portable, moins bruyante. Sinon, des plus grosses bobines de 100 mètres, et là on improvisait des choses pour l'insonoriser. Mais le problème c'est que Michel tournait, lui, avec une tourelle. Il mettait trois objectifs sur la tourelle. Il changeait d'objectif. L'ingénieur du son, lui, était toujours avec son micro et le micro a toujours été la problématique : la technique microphonique ne s'est pas développée au même niveau que l'image. Quand vous partez d'un grand angle et que vous allez dans un longue focale, que vous faites un gros plan, et que le micro est à trente mètres, la perspective n'est pas là. Donc c'est comme ça qu'on a commencé à utiliser les micros-cravates.

J'apparais souvent dans les films, à cause de cet effet de téléobjectif. Il me fallait m'approcher pour avoir un son. J'avais une technique, que j'ai utilisée quelquefois, avec le slim trim, que j'enrobais dans un journal et que je portais sous le bras, tout en faisant le badaud... Enfin, j'étais le perchiste, porteur, tout... le cobaye... Mais ça, c'était pour s'approcher.

Avec Michel [Brault], on avait développé un langage très personnel de sourds et muets, ou avec un regard, ou avec juste un petit geste, ou même quand il utilisait un zoom. Les premiers zooms étaient des zooms français Berthiot; il y avait un bâton pour faire le zoom. Selon la position du bâton, je savais s'il était en grand angle, ou en 35, ou en 40, ou en 60 mm et je savais

que je pouvais m'approcher un peu, ou sortir du cadre, pour éviter que le micro ne devienne un objet constamment présent. Donc il y avait des astuces comme ça qu'on a développées, mais ça se faisait naturellement.

**V.B.** : Ça s'est fait en travaillant ensemble?

**M.C.** : Ouais, ouais. Avec Wolf Koenig, on avait une autre forme de langage, c'était pas un langage codé qui pouvait se transmettre, mais on se comprenait. Je pouvais deviner des choses. Y avait une gestuelle qui s'établissait et qui donnait des indices, à savoir si je pouvais m'approcher ou rester hors du cadre...

Donc on a commencé avec ce genre de micro-là, et ensuite on a mis les micros-cravates; pour les micros-cravates, on a même fait des travellings, tu sais, en cachant le fil. Et là des gens claudiquaient, marchaient avec l'air un peu fou, tirant de la patte. Cela étant dit, ça dépendait des situations : je me souviens tout à coup d'une séquence dans *Pour la suite du monde* où Léopold s'en vient avec un camion... Donc, il y a pas de fil; il s'arrête chez le vieil Abel, il descend et ils commencent à se parler. Moi, j'avais déjà mis un micro-cravate à Léopold, mais quand il est arrivé, j'ai rampé à côté du camion, quand il est sorti, j'ai branché le micro qui était déjà sur lui. On faisait pas de répétition, tu sais, c'était juste décidé comme ça.

Là, j'avais une autre petite perche qui faisait de l'ambiance, parce que juste le micro-cravate, c'était dégueulasse, donc pour donner un peu d'ambiance, on faisait une espèce de mixing, de mélange en direct, avec une petite tige de bambou sur laquelle j'avais mis un autre petit micro, et là je mettais les deux en même temps et en direct. On ne faisait pas deux prises.

**G.S.** : Léopold était très entraîné pour le film pour pouvoir faire ce genre de choses là...

**M.C.** : On n'en discutait pas, tu sais, on lui disait : « Tu mets un micro pis tu laisses tomber le fil », et lui, il le faisait, pas de problème, il n'oubliait pas. C'est juste un exemple, mais c'était de l'artisanat.

**V.B.** : Et ensuite, dernière question, le mixage : est-ce que vous aviez une petite mixette pour faire les niveaux sonores? Comment se mélangeaient les sons?

**M.C.** : Déjà, dans *Pour la suite du monde*, nous avions la Nagra III. Et la Nagra avait une petite boîte de mixage, avec deux entrées. L'appareil avait une seule entrée micro, et on branchait ça sur l'entrée auxiliaire. Cette petite boîte-là nous donnait trois micros, pour faire trois entrées de micros.



**V.B.** : Est-ce que d'autres innovations vous revienne en mémoire ?

**M.C.** : Quand on a fait ce film avec Stravinsky, on a autant fait évoluer le son que la caméra. Je vous ai parlé brièvement de ces caméras qu'on utilisait, l'Arriflex; ensuite il y eu une caméra de télévision qui s'appelait la Auricon, qui était un double système de son optique, pour faire du son direct sur la pellicule image, pour ensuite passer à la télévision et se développer. C'était un film réversible, il n'y avait pas de négatif. Ça a été modifié, parce que elle était petite, portable, et c'est les premières qui ont été contrôlées avec un système de diapason. À quartz. Et en même temps, les gens de New York, Pennebaker et Leacock, utilisaient une montre Bulova avec un système à quartz Accutron.

À l'origine, on s'est inspiré des caméras existantes pour faire, disons, le boîtier des caméras; l'ONF a créé, chez Monsieur Beachell, un bâti et avec un mouvement emprunté à l'Arriflex, mais dans un boîtier insonorisé, et avec un système alimenté par batteries, non pas sur secteur, et contrôlé par quartz. Mais avec des batteries à cyanure d'argent, grandes comme ça, avec une boîte de bois, le caméraman passait difficilement dans les portes. Il s'accrochait partout. C'était dans l'évolution des choses. Et après ça, est arrivé Coutant, chez qui travaillait Beauviala. Ils ont construit la nouvelle caméra Éclair NPR... Et ensuite Jean-Pierre est parti et a fabriqué sa caméra Aaton, des caméras totalement autonomes, avec batterie-ceinture ou batterie sous la caméra.

À l'origine, on a commencé en modifiant les caméras standards. Pour *Stravinsky* (M.C., Wolf Koenig, Roman Kroitor 1965), nous étions deux, avec un troisième de temps à autre, Roman Kroitor. Nous tournions à Toronto, avec l'orchestre symphonique, ensuite à New York chez Balanchine, ensuite on prenait le bateau, avec M. Stravinsky et sa dame, pour aller en Allemagne. C'était au printemps pendant les grandes mers. Tout le monde, excepté nous, était malade. Mais à New York, quand on tournait chez Balanchine, je savais que la caméra ne fonctionnait pas bien. Je m'étais fait construire à l'ONF, à partir d'un plan que j'avais trouvé dans un magazine de mécanique américain, un petit oscilloscope, tout petit, portatif, avec un petit tube cathodique, où je pouvais analyser les vitesses de la caméra. Donc, je pouvais dire à Wolf, quand on changeait le magasin : « On tourne à 22, c'est du piano, c'est de la musique... On est foutu, qu'est-ce qu'on fait? ». On ne pouvait pas s'arrêter, c'était du *direct*: on tourne pareil. Ensuite on appelle à Montréal et on nous envoie Monsieur Beachell avec une autre caméra, la numéro 3. C'était le troisième prototype. Durant la nuit, il l'a bricolée un peu, et il nous l'a donnée en disant « Parfait! ». On est donc partis avec deux caméras. Quand on s'est ramassés sur le bateau, les deux ne fonctionnaient pas. Et là, comme la mer était très mauvaise et

que Monsieur Stravinsky ne sortait pas parce que sa dame était très malade, nous avons demandé la permission au capitaine de descendre dans la cale, chez le chef ingénieur. Là, on était bien, on était en dessous de la ligne de flottaison, tout était calme. Il y avait plein d'outils et on a reconstruit à partir des deux caméras une caméra qui fonctionnait. Il nous manquait une pièce, qu'on a trouvée par la suite en Allemagne.

Pendant qu'on cherchait cette pièce, j'ai vu un jouet... Une boîte de plastique sur laquelle on branchait un micro, un mini transmetteur, qui était ensuite capté sur une radio en FM. C'était un jouet. Alors j'achète ça, ainsi qu'une bonne radio portable : une Grundig. Nous revenons à l'hôtel, et là, je me suis patenté le premier micro sans fil. J'ai pris justement un micro-cravate RCA. J'ai coupé le fil, je l'ai arrangé. J'ai ensuite demandé à Monsieur Stravinsky de porter ce micro... Il glissait l'émetteur dans sa poche, qui avait une portée d'à peu près 15 mètres ou 20 mètres. Moi j'avais le magnétophone, et le signal était reçu dans une petite boîte par une antenne à fouet qui ensuite était branchée dans la radio, qui elle était branchée dans le magnétophone. Là, je passais de la réception sur la petite boîte – ça se convertissait en bande FM – puis on mettait ça dans le magnétophone. En quelque sorte, c'était portatif, mais j'étais pas mal chargé. J'avais ça accroché dans le cou.

On voulait être mobiles, et il y avait rien d'autre. Et la mobilité, c'était de pouvoir enregistrer et filmer sans fil entre la caméra, le magnétophone et les gens. Au début, on a eu des caméras qui fonctionnaient à piles, mais y avait un fil entre le magnétophone et la caméra, parce qu'il fallait aller chercher le signal. Un petit générateur de signal sur l'arbre de la caméra émettait en périodes – des variantes dépendant de la variation du moteur de la caméra. Le tout était enregistré sur la bande-son et, ensuite, était réécouté puis repris pour rétablir la vitesse d'origine. Il y avait toujours ce *crime* de fil de synchronisation.

**V.B.** : À partir de quand il y a une recherche sur les micros? 1963? 1964? Parce qu'il semble qu'avant, même en 1961, il n'y avait pas de micros vraiment adaptés à la prise de son en extérieur.

**M.C.** : Ce sont les Américains qui sont sortis avec des micros sans fil mais c'était pour les chanteurs, pas pour le cinéma. La compagnie Vega, entre autres. Donc les premiers micros commerciaux qu'on a acheté étaient américains. On les a modifiés un peu. Évidemment, en France, ils ont inventé leur petit micro aussi, et ensuite, il y a eu un marché, et à partir du moment où il y a eu un marché...

Pour le reportage, ils utilisaient des micros Neumann ou Telefunken. Les Allemands ont beaucoup innové dans ce

domaine. D'ailleurs on disait toujours : « On part faire du documentaire. Notre magnétophone est suisse, le microphone est allemand, la caméra est française, l'éclairage est américain... ». C'est la même chose pour l'évolution des caméras... Il y eu Michel [Brault], avec Jean-Pierre [Beauviala], tout ça... Il y a eu beaucoup d'échanges... Michel était cobaye dans un film de Jean Rouch, le moteur était dans le dos... C'était des caméras bricolées.

Les microphones, il n'y en a jamais eu de nouveaux... parce que le marché du microphone était peut-être pas aussi lucratif que celui de la caméra. Il y avait des recherches qui se faisaient, mais c'était pas aussi évolutif que pour les magnétophones ou les caméras. Dans *Pour la suite du monde*, j'ai utilisé un premier microphone, qu'on appelait *direct* [Hyper cardioïde]. Il avait un truc assez gros, comme un aimant ici, puis un fusil. On mettait ce qu'ils appelaient une capote en caoutchouc mousse pour le vent. Y avait pas de monture pour ça... Alors j'ai inventé une poignée, qui glissait sur le micro, qui me permettait de tenir le micro comme ça [*M.C. tend le bras, comme avec une arme*], ou de le tendre inversé, de le mettre comme ça [*il le tient à l'envers*], et avoir un son un peu plus précis quand on faisait du tournage en téléobjectif.

Ensuite, j'ai trouvé une autre solution pour les tournages avec la caméra Arriflex bruyante. En cinéma, une caméra qui fait du bruit, on appelle ça une caméra silencieuse : parce qu'elle fait du bruit, on ne peut pas enregistrer de son, donc c'est une caméra pour enregistrer de l'image. Quand elle est vraiment faite pour enregistrer de l'image et du son, on dit qu'elle est *blimpée*, donc elle est insonorisée. J'avais trouvé un petit micro qui était fabriqué par les montres américaines *Elgin* que j'avais vu dans un magazine.

À l'ONF, personne ne croyait à ça. Par exemple, le premier micro Electrovoice 6-42, je l'ai acheté de ma poche. Même chose pour ce petit micro. Il arrivait dans une belle boîte en bois recouvert par du similicuir, et à l'intérieur un faux velours, mauve comme un cerceuil. Dedans, trônait un petit micro monté sur un cercle avec des élastiques. Je l'ai monté sur une petite perche. Il était très peu sensible, il avait une bande de fréquence peut-être entre 150 et 3000. Dans les séquences de cuisine, où tout le monde parle, j'avais cette petite perche de bambou, cette ligne à pêche. Pour faire la claquette, Michel filmait le poêle et je faisais *Clac* avec le micro sur le poêle. Je pouvais m'avancer sans entendre le moulin à café derrière [la caméra Arriflex]. La fidélité était médiocre, mais cela permettait d'isoler des sons. Dans la séquence où ils attrapent le marsouin et le mettent dans la chaloupe, ils commencent à prier. Il y avait un vent, on était en pleine mer! Alors j'ai enveloppé le micro dans des bas de soie ou de la mousse. Le vent, c'est terrible, ça sature le diaphragme et ça

élimine la voix. Il faut essayer d'éliminer ces basses fréquences d'une façon ou d'une autre, parce que tu ne peux pas les filtrer plus tard. Si le son n'est pas passé à travers le circuit, il n'existe pas. Donc en pleine mer, on inventait des patentes très artisanales. Fallait avoir des blondes qui portaient des bas de soie. Ça pouvait être des nylons aussi.

Dans ces séquences-là, Michel a quand même la caméra à l'épaule, mais c'est avec l'Arriflex et le chargeur de trente mètres (parce que c'est léger). On est près – et lui aussi il est près – quand ils disent le « Je vous salue Marie. » Ils ne le disent pas deux fois : si tu l'enregistres pas, c'est pas là. Et impossible de le recréer plus tard. En plus, ça avait beaucoup d'importance parce que ça dénotait leur croyance, une forme de remerciement.

**V.B.** : Vous utilisiez aussi une autre caméra, une Eyemo. Est-ce que vous l'avez utilisée dans *Pour la suite du monde*?

**M.C.** : Non. Je vais vous expliquer un peu le contexte. On a commencé par habiter dans un hôtel qui s'appelait l'Auberge du Capitaine. Ensuite on a habité dans une maison double, avec une porte communicante. Dans cette maison il y avait un poêle au bois. On avait cette Arriflex, mais on avait aussi cette conversion d'une Auricon américaine qui avait été faite à l'ONF et qui était très problématique parce qu'elle perdait constamment sa vitesse. Donc quand on tournait l'hiver, au froid, on avait adopté une technique : on chauffait le poêle (pas trop chaud), on mettait la caméra dans le four pour la réchauffer, on chauffait l'auto, on enveloppait la caméra Auricon dans une couverture, on amenait ça dans l'auto chauffée et on partait tourner.

Dans la séquence où Léopold annonce à Grand Louis que la décision est prise de monter la pêche à marsouin, Grand Louis est dans son moulin, où il coupe des billes pour faire des planches... Mais pendant cette séquence-là, la caméra a « foiré ». Et cette séquence-là, elle est belle et magnifique parce que Michel l'a reprise aux optiques. Il a fait réimprimer une image à toutes les dix images, ou un truc comme ça, pour retrouver la synchro; moi j'ai continué à enregistrer le son, mais je savais que je n'avais plus la synchro avec la caméra. Lui, il l'a fait à l'optique. Je sais pas si vous connaissez le procédé, mais tous les films d'animation qu'on faisait à l'époque, on les a fait sur des machines qu'on appelait optiques : les films de Norman McLaren par exemple. Ça se faisait en exposant une image à la fois. Donc vous pouvez donner une fréquence d'une image, ou de deux images, ou de dix images. Vous pouvez donner une fréquence de 24 images. C'était absolument variable. Michel, à l'œil et avec des formules à lui (parce que Michel, des fois, il est un peu mathématicien), a dit : « Si on réimprime une image à toutes les tant d'images, on va essayer de retrouver la synchro ». Alors là, il s'est amené aux optiques et ils ont refait un internégatif, en

refilmant comme ça. C'est comme ça que la séquence existe, avec cette espèce de ralenti, qui donne une lenteur et du surréalisme à la séquence. C'est magique. Mais la magie, je viens de vous en dévoiler le secret.

L'autre séquence qui a été sauvée, c'est lors du tournage de *Stravinsky*. Quand on est arrivé au studio de Balanchine, la caméra ne fonctionnait pas à 24 images/seconde et la répétition de ballet se faisait au son du piano. Le tournage a eu lieu malgré tout mais c'est au retour que le plaisir à commencer... Finalement, je connaissais un chercheur à l'Université Laval, à Québec, un folkloriste, et j'avais ouï dire qu'il pouvait, lui, transcrire des vieux enregistrements en ralentissant, sur des rouleaux de cire, et retrouver le « pitch », la hauteur et la bonne modulation. Je vais le voir. Je vois une grosse machine expérimentale, avec des têtes tournantes sur un tambour, toutes sortes d'affaires... Alors là, j'ai pensé que je pouvais me servir de ça. Il a fallu le convaincre de me la prêter, c'était un truc de laboratoire. Puis là ils ont exigé des assurances. Donc je suis allé acheter chez un assureur des assurances...

J'ai amené ça à l'Office national du film, au département du son. J'ai dit : « Remettez- moi ça à neuf; mettez des têtes neuves, mettez ça au maximum ». Et on a les séquences dans le film, à peu près sauvées, de cette musique originale, qui n'était pas synchro du tout. Et quand la musique n'est pas synchro et qu'il y a des danseurs, y a un problème. Et là, je l'ai corrigée, non pas par le biais de l'image, mais par le biais du son. Ça a pris trois semaines-un mois, le tamponnage là ! Les gens riaient de moi : « Tu t'embarques dans quoi, là? ». Pour ne pas jeter, il faut essayer des affaires. Mais on avait ce choix qu'on prenait, et cette liberté...

**V.B.** : J'ai entendu parler aussi d'une autre forme de sauvetage. C'est une pellicule qui avait été sous-exposée et qui a été sauvée dans un laboratoire de la rue Mont-Royal. Mais par contre, j'ai deux anecdotes différentes : la première de Michel Brault qui concerne *Pour la suite du monde*, et une autre qui concerne le tournage de *Lonely Boy* (Wolf Koenig et al, 1962). Est-ce que ce sont deux anecdotes, ou est-ce que c'est une seule ?

**M.C.** : Non, ce sont deux anecdotes. J'étais sur les deux. Sur *Lonely Boy* (*Paul Anka*), nous étions Wolf et moi. Il y avait des permissions, mais aussi des interdits : entre autres, d'éclairer. On était dans un grand truc à Atlantic City, sans permission d'éclairer. On tournait en 16 mm noir et blanc. La pellicule n'était pas assez rapide à l'époque. On avait du double X ; ça pouvait équivaloir à 200 ASA, et c'était insuffisant. C'était pré-Beatles, et c'était après Frank Sinatra. Et c'est à ce moment-là, avec Paul Anka, que les jeunes filles tombaient en pâmoison, et pleuraient... Ça se passait à la noirceur. Alors on a pris une

lampe de poche à deux piles et on a mis du grillage à mouches devant, pour diffuser un peu la lumière. J'étais le preneur de son et l'éclairagiste avec la lampe de poche. Et tous les gros plans que vous voyez où les filles tombent et tout ça, qui ont été gonflés par la suite en 35mm et qui ont fait le tour du monde, ont été tournés à la lampe de poche, comme ça. Mais, c'était pas encore assez. Donc on était pris avec une image virtuelle, à 200 ASA. À l'ONF, ils ne pouvaient rien faire avec leurs machines. Par contre, ce petit laboratoire rue Mont-Royal avait une machine qu'il utilisait pour la télévision, pour développer du réversible de télévision. Ils pouvaient la ralentir, pour nous donner à peu près l'équivalent de 1000 ASA. Alors on a donné une bobine pour faire un essai, ou un bout, et finalement c'est ça que l'on retrouve dans le film. Donc, primo, en éclairant avec une lampe de poche, deuxièmement en passant par le laboratoire artisanal pour gonfler la sensibilité de la pellicule. Mais c'était prendre des chances, parce que ça faisait un effet granuleux aussi. Très grisâtre. Mais c'était ça ou rien. Si ça marche, très bien, si ça marche pas on le jette. De toute façon, ils ne voulaient pas qu'on le fasse avec de l'éclairage.

**V.B.** : La question que je me pose, c'est comment vous faites pour faire un son d'aussi bonne qualité dans des conditions aussi difficiles... J'ai fait de la prise de son, je me rends compte de la difficulté que ça représente. Avec les microphones que vous aviez, vous avez une qualité de son qui est impressionnante. Dans *Pour la suite du monde*, ou dans les autres films, on comprend les paroles, on est présent, il n'y a pas de sons qui sont perturbants; je suis sûr qu'il n'y a pas la moitié des ingénieurs du son actuels qui sont capables de faire ce que vous avez fait...

**M.C.** : Michel, et peut-être là moi aussi, on maîtrisait la technique. Donc on avait confiance; on en avait pas peur. Souvent, les techniciens ont peur de la technique. Donc Michel était le premier à filmer sans viseur, la caméra à bout de bras... Il s'en allait comme ça dans les champs de marguerites, ou n'importe où. Ou avec un grand angle, comme ils font aujourd'hui. Mais à l'époque, ça ne se faisait pas, c'était le trépied, tout était contrôlé.

Pour le son, c'est à peu près la même chose. Souvent, je n'utilisais pas de casque écouteur; j'avais dû développer une technique parce que il n'y avait rien qui faisait plus peur aux gens qu'un martien avec des casques. Alors avec la Nagra, juste à voir l'aiguille je savais si j'étais en bonne modulation ou pas, pis j'espérais que tout était correct.

Il y avait aussi des petits trucs d'une simplicité... C'est toujours les trucs simples... Je me servais de mon corps comme paravent. Il faut donc savoir d'où vient le vent, et je le coupais avec mon corps. Mon corps servait de paravent au microphone.

Mais si tu tiens ton microphone à bout de bras et que là tu le fous dans le vent, bien sûr que t'entendras plus! Souvent, c'était juste d'y penser.

Dans le cas de *Pour la suite du monde*, c'était au printemps; c'était le lancement des goélettes parce que l'hiver, y avait comme un ralentissement dans l'île. Ensuite, quand il commençait à faire légèrement moins froid, ils se mettaient à réparer les goélettes, faire le calfeutrage, la peinture... Ensuite, il y avait le lancement. Et là, on y était. Michel avait l'Arriflex à la main; on était peut-être pas vraiment synchro, mais on faisait du son quand même. On était sur le quai et à un moment, Michel monte sur un bateau. Il me dit : « Bouge pas, là! », alors moi je ne bouge pas. Pis à un moment le bateau part, et il me dit : « Qu'est-ce tu fais? Viens-t'en! ». Alors là, j'ai fait un saut comme jamais je pourrais en faire aujourd'hui. En sautant, le micro s'est décroché du fil et il est tombé. C'était un micro slim trim. Tombé à l'eau. J'avais toujours en poche un petit micro-cravate, dont je me suis servi pour faire le son pour dépanner.

**V.B.** : Je trouve passionnant tout ce que vous appelez des anecdotes, parce que pour moi, le cinéma direct, le cinéma léger synchrone, c'est d'abord ça : des micros inventions, des petites patentes, une intuition qu'on suit. Bref, s'adapter au terrain. Il y a cette idée qu'on s'adapte aux conditions de tournage, on s'adapte à ce qui se passe, et on invente des petits trucs qu'on va ressortir après. Je trouve que c'est toute une histoire qui a été balayée, qui a été retirée. Même à l'Office national du film, quand on regarde les rapports techniques. Il y a parfois des traces pour le son ou l'image de l'invention d'un matériel léger synchrone. Par exemple, si on retrouve une trace dans un rapport mensuel, et bien dans le rapport annuel, par contre, c'est complètement disparu ! Quand le directeur technique fait un rapport sur 10 ans, il n'y a aucune mention de ce type de matériel, c'est complètement ignoré. Est-ce que vous voyez une raison à ça?

**M.C.** [embarrassé] : C'est une situation que je viens de réaliser. Même dans les publications plus récentes. Paul Warren, professeur de cinéma, spécialiste entre autre de Pierre Perrault, publie un livre sur le cinéma direct, et il ne mentionne pas les preneurs de son. Le cinéma direct, c'est une conjonction des deux ; s'agit pas d'en faire des vedettes, mais faut donner... s'imaginer que n'importe qui à qui tu fous un micro va s'arranger... C'est pas ça du tout.

À cette époque-là, j'ai travaillé sur plus de 100 films, 150 films, mais, je n'étais pas à la maison. Et j'ai deux enfants, je les ai connus à l'âge de 10 ans. J'étais sur la route onze mois par année et des fois plus. Je suis revenu la veille de l'accouchement des deux enfants. Une fois j'avais passé l'été dans l'Ouest avec

Colin Low, une autre fois j'étais en Afrique avec Georges Dufaux. C'était comme ça. On ne vivait QUE POUR ÇA !

Je me souviens d'un moment où je ne travaillais pas avec Gilles Groulx. Un soir, il appelle. J'étais couché. Il me dit : « Est-ce que tu viendrais? Je suis avec un musicien. On aimerait ça faire un petit enregistrement. » Je me suis habillé, je suis allé à L'ONF dans un studio. Moi, mon métier, c'était pas les studios, mais je connaissais les studios. J'avais fait des mixages clandestins, le soir, les fins de semaine. Il y avait là deux chanteurs, qui s'appelaient les Jérolas et qui chantaient dans les clubs de nuit, entre autres le Club Minuit. Gilles Groulx avait fait un film sur la boxe, *Golden Gloves* (1961), et il leur avait demandé de composer une chanson thème pour son film. Tout ça était écrit sur des vieilles feuilles de calendrier. Alors on part la patente, on enregistre ça, et ça s'appelait Méo Penché . Finalement Gilles a choisi autre chose. Ils ont fait la musique, mais il a pas pris cette chanson-là. C'est devenu par la suite le grand succès des Jérolas.

**V.B.** : Une autre rencontre sur laquelle on aimerait beaucoup vous entendre, c'est la rencontre de Pour la suite du monde, avec Pierre Perrault. Est-ce que vous pourriez nous raconter comment vous l'avez rencontré, comment le projet s'est monté? On connaît un peu. On connaît la genèse du film : Pierre qui connaît l'île aux Coudres, qui a ce projet de film... Mais ce que l'on connaît moins, c'est comment le contact avec l'ONF s'est fait. Comment s'est fait la rencontre avec Michel Brault et avec vous ? Comment vous êtes-vous retrouvés impliqués dans le projet ?

**M.C.** : C'est difficile et c'est facile d'en parler, dans un sens. Parce qu'il y a eu beaucoup d'écrit, beaucoup de dit. Beaucoup d'inventé. Je n'ai fait qu'un film avec Pierre Perrault, c'est celui-là. Pas parce qu'on ne s'entendait pas. On est allés à la chasse ensemble après, et tout ça. Mais après ce film-là, je suis passé officiellement à la réalisation.

Je ne connais pas les négociations qui ont été faites entre Pierre Perrault, Michel Brault et la production. Un souvenir très visuel toutefois : c'est Michel et moi, on est dans une auto. On est sur [la rue] Mont-Royal et on s'en va vers le pont Jacques-Cartier pour prendre la route de Québec. Et on se demandait où est-ce qu'on s'en allait, parce que ni l'un ni l'autre connaissions Pierre Perrault. Moi, je ne l'avais pas rencontré pour la peine, et Michel, pas beaucoup plus. Michel et moi avons tourné beaucoup de films ensemble, donc on formait une équipe avec Claude Jutra et d'autres. On avait de l'acquis. Pierre Perrault n'en avait pas encore, même s'il avait fait en coréalisation avec René Bonnière *Au pays de Neufve-France* (1957).



On est partis et on a fait le film ensemble à trois. Pierre avait des contacts avec les gens de l'île, à travers Yolande entre autres, parce qu'elle était fille de marchand à Baie-St-Paul. On est devenus une équipe. Pierre ne connaissait rien du cinéma, et s'en est toujours défendu. Même appartenir à l'ONF, c'était comme... Il voulait qu'on cache le nom, comme si c'était juste lui, mais c'était pas lui qui payait la facture... Mais après ça, il y a eu Bernard Gosselin, et c'est Bernard qui a vraiment été son pilier. Il était souvent à la coréalisation avec Pierre, et si Bernard n'avait pas été là, ces films-là pour la plupart ne se faisaient pas. C'est mon point de vue, parce que Bernard était l'ancrage technique, la caméra... Pierre avait ses fonctions et tout ça, mais sans ces gens-là, il en aurait pas fait de films, c'est sûr.

Mais quand on regarde [s]es écrits par la suite, le son c'est comme... Pierre tenait le micro [rîres]. Pierre ne tenait pas le micro. Il y a quelques photos où on le voit tenir un micro, mais c'est presque un hasard. C'est pas comme ça que se faisaient ces films-là. Donc l'équipe, pour obtenir ces films-là, avait une présence incroyable; pis une improvisation à la caméra de la part de Michel ou de la part de Bernard Gosselin... Dans la scène du cochon, dans le *Règne du Jour*, Pierre n' a jamais mis l'œil dans la caméra... Jamais.

On s'en allait vers l'inconnu et un inconnu. L'inconnu c'était l'île aux Coudres. C'est comme ça qu'on a commencé à se connaître. On a habité ensemble à l'hôtel. Pendant le tournage, cela s'est fait de bien des façons; on a suggéré des séquences, Michel en a suggéré tout seul, Pierre... Un peu de coq à l'âne...

On a fait entre autres un film à Paris avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, avec Michel, pour Radio-Canada, pas pour l'ONF. C'était à l'époque de l'ORTF. Pour Sartre et de Beauvoir, l'ORTF c'était de Gaulle... Mais de nous voir là, ils ne comprenaient pas. Parce que nous on mangeait à la même table. Dans le cinéma français, il y a une hiérarchie. La table du réalisateur d'abord : peut-être le directeur photo s'assoit à la même table, mais tout le reste... Tandis que pour nous, dans ces équipes-là, tout le monde était au même niveau. Avec Gilles Groulx, pour le *Chat dans le Sac*, par exemple, on était une équipe de six ou sept, en 35 mm. J'étais le preneur de son, le photographe officiel, le régisseur, souvent l'éclairagiste. On montait les grosses caméras au 3<sup>e</sup> étage, des caméras 35 mm américaines Mitchell. Il n'y a avait pas cette hiérarchie qui était celle du cinéma plus traditionnel.

Donc sur l'équipe y a personne qui disait : « Bah, Pierre est le réalisateur ». Pierre était là, Michel était derrière la caméra, et je faisais le son... Bon, Pierre nous aidait, il portait le trépied, il était là, pis s'il fallait qu'il y ait un deuxième micro, ou s'il fallait qu'il

tienne une perche, il tenait une perche aussi, et il y avait une espèce d'osmose à travers tout ça.

**G.S.** : Le projet de film lui-même, comment il s'est élaboré? Moi, je sais que Pierre est arrivé avec un projet... Il a dû négocier entre Radio-Canada et l'Office national du film. Comment avez-vous, de votre côté, pris le projet? Comment vous y êtes-vous investi?

**M.C.** : J'ai entendu toutes sortes de choses par rapport à ça. Je ne connais pas le démarrage. Personnellement, je n'ai jamais vu un texte écrit. Ni une ligne, ni deux lignes, ni une page, ni vingt pages. Y avait une idée maîtresse, c'était celle de faire revivre la pêche à marsouins. Il connaissait à peu près les gens de l'île, mais il ne connaissait pas Léopold; il connaissait Grand Louis, un peu, il connaissait le père Alexis. Léopold est devenu, pendant le tournage, un peu le lien... Son père est devenu le sage à travers tout ça.

Alors, tout ce dont je peux témoigner, c'est dans cet esprit-là. Bien sûr, quand on a déménagé dans la maison, on vivait de ça, on en discutait : « Qu'est-ce qu'on va faire demain » et tout ça, mais on ne disait pas : « Lundi on va faire ça, mardi on va faire ça, mercredi, jeudi, vendredi, samedi... ». Il y avait des événements-clés, il y avait des choses qui étaient liées à la saison, comme planter les harts, des choses comme ça... Y avait une suite logique dans le temps. C'est le temps qui nous menait. Les personnages se sont développés, avec Léopold, Grand Louis, Abel, le père Alexis, d'autres personnages un peu plus périphériques, pis en plus ça s'est construit au montage. Parce qu'à l'époque, on tournait en noir et blanc, ce qui est le moindre coût pour la pellicule; on tournait, on tournait beaucoup, et le montage s'est fait avec Werner Nold et Michel Brault. C'est Michel qui était présent au montage. Pierre allait visionner des choses, mais il n'était pas présent tous les jours comme Michel.

Pierre, lui, il transcrivait. Il a fait sa vie là-dessus par la suite. Les bobines de son, une fois qu'elles étaient repiquées, ben là il retranscrivait les textes. Monique Fortier en a monté quelques-uns. C'est elle qui transcrivait pour Pierre Perrault. Elle était fantastique parce qu'à l'origine, elle était secrétaire, donc elle avait la sténo, la dactylo. Elle avait l'oreille. Avant de commencer le montage d'un film, elle transcrivait tout le dialogue, tout. Et en même temps, elle connaissait... Elle avait une connaissance de la pellicule de façon intime. Ensuite elle passait les textes à Pierre. Il fallait que le son continue : il y avait des montages, mais il n'y avait pas de film, de visuel. Donc le montage se faisait dans la salle de montage avec le matériel réel, mais il faisait une espèce de prémontage virtuel sur papier...

**G.S.** : Ça c'est pour les films après *Pour la suite du monde*. Mais avec *Pour la suite du monde*, il n'a pas agi comme ça?

**M.C.** : Non, parce que Werner n'avait pas le talent de Monique pour faire la transcription, puis il n'avait pas la volonté de faire ça non plus. Mais encore, Pierre avait des bandes chez lui, et il les écoutait, il était comme ça. Mais le montage se faisait vraiment dans la salle de montage.

**G.S.** : Vous passiez, vous aussi, dans la salle de montage, non?

**M.C.** : Un petit peu. Mais moi, mon travail avait été la prise de son au tournage. Ma participation par la suite était strictement au niveau de l'amitié.

**G.S.** : Je repensais à autre chose. Si on pense au tournage de *Pour la suite du monde*, on voit très bien le travail que vous aviez à accomplir. On voit très bien ce qu'avait à accomplir Michel Brault. Vous disiez tout à l'heure que Pierre Perrault portait les pieds de caméra, mais, concrètement, c'était quoi son rôle? Au départ, il avait été engagé comme consultant, et scénariste. Puis, il a été crédité de la réalisation avec Michel et vous...

**M.C.** : Pierre était très important, parce que c'était une société fermée qui commençait à s'ouvrir avec l'arrivée de la télévision. Les gens s'appelaient encore à cette époque-là des insulaires. Cela voulait dire beaucoup parce que l'hiver, ils étaient souvent complètement isolés à cause des glaces. Donc ils n'avaient pas de rapports avec la terre ferme. Quand ils y allaient, des fois, c'était très périlleux parce qu'ils y utilisaient des chaloupes, des canots à glace. Et là, quand ils traversaient de l'autre côté, le magasin général, c'était la famille de Yolande. Donc ils ont connu Yolande petite, ils l'ont fait sauter sur leurs genoux... Bref, ils l'ont connue. Et quand Pierre, lui, il s'est amené là, il s'est amené là à travers Yolande. Parce que déjà ils étaient introduits dans la famille par Yolande. Et nous, quand on est arrivés, on a été introduits par Pierre, et souvent on nous appelait les petits Perrault. Oui, c'est arrivé qu'on nous a appelés les p'tits Perrault. Parce qu'il leur fallait un point commun, un point d'ancrage.

Et Pierre était le lien naturel. Mais nous, on ne nous connaissait pas, on était les étrangers de la ville. Pierre était déjà un peu plus connu. Yolande était connue par son père, et son père faisait crédit, enfin... Pierre avait aussi déjà tourné des choses dans cette série, qui n'était pas de Radio-Canada, mais qui était réalisée par Crawley Films à Ottawa. Avec Bonnière. Pierre était essentiel, c'est certain! Mais si on parle au niveau du cinéma...

**G.S.** : Pierre Perrault n'était pas un technicien... Il le reconnaît lui-même. Est-ce qu'il vous donnait des indications sur ce qu'il y avait d'intéressant à filmer? Est-ce que son travail c'était de

mettre en place une organisation entre les insulaires et l'équipe?  
Comment coordonnez-vous tout ça?

**M.C.** : Un exemple : la forge. Dans la forge, il y a une discussion. Puis à un moment donné surgit Jacques Cartier, toujours, et Pierre envoie chercher le livre. Là, le livre c'est vraiment la... la Bible [rires]! Pierre avait pensé déjà à cette séquence-là, probablement en fonction des discussions qu'il avait eues, sur le livre de Jacques Cartier. C'est un peu la genèse de l'île. Le père Alexis qui était présent servait un peu de pointeur... Dans le langage de l'île, aussi bien Alexis que son fils, c'était des « gosseux », des gens qui sont toujours en train de gossier, de tourner autour du pot, d'achaler... Ils avaient déjà lu [Cartier]; Pierre lui [Alexis] avait amené à lire certaines choses, ou peut-être qu'il l'avait lu lui-même... Donc c'était des choses qui étaient, qui se développaient souvent... Autre exemple : tu sais, si on tourne dans la cuisine, en revenant de la pêche, tout le monde est là, et discute de tendre des perches ou je sais pas quoi, pis là la femme est appuyée... Y a jamais beaucoup de femmes dans les films de Pierre Perrault... À part la petite Marie. Cela étant dit, là on sait qu'ils sont dans la cuisine et qu'ils vont placoter. Et là, on suit le placotage, mais le placotage est un peu dirigé.

À un moment donné, Pierre écoute le truc, puis y va peut-être poser une question, sans être formel. Lui même va dire quelque chose. Pas présent, parce qu'il n'intervenait pas devant la caméra, mais assez pour... Des fois, la dynamique se développait par elle-même. Des fois, il fallait [intervenir], comme à la forge. Mais c'est pas lui qui a poussé le livre. Des fois, les gens sont purement assis face à la mer et ils parlent. Pierre avait amorcé la conversation, ou dit quelque chose. On savait qu'il venait là pour parler de quelque chose, ou de quelque chose qui allait se passer. Donc les enchaînements se faisaient comme ça, mais y avait pas de plan qui disait : « Bon, si y dit ça, et si on le met là... ». Il n'y avait pas de synopsis. Il n'y avait pas d'ébauche d'aucune sorte... La structure, le vrai plan a été conçu dans la salle de montage. Les éléments étaient là.

**G.S.** : Les premiers tournages, c'était quand? Fin 1961? Début 1962?

**M.C.** : Ils ont fait un premier tournage avec la levée des bouées, au mois de novembre. Ensuite il y a eu durant l'hiver la mi-carême. Ça a commencé vraiment avec le travail dans les goélettes au printemps, c'est là que tout a vraiment commencé...

**G.S.** : Vous disiez tout à l'heure que vous êtes allés à l'île aux Coudres avec comme projet que la pêche à marsouins soit reprise. Pourquoi est-ce que c'était important que la pêche à

marsouins soit reprise pour les cinéastes? Est-ce que c'était le genre de film dont vous aviez l'idée?

**M.C.** : C'était un peu le prétexte de faire revivre cet événement-là pour *retracer*, mais en même temps vivre avec des gens qui arrivaient dans une nouvelle culture. C'était des gens qui étaient très isolés, qui parlaient encore certains mots d'un vieux français... [...] Parce qu'il y a toutes sortes d'autres choses qui ne sont pas tout à fait reliées à la pêche [dans le film]; il y a toutes sortes d'autres séquences de vie quotidienne. C'était la vie quotidienne sur l'île aussi, selon les quatre saisons. Le prétexte, c'était la pêche à marsouins qui faisait sortir le passé, et on a été chanceux « en crime » qu'il y en ait eu un marsouin... Parce qu'on était revenus en ville, on était partis. Il ne se passait rien... On revient chez nous, et ils viennent me conduire (on habitait le quartier Snowdon). Ma femme surveillait parce qu'elle savait qu'on revenait. Elle me crie du balcon : « Y'a un marsouin dans la pêche! Retournez! ». Alors on a repris le trajet la nuit, parce que pour se rendre il fallait prendre le traversier, qui lui avait son dernier voyage le soir à six heures et le premier le matin vers sept heures.