« Hollywood ne vient jamais te chercher ». Entretien avec Yves Bélanger

Baptiste Creps
Université de Montréal

Yves Bélanger est l'un des directeurs de la photographie québécois les plus reconnus de sa génération. Formé dans le cinéma indépendant, il a signé l'image des films hollywoodiens de Jean-Marc Vallée avant d'être invité par Clint Eastwood et de travailler sur plusieurs productions d'envergure. Son parcours conjugue une sensibilité artisanale et une grande maîtrise technique, nourries par des années de pratique sur des films, des publicités, des clips et de nombreuses expérimentations visuelles. L'entretien présenté ici s'appuie sur plusieurs heures d'échanges réalisés à Montréal. Il ne suit pas une trajectoire biographique classique et aborde surtout ses expériences hollywoodiennes. Bélanger y évoque ses influences, ses méthodes, la réalité des tournages et sa manière très intuitive de filmer les corps et les espaces. On y découvre aussi son regard sur le système hollywoodien, son histoire ainsi que ses collaborations avec Vallée, Eastwood et Denis Villeneuve. Yves Bélanger continue aujourd'hui d'œuvrer pour le cinéma québécois et Hollywood. Son témoignage représente une parole rare sur les coulisses de l'industrie nord-américaine moderne.

Baptiste Creps : Avant votre collaboration avec Jean-Marc Vallée, aviez-vous déjà travaillé à Hollywood ?
Yves Bélanger : Non, seulement des films tournés à Montréal.
BC : Malgré vos influences hollywoodiennes vous ne vous étiez jamais dit : « Il faut qu'un jour j'arrive à Hollywood » ?
YB : Pas vraiment. Quand j'y suis arrivé, j'avais déjà la cinquantaine et aucune envie de recommencer une vie ailleurs, ni une vie de glamour ou de séduction.
BC : Vous êtes pourtant l'un des rares à travailler à la fois à Hollywood et au Québec. Il est difficile de maintenir une carrière dans les deux espaces.
YB : C'est difficile surtout quand on est au Québec, parce qu'il y a peu d'argent. Le problème au Québec, c'est que l'on tourne un peu les films à l'américaine, mais avec 30 fois moins de moyens. On a perdu cette liberté

Nouvelles Vues, numéro 26, printemps 2026.

d'être une petite équipe de sept à douze personnes. Je n'avais pas demandé une carrière américaine et j'ai eu une très belle opportunité. Cela a démystifié beaucoup de choses pour moi. Quand je reviens au Québec ou au Canada, je trouve que les producteurs manquent souvent d'envergure. Alors qu'aux États-Unis, les producteurs sont souvent plus passionnés que le réalisateur. J'ai été chanceux, j'ai travaillé avec des réalisateurs passionnés. Il est pourtant facile de tomber sur des réalisateurs moins assurés. Ceci dit, j'étais en train de regarder des premiers films québécois, c'est vraiment passionnant. On voit que beaucoup de ces films sont réalisés par des équipes très soudées et proches les unes des autres. Ce ne sont pas les mêmes histoires qu'autrefois, et tout le monde est multicolore, dans le bon sens du terme. Ce ne sont plus ces Blancs francophones un peu grassouillets qu'on voyait dans les années 1970, mais toutes sortes de personnes, avec des réalités, des couleurs et des religions diverses. C'est très plaisant.

BC : Votre premier projet hollywoodien avec Jean-Marc Vallée était *Dallas Buyers Club* (2013). Malgré l'ampleur hollywoodienne du projet, le budget restait paradoxalement très limité.

YB : Lorsque Jean-Marc s'est dit « on va essayer, tourner sans lumière et avec une équipe réduite », il a accompli une forme de retour aux sources. Durant les 25 à 30 premières années du cinéma, les plateaux ne comptaient que sept à quatorze personnes, et ce jusqu'à l'arrivée du parlant. Les scénarios ne faisaient souvent qu'une quarantaine de pages. J'ai eu la chance de travailler avec des gens qui avaient fait des films dans les années 1960 et 1970. Ils me confirmaient que le premier cinéma québécois fonctionnait de la même manière. Même pour *Cordélia* (Jean Beaudin, 1980) produit à la fin des années 1970, ou *Kamouraska* (Claude Jutra, 1973), nos premiers films avec un peu d'argent, les équipes comptaient entre sept et quatorze personnes. Ils tournaient plus longtemps avec moins de monde, ce qui réduisait la masse salariale et les frais fixes quotidiens. Il n'y avait pas de gros budgets, mais les coûts restaient faibles. Jusqu'aux années 1980 et 1990, la structure financière des films américains faisait qu'un budget de cinq ou six millions en 1985 permettait de réaliser un film assez facilement. Je pense que le premier *Star Wars* (George Lucas, 1977) était à peu près dans ce cas[1].

BC : Des films comme *Star Wars* ou *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982), tourné avec neuf millions de dollars, avaient des budgets relativement significatifs pour l'époque, mais incomparables avec les superproductions

actuelles alors que leurs recettes figurent parmi les plus élevées de l'histoire du cinéma.

YB : Oui, ce sont des films avec des structures financières normales. Je pense qu'il y avait moins de pression à l'époque. Un film de cinq ou six millions en 1986, avec une structure classique, pouvait se rembourser uniquement grâce aux ventes à l'étranger ; le film était déjà payé. Aujourd'hui, les films sont presque toujours dans le rouge, parce qu'ils coûtent trop cher. Même un film indépendant, acheté ensuite par de grands distributeurs – comme *Brooklyn* (John Crowley, 2015) sur lequel j'ai travaillé – ne peut dépasser quinze millions si l'on veut rentrer dans ses frais. *Brooklyn* a coûté quinze millions et n'était pas vendu. Je pense que c'est la plus grande forme de censure actuelle. Avant, la censure était affirmée en tant que telle ; aujourd'hui, elle est automatisée par l'argent : faire un film coûte tellement cher que seuls les grands studios peuvent se le permettre. Cela décourage des créateurs sensibles et artistiques.

BC : Le style naturaliste développé avec Jean-Marc Vallée, sur *Dallas Buyers Club* puis *Wild* (2014) a-t-il contrasté beaucoup avec les autres films que vous avez réalisés à Hollywood ?

YB : Ça dépend. Un film comme *Shut In* (Farren Blackburn, 2016) est aussi une production indépendante un peu fauchée, mais c'est un film d'horreur, donc j'y suis allé à fond dans le style du film de genre. Mais avez-vous vu *Brooklyn* ? Trouvez-vous cela différent du travail que j'ai réalisé pour Jean-Marc ?

BC : Plutôt, oui.

YB : Pourtant, je l'ai fait entre deux productions de Jean-Marc, et j'en restais très influencé. Je souhaitais offrir cette liberté au réalisateur, tant le budget était serré, pour pouvoir tourner le plus possible dans le temps imparti. Il y avait beaucoup d'éclairage, mais on pouvait se déplacer à 360°, comme avec Jean-Marc. Si jamais j'avais changé d'idée, ou s'il avait voulu une deuxième caméra, on n'avait pas à attendre après moi. Sur *Dallas Buyers Club*, c'était différent dans le sens où il y avait beaucoup moins d'éclairage.

BC : Était-ce inhabituel ?

YB : Pas tant que ça, j'avais plutôt tendance à éclairer simplement et rapidement. J'étais prêt à tout moment sur le tournage, quoi qu'il me demande. Si on m'avait fait ce type de demande à 35 ans, cela aurait été beaucoup plus compliqué, car cela demande beaucoup d'expérience. D'un autre côté, il y

a eu de nombreuses périodes dans l'histoire du cinéma où des directeurs de la photographie ont réussi à tourner à la lumière naturelle, comme Godard avec *À bout de souffle* (1960) ou même Kubrick avec *2001, A Space Odyssey* (1968). Dans les vaisseaux, par exemple, l'éclairage venait directement du décor.

BC : Stanley Kubrick se dégage comme l'influence majeure sur votre cinéphilie.

YB : Depuis l'enfance jusqu'à ma carrière professionnelle, c'est la figure tutélaire. Il faut dire que *2001* a été l'électrochoc pour tous les cinéastes et directeurs photo de ma génération.

BC : Un film comme *2001* a sans doute eu un impact, dix ans en avance, sur le mode de production des films de la deuxième partie des années 1970.

YB : Je pense que *2001* est le dernier film de pur cinéma jamais réalisé, qui reconnecte avec les grands maîtres comme Murnau. Ce sont juste des images et du son mis en relation. Tout ce que l'on a eu depuis se rapproche plus ou moins du théâtre. C'est pour cela que nous rêvons tous, en tant que directeurs de la photographie, et même en tant que cinéastes, d'y revenir. Les trois quarts de l'information viennent du rapport entre les plans, comme l'os et le vaisseau.

BC : Il y a un livre de Christiane Kubrick sur le cinéma de son mari pour lequel Steven Spielberg a fait la préface. Il dit ces mots sur Kubrick : « il n'a jamais copié personne alors que nous nous efforcions de l'imiter[2]. »

YB : Tous ses autres films formaient un ensemble cohérent, une stratégie pour atteindre cette liberté artistique. *2001* a demandé trois ans de tournage. Personne n'avait le droit de voir les rushes. Personne n'avait jamais vu ça. Je pense que tout être sensible et intelligent qui atteint ce degré de liberté pourrait accomplir des choses merveilleuses. Le cinéma demande du temps. Aujourd'hui, les films sont tournés de plus en plus vite, sans réflexion. *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) et *2001* sont à mon avis, chacun à leur époque, des œuvres qui ont montré à tous les cinéastes comment réaliser un film.

BC : Vous travaillez régulièrement avec Clint Eastwood. De Spielberg à Eastwood, il se dit qu'ils imposent une présence sur leur plateau, que le silence se produit dès leur arrivée.

YB : C'est tout à fait vrai, en tout cas pour Clint Eastwood, pour lequel je peux témoigner directement. Ce sont les deux derniers représentants du Hollywood supposément classique, très différents l'un de l'autre, mais qui imposent le même type de respect. Avec Clint, tous ceux qui travaillent avec

lui sont là depuis au moins 25 ans, voire 50 ans pour certains. Pour ma part, je l'ai rencontré sur mon premier film avec lui alors qu'il avait 88 ans.
BC : C'est donc un plateau d'où se dégage à la fois respect et une forme de chaleur.
YB : Oui, j'ai besoin de ce type de rapport chaleureux. Quand j'ai commencé à filmer des stars, je les traitais comme des êtres humains, et en général, ils apprécient. Avec Clint, je ne l'appelais même pas « boss », je l'appelais simplement « Clint », et lui me surnommait « le savant fou », ce qui a tout de suite créé une bonne entente, chaleureuse et amusante à la fois.
BC : On minimise parfois l'importance du directeur de la photographie dans les décisions artistiques sur le plateau. La personnalité d'artistes comme Janusz Kaminski ou Roger Deakins doit forcément influencer le tournage.
YB : Oui, j'ai entendu dire que Roger Deakins a une telle confiance en lui qu'il peut parfois presque imposer son avis au réalisateur. Il faut soit un excellent sens du compromis, soit un réalisateur d'envergure et de caractère pour aller contre lui !
BC : Denis Villeneuve, qui a travaillé plusieurs fois avec Deakins[3], a certainement une approche plus diplomatique.
YB : Denis est la seule personne que j'ai connue qui ait réussi avec une gentillesse infinie. Cela dit, il sait imposer sa volonté et sa vision avec délicatesse. Dans les situations où une proposition ne correspond pas à sa vision, on peut être sûr qu'il fera évoluer l'image selon son goût.
BC : Vous vous connaissez assez bien avec Villeneuve, n'est-ce pas ?
YB : J'ai connu Denis en 1994. Plus tard, j'ai fait la fin de *Polytechnique* (2009), les quatre derniers jours de tournage pour les scènes d'été. Pierre Gill n'était pas disponible, et comme nous sommes de bons amis, j'ai accepté. Nous avions déjà collaboré sur des publicités pour Desjardins et d'autres projets. C'est là que j'ai réalisé – parce qu'il a fait ces pubs avec Turpin – que ce n'était pas tant Turpin qui avait beaucoup influencé Denis que l'inverse, dans sa lumière puis dans ses cadrages. Il me faisait faire du Turpin, sans que je m'en aperçoive.
BC : Vous avez aussi fait partie de la seconde équipe avec la réalisatrice Marie-Julie Dallaire sur *Arrival* (2016 ?
YB : Marie-Julie avait été sollicitée par Denis et m'a demandé si je voulais venir filmer avec elle et François Grenon pour le son. Comparé à pas mal de ses autres films, *Arrival* n'était finalement pas un si gros budget que ça. Autour de

50 millions de dollars il me semble. Sur les *Dune* (2021 ; 2024), il a une seconde équipe très importante par exemple. Là ce n'était pas le cas, il n'y avait pas vraiment besoin sauf pour quelques choses assez spécifiques et par manque de temps. Nous avons tourné ensemble les séquences qui apparaissent dans les écrans, dans les tentes, quand les experts s'expriment sur l'actualité. On lançait des visioconférences dont on utilisait les enregistrements aussi.

BC : Était-ce un dispositif d'appareil spécifique ou des caméras que vous connaissiez ?

YB : On a pu choisir nos caméras. Denis voulait que nous utilisions tous des caméras différentes. Bradford Young, le directeur de la photographie, avait dit que c'était compliqué de prendre les mêmes caméras. Nous avions deux GoPro et une Alexa.

BC : Quelles étaient les consignes pour ces séquences d'actualité ?

YB : Il fallait que ça ait l'air de conversations continues. Les experts, partout dans le monde, étaient toujours là, d'où le fait que Denis disait : « je veux que ça ait l'air vraiment naturel ; parfois il n'y a personne à l'écran, d'autres fois on voit quelqu'un passer, ou alors ils sont en grosse discussion, etc. » Ce que Marie-Julie a proposé, c'est toujours de les filmer par deux, pour que chaque acteur parle vraiment à quelqu'un d'autre. Nous avions deux *setups*, par exemple l'Afghanistan qui parle à la Suisse (un *setup* pour chacun). Patrice Vermette a fait les décors, des fonds de bureaux. C'était vraiment une *center unit*.

BC : Vallée et Villeneuve sont les deux cinéastes qui ont percé à Hollywood dans les années 2010. Quels points communs et différences voyez-vous dans leur méthode ?

YB : Les deux ont une chose en commun : ils savent exactement ce qu'ils veulent. Et surtout, ils savent très bien me l'exprimer. La communication est primordiale entre un réalisateur et son directeur photo. La seule grande différence entre ces deux réalisateurs, c'est qu'ils ont réussi à structurer la production de leurs films avec des styles très différents. Jean-Marc faisait du cinéma indépendant, avec un peu d'argent et peu de temps. Denis, ce sont des gros joujoux.

BC : Au tournage, quelles différences fondamentales s'imposent entre une production québécoise et américaine ?

YB : Chez les américains, il y a un budget flexible. Quand nous assistons à la production, que nous élaborons l'horaire avec les réalisateurs et que nous

voyons les changements apportés au film grâce au budget, cela fait une vraie différence. Je me souviens que nous étions dans le désert pour préparer *Wild*, quand arrive le producteur exécutif avec Jean-Marc. Il tenait un document stipulant : « Moi, Jean-Marc Vallée, prend connaissance que le budget va passer de dix-huit à vingt millions. » Et c'était tout, il voyait la réalité du tournage. Tous les films sur lesquels j'ai travaillé au Canada avaient un budget fixe. C'est à toi de changer tout le scénario et tes rêves pour rester dans le maudit budget. Ils ne sont jamais capables de trouver d'autres ressources financières.
BC : Vous avez travaillé à Hollywood avec Vallée et Eastwood, deux cinéastes qui font des films avec des budgets restreints et un rythme rapide.
YB : Oui, mais la différence, c'est que Clint est vraiment impatient. Autant, il aime se trouver sur un plateau, autant il aimerait que le tournage ne se passe qu'entre 9 h et 17 h.
BC : Voyez-vous beaucoup de points communs entre Vallée et Eastwood ?
YB : Clint et Jean-Marc n'ont qu'une affaire en commun, c'est qu'ils se trouvent juste à côté de la caméra, comme les grands maîtres d'avant, et non au *video village* (avec des tentes pleines de moniteurs pour les producteurs, le réalisateur dans une autre tente avec la scripte, une autre tente avec ce qu'on appelle le DIT qui peut étalonner tes *rushs* en direct). Jean-Marc se plaçait près de la caméra soit en regardant le petit moniteur placé directement dessus, soit pas très loin avec le pointeur (petits moniteurs qui font le *focus* en *remote*). Clint s'assoit également très près pour voir les acteurs de ses propres yeux.
BC : Malgré ce travail assez naturaliste sur la lumière, vous me disiez que vous aimiez « rendre beau vos acteurs et actrices ». Cela vous ramène-t-il vers une forme de classicisme ?
YB : Complètement, c'est ma formation. Même quand j'étais jeune directeur photo au Québec, qu'on était fauchés et que j'avais cette tendance à essayer d'éclairer au naturel, il a toujours été important pour moi que les actrices soient belles. J'avais lu une entrevue de Sydney Pollack qui disait « Au théâtre, je travaille pendant des mois avec des acteurs pour qu'ils se passent de moi pendant les représentations. Au cinéma, c'est le contraire : je suis avec eux pour chaque plan, il faut que je leur fasse sentir que je suis avec eux, qu'ils ne sont pas tout seuls ».
BC : Pollack est un cinéaste qui vous a particulièrement inspiré ?
YB : Oui, complètement. C'est un mec qui fait partie de ce que j'appelle les « grands chelems », des mecs qui ont fait trois chefs d'œuvre de suite. Je

trouve que même dans ses films « mineurs », il y a toujours quelque chose d'intéressant. C'est un cinéaste dont on ne parle pas assez, qui est sous-estimé, même dans le monde francophone. Quelqu'un m'avait dit à propos de Sydney Pollack, pour *Three Days of the Condor* (1975), qu'il avait donné des consignes spécifiques à ce grand directeur de la photo, Owen Roizman. Il lui avait dit « je veux que ce soit *real but nice* ». Et c'est vraiment ce que l'on voit ! Lorsque tu regardes *Three Days of the Condor* dans le détail, chaque *spot* a une motivation, tout vient d'une lampe, c'est très éclairé. C'est une formule qui m'a marqué.

BC : Dans *Three Days of the Condor*, il y a aussi toute une forme de maîtrise du clair-obscur qui a été beaucoup travaillée dans les années 1970. Un travail qui a un peu disparu par la suite, sauf chez Clint Eastwood qui cultive un véritable goût pour l'obscurité dans ses films.

YB : Avec Clint, pour le poste de directeur photo, il y a d'abord eu Bruce Surtees ; puis, lorsqu'il était trop vieux, il l'a remplacé par le cadreur, Jack [N.] Green ; et à nouveau, lorsque ce dernier est devenu trop vieux, il a pris le *gaffer*, Tom [Stern] ! Ils ont tous appris de la même façon. Clint est classique, mais ses films sont de plus en plus épurés. Tu le remarqueras dans l'éclairage, souvent minimaliste. Il faisait un gag aux directeurs photos quand ils arrivaient sur le plateau : il éteignait tout et testait le résultat. Ce genre de dispositif complet d'éclairage vient de l'éclairage classique : chaque spot crée une onde ; au-dessous, tu trouves une autre lumière *soft* qui donne un certain nombre de pieds chandelles dans l'onde du 5 000 watts. Après, tu as un 2 000 watts comme deuxième lumière de décrochage, puis un 1 000 watts, et enfin les lumières d'appoint, de petits outils qui éclairent un peu les vêtements. Le plaisir absolu de Clint, c'est d'en éteindre une ou deux avant de commencer, jusqu'à donner des films comme *Bird* (1988) avec seulement la lumière de décrochage qui restait là. C'était très audacieux.

BC : Vous avez amené un renouveau dans l'image des films d'Eastwood.

YB : Je suis arrivé avec ma technique de lumière naturelle, où aucun *spot* n'était à éteindre – parce que je n'en avais souvent qu'une, toute travaillée, et placée au bon endroit. Il se trouve que Clint était super satisfait de ça, il n'avait jamais à attendre que les lumières se repositionnent.

BC : En termes de photo, il y a un contraste entre votre travail sur *The Mule* (2018), qui se déroule à la lumière du jour en grande partie alors que *Richard Jewell* (2019) se développe plutôt dans l'obscurité.

YB : *The Mule*, c'est simple. Je me suis laissé beaucoup influencer par le pays, l'état, le lieu du tournage. On était au Nouveau-Mexique et je voulais être libre avec la voiture. J'ai décidé de ne pas éclairer les scènes de conduite, et leur ai demandé de conduire pour de vrai. Dans l'ensemble, je n'avais pas beaucoup de scènes de nuit et je voulais rester « Clint classique ». J'essayais de ne jamais l'éclairer de face, quand je pouvais l'éclairer. Alors que *Richard Jewell*, c'était un film d'époque, des années 1990. Tout l'appartement est en studio et je voulais qu'il puisse filmer le plafond, qu'il puisse être libre dans ses choix de cadrage. Il m'a dirigé deux fois sur ce film, au cours d'une séquence très anodine avec Olivia Wilde qui parle aux journalistes. J'avais mis un gros *spot* sur une grue qui passait par une fenêtre, au cas où j'ai besoin d'un peu d'appoint ; je l'avais positionné assez haut pour que ça ne tombe pas sur son visage. Mais à un moment, elle se penchait et la lumière dure tombait dans son œil ; avec ses yeux bleu-vert, assez pâles, la lumière Fresnel très forte donnait du gris-blanc, presque transparent comme un chien-loup ! Dès qu'il l'a vu, il a tout dirigé en fonction de cette lumière-là : de temps en temps, il lui disait de se baisser pour que ça *punch*. Cette journée-là, on avait une scène à faire dans le bureau du rédacteur en chef. En entrant, je constate que le soleil naturel est splendide, avec de superbes lignes, que l'on retrouve beaucoup dans les films noirs. Je calcule rapidement que cela va perdurer pour les deux heures et demie à suivre. J'en parle avec l'assistant-réalisateur, puis à Clint en disant : « si on le tourne tout de suite, on peut le faire à la lumière naturelle parce que ça, je ne peux pas le reproduire, pour sûr » ; et il m'a laissé le faire. Toute la scène est tournée ainsi. J'aime beaucoup, mais il faut savoir s'adapter et modifier tout de même selon les variations désirées. Si on regarde la scène où Richard est dans son salon, les seules fenêtres sont sur un bord, très longues, au format CinemaScope ; je trouvais ça un petit peu trop *flat* si je n'éclairais que par la fenêtre, alors je l'ai bloquée puis ai recréé la même chose plus haut. Le résultat était quand même naturel, la lumière se promenait un peu partout, on voyait la texture du fauteuil derrière lui, c'était contrasté mais réel. Clint arrive le matin et dit « C'est bizarre, j'imaginais quelque chose d'un peu plus irréel pour cette scène, ce plan-là. » Tout ce qu'on a fait, Clint et moi, c'est de disposer sur le plateau des « nets » : on a pris des drapeaux, des cartons, des blocs de tissu noir, ou juste une espèce de filtre qui coupe un *stop* ou deux de lumière. Au bout d'un moment, on ne voyait que quelques toutes petites zones ; c'était encore plus marqué que la scène d'ouverture de *The*

Godfather (Francis Ford Coppola, 1972) ! Et il a dit « Ça, je vais le prendre pour le début ; puis là, tu me refais un éclairage naturel pour le milieu. » Sauf que, au montage, ils se sont aperçus qu'ils ne pouvaient pas commencer le film avec ça. Ils voulaient une ouverture plus *punchy*. Il ne reste dans le film que la version plus classique, alors que dans la bande-annonce, ils ont pris cette version-là.

BC : Comment vous êtes-vous retrouvé dans l'équipe de Clint Eastwood ?

YB : *The Bridges of Madison County* (1995) est le premier film sur lequel Stephen Campanelli a travaillé comme cadreur pour Clint. Stephen est un italien anglophone de Montréal. Nous étions dans la même école de cinéma à Concordia University. Son arrivée a beaucoup impacté le découpage, parce que Clint travaille désormais à l'européenne, c'est-à-dire dans une perspective où le cadreur est presque plus important que le directeur photo, lequel ne va ainsi travailler que la lumière. Par la suite, Tom a amené une autre forme de modernité. Mais sur la fin, ça ne fonctionnait plus. Alors Stephen a suggéré mon nom à Clint. J'étais prêt et j'avais travaillé sur suffisamment de films que Clint connaissait pour qu'il me « vende ».

BC : Et ainsi, vous poursuivez votre carrière hollywoodienne, de Vallée à Eastwood.

YB : Hollywood ne vient jamais te chercher. Ce sont toujours des individus qui décident qui ils veulent. Un autre directeur de photo québécois dans les années 1980-1990 a fait tous les films de Robert Altman, il s'appelle Pierre Mignot. C'est Altman qui voulait Pierre, pas Hollywood. *A contrario*, j'ai des amis dont toute la carrière était faite pour aller aux États-Unis, mais qui n'ont jamais réussi parce qu'il n'y a jamais eu un réalisateur qui a dit « Lui ou elle, je le veux ».

BC : Aujourd'hui, quel constat faites-vous du cinéma hollywoodien dans lequel vous évoluez ? D'une certaine manière, vous avez été protégé du cinéma trop formaté en tournant majoritairement avec des auteurs singuliers.

YB : Oui, en grande partie. Ce qui me dérange présentement, c'est que les Américains sont en train de détruire tous les cinémas nationaux. Tout le monde tourne de la même façon. Une autre chose qui change, et les producteurs, même ceux des grands studios, me le confirment : les spectateurs ne sont plus fidèles à leur vedette. Ils sont fidèles à une chose seulement, les personnages de super héros. Je pense que le cinéma va subir le même destin que l'opéra, à savoir devenir un divertissement de luxe. On dit que l'opéra était

l'art du XIXe, le cinéma celui du XXe siècle. XXIe, ce sera autre chose. Il y a des films qui font un milliard de dollars de recette comme *Top Gun : Maverick* (Joseph Kosinksi, 2022) ou comme *The Super Mario Bros. Movie* (Aaron Horvath et Michael Jelenic, 2023), mais tous les films qui s'adressent à des « adultes » ne rentrent dans leur frais que parce qu'ils sont vendus à Netflix.

BC : Les grands cinéastes d'hier, qui rencontraient souvent le succès, peinent aujourd'hui à produire leur film ou à renouer avec le même succès. Cela devient vrai même avec des réalisateurs comme Scorsese ou Spielberg.

YB : Oui et c'est vraiment dommage. *The Fabelmans* (2022), par exemple, c'est un chef d'œuvre ! Il n'a pas rapporté beaucoup. Les gens ne vont plus au cinéma, surtout depuis la pandémie. Toutes les inventions technologiques depuis les années 1980 cherchent à nous faire rester à la maison pour regarder des films. Et grâce à des gens comme Spielberg, ça ne s'est pas fait tout de suite, car Spielberg a continué à produire des films qui avaient pour objectif d'être regardés en groupe et d'émerveiller une salle de cinéma. Quand tu es avec des centaines de personnes, tu vois les gens tressaillir tous ensemble en même temps et tu partages cette émotion. Il y a trois choses qui, je pense, ont tué ça et c'est très récent. Premièrement, les projections numériques (on ne trouve plus, physiquement, l'effet hypnotisant du *shutter*) ; ensuite, l'arrivée de Netflix et ces compagnies-là ; et bien sûr la pandémie.

BC : C'est comme s'il fallait un véritable événement cinématographique désormais pour faire sortir le grand public de chez lui.

YB : Le cinéma n'est plus ce moment magique où on dit : « Hé, on va au cinoche ! » ou « Les enfants, on va sortir ? ». Il y a trop de choix et c'est trop facile. Pour mon premier film avec Clint Eastwood, on a fait 275 millions au box-office ; pour le deuxième qui était aussi bon, on a fait 50 millions. Le dernier, *Cry Macho* (2021) – que je n'ai pas fait parce que j'étais en Australie – n'a pas fait une semaine.

BC : On sent une vraie érudition, une véritable passion du cinéma qui vous anime ainsi qu'une véritable connaissance et autoréflexion sur votre travail de directeur de la photographie.

YB : Quand on est réalisateur photo, on peut prendre le temps et la distance de regard et vraiment observer. C'est pour ça que je peux avoir une réflexion sur le travail des réalisateurs, j'ai énormément lu sur mon métier, lu des biographies autour des films, des livres, du cinéma, des photos ou des directeurs photos. J'essaie beaucoup de démystifier notre travail. J'ai été marqué

par une interview d'Orson Welles qui disait : « Ma grande chance, c'est que tout cela est arrivé purement par ignorance […] J'ai eu la chance d'avoir un directeur photo qui ne m'a rien refusé, qui n'avait pas peur de l'avis de ses pairs, quelqu'un qui s'en foutait et qui a tout fait pour réussir à le faire et qui était bon ». Il ajoute que, la technique de la direction photo, son père le lui a appris en une demi-journée. Il dit que n'importe quelle personne intelligente peut en apprendre les principes, mais ça prend une vie pour la maîtriser. Je pense cela aussi. Je n'arrête pas de dire, avec tous les livres que j'ai dans ma collection à l'appui, que toutes les grandes découvertes photographiques viennent de la relation d'un directeur photo avec un réalisateur. C'est Arthur Penn qui a dit à son directeur photo « Éteint ce *spot*-là, et essaye de l'éclairer avec juste les phares de la voiture ». C'est Terrence Malick qui a dit à Néstor Almendros : « Je veux que tu n'éclaires pas, on va tout tourner au Magic Hall ». Ça demande toujours qu'un réalisateur te donne la permission d'essayer telle ou telle chose.

Notes

1. *Star Wars*, sorti en 1977, a coûté autour de onze millions de dollars à l'époque.
2. Christiane Kubrick, *Stanley Kubrick : une vie en instantanés* (Paris : Cahiers du cinéma, 2002).
3. Deakins et Villeneuve ont collaboré sur trois films : *Prisoners* (2013), *Sicario* (2015) et *Blade Runner 2049* (2017).