« L'apprentissage américain ». Entretien avec Denis Villeneuve

Thomas Carrier-Lafleur
Université du Québec à Montréal

Baptiste Creps
Université de Montréal

Aux côtés de Céline Dion pour la chanson, Denis Villeneuve s'impose aujourd'hui comme l'artiste québécois le plus reconnu à l'échelle mondiale. De *Prisoners* (2013) à *Sicario* (2015), de *Arrival* (2016) à *Blade Runner 2049* (2017), jusqu'aux différents volets de *Dune* (2021 ; 2024), son parcours l'a conduit au cœur des grandes productions hollywoodiennes, où il a su non seulement préserver, mais aussi affirmer son style, en jouant avec les codes du cinéma de genre (thriller, science-fiction) et en s'inscrivant pleinement dans le gigantisme propre à ce milieu. Dès décembre 2019, il est consacré « cinéaste de la décennie » par la Hollywood Critics Association, reconnaissance symbolique d'une trajectoire qui a profondément marqué le cinéma contemporain. Il réalisera prochainement le nouveau film de la saga *James Bond*, franchissant ainsi une nouvelle étape de cette visibilité internationale sans précédent pour un cinéaste du Québec. Mais, comme le montrera le présent entretien, cette trajectoire repose sur une remise en question profonde. Après *Un 32 août sur Terre* (1998) et *Maelström* (2000), Villeneuve éprouve le sentiment d'avoir dérivé vers un cinéma trop européen, plus conceptuel que généreux, en porte-à-faux avec ses propres racines de cinéphile. Cette crise esthétique trouve son point de bascule avec la découverte de *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée. Le film agit comme un choc : Villeneuve y reconnaît une ampleur, une chaleur, une générosité du spectacle et une manière pleinement assumée d'habiter l'héritage américain tout en demeurant profondément québécois. C'est dans ce moment de révélation que s'éclaire le hiatus entre *Maelström* et *Polytechnique* (2009), film charnière à partir duquel s'opère un réalignement décisif de son rapport au cinéma. L'entretien revient

Nouvelles Vues, numéro 26, printemps 2026.

sur cette bascule fondatrice, sur sa cinéphilie hollywoodienne, sur l'importance de l'échec, des limites et de la discipline, ainsi que sur son rapport au système des studios. Il met enfin en lumière la continuité esthétique reliant ses films québécois à ses œuvres américaines, révélant une œuvre traversée par les tensions entre liberté d'auteur et cadre industriel.

Thomas Carrier-Lafleur et Baptiste Creps — Lors d'un entretien au Festival de Cannes au milieu des années 2010, on vous avait demandé s'il existait une forme de rivalité entre Jean-Marc Vallée, Philippe Falardeau, Xavier Dolan et vous. Avec le recul, percevez-vous ces trajectoires croisées de cinéastes québécois souhaitant percer à Hollywood dans un rapport de compétition, ou plutôt comme des parcours parallèles qui se répondent sans vraiment s'affronter ?

Denis Villeneuve — Oui, je vois toujours les choses ainsi : nos chemins se sont beaucoup croisés, mais sans rivalité réelle.

TCL et BC — Et comment expliquer le travail avec les mêmes acteurs et actrices – comme Amy Adams, Emily Blunt ou Jake Gyllenhaal – ainsi qu'avec les mêmes équipes, surtout entre Jean-Marc Vallée et vous ?

DV — C'est presque toujours le hasard. Je sais que Jean-Marc – et je pourrais lui dire ici exactement la même chose maintenant s'il était toujours avec nous – s'est un peu fâché lorsque j'ai commencé à travailler avec Patrice Vermette, car il avait l'impression que je lui volais son directeur artistique. J'ai collaboré avec Patrice à des moments où il était libre.

TCL et BC — Dans les recherches qui ont mené à la réalisation de ce dossier de *Nouvelles Vues*, Patrice nous racontait justement cet épisode où il a dû choisir entre, d'une part, *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013) et, d'autre part, *Prisoners* et *Enemy* (2014), que vous développiez simultanément. Il a finalement opté pour vous suivre, et sans doute que Jean-Marc Vallée l'a mal pris. Mais Patrice Vermette disait aussi que c'était très important pour vous de ne pas briser « une famille de cinéma ».

DV — Oui, je suis extrêmement prudent avec ça. C'est délicat d'« emprunter » un collaborateur à un autre cinéaste. Ça m'arrive encore aujourd'hui. J'essaie toujours de ne pas empiéter sur les plates-bandes d'un collègue, de faire les choses avec beaucoup de délicatesse.

TCL et BC — Vous avez emmené avec vous plusieurs collaborateurs et collaboratrices du Québec. Dans quelle mesure avez-vous pu les imposer à

Hollywood ?
DV — Pour Patrice, vous avez raison : il s'est vraiment imposé là-bas. Il travaille énormément et il est très sollicité, car il fait partie des meilleurs dans sa profession aujourd'hui. Je peux vous dire que lorsque Scorsese, par exemple, cherche un chef décorateur, le nom de Patrice figure sur la liste restreinte. Patrice est quelqu'un d'extrêmement créatif et passionné, avec un regard singulier qui apporte une vraie fraîcheur dans un milieu très industrialisé. Je l'ai déjà vu, à quatre heures du matin, repeindre un décor avec son équipe parce que les reflets de lumière ne lui convenaient pas. Il est d'un dévouement absolu, parfois au point que nous nous inquiétons pour sa santé. Quand je suis parti tourner *Prisoners*, j'ai aussi emmené Renée April, qui travaillait ici comme costumière et qui a ensuite signé plusieurs de mes films. Un des facteurs qui m'a attiré vers Los Angeles est cette possibilité de travailler avec des artistes que j'admirais de loin, comme le directeur de la photographie Roger Deakins qui a embarqué sur le projet de *Sicario* après notre première collaboration sur *Prisoners*. À ce moment-là, je collaborais en parallèle avec Nicolas Bolduc pour *Enemy* qui était un projet entièrement canadien. Pour *Sicario* et *Arrival*, j'ai toutefois travaillé avec Louis Morin et plusieurs boîtes québécoises d'effets visuels.
TCL et BC — Il y avait également Marie-Julie Dallaire sur la deuxième équipe d'*Arrival*.
DV — Oui, c'était une petite équipe parallèle, qui tournait des blocs plus spécifiques, notamment toutes ces séquences d'écrans montrant des scientifiques étrangers. Marie-Julie a tourné ces plans, sur des micro-décors de Patrice. Leur travail enrichissait l'univers visible du film et servait à asseoir la dimension mondiale du récit.
TCL et BC — Pourquoi avoir pensé à Marie-Julie en particulier pour ce travail-là ?
DV — Parce que je la considère comme une réalisatrice très talentueuse, et aussi parce que c'est une amie proche. Je voulais confier ces plans à une personne en qui j'avais une confiance totale, dont je savais qu'elle ferait preuve de générosité et de disponibilité, et qu'elle s'impliquerait avec le même soin que moi.
TCL et BC — C'est quelqu'un que vous connaissez depuis longtemps, comme Jean-Marc Vallée d'ailleurs.
DV — Oui, on se réunissait dans ce que nous avons appelé par la suite le

« Director's Club ». À l'époque, nous travaillions tous pour la même maison de publicité. Un dîner de Noël nous a réunis à la même table et on a tellement aimé échanger entre réalisateurs – ce qui n'est pas si fréquent, nous sommes souvent des loups solitaires – que Jean-Marc a lancé l'idée : « Je vous invite chez moi, on regarde un film, puis on le décortique tous ensemble. » On a tellement aimé ça que l'on a continué presque chaque mois pendant quelques années, à tour de rôle. Le principe était simple : l'hôte préparait le repas et présentait un film destiné à déstabiliser les autres. Jean-Marc avait montré *Morse* (*Let the Right One In*, Tomas Alfredson, 2008). Moi, j'avais projeté *Tetsuo* (1989) de Shinya Tsukamoto. C'était un espace sans compétition, en pure joie de parler de cinéma. On avait même regardé *Polytechnique* ensemble, et les commentaires étaient directs, crus, mais bienveillants.

TCL et BC — En parlant de joie de discuter de cinéma, Patrice nous disait que, très tôt, vous aviez échangé, lui et vous, sur vos passions et influences communes, celles qui vous avaient donné envie de faire du cinéma : *Star Wars* pour lui et le cinéma de Steven Spielberg pour vous.

DV — Je viens de la campagne, et le cinéma américain dominait les écrans. Au début de l'adolescence, j'ai compris qu'il existait un métier de réalisateur. Spielberg a été ma porte d'entrée : l'idée qu'il y avait une voix derrière la caméra, quelqu'un qui façonnait tout. À cette époque, je regardais énormément de films à la télévision en rentrant de l'école, et c'est là que j'ai commencé à réfléchir à ce que signifiait la fabrication d'un film, ce qui fait sa réussite ou son échec.

Je me souviens qu'en secondaire 1, les critiques que l'on adressait à *1941* (Steven Spielberg, 1979 m'avaient frappé : je découvrais qu'un cinéaste aussi doué que Spielberg pouvait se tromper, et qu'il devait assumer cette responsabilité. Il y avait là quelque chose de fascinant pour moi, dont je commençais à découvrir les implications. En secondaire 2, en m'intéressant plus sérieusement à la réalisation, je me suis lié d'amitié avec quelqu'un qui partageait cette passion, et ces amitiés-là comptent énormément à cet âge. Nous analysions les films, nous décortiquions tous les plans. C'était une époque de découverte totale. En parallèle, un professeur nous avait initiés à l'histoire du cinéma, à ses grands auteurs. C'est là que j'ai été frappé par les « movie brats » : Spielberg, Lucas, Coppola, De Palma. Une nouvelle génération, presque des cowboys du cinéma américain. Spielberg venait de sortir *Jaws* (1975), *Star Wars* (1977) m'a marqué au fer rouge – j'avais dix ans, j'étais le public

cible – et *Close Encounters of the Third Kind* (1977) a été un choc encore plus grand. Et c'est par Truffaut, grâce à son rôle dans *Close Encounters*, que j'ai découvert la Nouvelle Vague. C'est naïf et un peu paradoxal, mais c'est Spielberg qui m'a mené à Truffaut, puis à Godard et au cinéma français, qui a été déterminant pour mes premiers films.

TCL et BC — Godard, justement, a souvent attaqué Spielberg et Lucas. Vous avez un rapport ambivalent à sa figure…

DV — Godard est quelqu'un que je n'aurais jamais voulu rencontrer. Je l'admire comme cinéaste, mais le personnage me semble inapprochable. Le cinéma gonfle terriblement les égos. Parfois le cinéaste devient plus important que le film. De toute façon, tout cinéaste qui se promène avec des lunettes fumées, je m'en méfie en général [*rires*]. Godard a déconstruit le langage comme peu d'autres. Même dans ses derniers films, je trouve encore des illuminations.

TCL et BC — Et comment voyez-vous, avec votre recul et votre propre expérience à Hollywood, l'échec de *1941* pour un cinéaste en pleine lancée comme Spielberg à l'époque ?

DV — Spielberg a été un prodige dès le départ. Mais je crois que le fait d'avoir été « cassé » par *1941* est peut-être la meilleure chose qui lui soit arrivée. Cela l'a empêché de se croire invincible. Faire face à un tel échec a dû être très humiliant, et l'a ramené à une forme de discipline. Quand Lucas lui propose *Raiders of the Lost Ark* (1981), il lui impose un cadre strict. Spielberg promet de respecter ce cadre, de tourner plus vite, dans le budget. Après les débordements de *Jaws* et de *Close Encounters*, c'était peut-être nécessaire. Sans cadre, on finit toujours par s'égarer.

TCL et BC — Yves Bélanger disait, à propos du « Director's Club » évoqué précédemment, qu'il y avait deux cinéastes « fous d'Hollywood » : Jean-Marc Vallée et vous. Pour lui, les références, c'était Scorsese et Cassavetes ; pour vous, Spielberg et Lucas.

DV — J'ai également une grande admiration pour Coppola, dont je parle peut-être moins souvent. Mais, en effet, pour Jean-Marc, Scorsese et Cassavetes étaient des évidences. Et c'est intéressant, parce que ces deux pôles – l'énergie narrative de Scorsese et la liberté artisanale de Cassavetes – correspondent assez bien à l'évolution de sa propre sensibilité. Plus il se rapprochait d'Hollywood, plus j'avais l'impression qu'il se dirigeait vers une forme d'indépendance, vers un rapport au jeu et à la mise en scène qui relevait presque du cinéma d'acteurs plutôt que du cinéma de production.

TCL et BC — Croyez-vous que ces influences et cette tendance étaient perceptibles dès le premier passage de Jean-Marc Vallée à Hollywood ?
DV — Je n'ai jamais vraiment vu les deux premiers films américains de Jean-Marc, *Los Locos* (1997) et *Loser Love* e (1999). De loin, je les percevais comme des films d'apprentissage, justement un peu comme les premiers films de Coppola produits par Roger Corman. Beaucoup de cinéastes américains ont fait leurs armes ainsi, dans des petites productions ou pour la télévision.

Après l'énorme succès de *C.R.A.Z.Y.*, Jean-Marc part tourner *The Young Victoria* (2009), une expérience qui, à mes yeux, a brisé quelque chose. Il se retrouvait confronté au fonctionnement très hiérarchisé d'une production hollywoodienne et se faisait broyer par les producteurs. Il en parlait sans détour : il n'en était pas content, il assumait cette déception. Il me racontait des engueulades au téléphone qui me donnaient froid dans le dos. Et pourtant, il y avait une immense fierté lorsqu'il nous avait annoncé qu'il allait tourner un film produit par Scorsese en Angleterre. Nous étions heureux pour lui : aucun cinéaste québécois n'avait alors eu accès à un espace aussi prestigieux. Jusqu'à ce moment-là, ceux qui avaient tenté l'aventure américaine réalisaient surtout des B-movies ou des productions télé.

Après *The Young Victoria*, il revient avec *Dallas Buyers Club*, tourné avec très peu de moyens et porté presque entièrement par ses acteurs. Et c'est là qu'il devient, pour moi, une sorte de Cassavetes moderne : l'acteur au centre, la lumière réduite au minimum par nécessité. Sous la pression du manque de moyens, il invente une nouvelle esthétique, radicalement différente de celle de *C.R.A.Z.Y.* Et je trouve qu'il atteint son sommet avec les séries HBO *Big Little Lies* (2017-) et *Sharp Objects* (2018), où l'acteur devient le véritable pôle magnétique de toute son œuvre.
TCL et BC — L'ironie, c'est que Jean-Marc Vallée n'a jamais rencontré Scorsese, même s'il a été crédité pour la production de son film…
DV — C'est ça l'apprentissage américain : un autre monde, avec des codes très différents. Sur mon premier film aux États-Unis, il y avait au générique des producteurs que je n'ai littéralement jamais rencontrés. Je découvrais leurs noms au moment du mixage et je me disais : « Qui est cette personne qui a produit mon film ? » Dans ce contexte, je comprends que Jean-Marc ait été déçu. Il se disait qu'en travaillant sur un projet produit par Scorsese, il allait forcément pouvoir le rencontrer. Et finalement non. Moi, j'ai finalement eu cette rencontre avec Scorsese plus tard, alors que Jean-Marc, je crois que non.

C'est assez absurde, mais c'est souvent ainsi que fonctionne Hollywood.
TCL et BC — Marie-Julie Dallaire nous racontait que, sur son documentaire *Comme une vague* (2020), Jean-Marc Vallée s'était montré à la fois extrêmement exigeant – allant jusqu'à relever des détails de montage à un stade presque impossible à retravailler – et pourtant profondément généreux, puisqu'il a ensuite choisi de présenter le film et d'en être le producteur exécutif. Plusieurs de ses collaborateurs décrivent d'ailleurs cette dualité : une rigueur parfois dure, mais aussi une grande bienveillance. Cette ambivalence correspond-elle à l'image que vous aviez de lui ?
DV — Je sais qu'il avait la réputation d'être exigeant sur ses plateaux, avec une fougue parfois colérique. Mais je ne me base que sur des témoignages, car je n'ai jamais collaboré directement avec lui. Nos rapports ont toujours été cordiaux, dès le moment où je l'ai rencontré, à Rouyn-Noranda en 1998, à la sortie des *Mots magiques* (1998), film sur lequel Patrice avait collaboré. Pour moi, il jouait un peu le rôle du grand frère. J'ai compris assez tôt qu'il existait entre nous une compétition saine et positive. Il était le plus âgé de nous deux, le plus expérimenté. La compétition, quand elle ne dévore pas tout, peut produire des effets stimulants. Au début, on s'observait avec une certaine défiance, mais les choses se sont rapidement adoucies.
TCL et BC — *C.R.A.Z.Y.* a été un film important dans votre parcours ?
DV — Absolument. C'est un film qui incarne toute la générosité du cinéma : cette capacité à offrir un véritable spectacle tout en demeurant profondément intime. Avec mes deux premiers longs métrages, même si j'aimais toujours ardemment le cinéma américain, j'étais engagé dans une démarche plus européenne – austère, rigoureuse, presque ascétique par moments. Tout à coup, avec *C.R.A.Z.Y.*, je me suis retrouvé devant un film québécois d'auteur porté par une chaleur, une ampleur, un rythme… Je suis sorti de la salle complètement soufflé. J'ai eu l'impression que quelque chose en moi se réveillait. Ce qui m'a bouleversé, dans *C.R.A.Z.Y.*, c'est que Jean-Marc me ramenait au cinéma qui m'avait donné envie de faire ce métier : Spielberg, Scorsese, tout cet héritage américain que j'avais peut-être eu tendance à tenir à distance. Le film est profondément québécois, mais il assume pleinement sa part hollywoodienne – et cette combinaison m'a frappé de plein fouet. Je me suis même surpris à penser que j'étais en train de renier une partie de moi-même, comme si j'essayais de me placer au-dessus de ce qui m'avait formé, alors que je ne suis pas un cinéaste européen. Je suis nord-américain. Au Québec,

on se tourne beaucoup vers la France, son histoire, son influence, mais dans les faits nous sommes culturellement beaucoup plus proches de l'Amérique. *C.R.A.Z.Y.* m'a libéré de cette contradiction, comme si je retrouvais mon propre territoire intérieur. Et puis il y a la manière dont Jean-Marc filme la masculinité. Je n'avais jamais vu ça dans le cinéma québécois. La figure masculine y était souvent sombre, brisée, en échec. Et là, tout à coup, Marc-André Grondin surgit comme une sorte de Brad Pitt québécois, pleinement assumé, magnétique, sexualisé. J'ai eu le sentiment d'assister à la naissance d'une véritable star au Québec. C'est un film appelé à demeurer comme l'un des grands classiques du cinéma.

TCL et BC — Vous évoquiez *Polytechnique* précédemment. Vous dites que Jean-Marc Vallée vous avait fait quelques remarques sur ce film ?

DV — Il trouvait certains plans trop travaillés, trop esthétisants, et que l'on aurait dû aller vers plus de simplicité. Aujourd'hui, je suis entièrement d'accord. On manque souvent de recul sur un film tant qu'il est en fabrication. Malgré tout, c'est *Polytechnique* qui m'ouvre les portes de Los Angeles. Le film, présenté à la Quinzaine des réalisateurs, reçoit beaucoup de commentaires. On me disait : « C'est le film de l'année ». Puis, trois jours plus tard, *J'ai tué ma mère* (2009) de Xavier Dolan est projeté et éclipse tout ! [*rires*].

TCL et BC — *Polytechnique* étant votre film le plus québécois – ne serait-ce que par son sujet –, il n'a sans doute pas été fait dans l'intention de vous orienter vers Hollywood.

DV — En effet, ce n'était pas stratégique : je ne suis pas allé à Los Angeles, c'est Los Angeles qui est venu à moi, pour ainsi dire. Je n'avais pas envie de faire la file pour « pitcher » un projet ; je connaissais trop d'histoires de cinéastes qui s'étaient fait broyer par le système, et je me disais : « S'ils viennent me chercher, ce sera différent. » À ce moment-là, je travaillais sur *Polytechnique* et *Incendies* (2010), concentré, heureux, sans pression. L'univers américain me semblait très lointain.

Il faut aussi se rappeler du contexte : pendant longtemps, les cinéastes québécois qui allaient tourner aux États-Unis se retrouvaient dans des productions périphériques, très encadrées, où il était difficile d'imposer une vision personnelle. Ce n'était pas une question de talent, loin de là : c'était simplement la nature des projets auxquels on offrait accès. Quand *Prisoners* m'a été proposé, c'était inédit : on me confiait un film de studio avec une liberté réelle, y compris au montage final. Je n'en revenais pas.

TCL et BC — Dans *Polytechnique*, il y a ce champ-contre-champ entre Sébastien Huberdeau et le tireur, puis un panoramique circulaire qui semble contourner le tueur. Cela peut rappeler le duel final d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968). C'était conscient ?
DV — Pour être honnête, je n'ai jamais fait ce parallèle consciemment, même si je connais évidemment le film. Mais cela m'arrive souvent : je fais un story-board dont je suis très fier, puis je ressens un malaise et je me rends compte que je suis en train de rejouer un souvenir de film enfoui, vu 30 ans plus tôt. Parfois, on élabore une séquence entière et on découvre que l'on plagie involontairement quelque chose que l'on adore. Donc, ce duel-là, je l'ai forcément en tête. Est-ce inconscient ? Probablement.
TCL et BC — Le noir et blanc de *Polytechnique*, lui, a souvent été commenté. Comment s'est imposé ce choix ?
DV — Il y avait plusieurs raisons. D'abord, créer une distance, éviter le *gore*. Ensuite, éviter une reconstitution trop littérale des années 1980, que je trouve, en termes de couleurs vestimentaires, d'une laideur rarement égalée. Lorsque nous regardions des références, c'était presque apocalyptique ! L'idée n'était pas d'embellir, mais de ne pas verser dans la caricature. Je voulais retrouver la banalité de ces années-là telle que je l'avais vécue. Avec un peu de recul, les années 1980 deviennent vite clownesques. Je ne voulais pas distraire avec une nostalgie de l'esthétique de ces années mais plutôt faire en sorte que l'on se rapproche de l'essentiel de l'expérience humaine de cette époque. Je voulais aussi rendre l'hiver crédible, sans neige « jolie » ni lumières Disney. Une neige crasseuse, boueuse, un hiver dur, dangereux. L'hiver, c'est la mort. Avec Patrice, nous avons repris cette idée lorsque nous avons travaillé sur *Prisoners*.

Je travaillais aussi beaucoup sur le contraste pour adoucir l'image. Plus le noir et blanc était contrasté, plus le film devenait agressif. Je cherchais une dureté dans les lignes, une géométrie claustrophobe, mais un noir et blanc moins abrasif, inspiré de Michel Brault et de certains films de l'ONF.
TCL et BC — Des films américains comme *Rumble Fish* (Francis Ford Coppola, 1983) ou *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) ont-ils compté dans ce rapport au noir et blanc ?
DV — *Rumble Fish* m'a foudroyé à l'adolescence : le son, les ombres, le montage. Esthétiquement, c'est très léché, à l'opposé de ce que nous cherchions pour *Polytechnique*, mais c'est tout de même un film qui m'a nourri, oui.

Schindler's List m'a beaucoup impressionné par son rapport à la profondeur, au mouvement de caméra. Ce sont des influences qui travaillent sur le long terme, plus que des modèles à imiter.

TCL et BC — *Prisoners* est votre première expérience hollywoodienne, au cœur du système. Comment avez-vous abordé ce projet, plus commercial et « genré » que *Enemy* ?

DV — Je n'ai pas écrit le scénario. Il circulait à Los Angeles depuis longtemps, tout le monde en avait peur. Quand je l'ai lu, j'y ai immédiatement vu une continuité avec *Polytechnique* et *Incendies* : les cycles de violence, la foi, les égarements moraux. Je n'aurais jamais imaginé faire un film policier. Ce n'est pas un genre qui m'appelle, même si j'en aime certains. Mais la structure du film m'attirait. J'ai modifié certains éléments de la fin pour la rendre plus cinématographique. Je me disais également que ce serait une expérience socioculturelle intéressante de tourner un film aux États-Unis. Je ne m'attendais pas à ce que cela m'ouvre une porte aussi grande.

Ce qui m'a le plus fasciné au début, c'était de pouvoir imposer au film un climat, une lumière, un hiver « québécois », directement importés aux États-Unis. À Hollywood, on peut dire : « On tourne seulement quand il pleut ou quand le ciel est couvert », et la machine le rend possible. Patrice avait créé des décors entiers en Géorgie, des maisons pour le beau temps, des extérieurs pour la pluie. J'avais un contrôle sur le climat, sur un quartier entier, que je n'avais jamais eu et qui est impensable dans l'écosystème québécois. Au-delà des moyens, j'ai été frappé par le sérieux avec lequel on s'engage envers le cinéma, à Hollywood. Pour un simple plan de voiture sur une route, des shérifs bloquent des tronçons entiers d'autoroute, ralentissent des milliers de conducteurs, puis la libèrent au moment précis où Deakins doit créer son effet de silhouette sur un mille de route. C'était fou et gigantesque, à l'image de ce que permet Hollywood.