

Université de Montréal

Le métier de premier assistant réalisateur au Québec contemporain

Par Anne-Catherine Bolduc

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques Faculté des Arts et
Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences en vue de l'obtention du grade
de Maître ès arts (M.A.) en études cinématographiques

Août 2015

Anne-Catherine Bolduc ©

Université de Montréal,
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé: *Le métier de premier assistant réalisateur au Québec
contemporain*

Présenté par Anne-Catherine Bolduc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élène Tremblay Président-rapporteur

Germain Lacasse Membre du jury

Isabelle Raynauld Directrice de recherche

Résumé

Ce mémoire en Études cinématographiques en est un de recherche-crédation et porte sur le métier de premier assistant réalisateur au Québec. Le mémoire est accompagné d'un film documentaire (HD 27 min.) réalisé et monté par Anne-Catherine Bolduc. Le matériel de tournage des entrevues (20 heures) constitue le document de référence ayant permis le montage synthèse des entretiens menés auprès des assistants réalisateurs ainsi que la présente étude sur ce métier méconnu. Filmé en 2014, il présente le point de vue de dix professionnels sur le métier de premier assistant à la réalisation. Les deux documents décrivent et analysent en quoi consiste ce métier, en évaluant les fonctions ainsi que les impacts créatifs et organisationnels sur le projet. Ils répondent à deux questions principales, soit qu'est-ce que le travail d'un premier assistant réalisateur au Québec aujourd'hui et a-t-il une influence créative sur la production télévisuelle ou cinématographique.

Mots clés : budget, cinéma, création, dépouillement, feuille de service, figuration, horaire, métier, organisation, plateau de tournage, premier assistant réalisateur, pré-production, producteur, réalisateur, télévision.

Abstract

This memoir in Film studies has been written in a context of research-creation and is about the first assistant director's work in Quebec. A documentary (HD 27 min.) directed and edited by Anne-Catherine Bolduc goes along the master. The interviews footage (20 hours) is the reference for the executive summary of the documentary's interviews and for this study of the first assistant director's unknown job. Filmed in 2014, the documentary presents the viewpoint of ten professionals about the first assistant director's job. The two documents describe and analyze the first assistant director's job in evaluating the functions as well as the organizational and creative impacts on the realization. They address two main questions, namely what is the first assistant director's job currently in Quebec and do the first assistant director have a creative influence on the film or television production.

Key words: breakdown, budget, film, first assistant director, call sheet, extras, organization, pre-filming, producer, schedule, set, television, work.

Table des matières

Introduction	1
1. Qu'est-ce qu'un premier assistant réalisateur?	4
1.1. Historique du premier assistant réalisateur	5
1.1.1. Histoire du premier assistant réalisateur à travers le monde	5
1.2. L'historique du premier assistant à la réalisation au Québec	8
1.2.1. Historique de l'arrivée des femmes comme premières assistantes à la réalisation	10
1.3. La relation entre le premier assistant et le réalisateur	12
1.3.1. Exemple de cas <i>Le papillon bleu</i> de Léa Pool	13
1.4. La relation entre le premier assistant et la production	15
1.5. Le premier assistant et la communication	17
2. Le travail du premier assistant réalisateur	20
2.1. La pré-production	20
2.1.1. Dépouillement du scénario	20
2.1.2. L'horaire de tournage	24
2.1.3. La pré-production de <i>Davaï</i> le court métrage	30
2.1.4. Le temps de préparation	33
2.1.5. La feuille de service	34
2.2. Les responsabilités de l'assistant réalisateur lors du tournage.....	38
2.2.1. Une journée type de tournage	38
2.2.2. La sécurité sur les plateaux de tournage	40
2.2.2.1. Les manquements à la sécurité du film <i>Midnight Rider</i>	41
2.2.3. Le temps de tournage	44

3. La création et le travail de premier assistant réalisateur.....	46
3.1. La relation entre le premier assistant et son réalisateur et son influence sur la création	54
Conclusion	59
Bibliographie	61
Annexe – Notices biographiques des intervenants	vi
Annexe – Compilation des réponses au questionnaire écrit	xi
Annexe – Organigramme d'un plateau de tournage	xiv
Annexe – Grille salariale de l'AQTIS	xv

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice Isabelle Raynauld d'avoir cru en mon sujet de recherche particulier. Je tiens à exprimer ma gratitude pour ses conseils et son appui lors de mes démarches pour le documentaire et tout au long de la rédaction du mémoire.

Merci à tout le département d'Études cinématographiques de l'Université de Montréal, tout particulièrement à Julie Pelletier, Bruno Philip, Serge Fortin et Adrian Savopol.

Un immense merci à tous ceux et celles qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de mon documentaire. Sans oublier la participation de Julien Lebeau Martin, caméraman de certaines entrevues du documentaire.

Je tiens à remercier chaleureusement les assistants réalisateurs qui se sont exprimés en toute franchise lors de leur interview : Bruno Bazin, Normand Bourgie, Yanick Di Vito, Mireille Goulet, Jeanne Leblanc, Émilie Malo ainsi qu'Éric Parenteau. Je tiens également à remercier les réalisateurs Louis Bolduc, Alain Chartrand ainsi que la productrice déléguée Martine Beauchemin pour leur participation au documentaire.

Je salue mes collègues techniciens et mes amis cinéphiles qui font constamment grandir mon désir de voir et de faire du cinéma et de la télévision.

Merci à ma famille et à mes amis pour leur appui inconditionnel.

Enfin, un merci particulier à mes parents pour vos encouragements soutenus, vos commentaires constructifs et vos corrections de textes en fin de parcours. Vous m'avez grandement aidée à mener à bien cette recherche et à vivre positivement cette belle aventure qu'est la maîtrise.

Introduction

Un plateau de tournage a le même fonctionnement qu'une entreprise, c'est-à-dire qu'il y a une hiérarchie pyramidale avec différents départements ayant tous des tâches prédéterminées qui leur sont propres et qu'ils doivent effectuer à un moment précis pour compléter le travail de l'autre département. Un tournage, c'est un enchaînement d'interventions qui auront comme résultat un film, une série télé ou toute autre production audiovisuelle. Les écrans fascinent le public et les cinéphiles depuis leur toute première apparition. Les postes de directeur de la photographie, caméraman, directeur artistique, maquilleur, chef costumier, monteur image, scénariste sont bien connus et respectés de tous. Depuis l'avènement du son, on reconnaît également l'apport de l'ingénieur du son, celui du compositeur de la trame musicale ainsi que l'importance du monteur sonore. Par contre, rares sont ceux qui s'intéressent au fonctionnement de « l'entreprise » cinématographique. Comment est-il possible qu'une équipe de tournage filme un projet avec cohérence, de manière organisée et symbiotique? C'est, entre autres, grâce au premier assistant réalisateur qui planifie le tout dans les moindres détails avant que le tournage ait lieu. C'est un poste clé. Pourtant la majorité des écrits et des recherches sur le cinéma ou la télévision consacrent uniquement quelques pages à ce métier. J'ai donc choisi d'étudier le poste de premier assistant à la réalisation dans le Québec actuel afin de comprendre et d'expliquer le fonctionnement de ce qui permet à la magie du cinéma et de la télévision d'opérer. Les quelques livres ayant été écrits par des assistants réalisateurs eux-mêmes ont guidé mes recherches. Le manque de textes spécialisés s'explique par le fait que le métier de premier assistant se transmet oralement et sur le terrain de génération en génération. La littérature sur le sujet demeurant insuffisante pour étoffer et développer pleinement le sujet, la méthode préconisée fut d'aller directement à la source, c'est-à-dire d'approcher les assistants réalisateurs et des professionnels

travaillant actuellement sur les plateaux québécois. Le format retenu fut celui du documentaire. Ce mémoire de maîtrise est donc constitué du présent texte ainsi que d'un film documentaire de 27 minutes.

Le métier de premier assistant réalisateur s'apprend sur le terrain, en faisant partie d'une équipe, en étant supervisé par un mentor pendant de nombreuses années avant d'occuper soi-même la fonction de premier assistant. Souvent, alors que quelqu'un est troisième assistant réalisateur ou qu'il occupe une fonction autre sur le plateau, il se fait remarquer par un mentor qui croit à son talent et qui décide de l'engager dans son équipe et de le prendre en charge en lui transmettant toutes ses connaissances sur son métier. Cela a été confirmé par tous les intervenants de notre documentaire. J'ai donc également choisi d'utiliser la transmission orale des connaissances pour réaliser cette étude. Mon objectif est de fournir, grâce à ce mémoire une analyse détaillée de ce en quoi consiste ce poste. Mon but est pédagogique et j'espère que tant le documentaire que le mémoire serviront d'outil pour la transmission des connaissances propres à ce métier méconnu. Je propose ici une étude empirique approfondie sur ce que représente le fait d'être assistant réalisateur. Le poste de premier assistant à la réalisation sera abordé dans son ensemble et sous plusieurs angles afin que les étudiants et tous ceux que le cinéma intéresse prennent conscience des responsabilités et de l'importance qu'a cette fonction pratiquée en arrière-scène.

Mon hypothèse est que non seulement le premier assistant réalisateur est un poste primordial pour l'équipe et pour l'organisation du tournage, mais qu'il a aussi une influence sur la création, sur le produit final. Autrement dit, sans lui, le film ne serait pas le même. Afin de réaliser notre étude, nous avons interviewé des premiers assistants : notre documentaire donne la parole à dix intervenants, hommes et femmes de tous âges, dont les expériences permettent de dresser un portrait réaliste et entier sur le métier de premier assistant réalisateur au Québec.

Une entrevue d'environ deux heures a été réalisée avec chacun d'entre eux. Sept premiers assistant réalisateur de métier, c'est-à-dire Bruno Bazin, Normand Bourgie, Yanick Di Vito, Mireille Goulet, Jeanne Leblanc, Émilie Malo et Éric Parenteau; deux anciens premier assistants aujourd'hui réalisateurs, soit Louis Bolduc et Alain Chartrand ainsi Martine Beauchemin productrice déléguée depuis une trentaine d'années. Tous donnent leurs points de vue sur le métier. Vous trouverez en annexe leurs notices biographiques. Le documentaire a pour titre *Être premier assistant réalisateur au Québec : Entrevues avec des premiers assistants réalisateurs québécois*. Pour faire voir le métier, nous sommes également allés filmer le premier assistant réalisateur Yanick Di Vito sur le plateau de tournage du court-métrage *Davaï*. Ces images montrant ce qui se passe derrière la caméra ponctuent également le documentaire. Suite à mon passage sur le plateau de Yanick Di Vito, mon but était d'avoir accès plusieurs plateaux de tournage afin de bien illustrer le travail de l'assistant réalisateur en pleine action. Par contre, les compagnies de production québécoises ont refusé mes demandes afin de garder leurs plateaux de tournage ainsi que leurs projets confidentiels. Le nombre de plateaux de tournage étant limité au Québec, j'ai alors décidé de me concentrer sur les entrevues individuelles afin de bien saisir toutes les nuances du métier.

Suite aux entrevues, les assistants réalisateurs, soit neuf intervenants sur dix, ont rempli un questionnaire écrit. Vous trouverez également en annexe la compilation des réponses à ce questionnaire. Le but de cette démarche est d'amasser suffisamment d'informations et de données nous permettant par la suite de cerner précisément en quoi consiste le poste de premier assistant réalisateur au Québec. Ce mémoire débute par un historique de la création du métier. Il est suivi d'une analyse du poste et des fonctions qui lui sont rattachées telle que décrites et expliquées par ceux qui pratiquent ce métier au Québec. Cette partie identifie aussi les principaux collaborateurs de l'assistant réalisateur, ceux qui ont le plus d'influence sur son travail, soit le réalisateur et le

producteur.

Le second volet vise à décrire chaque étape du travail de premier assistant réalisateur. Cela permet d'identifier les responsabilités liées à ce poste ainsi que les conséquences qui en découlent pour l'assistant lui-même. Pour terminer, nous proposons une analyse des processus de création afin de déterminer si le premier assistant réalisateur a bel et bien une influence ou non sur la création lors d'un tournage.

1. Qu'est-ce qu'un premier assistant réalisateur?

Comme son nom l'indique, la fonction principale du premier assistant réalisateur est d'aider le réalisateur à réaliser son projet. Pour bien saisir le rôle de l'assistant réalisateur, il faut comprendre le rôle complexe qu'il occupe dans une équipe de tournage. Il sera également utile de retracer les origines de ce rôle afin de prendre acte de son évolution et du fait que le poste de premier assistant réalisateur est rapidement devenu un poste clé dans une production audiovisuelle (films, téléseries, publicités, etc.), et ce, peu importe où le tournage a lieu dans le monde.

Il est engagé soit directement par le réalisateur ou par les producteurs.

« On pourrait définir l'assistant-réalisateur comme étant la mémoire du réalisateur, son bras droit et son premier complice. Il assure le lien entre le producteur, le réalisateur et l'équipe. Il doit tout mettre en œuvre pour faire le meilleur film possible avec le budget disponible. [...] Il doit organiser le tournage d'un film dans ses moindres détails, résoudre les problèmes d'ordre technique et logistique, trouver les solutions les meilleures afin de laisser le réalisateur libre de créer. » (Chartrand 1990, p.25)

Le premier assistant réalisateur est le chef du département de la réalisation. Ce département comprend généralement deux autres collaborateurs, soient le deuxième et le troisième assistant à la réalisation. Le deuxième assistant s'occupe de la communication avec les

agents des acteurs ainsi de la préparation des acteurs lors du tournage. Il est également responsable des papiers nécessaires pour les prochains jours de tournage, dont la feuille de service. Il accompagne le premier assistant dès la préparation, mais son entrée en poste diffère d'une production à l'autre. Le troisième assistant s'occupe de la figuration et aide le premier directement sur le plateau de tournage. Il se joindra à l'équipe lors des derniers jours de préparation afin d'aider à finaliser les derniers détails. Notez bien que malgré leurs titres nominaux et hiérarchiques, ce sont des métiers à part entière qui ont leurs propres caractéristiques, et dont la visée n'est pas nécessairement d'atteindre le poste de premier assistant.

En plus de superviser son propre département, le premier assistant à la réalisation est aussi le chef d'orchestre du plateau de tournage, celui qui dirige toute l'équipe afin que tout se déroule de manière efficace.

La réalisation d'un projet se fait en cinq étapes principales; soit le développement, la pré-production, le tournage, la postproduction et la distribution (Bazin, 2013). Parfois, les productions feront appel à l'assistant réalisateur lors du développement, afin qu'il produise le dépouillement préliminaire du scénario. Ceci permet aux producteurs de bien évaluer le budget nécessaire à la réalisation du scénario. Les producteurs pourront par la suite présenter leur projet à différents organismes subventionnaires et à des investisseurs. Mais généralement, son implication débute lors de la pré-production et se termine à la fin du tournage, et ce, peu importe la forme ou la nature du projet filmique ou télévisuel.

1.1. Historique du premier assistant réalisateur

1.1.1. L'histoire du premier assistant à la réalisation à travers le monde

Au départ, le cinéma était artisanal. Dans tous les pays où le septième art était pratiqué, les

équipes étaient petites et les équipements étaient lourds (surtout à l'avènement du parlant). Contrairement à aujourd'hui, l'assistant réalisateur était surtout l'assistant personnel du réalisateur. Dans son livre sur l'assistance à la réalisation, l'auteur Pierre Malfille affirme qu'au départ :

« Tout se ramenait à deux domaines comportant chacun un responsable : la direction artistique (scénario, mise en scène, comédiens) et la prise de vues. Pour tout le reste, ou bien les deux responsables mettaient eux-mêmes la main à la pâte, ou bien ils s'adressaient – sans qu'il existe aucune règle précise à ce sujet – à des collaborateurs "à tout faire" qui pouvaient s'occuper aussi bien du maquillage que de la construction de décors. Puis, peu à peu, les réalisateurs ont pris l'habitude de travailler avec l'aide d'un collaborateur attitré, mais il s'agissait plus, en fait, d'un "bras droit", d'un secrétaire particulier que d'un assistant technicien sous sa forme actuelle. » (Malfille 1970, p.17)

Donc, avec l'évolution des pratiques du cinéma, les réalisateurs ont voulu avoir leur assistant personnel. Puis, avec le développement commercial du cinéma, l'assistant est devenu un poste essentiel pour la concrétisation du film.

« L'apparition du sonore au début des années 30, avec toutes les complications techniques que le son apporta, fit disparaître définitivement ce qui pouvait encore subsister des premières méthodes artisanales, ou familiales de production cinématographique, et fit passer l'assistant du rang de secrétaire, souvent "passe-colère", à celui de véritable collaborateur technique. » (Malfille 1970, p.17).

Le poste de premier assistant n'a pas évolué de la même manière en Europe et en Amérique du Nord. En Italie et en France, l'assistant réalisateur est également nommé l'assistant metteur en scène, car il mène directement au poste de metteur en scène, de réalisateur. « En Italie, le chemin qui mène à la mise en scène est toujours passé par l'assistantat. » (Valerii 2007, p.32). En effet, il y a une tradition qui fait en sorte que de nombreux premiers assistants réalisateurs européens deviennent par la suite réalisateurs.

« En observant l'histoire du cinéma, nous découvrons que la plupart des grands cinéastes européens ont été eux-mêmes les assistants d'autres grands réalisateurs : Claude Millet a été l'assistant de François Truffaut, qui a été l'assistant de Roberto Rossellini, qui lui-même a été l'assistant de Marcel Carné, qui fut l'assistant de Jacques Feyder... » (Blime 2004, p10)

Ce n'est pas un cas de figure récurrent au Québec. Éric Parenteau explique:

« Ici, les contraintes de production sont plus grandes, donc on est beaucoup dans la poutine de production. Là-bas, les assistants réalisateurs sont impliqués plus tôt dans le projet et ils vont plus en amont. Donc souvent ils vont aider beaucoup plus au casting qu'ici. Donc c'est plus naturel pour eux d'aller vers la réalisation. Ici, le poste de premier est malgré tout bien considéré. En France, c'est plus difficile. Ici, on s'occupe du plan de travail, de l'organisation, de gérer le plateau, mais la logistique autour, on ne s'en occupe pas du tout. Il y a ce qu'on appelle la régie qui n'existe pas aux États-Unis non plus et qui existe beaucoup moins en Europe. Donc, c'est sûr que c'est plus lourd en Europe pour l'assistant réalisateur. » (Entrevue Éric Parenteau, 18 septembre 2014)

Par contre, il y a une diminution du passage de l'assistance à la réalisation au poste de réalisateur depuis la Nouvelle Vague¹. Dans son livre écrit en 2004, l'assistant réalisateur Jean-Philippe Blime confirme : « On peut affirmer que pendant 80 % de l'histoire du cinéma, l'assistantat a été en France la filière la plus directe pour mener à la réalisation. Mais aujourd'hui ce n'est plus vrai... » (Blime 2004, p11). Actuellement, le poste de premier assistant réalisateur est considéré comme un métier à part entière, ce n'est plus nécessairement un métier d'observation du réalisateur et de transition. C'est ce qui explique, entre autres, la diminution des passages de l'assistance à la réalisation en France.

Lors de son entrevue pour notre documentaire, Jeanne Leblanc a aussi évoqué plusieurs différences entre les premiers assistants québécois et ceux des autres pays :

« Que tu sois américain ou européen, il n'y a pas de régie. C'est un département qui n'existe pas. Donc, les assistants réalisateurs sont habitués à avoir plein regard et plein pouvoir sur tout le fonctionnement. Donc si tu travailles en tant que un premier américain, tu es vraiment le *boss*. Il y a une politique beaucoup plus grande, mais en contrepartie les équipes sont d'une rigueur! Tu entres dans l'armée. Il y a quelque chose qu'on a à apprendre d'entrer dans l'armée qui est une espèce de discipline et de rigueur à toute épreuve qui fait que tu deviens quand même meilleur assistant réalisateur. » (Entrevue Jeanne Leblanc, 12 mars 2014)

¹ Pannetier, Annie (dir.). 2011. *Le métier d'assistant réalisateur*. Étude des Métiers de la filière réalisation pour l'Observatoire prospectif des métiers et qualifications de l'Audiovisuel. (Paris : 2011)

En Europe, les premiers assistants sont plus près du réalisateur. Aux États-Unis, ils sont du côté des producteurs. Au Québec, le métier de premier assistant est très bien vu alors plusieurs choisissent ce métier et le pratiquent jusqu'à leur retraite. Pour ceux qui envisagent un changement de carrière, il est clair que notre culture est tributaire tant de la culture européenne que de la culture américaine, car certains se dirigent vers la production alors que d'autres vont vers la réalisation. Normand Bourgie affirme : « Les Américains, les premiers assistants sont beaucoup plus proches de la production. Le 2^e assistant aussi. Ils ont des jobs de gestion. » (Entrevue Normand Bourgie, 11 avril 2014)

Cette étude historique du poste de premier assistant réalisateur n'est pas exhaustive, car la littérature sur le sujet est rare. Ceux qui abordent l'histoire du poste dans leur ouvrage y consacrent uniquement quelques pages. De plus, les documents datés avant les années 70 sont rares, l'évolution du poste est donc difficile à suivre. De plus, elle se concentre uniquement sur ce qui diffère ou influence la pratique du métier au Québec.

De nos jours, il y a certes quelques différences entre les premiers assistants réalisateurs à travers le monde. Par contre, les bases du travail restent les mêmes, c'est-à-dire que le premier assistant réalisateur est responsable d'organiser le tournage en pré-production et de gérer le plateau de tournage lors de la production du projet, et ce, peu importe où a lieu le tournage.

1.2. L'historique du premier assistant à la réalisation au Québec

En date du mois de juillet 2015, il y a soixante premiers assistants à la réalisation syndiqués au Québec. Deux organisations syndicales représentent les assistants à la réalisation, c'est-à-dire *l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS)* et la *Director Guild of Canada (DGC)*. La DGC nationale a été créée en 1961 et celle du Québec le 4 novembre 1981, soit vingt ans plus tard. Dès lors, les assistants réalisateurs ont toujours été représentés par la

DGC partout au Canada, sauf au Québec où ils ne furent représentés qu'à partir de 2008-2009. Et pour cause, d'autres syndicats représentaient alors ces derniers, des syndicats qui forment maintenant une seule et même association soit l'AQTIS. Alain Chartrand raconte :

« J'ai été pour la première fois, premier assistant-réalisateur de Jacques Gagné sur son film *La Conquête* en août 1971. Le poste existait avant 1971, mais il n'y avait pas encore le *Syndicat national du cinéma (SNC)*. Il faut dire qu'à l'époque le 1er assistant cumulait à la fois le poste de régisseur et de 2^e assistant réalisateur. Les rôles de chacun se sont définis dès que le poste de 2^e assistant fut accepté au sein du SNC. Je peux affirmer que je suis un des premiers assistants à exiger ce poste de 2e auprès des producteurs. Dès 1973, j'ai imposé un (une) deuxième assistant (e). Quant au troisième assistant, on engageait des personnes rémunérées lors des journées qui exigeaient beaucoup de figurants. Mais ce n'était seulement que les films d'envergure (budget supérieur à la moyenne) qui demandait un 3^e asst. Et c'était assez rare au cinéma québécois des années 70-80. Je dirais que le poste de 3^e asst. fut reconnu sur les plateaux vers les années 88-90. » (Alain Chartrand, message courriel, 16 avril 2015)

En 1971, Alain Chartrand a fait partie des membres exécutifs du SCN, c'est pourquoi les premiers assistants réalisateurs ont dès le départ fait partie du syndicat, qui a éventuellement accepté les postes de 2^e assistant et quelques années plus tard, celui de 3^e assistant.

Au début, le premier assistant réalisateur était seul, il n'avait pas d'équipe. Ce n'est qu'en 1970 qu'Alain Chartrand a réussi à se faire engager un assistant par la production. Dans le livre qu'il a écrit en 1990, il affirme :

« Au début de ma carrière en 70, le poste de second-e assistant-e n'existait pas. En plus de ma tâche de premier, je faisais donc le travail dévolu actuellement au second assistant réalisateur et au régisseur. Tout cela bien sûr sans l'aide de *walkies-talkies*. Deux ans plus tard, le poste de second assistant-e se confirmait comme essentiel sur les longs métrages. Cependant, la personne engagée commençait à travailler que dans les deux dernières semaines de préparation. » (Chartrand 1990, p.36)

Lors de son interview pour notre documentaire, il ajoute :

« Lorsque j'ai commencé, le premier faisait tout. Il faisait de la régie, il s'occupait des figurants, il s'occupait d'appeler les comédiens. [...] Moi j'ai été le premier à demander un 2^e assistant. On m'a dit : "Comment ça un 2^e assistant !?" Les films devenaient plus gros. Ce n'est plus un film que tu tournais dans ta cuisine. Tu étais dans la rue, tu avais des chars, des figurants et là il fallait un 2^e. J'ai créé le poste de 2^e. Après, ça il y a eu un 3^e pour la figuration. Mais avant, durant des années, il n'y avait pas walkie-talkie, il fallait que tu courses d'une rue à l'autre pour dire au char replace-toi et tu revenais près de la caméra. [...] Là tout monde est équipé alors ça va bien! C'était exigeant, mais je ne sais pas, c'était la passion. » (Entrevue Alain Chartrand, 18 septembre 2014)

De plus, au début de sa carrière, le premier assistant réalisateur s'occupait également du casting ou du moins il aidait au casting. Alain Chartrand explique:

« De 1970 jusqu'en 85, les premiers assistants faisaient habituellement le casting. Il n'y avait pas d'agent en fiction. Moi j'ai fait toute la distribution pour tous les réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé. Les réalisateurs demandaient : "Qui tu vois dans tel rôle?" Mais pour ça, il faut aller au théâtre, il faut les connaître autrement que par la publicité. [...] Mais aujourd'hui il y a des agents de casting. » (Entrevue Alain Chartrand, 18 septembre 2014)

De nos jours, il se fait beaucoup plus de films au Québec qu'à l'époque. Il y a une multitude de projets et de comédiens. C'est pourquoi les agences de casting et le responsable de la distribution ont graduellement fait leur entrée dans le milieu du cinéma et de la télévision, libérant le premier assistant de cette responsabilité. Cela explique également pourquoi le premier assistant réalisateur a pu reléguer certaines tâches à de nouveaux départements. Par exemple, la recherche des lieux de tournage a été déléguée au régisseur extérieur et la logistique sur le plateau au département de la régie.

1.2.1. Historique de l'arrivée des femmes comme premières assistantes à la réalisation

En 2015, des soixante premiers assistants réalisateurs syndiqués, dix-neuf sont des femmes. Donc plus des trois quarts des premiers assistants sont des hommes. Les participants à notre documentaire ont cependant affirmé qu'il y a de plus en plus de femmes dans le département.

Jeanne Leblanc précise :

« Il y en a de plus en plus dans la jeune génération. Les femmes de plus de cinquante ans, je pense qu'il faut faire une distinction. Entre les premiers de cinquante ans et plus, où il y avait plus d'hommes que de femmes. Et que les femmes on du se battre plus fort que moi pour installer une autorité parce que toutes les équipes étaient en majorité masculines, beaucoup plus que maintenant. Si moi je le ressens parfois, elles devaient le ressentir fois mille. Les femmes assistantes que je connais, c'est des femmes qui sont restées, c'est des femmes de tête. Avec les pour et les contres, c'est-à-dire qu'elles se sont battues que ça fait

aussi des tempéraments qui sont beaucoup plus rigides que les jeunes premières, quand je parle des jeunes, je parle de la génération 30-40 ans. Et dans notre génération, j'ai l'impression que c'est quasi moitié-moitié et ça s'en va vers une majorité de femmes. [...] Mais ce n'est pas encore le cas, je dirais que c'est 30/70 %, 30 % de femmes et 70 % d'hommes. Les cours qu'on donne, les jeunes 3^e qu'on forme. Les filles avec cette espèce de mélange d'assurance, de *leadership* et d'écoute, il y en a de plus en plus. » (Entrevue Jeanne Leblanc, 27 mars 2014)

Comme dans plusieurs domaines, ce sont donc des pionnières comme Mireille Goulet qui se sont battues pour que les femmes soient jugées compétentes au poste de première assistante réalisatrice. Normand Bourgie explique :

« Quand moi j'ai commencé, c'est les années 80. Le climat n'est pas le même qu'aujourd'hui. La société a évolué au niveau du travail homme et femme ensemble. C'était un peu comme un plancher d'usine ou de chantier un plateau de tournage il y a 25 ans. C'est plus respectueux en ce moment que ce l'était il y a 25 ans envers les femmes. Les femmes ne sont plus devant une espèce de mur comme il y avait avant. »

Pour lui, il n'y a pas de différence entre la manière de travailler des hommes et celles des femmes. C'est une question de personnalité, peu importe le sexe. Pour Éric Parenteau, c'est plus difficile d'être premier assistant lorsqu'on est une femme. Il affirme :

« Sur un plateau, chacun fait sa petite affaire et n'écoute pas. Donc c'est sûr que d'exercer son *leadership* ne serait-ce des fois que de dire silence. C'est sûr que les femmes, elles ont moins ce tempérament-là. Il y en a une avec qui je travaillais, on ne l'entendait pas. Donc, c'est plus difficile. » (Entrevue Éric Parenteau, 18 septembre 2014)

Pour Jeanne Leblanc, une femme gère effectivement différemment une équipe qu'un homme.

Mais ça ne l'empêche aucunement de se faire entendre et de se faire respecter. Elle ajoute:

« Je fais affaire avec des chefs de départements souvent qui ont 45-50 ans, des gars qui sont habitués, c'est une culture très masculine, une culture de la virilité au niveau technique. La meilleure façon de t'en sortir quand tu as le physique que j'ai, l'âge que j'ai et le sexe que j'ai, c'est ta compétence. Si je lève le ton, ça va avoir l'air ridicule. Je n'ai pas une voix de gars, je n'ai pas une stature de gars. Je n'ai pas l'aura traditionnelle de l'homme de la situation. C'est vraiment la connaissance des dossiers et la capacité d'écoute et de te revirer de bord qui va faire en sorte que les gens va te suivre. Dans mon cas, je n'ai pas le choix d'être une première qui reste calme et qui va prendre des décisions rapidement et des décisions fermes par rapport à tous les avis qu'on lui donne. » (Entrevue Jeanne Leblanc, 12 mars 2014)

Émilie Malo est d'accord avec Jeanne Leblanc. Elle affirme :

« C'est un milieu de gars beaucoup. Quand tu mesures 5p4, que tu as 36-38 ans et que tous tes gros machinos pis tes gros électros sont sur le plateau avec le directeur photo, pis ça jase et toi tu arrives pis tu te fâches : "Silence! Là on va faire ça. Toi, non tu ne rentres pas dans le lieu." Pour que le monde t'écoute, il faut que tu aies comme on dit des couilles parce que si tu te laisses marcher dessus, si tu baisses trop la tête souvent, même avec le réalisateur ou avec la production, tu te fais manger tout cru. J'ai beaucoup d'amis assistant réal., les gars n'ont pas à se défendre à ce point là. Non, je ne peux pas en mettre du vernis quand je vais travailler pis m'habiller *cute* avec du mascara. Non, il faut je sois habillée en gars. Il faut faire partie des boys pour que les boys t'écoutent. Pis c'est la même chose avec le réalisateur. Tu prends un personnage un peu plus. Ce qu'un gars ne ferait absolument pas. En tout cas, c'est ma vision à moi. Je ne sais pas si les autres premières font ça, mais moi j'ai compris que c'était ça. Mais ce n'est pas évident. Te faire respecter et te faire écouter nécessairement, il faut que tu prouves ton point et il ne faut pas que tu aies peur de mettre ton pied à terre pis que tu te fâches. Pis tu ne pleures pas à chaque fois que quelqu'un lève le ton. C'est un milieu où il faut des chefs, il faut être un chef. » (Entrevue Émilie Malo, 30 octobre 2014)

Mireille Goulet, la doyenne du métier et de notre documentaire ajoute :

« J'espère qu'il y aura plus de femmes! Je trouve qu'être femme, ça fait de bons assistants réalisateurs. Elles ont plus d'intuition, plus de diplomatie, moins d'égo, plus de sensibilité, de perception des autres. Savoir materner, être un peu la mère, la sœur, la blonde qui va aider à gérer les stress de tous. Je pense les femmes ont beaucoup de qualités dans ce sens-là et je pense que c'est un bon travail pour elles. » (Entrevue Mireille Goulet, 27 mars 2014)

Donc, la place des femmes a beaucoup progressé au poste de premier assistant à la réalisation, même si c'est encore un milieu très masculin. Au départ, ce sont les femmes qui étaient scriptes qui se dirigeaient ensuite vers ce poste. Deux métiers qui avaient beaucoup de points en commun avec celui de secrétaire, métier historiquement très prisé par et pour les femmes. C'est ce que Mireille Goulet a fait, elle est passée de scripte à assistante réalisatrice. Maintenant, c'est un métier que les femmes ont la possibilité et ont le droit de choisir. La parité entre les sexes n'a pas encore été atteinte, mais selon plusieurs cela ne saurait tarder.

1.3. La relation entre le premier assistant et le réalisateur

Chaque premier assistant réalisateur a sa propre vision du projet. C'est le bras droit du réalisateur.

Il assistera donc le réalisateur au niveau logistique et organisationnel afin que celui-ci puisse se concentrer sur la création.

« À moins que son assistant ne constitue avec son metteur en scène un tandem déjà rôdé, l'assistant doit d'abord établir un contact avec le réalisateur. Il ne s'agit pas seulement, en effet, de réaliser mécaniquement un projet tel qu'il est déjà écrit sur le papier (script et découpage), mais surtout de comprendre l'esprit et les intentions d'un homme : l'assistant assiste un individu, et non un film » (Chion 1990, p.93)

Le premier assistant réalisateur se doit donc d'apprendre à déchiffrer la personnalité et le caractère du réalisateur afin de mieux comprendre sa manière de fonctionner. Cela lui permettra de connaître ses priorités et de l'aider lorsque celui-ci sera dans l'obligation de faire des choix.

Yanick Di Vito explique:

« Comme premier assistant, la relation que tu as avec un réalisateur est très particulière. D'ailleurs, quand on choisit un projet, tu rencontres toujours le réalisateur avant. Tu lis le projet en premier pour voir dans quoi tu t'embarques. Quand tu parles aux producteurs, tu dis ben ça m'intéresse. Ça m'est arrivé des producteurs qui me disent "ah bon okay c'est toi notre premier!". Non, un instant, je veux rencontrer le réalisateur. Parce qu'au-delà du projet lui-même, tu veux voir si ça clique un peu. Il y a une question d'affinité. Des fois, ça ne clique pas entre deux personnes. Ce n'est pas parce qu'il y en a une qui n'est pas bonne ou méchante. C'est juste une question de chimie et tu veux voir si ça clique. C'est extrêmement important parce que ça va aider en cours de tournage. S'il y a des moments difficiles, s'il y a un lien entre les deux qui passent, ça va alléger de beaucoup les choses. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Le premier assistant doit également s'assurer de bien saisir la vision du réalisateur et de tout mettre en œuvre pour la concrétiser. Il doit s'approprier le point de vue créatif du réalisateur. Il doit le comprendre dans les moindres détails afin de tout mettre en place pour que cette vision prenne forme. Un assistant réalisateur qui connaît la technique, le fonctionnement d'un plateau et les priorités de son réalisateur pourra grandement l'aider son réalisateur à réaliser le projet qu'il désire. Si le premier assistant comprend bien ce que souhaite son réalisateur, il ne tergiversera pas et il va mettre toute son énergie sur les scènes importantes pour le réalisateur, même lorsque celles-ci sont laborieuses ou qu'elles compliquent grandement l'horaire ou rendent le tournage plus complexe ou problématique.

1.3.1 Exemple de cas *Le Papillon bleu* de Léa Pool

Le film *Le Papillon bleu* (*Mariposa Azul* en anglais et en espagnol) est une co-production Canada et Royaume-Uni qui a été tournée en 2002 en partie au Québec, mais surtout au Costa-Rica. Ce film raconte l'histoire de Pete, un jeune garçon de dix ans ayant un cancer incurable, qui rêve d'ajouter un papillon bleu à sa collection. Sa mère tentera de convaincre l'entomologiste Alan Osborne de les amener dans la jungle afin de capturer le *morpho bleu*.

Le premier assistant qui a accompagné la réalisatrice Léa Pool est Louis Bolduc. Selon lui, c'est une des plus belles expériences de tournage qu'il a vécues. Par contre, il y avait beaucoup de défis. Léa Pool avait des images précises en tête. Réussir à mettre en place ces idées dans un pays avec une autre culture et où certains lieux sont très difficiles d'accès fut un non seulement un beau défi à relever, mais aussi bel accomplissement. Louis Bolduc raconte :

« Les deux dernières semaines de tournage, on a tourné des scènes qui se passaient comme dans un village autochtone et on avait une communauté autochtone du coin où on était qui s'appelaient les Bribris. Des gens qui ne parlent pas espagnol, ni anglais, qui parlent le bribri. Alors il n'y avait aucune façon de communiquer avec eux donc on avait une interprète qui parlait espagnol et bribri et donc on avait aussi une interprète qui parlait espagnol et anglais. Donc c'était un peu la tour de Babel. Mais ça a été vraiment un beau moment. Ça a été une belle rencontre. Ces gens-là étaient d'une générosité et d'une simplicité incroyable. Et ils ont accepté de jouer le jeu. Il y a eu quelques moments de grâce dans ce tournage-là. Et aussi à moment donné, pendant le tournage, Léa voulait absolument tourner à un endroit. On cherchait un endroit idyllique avec la chute qui tombe de haut avec l'espèce de petit bassin dans le bas. Et on l'a trouvé cet endroit-là, mais c'était vraiment très dur d'accès. D'où on était, c'était comme trois quarts d'heure en camion et il fallait marcher pendant presque une heure, une heure et demie pour se rendre au lieu. En plus, il fallait traverser une rivière à gué où on avait de l'eau jusqu'à la taille. Après ça, il fallait monter dans une espèce de colline. C'était vraiment compliqué aller là. Et en plus, c'était comme dans une enclave cet endroit-là, il y avait de lumière, il y avait du soleil de 10 h à 16 h. Donc en plus c'était très limité. Mais Léa y tenait vraiment. Là c'est un cas où le producteur était comme : "Voyons ça n'a pas de sens !". Et la directrice de production disait ça n'a pas de sens ! Moi j'essayais de voir. Je parlais avec Léa, on parlait avec la production et on demandait qu'est-ce qu'on peut faire. Et là, il y a quelqu'un qui est arrivé. Sur l'équipe de tournage, il y a un des Costariciens qui a dit : "Moi avec ma gang, on est quarante et on va vous faire des chemins. On va faire un pont par-dessus la rivière en bambou. On fait ça en une semaine. Vous allez voir, vous allez pouvoir vous rendre là en vingt minutes. On a accepté le pari et ils l'ont fait. On a tourné trois jours là et c'était

magique! On partait le matin, on se rendait à un endroit où on avait une tente. On déjeunait là. Après ça on partait carrément en trekking. On avait des brancards, on avait de gros *packsacks*. Les assistants caméra avaient les caméras dans de gros *packsacks*. Il y avait des gens qui transportaient une génératrice, ça nous prenait de l'électricité là-bas, sur un brancard. Il n'y a personne qui avait les mains vides. Pis on a fait ça pendant trois jours. Et tous les sentiers étaient balisés par la gang de ce gars-là qu'on nous avait proposé. C'était tout écologique, il n'y avait rien qui avait été brisé pour ça. Il nous avait fait deux beaux ponts par-dessus la rivière en bambou. Tout l'endroit où il fallait monter, ils nous avaient fait des marches pour nous aider. On avait des trucs pour se tenir et tout ça. C'était vraiment incroyable. On se rendait le matin à la tente. On déjeunait et les comédiens se faisaient préparer. Après ça, on partait toute la gang en expédition. On s'enlignait pour être là à 9 h 30 parce qu'on savait qu'à 10 h on commençait à avoir de la lumière. Et on tournait sans arrêt jusqu'à 15 h -15h30 de l'après-midi et on redescendait. » (Entrevue Louis Bolduc, 16 octobre 2014)

Louis Bolduc ne s'est pas limité à la complexité du désir de sa réalisatrice. Léa Pool tenait particulièrement à ce lieu, alors malgré ses réticences, il a tout fait pour trouver une manière d'avoir accès au lieu de tournage. Ils en ont parlé à l'équipe de tournage qui a réussi à trouver une solution parfaite au problème de location. Ils ont réussi à convaincre les producteurs afin que tout soit mis en place pour que le lieu idéal et si cher à la réalisatrice soit accessible. Certains diront qu'ils ont eu de la chance que cela fonctionne à la dernière minute dans un pays étranger. Par contre, l'assistant réalisateur a tout organisé pour que sa réalisatrice puisse réaliser cette scène importante pour elle. Il a tout fait pour réaliser sa vision du scénario tout en respectant les contraintes de budget et de logistique.

1.4. La relation entre le premier assistant et la production

Le premier assistant réalisateur se doit également d'avoir un rapport convivial avec la production, car il est le lien, la courroie de transmission entre la production et le réalisateur. La productrice déléguée Martine Beauchemin affirme :

« C'est un allié de la production excessivement important. Il y en a qui ont plus de facilité avec ça que d'autres, c'est un fait. Mais pour moi un bon assistant réalisateur c'est quelqu'un qui va aller le plus loin possible avec son réalisateur pour lui donner tout ce qu'il peut lui donner, mais qui est aussi de mon bord un peu. [...] À un moment donné, il y a un dépouillement, un horaire qui est fait et qui semble à peu près logique. Admettons que de mon côté, ça craque encore, c'est-à-dire qu'il faut encore diminuer certaines affaires. Dans ce temps-là, je me mets comme dans le scénario pour voir si on pourrait couper telle

affaire. Pourrait-on éliminer ce personnage de telle scène? Et je vais voir l'assistant réalisateur avec ça, pas le réalisateur tout de suite, jamais. Dans ce temps-là, je vais faire approuver, est-ce que c'est logique ou j'ai oublié quelque chose dans l'équation de mon changement à demander? Et là l'assistant réalisateur il fait : "Ça, ça se pourrait. Ça, ça ne se peut pas à cause de telle raison". Il ne confirme jamais ce genre de chose par exemple. C'est sûr que je vais régler ça avec le réal. directement, mais l'assistant sera toujours là par exemple. C'est rare que je voie les réalisateurs sans leur assistant. Parce qu'il doit être au courant des changements directement. Je ne pourrais même pas travailler sur un projet pas d'assistant réalisateur ça n'aurait pas de bon sens. Pas dans de la dramatique, ce n'est pas possible. Toute l'information, tout ce qu'il y a dans la tête du réalisateur. C'est ce qui fait de certains assistants réalisateurs meilleurs que d'autres, ceux qui ont des capacités à lire leur réalisateur. » (Entrevue Martine Beauchemin, 31 mars 2014)

Le premier assistant réalisateur connaît les priorités du réalisateur ce qui permet de faire une évaluation plus juste et plus acceptable aux yeux du réalisateur de ce qui pourrait être modifié sans trop de dommage ou d'opposition. Cela permet de faire un premier tri dans les dépenses et dans les coupures avant que la productrice déléguée aille en discuter avec le réalisateur. L'assistant ira également faire des demandes à la production pour le réalisateur. Donc, il est le lien important qui relie et rallie la production et la réalisation.

Tel que vu précédemment, la situation du Québec est un peu particulière, car les assistants ne sont pas du côté du réalisateur comme l'est l'assistant français, ils ne sont pas non plus du côté de la production comme le sont les premiers américains. Ils sont « entre les deux », car c'est le producteur qui engage le premier assistant réalisateur, mais le rôle du premier assistant est de défendre et d'épauler son réalisateur. Ils se trouvent donc entre l'arbre et l'écorce. L'assistant Yanick Di Vito explique:

« On est dans le syndicat des techniciens au Québec, mais on n'est pas vraiment des techniciens. On est au milieu d'un peu tout, c'est-à-dire qu'on travaille avec les techniciens. On gère leur horaire. On veut que le film se fasse, donc on est du côté du réalisateur. On est aussi du côté des producteurs parce qu'on gère un temps de tournage avec le budget. Donc on est un peu au milieu de tout le monde. Des fois pour les techniciens on est du bord des producteurs. Pour les producteurs, on est du bord du réalisateur. Pour le réalisateur on est du bord des producteurs. Pour les comédiens... C'est sûr que nous, il faut toujours gérer un peu tout ça en essayant d'avoir une bonne relation avec tout ce monde-là. Ceci dit, on est là pour faire le film du réalisateur. Avant tout moi c'est ça mon travail, mais je suis très conscient qu'un producteur m'a engagé aussi parce qu'il faut que ce film-là rentre dans un temps de tournage très précis et dans un budget très précis. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Dans son livre, le premier assistant Jean Serres explique le paradoxe de l'assistant. Un tournage est une entreprise hiérarchique. Il y a des chefs de départements. Chaque meneur engage ses assistants et ses techniciens. Il y a le chef et ses subordonnés. Chacun connaît sa place dans son département et dans la hiérarchie du projet. Or, le premier assistant réalisateur vient bouleverser cet ordre établi puisqu'il exerce une autorité et une influence sur des personnes égales ou plus importantes que lui au niveau hiérarchique et au niveau artistique; par exemple le directeur de la photographie ou les acteurs principaux. Jean Serres affirme :

« Or, ces fonctions d'organisateur – même si elles peuvent varier d'un film à l'autre – exigent une autorité sur des participants artistiques et techniques dont certains sont plus importants que lui sur le plan hiérarchique et sur le plan financier : acteurs principaux, responsable du décor, de l'image et du son... Ce paradoxe de "l'entreprise film" ne se rencontre guère dans les autres secteurs économiques où l'autorité, indice de salaire et fonction vont généralement de paire. [...] Une grande part du travail de l'assistant le conduit à coordonner les activités de ce que l'on appelle les "équipes de tournage" (équipe décor, équipe image, équipe son...). Chacune d'elles, ayant à sa tête un technicien de haut niveau, choisi (ou, du moins approuvé) par le réalisateur, constitue une structure "verticale" dans le processus de production. Cette coordination de l'assistant, de type "horizontale", demande une grande souplesse ainsi qu'une finesse réelle, car elle exige une autorité qui, nous l'avons vu, ne s'inscrit pas explicitement dans la hiérarchie. » (Serres 1989, p.8-9)

Le premier assistant réalisateur a une gestion qui se base sur une structure horizontale, c'est-à-dire qu'il est le chef de plateau, il doit diriger le plateau. C'est lui qui donne les directives générales du fonctionnement, et ce, peu importe la hiérarchie, le salaire, le titre ou le poste des techniciens qui font partie de l'équipe. Il doit donc agir avec assurance et avec tact pour faire respecter son autorité sans froisser d'égo tout en ayant pleinement conscience de ce que chacun doit accomplir.

1.4. Le premier assistant et la communication

La communication est capitale dans l'exercice des fonctions du premier assistant réalisateur, car non seulement il est la courroie de transmission entre la réalisation et la production, mais

également entre ces deux départements et l'équipe de tournage en entier. Il doit être capable de s'imposer et de bien s'exprimer devant une foule.

« Dès les premiers jours de tournage, si un assistant réalisateur a de la personnalité, l'intérêt de toute la troupe se polarisera autour de lui. Il deviendra le véritable "patron" du plateau, sans le faire sentir. La manière dont il a activé les différents secteurs, sa sollicitude à rappeler à chacun ses devoirs et les contrôles attentifs qu'il a effectués auront communiqué à tous ses collaborateurs un sentiment de sécurité ainsi qu'une manière de concevoir le travail qui sera vite adoptée par tout le monde. À partir de cet instant, n'importe quel problème, n'importe quel doute pouvant surgir passera par lui et il deviendra le rouage indispensable entre les responsables de secteurs et le réalisateur. »
(Valerii 2007, p.63-64)

Il est le principal chef du plateau. Il est donc primordial que le premier assistant sache communiquer avec autorité, avec diplomatie, avec conviction et avec clarté toutes les informations relatives au tournage. La communication lui permettra de transmettre les demandes des uns aux autres et d'éviter les conflits pour cause de malentendu ou de manque d'informations.

« L'équilibre de la fabrication d'un film est, à bien des égards, fragile : artistiquement, financièrement, mais psychologiquement aussi. Dans une équipe aux multiples visages, réunie pour un temps bref, tout entière investie dans la fabrication d'un prototype, il est celui qui centralise l'information, vers qui tout converge et de qui tout procède, la synergie aussi bien que le conflit. » (Serres 1989, p.29)

Pour y arriver, il faut connaître chaque membre de l'équipe et il faut inclure dans le processus chacun d'entre eux. Certains assistants ne partagent pas les informations sous prétexte de garder le contrôle. C'est un très mauvais raisonnement qui entraîne une mauvaise ambiance menée par l'abus de contrôle. De plus, s'il partage les informations et qu'il est honnête, l'équipe aura la même attitude envers lui. Normand Bourgie affirme:

« Moi j'aime mieux être au courant de tout. Je veux être informé sur s'il y a des pépins, s'il y a des choses qui ne marchent pas. S'il y a des choses qui avaient été prévues et qui ne sont pas là. Tu avais demandé un équipement et finalement on ne l'a pas. Tout le monde est en arrière et affirme : "Ne le dis pas, il va piquer une colère!". Je ne parle même pas de moi, je parle du réalisateur ou directeur photo ou de n'importe quel chef de département. Avec mon réalisateur préféré, on disait avant de partir en fou parce que vous avez oublié tel élément, dites-nous le parce que peut-être qu'on a une autre solution qui est beaucoup plus simple et il n'y aura pas du temps et de l'argent qui vont être gaspillés à essayer d'improviser quelque chose dont on a peut-être même pas besoin. C'est important de donner l'heure juste. La communication est importante dans le sens de donner

l'information dont ils ont besoin aux gens. La communication est importante au sens d'être à l'écoute. »

S'il y a un conflit sur le plateau, ce n'est écrit dans aucune définition de tâche, mais il est sous-entendu que ce sera l'assistant qui devra tenter de régler le différend, et ce, peu importe le département dans lequel la tension a débuté. Donc, il ne faut pas seulement être expressif et à l'écoute, il faut aussi être observateur, fin psychologue, empathique et avoir des oreilles et des yeux tout le tour de la tête.

Encore aujourd'hui, le poste de premier assistant réalisateur est difficile à définir. Les fonctions de base demeurent toujours les mêmes, mais la relation avec le réalisateur, l'expérience du réalisateur et du premier assistant, la relation avec la direction de production, la taille du projet et les différentes personnalités modifient grandement la nature du poste de premier assistant réalisateur. Celui-ci varie selon chaque projet, puisque les équipes de production et les équipes techniques changent selon les contrats. Peu importe l'équipe, l'assistant réalisateur doit savoir comment bien communiquer pour se faire comprendre par tous les départements, mais également pour être le chef d'équipe et le chef de plateau qu'il se doit d'être.

2. Le travail du premier assistant réalisateur

Le travail du premier assistant à la réalisation se divise en deux étapes principales soit le travail de préparation et celui sur le terrain lors du tournage du projet. Cette étude va définir les tâches principales de l'assistant lors de la préparation pour ensuite démontrer quelles sont les conséquences sur le tournage. Subséquemment, elle établira les tâches principales du premier assistant lors du tournage afin de pouvoir expliquer quels sont les effets sur le tournage lui-même ainsi que sur l'équipe de tournage.

2.1. La pré-production

Le but du premier assistant lors de la préparation est de tout organiser et coordonner dans les moindres détails le tournage à venir.

« La préparation, c'est l'organisation globale du tournage et sa logistique. C'est jusqu'à un certain point prévoir l'imprévu dans ses moindres détails. C'est à l'assistant que revient la responsabilité de régler tous les problèmes concernant le film, avant et pendant le tournage » (Chartrand 1990, p. 49).

Pour ce faire, il doit commencer par rédiger deux documents de base, soit le dépouillement et l'horaire de tournage.

2.1.1. Le dépouillement du scénario

Le dépouillement est un document exhaustif contenant tous les éléments nécessaires à la matérialisation de l'histoire et la concrétisation de la vision que le réalisateur a du scénario. L'assistant réalisateur se doit, en tout premier chef, de lire le scénario avec attention. Puis, lors de sa deuxième lecture, scène par scène, il indique si la scène est tournée de jour ou de nuit, à l'intérieur ou l'extérieur, le jour chronologique de la scène dans le scénario, les lieux de tournage

ainsi que les rôles présents dans la scène. Il note également tout ce qui sera nécessaire sur le plan matériel, artistique, logistique et humain lors du tournage. Il spécifie le nombre de figurants, les accessoires, les éléments du CCM (coiffure, costumes, maquillage), les équipements spéciaux et les effets spéciaux, autant ceux relevant du maquillage que ceux qui seront physiquement réalisés sur le plateau.

Son
Explosion

Effets Spéciaux
Charge explosive
Dummies de soldats?

2.4	EXT	PLAINE ENNEIGÉE	N 1	1/8	2.4
NUIT Couché dans la neige, Matteo réagit aux explosion et entend quelqu'un hurler.					

Rôles 2. MATTEO	Costumes Prévoir couvertures de réchauffement Uniforme soldat italien / Matteo	Réalisation Caméra à l'épaule Gros plan
Accessoires Sacs-à-dos? Sacs multi-poches?	Caméra Caméra à l'épaule	
	Électros Éclats de lumière sur le visage de Matteo	

Son
Explosions (O.C.)

2.5	EXT	PLAINE ENNEIGÉE	N 1	1/8	2.5
NUIT Après l'explosion; l'ombre d'un soldat dans la fumée.					

Rôles 1. LOTHAR	Costumes Prévoir couvertures de réchauffement Uniforme soldat allemand / Lothar	Personnel supplémentaire Coordonnateur F/X
Accessoires Sacs-à-dos? Sacs multi-poches?	Caméra Caméra à l'épaule	Réalisation Caméra à l'épaule Demi-ensemble
	Effets Spéciaux Fumée	

2.6	EXT	PLAINE ENNEIGÉE	N 1	1/8	2.6
NUIT Lothar sort du rideau fumée, un peu perdu.					

Rôles 1. LOTHAR	Costumes Prévoir couvertures de réchauffement Uniforme soldat allemand / Lothar	Personnel supplémentaire Coordonnateur F/X
Accessoires Sacs-à-dos? Sacs multi-poches?	Caméra Caméra à l'épaule	Réalisation Caméra à l'épaule Moyen - américain
	Effets Spéciaux Fumée	

2.7	EXT	PLAINE ENNEIGÉE	N 1	1/8	2.7
NUIT Série d'explosions de Katchioukas au sol.					

Décor Débris?	Costumes Dummies de soldats?	Sécurité Médic
-------------------------	--	--------------------------

C'est un travail qui exige précision et rigueur. Par contre, tel que mentionné par les assistants interviewés lors de ma recherche, chaque département fera son propre dépouillement très détaillé selon les informations requises pour son propre travail. Donc, s'il y a une scène de restaurant, il n'est pas nécessaire de préciser qu'il y a des ustensiles sur les tables et des chaises autour des tables, car cela va de soi dans les conventions sociales du Québec depuis de nombreuses années. Le département artistique s'assurera que tous les éléments de décors requis pour la scène soient présents. Dans son dépouillement, le premier assistant notera simplement "restaurant" et il indiquera uniquement les accessoires essentiels au déroulement de l'intrigue ou ceux étant importants pour le réalisateur. Cette collecte de données donne également l'occasion à l'assistant de réfléchir à la manière dont seront filmées ces scènes. Le premier assistant réalisateur Louis Bolduc explique :

« Par exemple ça dit un tel pousse l'autre. Il faut en plus dans tes éléments que tu ajoutes est-ce qu'on a besoin d'un coordonnateur de cascades? Est-ce qu'on a besoin d'un matelas de protection pour la personne qui tombe? Il faut que tu réfléchisses au-delà de ce qui est écrit dans le scénario. [...] Dans le scénario ça va être écrit : il se promène dans la foule. C'est quoi une foule? Tu commences à mettre des chiffres aussi. Combien de figurants? Quel genre de figurants? » (Entrevue Louis Bolduc, 16 octobre 2014)

Avant l'avènement de l'ordinateur, cet inventaire se faisait à la main avec le système des bandelettes amovibles, mais aujourd'hui il est effectué avec le logiciel spécialisé *Movie Magic EP Scheduling*. Le dépouillement regroupe les informations qui permettront au premier assistant de publier des listes pratiques pour l'ensemble du scénario comme celle des décors, des lieux de tournage, des personnages ou de tout élément essentiel et spécifique à la réalisation du tournage. Ces listes permettront au régisseur d'extérieurs de chercher les bons lieux de tournages, au département artistique de commencer à rassembler les accessoires, à la direction de casting de compléter la distribution ainsi qu'à l'ensemble de l'équipe de commencer ses recherches afin d'avoir tout le matériel requis pour leur département lors du début du tournage.

Le dépouillement est primordial, car il permet à l'assistant de faire le premier plan de travail, le premier canevas de l'horaire dans son ensemble. Par la suite, il élabore un horaire de base où il détermine l'ordre précis des tournages pour chaque semaine, jour par jour, pour toutes les scènes dans le nombre de jours préalablement déterminés lors du développement. Ce premier horaire permettra d'évaluer concrètement le budget réel nécessaire pour que le scénario, tel que présenté par le réalisateur, soit tourné. Il permet également de faire une analyse de faisabilité, c'est-à-dire de vérifier si le nombre de jours prévus pour le tournage convient toujours à la version actuelle du scénario. Il est donc la bougie d'allumage qui révélera l'ampleur du travail et du budget nécessaires. Il déclenchera une multitude de questions et de discussions qui entraîneront les modifications nécessaires pour que le tournage se fasse dans le respect des balises budgétaires, syndicales, artistiques et logistiques du projet. Il doit donc être réalisé le plus tôt possible dans la pré-production. Afin de confirmer ces informations, le premier assistant-réalisateur organise une première lecture du scénario avec le réalisateur, le producteur, le directeur photo, le directeur artistique et le chef costumier. Il pourra ainsi valider certaines informations, poser des questions et vérifier ce que le réalisateur désire pour chacune des scènes à tourner. Notez bien que parfois cette étape a lieu alors que l'horaire préliminaire n'a pas encore été complété. Cela dépend de chacune des productions

2.1.2. L'horaire de tournage

Pour élaborer son horaire quotidien, le premier assistant commence par placer toutes les scènes par locations. Il est important de préciser ici qu'une location peut comprendre plusieurs lieux de tournage. Par exemple, si l'équipe se rend à la location « maison du personnage Pierre ». Dans cette maison doit être tournée une scène dans le portique, des scènes dans le jardin, une au sous-

sol et plusieurs dans la chambre des maîtres. Il y a donc ici quatre lieux de tournage pour une même location. L'assistant-réalisateur doit non seulement regrouper les scènes par location, mais également par lieux de tournage. Il est aussi tenu de prendre en considération les restrictions des dites locations. Par exemple, si le lieu choisi est le métro de Montréal, il devrait savoir qu'il aura à prévoir ce tournage la nuit, car la Société de Transport de Montréal (STM) autorise uniquement les tournages lorsque le métro est fermé, c'est-à-dire la nuit. Cela changera son horaire hebdomadaire, puisqu'il doit respecter les règles syndicales qui exigent un certain nombre d'heures entre la fin d'une journée et le début de l'autre journée de travail. Normalement, il doit prévoir dix heures de repos puisque c'est ce qu'exige la convention collective de l'Union des artistes (UDA), soit l'agence syndicale qui représente une majorité d'artistes au Québec, et que les comédiens arrivent très tôt afin d'être prêts dans leur costume de personnage pour la première scène de la journée. Si c'est la convention collective de l'Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA), l'agence qui représente les artistes qui travaillent sur un projet en anglais, qui s'applique, il devra prévoir onze heures de repos entre les deux journées de travail. Si l'équipe technique est sous l'égide de l'AQTIS, il pourra faire commencer l'équipe technique après huit heures de repos alors que si elle est représentée par IATSE, il devra attendre dix heures. Ces règles changent selon les syndicats, selon les conventions collectives, selon les années et parfois même selon les projets alors l'assistant devra se tenir au courant des changements. Un assistant réalisateur est dans l'obligation de bien connaître les règles syndicales, autant celles pour les acteurs et les figurants que celles concernant l'équipe technique. Donc, il ne pourra pas enchaîner un horaire de tournage de nuit et un horaire de jour. Il mettra le tournage de nuit lors du dernier jour de travail de la semaine afin d'en limiter les impacts.

De plus, afin de maximiser l'éclairage et diminuer le temps de préparation, il doit

également prendre en considération la position du soleil, nord, sud, est, ouest, par rapport à chaque lieu de tournage pour toutes les heures de la journée.

L'assistant réalisateur participe également aux visites de locations afin d'aiguiller le réalisateur dans ses choix. Il l'aidera à choisir le lieu qui non seulement correspond à ses attentes et est payant à l'écran, mais qui fonctionne aussi au niveau de l'horaire, de l'organisation et de la gestion du plateau ainsi qu'au niveau de la logique de l'histoire. Si une location est idéale pour le scénario, mais que l'environnement sonore est bruyant et invivable, ce sera plus coûteux en termes de temps et d'argent d'aller y tourner. L'assistant est présent pour analyser de manière réaliste les lieux de tournage et s'assurer qu'ils conviennent autant au réalisateur qu'à l'équipe technique. Si le tournage a lieu en studio, il vérifie le calendrier de construction des décors avec le département artistique, s'assure que l'échéancier sera respecté, car il bâtit son horaire en conséquence.

Pour son horaire, le premier assistant doit également prendre en considération les indisponibilités des acteurs. C'est un des facteurs de difficulté les plus importants selon sept intervenants du documentaire qui considèrent que c'est le principal obstacle à affronter et à surmonter lorsqu'ils bâtissent un horaire. Parfois, la production n'a d'autre choix que de changer de comédien, car les disponibilités du comédien préféré du réalisateur sont insuffisantes ou incompatibles avec les dates de tournages prévues ou avec l'accessibilité des locations choisies. De manière générale, l'assistant doit faire preuve de beaucoup d'imagination et d'ingéniosité pour coordonner les disponibilités de tous les acteurs. Il doit voir à regrouper le plus possible les différentes scènes dans lesquelles jouera un même comédien afin de faire un horaire plus rentable sur le plan économique. Voyons comment il se trouve alors devant des choix et des décisions à prendre. Est-ce préférable de changer de location et d'avoir les mêmes comédiens toute la journée ou de garder le même lieu de tournage en changeant d'acteurs? Il regroupe aussi les scènes où il y

a de la figuration, des animaux, des voitures, des grues, des *steady cam* ainsi que toutes celles nécessitant des équipements spécifiques communs en ayant toujours pour objectif premier que le tournage soit le moins dispendieux possible pour la production afin que l'argent soit mis à l'écran.

Pour compléter son horaire, l'assistant réalisateur doit de plus prendre en compte le découpage technique, lequel est un document qui indique comment le réalisateur veut tourner ses scènes, plan par plan. Dans son livre sur l'assistance à la réalisation, Alain Chartrand explique :

« Découper, c'est avant tout faire des choix artistiques : décider où l'on posera la caméra, choisir les angles de prise de vue, les objectifs, les mouvements de caméra, le nombre de plans qui établira le rythme d'une scène, créer des atmosphères par la lumière » (Chartrand 1990, p. 64).

Il faut que les journées se tiennent, qu'elles soient le plus efficaces possible, tout en respectant la vision du réalisateur. Donc, l'assistant réalisateur doit bien évaluer le temps qui sera nécessaire pour tourner chacune des scènes du scénario. Pour ce faire, il doit tenir compte des niveaux de difficultés ou de complexités de chaque scène. Il doit également consulter les différents chefs de département pour connaître le temps de préparation qui leur sera nécessaire pour la scène.

L'assistant réalisateur Tonino Valerii explique :

« Certains opérateurs [le directeur photo au Québec] parviennent à préparer les lumières des lieux de tournage parfois très complexes en peu de temps; d'autres au contraire ont besoin d'une demi-journée pour éclairer le premier plan d'un acteur. Mais le rythme de travail de l'opérateur n'entre pas seulement en ligne de compte : par exemple, un long traveling, un dolly ou une grue demandent beaucoup de temps pour leur installation et l'intervention d'un personnel important. Le caméraman aussi a besoin de faire plusieurs essais. Par ailleurs, la coordination des mouvements des figurants exige un certain nombre d'essais avant de s'harmoniser avec les mouvements des acteurs et de la caméra. » (Valerii, Tonino, 2007, p. 29)

L'assistant doit donc bien connaître les habitudes des chefs d'équipes afin de prévoir le plus réalistement possible le temps de préparation qui sera nécessaire. L'addition du temps de tournage et du temps de préparation donnera à l'assistant le nombre d'heures ou de jours nécessaires pour chaque location. Cette évaluation du temps de tournage est très complexe. Le

principal atout de l'assistant réalisateur pour évaluer correctement le temps est son expérience comme premier assistant ainsi que toute l'expérience d'observation des plateaux de tournage acquise lors de son cheminement professionnel.

Pour chaque scène, le tournage débutera par les plans dans le même axe afin de maximiser l'utilisation de l'éclairage et la direction artistique déjà en place. Il se fera également en ordre décroissant d'échelle de plans, c'est-à-dire en commençant par le plan large et en terminant la scène par le gros plan, car cela permet une meilleure continuité en plus de donner l'occasion de déplacer le décor devenu superflu une fois les plans d'ensemble tournés.

Une autre contrainte importante et incontrôlable d'un plateau de tournage est la météo. Sept intervenants du documentaire estiment que le temps qu'il fait est l'élément le plus contraignant lors d'un tournage. Pour faire face à toutes les éventualités et poursuivre le tournage peu importe le temps qu'il fait, l'assistant prévoit des décors de repli, aussi appelés "cover set" en anglais, afin de continuer le tournage malgré une météo déchainée ou changeante par rapport à ce qui a été prévu pour la scène. Dans notre documentaire, Mireille Goulet a raconté que lors du tournage des *Fous de bassants* en 1987:

« On tournait, souvent presque tout le temps, la partie extérieure à l'île Bonaventure au large de Percé. Donc on traversait tout le monde, par bateau, tous les soirs et tous les matins pour l'île, parce qu'il n'y avait pas de place pour y habiter. On habitait Percé. La température de Percé et la température sur l'île Bonaventure, bien que visible assez près, n'étaient pas les mêmes. On pouvait arriver à l'île Bonaventure et tout à coup, c'était le brouillard ou tout à coup il y avait plein soleil. Alors, dans l'horaire on traversait tous les jours, les comédiens pour les scènes prévues en extérieur et deux ou trois comédiens pour la scène de repli qu'on pouvait tourner dans une petite maison sur l'île au cas où il y a brouillard ou pluie. » (Entrevue Mireille Goulet, 27 mars 2014)

Une façon de s'assurer de tourner l'entièreté du scénario sans se faire surprendre par la météo ou la température est de ne pas attendre la fin du tournage pour planifier réaliser les scènes extérieures. De cette manière, elles pourront être reprises un autre jour si la météo n'est pas clémente ou si elle ne raccorde pas avec une scène déjà tournée.

L'horaire est en constante évolution au fur et à mesure que la pré-production progresse. Cet horaire permet d'organiser, de réfléchir, de classer et de prévoir toutes les scènes qui prendront vie devant la caméra. Cette étape est primordiale, car si elle est bien faite, elle permettra de régler des problèmes à l'avance, de connaître les règles du jeu. Il sera donc plus facile lors du tournage de vivre le quotidien, d'éviter les contretemps ou les imbroglios, de réagir aux imprévus, de trouver des solutions efficaces tout en gardant son calme, et ce, peu importe la situation qui se présente à nous et à laquelle, en tant que chef de plateau, on doit faire face. Cela permet donc de garder une ambiance positive, d'être concentré tout en travaillant dans la bonne humeur. Cette ambiance et cette énergie sont essentielles à la création, à la complicité entre les différents membres de l'équipe, bref à la réussite du tournage.

Certains nomment ces documents de la paperasse ou du simple travail de bureau. Pourtant, ce sont les assises mêmes du tournage. C'est l'étape qui permet au premier assistant réalisateur de se doter d'outils qui vont permettre à l'équipe de passer à travers ce beau grand projet complexe qu'est un plateau de tournage. Son but ultime est de prévoir l'imprévisible. Et parallèlement à l'élaboration de l'horaire et des multiples documents, l'assistant réalisateur organisera et animera des réunions statutaires, souvent hebdomadaires, avec les mêmes chefs de départements que lors de la lecture, pour discuter de l'horaire et de l'avancement des différentes étapes du projet. Lors de ces rencontres, plusieurs chefs vont avoir un point de vue très positif voir idéaliste du tournage à venir, surtout en ce qui concerne le temps disponible. Yanick Di Vito affirme:

« Il ne faut pas y aller à la pensée magique. Tout le monde va le faire. Les producteurs vont le faire, les réalisateurs vont le faire. Le directeur photo va le faire, parce qu'ils veulent tous faire le projet. Donc quand tu dis oui, mais attention, on n'aura pas assez de temps pour faire ça, n'oubliez pas il y a une demi-heure de déplacement au moins. Ils disent: "Oui oui, mais ça va se faire vite, ce n'est pas très loin". Tout le monde arrive avec de bons arguments. Et toi il faut tout le temps que tu gardes en tête que non, il faut tu y ailles au pire, en te disant que ça va très bien se dérouler. Mais pour que ça se déroule bien, il faut

pouvoir contrôler tous les facteurs où ça peut mal aller et il faut les connaître. Il faut être réaliste. Il faut se rajouter du temps de "malheur", donc il faut dire ça va prendre au moins trois quarts d'heure même si je sais qu'une demie heure ça devrait marcher. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

L'assistant réalisateur doit se fier à son expérience et à son instinct. C'est d'autant plus important, que si malheur advient, la production va se tourner vers le premier assistant-réalisateur pour obtenir des explications. Il se doit d'insister, de prendre des décisions et de les assumer, car s'il y a quoi que ce soit qui tourne mal, ce sera sa responsabilité.

2.1.3. La pré-production de *Davaï* le court-métrage

Davaï est un court-métrage québécois écrit et réalisé par Ragnar Keil et Bruno Pucella. Ce sont des images, prises à l'arrière-scène du tournage de ce court-métrage, qui sont présentes dans notre documentaire. Il s'agit de l'histoire de deux soldats, un allemand et un italien, qui se rencontrent en hiver sur un champ de bataille de la Deuxième Guerre Mondiale. Ils se perdent dans les champs en Russie et ils marchent pour tenter de retrouver leur chemin. C'est Yanick Di Vito qui a été le premier assistant pour ce projet. Il raconte :

« C'est intéressant parce que le film était censé se tourner une certaine année au niveau du financement. Finalement, parce qu'il fallait de la neige et que l'hiver tirait à sa fin, on a décidé de reporter à l'année suivante. Quand ça a failli se faire, encore une fois, il y a eu des hésitations. On travaillait sur des choses et ce n'était pas tout à fait prêt et quand c'était presque prêt, l'hiver finissait. Ça a été reporté une deuxième fois. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Le film a donc été tourné en février 2014. Yanick avait déjà fait un premier dépouillement lors des développements des deux années précédentes. Donc lors du début de la pré-production en 2014, il a simplement retravaillé ses documents de base. L'organisation a été complexe au niveau de la logistique. Yanick Di Vito a dû bien prévoir la gestion des déplacements sur la neige directement sur le lieu de tournage. Il explique :

« C'est un lent travail parce que les réalisateurs avaient des plans très très précis en tête.

C'est deux soldats qui se promènent dans un champ donc il y a plusieurs plans où ils voulaient qu'on voie les soldats dans un plan large. Par exemple, qu'ils s'avancent lentement vers la caméra. Qu'ils ouvrent leur chemin dans la neige. Donc, si on tournait et on installait la caméra et tout, il fallait s'assurer de bien cadrer, sans avoir les comédiens dans le cadre, parce qu'il ne fallait pas cochonner la neige et une fois que le plan était fait, on ne pouvait pas retourner une deuxième prise, au même endroit, donc s'il fallait faire une deuxième prise, il fallait se redéplacer à côté, remettre les comédiens en position sans qu'ils touchent la neige. Donc, ça a été un long travail de préparation, à savoir où on tournait exactement, comment on se plaçait, quel plan était pour être dans quelle valeur et à quel endroit parce qu'on voulait aussi donner l'impression que les soldats progressaient à différents endroits. Alors, l'idée c'était de tourner un peu tout dans le même coin, dans le même champ. [...] C'était de coordonner ces différents plans-là en coordonnant les déplacements de l'équipe. Ce n'était pas facile. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Trois jours de tournage de jour et un tournage de nuit étaient prévus. C'est un film tourné l'hiver dans un champ isolé. Ils ne pouvaient pas se déplacer avec les camions de production. Il fallait donc trouver une stratégie pour les déplacements. Yanick Di Vito a eu l'idée de faire taper la neige par des motoneiges afin de faire des chemins entre les différents lieux de tournage dans la location à Oka. Ils ont fait faire les chemins deux jours à l'avance pour que l'équipe puisse se déplacer à pied sur la neige durcie.

« Tout a été tracé de manière stratégique. Et donc de prévoir aussi les différents déplacements avec l'équipement à partir d'un endroit pour aller à un autre, même si à vue d'œil ce n'est pas très loin, il fallait calculer une demi-heure, trois-quarts d'heure. Donc il fallait faire des chemins très précis. Enfin, bref, c'est toute une infrastructure à tourner l'hiver, des fois, on n'y pense pas, mais amener des caisses, tout ça, c'est quelque chose. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

L'autre principal défi lors de la préparation de ce tournage a été la lumière.

« L'hiver le temps de jour tu n'en as pas beaucoup. C'est pour ça que je demande toujours au directeur photo à quelle heure tu peux commencer à tourner. Je veux savoir à quelle heure la lumière est utilisable, je peux dire moteur et on tourne. Après ça, moi je vais penser le temps de répétition, le temps d'installation et tout ça. On y va un petit peu à l'envers. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Non seulement il a dû faire face au nombre d'heures de luminosité réduites de l'hiver, mais également au positionnement et à l'intensité du soleil selon les déplacements des personnages du scénario.

« Parce que si on était dans un certain axe, ah ben là, on est mieux de tourner ça l'avant-

midi, ou l'après-midi. Mais, s'il fait soleil, il faut tourner ça à tel moment, et s'il fait nuageux, on peut tourner ça à tel autre moment. Donc, il fallait faire des petits blocs séparés. Faire un horaire avec tout ça et puis se laisser la possibilité, autant que faire se peut, de redéplacer ces blocs-là. C'est plein de petits blocs avec lesquels on peut jouer, mais en étant très conscient que ça implique beaucoup plus que juste passer d'un plan à un autre. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Selon Yanick Di Vito, il n'est pas nécessairement évident de considérer, de planifier ou de dénouer tous les éléments techniques, humains et organisationnels qui découlent d'un tournage professionnel.

« Tu sais, comment je pourrais dire, tu travailles sur du long métrage ou de la série, tu travailles parfois avec des équipes qui font ça depuis 15, 20 ans. Bon, on se connaît. On connaît les difficultés qui vont arriver. Tu sais, on dit, on tourne dans un champ l'hiver. Si je tourne avec telle Régie qui a tant d'expérience, eux autres savent automatiquement, okay, le froid, les déplacements d'équipement, les si, les ça, les toilettes. Bon. T'arrives avec une équipe qui a moins d'expérience. Ce n'est pas parce qu'ils ne sont pas bons, c'est juste qu'il y a beaucoup de choses des fois qu'ils n'ont pas vécues et auxquelles ils ne pensent pas. C'est une manière de penser, la logistique d'un tournage. C'est comme une opération militaire. Donc, il faut tout le temps penser à l'avance et moi je dis tout le temps, ce n'est pas parce que je ne vous fais pas confiance. Vous me dites d'arrêter si je vous embête avec ça, mais je prends pour acquis qu'il y a plein de choses auxquelles vous n'allez pas penser. Moi c'est mon travail de vous faire penser à telle telle chose. » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

Il y a eu une multitude d'éléments auxquels il fallait penser et organiser pour ce court-métrage d'une quinzaine de minutes. En fin de compte, tout avait été bien planifié par toute l'équipe de tournage. Yanick Di Vito avait bien identifié et résolu les facteurs de risques de ce projet. Il a confirmé, lors de son interview en mars 2014, que le tournage s'est bien déroulé sans contingences importantes ou d'accrocs. Il n'a pas fait trop froid et les stratégies de déplacement ont fonctionné à merveille.

2.1.4. Le temps de préparation

Tel que mentionné dans le documentaire, normalement l'étape de la pré-production devrait être équivalente au nombre de jours de tournage, c'est-à-dire que pour un long métrage qui est filmé en six semaines, il faut prévoir six à huit semaines de préparation. Malheureusement, la majorité des intervenants ayant participé à notre documentaire confirme que le temps de pré-production a tendance à être diminué au Québec. Cette diminution a commencé lors de l'avènement des nouvelles technologies de communication. L'ordinateur facilitait le rassemblement des données, la confection et la transmission des documents ainsi que la communication entre les différentes personnes participant à la pré-production. Mireille Goulet m'a affirmé que l'étape de la pré-production est passée de huit semaines à cinq semaines pour un long métrage. Depuis, elle ne cesse d'être écourtée par la majorité des productions québécoises. Actuellement, pour un film tourné en six semaines, certains producteurs prévoient seulement trois ou quatre semaines pour la préparation. Les assistants réalisateurs certifient que ce n'est pas une bonne idée, car même si cela fait économiser de l'argent, cela fait aussi en sorte que tout n'est pas régi au quart de tour.

Normand Bourgie affirme:

« Depuis quelques années, souvent tu t'en vas en pré-prod puis ils te disent tu as cinq semaines. Pis tu te dis "Wow on n'arrivera jamais à cinq semaines!". Mais finalement, ce n'est pas cinq, on en fait sept. On retarde le tournage parce qu'on n'est pas prêt. On est obligé de travailler le samedi et le dimanche parce qu'eux-mêmes veulent qu'on leur donne l'information et que ça avance. Mais de plus en plus on pousse pour que les pré-prod soient plus courtes. De plus en plus aussi on commence les tournages et ce n'est pas prêt. On commence les tournages et on n'a pas préparé comme on faisait avant. On sait qu'à moitié chemin dans le tournage on va être obligé d'arrêter ou qu'il y aura des réunions la fin de semaine ou après la journée de tournage parce qu'on n'est pas prêt. On se lance et c'est tout. » (Entrevue Normand Bourgie, 11 avril 2014)

Certains problèmes finissent par être réglés directement sur le plateau de tournage alors qu'une équipe complète attend, incapable de poursuivre ou d'avancer son travail. Certes, la production sauve de l'argent au niveau de la préparation, mais cela a pour répercussion qu'elle en perd ailleurs, car les conséquences d'un tournage mal préparé où les facteurs de risque n'ont pas été identifiés sont nombreuses, importantes et parfois dévastatrices.

2.1.4. La feuille de service

La veille du tournage, le premier assistant réalisateur distribuera la feuille de service, aussi appelée "*call sheet*" en anglais, afin que tous soient parfaitement au courant des besoins et de l'ordre des scènes à tourner. C'est un ordre du jour, un document qu'il faut refaire pour chaque journée de tournage. C'est le premier assistant réalisateur qui décide de l'ordre des scènes qu'il accompagne d'une brève description de chacune d'entre elles.

C'est lors de la confection de ce document que les besoins précis pour la routine CCM des comédiens et de la figuration, c'est-à-dire coiffure, costume, maquillage, sont évalués. Il est évident qu'un film d'époque nécessitera plus de temps de préparation avant le tournage d'une scène que celui d'un documentaire. Cette évaluation des besoins est très importante, car il ne faut pas commencer la journée en étant en retard. Par contre, si un assistant est trop prévoyant, qu'il fait arriver un acteur constamment très tôt et que ce dernier attend toujours plusieurs heures avant de tourner sa première scène, cela va compliquer la relation entre les acteurs et le premier assistant en plus de créer une mauvaise ambiance de travail. L'assistant doit donc se fier à son expérience ainsi qu'à ses discussions avec les chefs du CCM afin de bien évaluer le temps de préparation. Cela lui permettra non seulement de connaître les heures d'appels des acteurs et des figurants, mais aussi celui de l'équipe technique, l'objectif étant que le plateau soit techniquement prêt lorsque les comédiens le sont aussi ou qu'il ne reste uniquement que quelques retouches mineures à effectuer.

Avant de finaliser la feuille de service, il vérifie auprès des chefs de chacun des départements que tous les effectifs matériels et humains nécessaires sont bels et bien inscrits sur la feuille de service. Il s'assure également auprès d'eux que les heures d'appels du lendemain

pour les membres de leur propre équipe sont exactes.

Habituellement, c'est le deuxième assistant réalisateur qui complète la feuille de service alors que le premier assistant est sur le plateau de tournage. Il vérifie auprès de la régie toutes les informations formelles et logistiques par rapport aux camions, au stationnement, à la location, à la base, c'est-à-dire le quartier général où se retrouvent les bureaux, les loges des acteurs ainsi que le CCM. À cela, il faut ajouter un aperçu de la prochaine journée de tournage qui permettra aux départements de se préparer.

Il existe deux versions de cette feuille, une qui sera distribuée à toute l'équipe et la version personnelle du premier assistant où il associera des heures précises aux différentes scènes ainsi qu'aux différentes étapes de la journée, comme un changement de lieu ou un changement de location. Cela lui permettra de savoir rapidement où il en est dans la journée en cours par rapport à ce qu'il avait prévu. Il pourra donc donner l'heure juste à tous les intervenants, et particulièrement à la direction de production. Cela lui permettra également de s'ajuster rapidement avec son équipe de réalisation, son réalisateur et son directeur de production si besoin si retard il y a.

Feuille de Service

Davaï

Unité centrale
4521 Clark, bur. 301, Montréal, Qc. H2T 2T3
(514) 844-2929

DATE: Mercredi, 5 février 2014 **JOUR # 1**
APPEL GENERAL: 6h30 **HORAIRE: 6/4**
Mise en place: 6h30 (sans comédiens)
PRÊT À TOURNER: 7h15
REPAS: 12h30 - 13h30 Lever de soleil: 7h11
Bris de plateau: 17h00 Coucher du soleil: 17h07

Producteurs Galilé Marion-Gauvin
Dominique Noujeim

Directrice de production

Julie Prieur

Réalisateurs

Bruno Pucella

Ragnar Keil

1er Asst. A la réalisation

Yanick Di Vito

Météo: Neige. Accumulation de 5 à 10 cm.
Poudrerie par endroit en après-midi.
Min: -10°C Max: -8°C
Vents devenant du nord-est à 20 km/h avec rafales à 40 km/h le matin.

TOURNAGE EXTÉRIEUR : PORTEZ DES VÊTEMENTS CHAUD ET DES BOTTES DE NEIGE !!!!

Loc.: 1) Salle d'appui - 21 Rang Ste-Sophie, Oka, J0N 1E0
Set - Champs de l'autre côté de la rue

SC.	J/N/I/E	DESCRIPTION	ACTEURS	CHRONO	PG	LIEUX
7.4	Ext. Jour	PLAINE DÉSERTÉ / OREE DU BOIS POV de Vassili sur les deux soldats qui s'avancent vers lui.	1, 2	J 6	1/8	1
7.6	Ext. Jour	PLAINE DÉSERTÉ / OREE DU BOIS POV de Vassili sur les deux soldats qui s'effondrent dans la neige.	1, 2	J 6	1/8	1
8.1	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Vassili sort de sa cachette et se dirige vers les deux soldats.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
8.2	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Vassili s'avance, s'agenouille près de Lothar et lui enlève une botte.	1, 3	J 6	1/8	1
8.3	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Matteo, assis contre un arbre, regarde Vassili et Lothar.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
8.4	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Vassili tire sur les bottes et l'une d'elles cède. Il tombe à la renverse.	3	J 6	1/8	1
8.6	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Vassili, apeuré par le réveil de Lothar, se lève d'un bond.	1, 3	J 6	1/8	1
8.7	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Effrayé, Vassili se lève et court vers la forêt en croisant Matteo qui lui fait signe.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
8.5	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Lothar lève la tête et grogne.	1, 2	J 6	1/8	1
8.8	Ext. Jour	ORÉE DU BOIS Matteo tourne la tête vers Vassili et l'interpelle.	2	J 6	1/8	1
6.2	Ext. Jour	PLAINE DÉSERTÉ Lothar s'écroule et Matteo vient à sa rescousse.	1, 2	J 6	6/8	1
6.3	Ext. Jour	PLAINE DÉSERTÉ (Pan) Matteo relève Lothar; il voit une forêt.	1, 2	J 6	3/8	1
<i>Total fig: 0</i>				Total:	2 3/8	

NO.	PERSONNAGES	COMÉDIENS	SCÈNES	P/U	APPEL	CCM	Blocking	PLAT.
1	LOTHAR	Alex Gravenstein	6.2, 6.3, 7.4, 7.6, 8.1, 8.2, 8.3, 8.5, 8.6, 8.7	4h45	5h45	5h45	-	7h00
2	MATTEO	Carlo Alacchi	6.2, 6.3, 7.4, 7.6, 8.1, 8.3, 8.5, 8.7, 8.8	-	6h00	6h00	-	7h00
3	VASSILI	Vlace Samar	8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.6, 8.7	-	7h00	7h00	-	7h45

Total comédiens: 3

FIGURANTS	SCÈNES	P/U	APPEL	CCM	Blocking	PLAT.
		-	-	-	-	-

Total fig: 0

NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•NOTES•

ACCESSOIRES

Toute la sc. 8 Sac-à-dos avec branchage / Vassili
Branches cassées
sc. 8.4, 8.6, 8.7 Botte / Lothar

CAMÉRA

sc. 7.4, 7.6 Caméra à l'épaule

COSTUMES

Toutes les scènes Prévoir couvertures de réchauffement

ARMES

sc. 6.2, 6.3, 7.4, 7.6, Carabines /Lothar & Matteo
Toute la sc. 8

RÉGIE

Toutes les scènes Prévoir couvertures de réchauffement

1er Asst. Réal: Yanick Di Vito / [REDACTED]

Directrice de production: Julie Prieur / [REDACTED]

Régisseur: Laurent Peyre / [REDACTED]

Feuille de service (suite)			Davai			
JOUR 1						
Fonction	Nom	Appel	Fonction	Nom	Appel	
RÉALISATION			COSTUMES			
Réalisateurs	Bruno Pucella	6h30	Créatrice des costumes	Valérie Gagnon-Hamel	5h30	
	Ragnar Keil	6h30	MAQUILLAGE / COIFFURE			
1er Assistant Réal.	Yanick Di Vito	6h30	Chef maquilleuse/coiffeuse	Tammy-Lou Pate	5h30	
Scripte	Patrick Aubert	6h30	RÉGIE			
CAMÉRA			Régisseur de plateau	Laurent Peyre	5h00	
D.O.P.	Jean-François Lord	6h30	Set PA	Patrick Riley	5h30	
1er Assistant à la caméra	Guillaume Sabourin	6h00	PA	Tristan Guimond	5h00	
2è Assistant à la caméra	Marie-Ève Gosselin	6h00	PA	Benoit Lépine	5h00	
Photographe de plateau	TBC	O/C	PA	Andrei Vasile	5h00	
ELECTRO / MACHINO			PA	Yan-Frédéric D'Amour	6h30	
Chef électricien/machiniste	Hugo Roy	6h00	Coursier	TBC		
Électricien / machiniste	Étienne Denis	6h00	PRODUCTION			
Électricien / machiniste	Simon Gaudreau	6h00	Directrice de production	Julie Prieur	O/C	
SON			PERSONNEL SUPP.			
Preneur de son	Tod Van Dyk	6h15	MF/X	Guillaume	N/A	
DÉCORS				TBC	N/A	
Directeur artistique	Brent McGowan	O/C				
Accessoiriste	TBC	O/C				
<p>♥ Secouristes - peuvent soigner vos petits bobos. Kits premiers soins au coffre plateau.</p> <p>NOTES RÉGIE</p> <p>VÊTEMENTS CHAUDS REQUIS!</p> <p>APPORTEZ DES BAS DE RECHANGE!!!</p> <p>Camp de base: CCM, toilette & traiteur: au 21, rang Ste-Sophie Traiteur: Idem Véhicules techniques: Idem Véhicules personnels: Idem</p>						
LOC 1. Toilettes et CCM au 21 rang Ste-Sophie						
Fréquences radio: 1. Réalisation 2. Régie 3. 4.						
<p align="center">PLANS DE TRANSPORT EN ANNEXE</p> <p align="center">DIRECTIONS VERS LOCATIONS EN ANNEXE</p> <p>HORAIRE PREVU: 6/4 DATE: Jeudi, 6 février 2014 JOUR # 2</p> <p>LIEU: 1) salle d'appui 21 rang Ste-Sophie</p>						
SC.	J/N/E	DESCRIPTION	ACTEURS	CHRONO	PG	LIEUX
4.1	Ext. Aube	PLAINE DÉSÉRTE Lothar et Matteo marchent de profil dans la plaine enneigée.	1, 2	J 4	1/8	1
3.1	Ext. Jour	PLAINE DÉSÉRTE Lothar et Matteo marchent dans la plaine enneigée.	1, 2	J 2	2/8	1
11.1	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili va vers les deux soldats étagés dans la neige.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
11.5	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Réaction de Vassili à l'immobilisme de Lothar.	3	J 6	1/8	1
11.3	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili se lève et crie vers Lothar en se déplaçant.	1, 3	J 6	1/8	1
11.4	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Visage inerte et brûlé de Lothar.	1	J 6	1/8	1
11.2	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili essaie de remettre la botte au pied de Lothar.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
11.6	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili qui s'approche et s'arrête devant Matteo.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
11.8	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili s'agenouille devant Matteo et l'implore de se réveiller.	3	J 6	1/8	1
11.7	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Visage de Matteo gelé et inanimé.	2	J 6	1/8	1
11.9	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Visage de Matteo gelé et inerte.	2	J 6	1/8	1
11.10	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili pleure.	3	J 6	1/8	1
12.1	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS (Pan) Vassili s'éloigne des soldats qui reposent au loin.	1, 2, 3	J 6	1/8	1
12.2	Ext. Fin Jour	ORÉE DU BOIS Vassili s'éloigne vers vers l'horizon.	3	J 6	1/8	1

2.2. Les responsabilités de l'assistant réalisateur lors du tournage

2.2.1. Une journée type de tournage

Le tournage est la mise à l'épreuve et la mise en application de l'horaire du premier assistant réalisateur. C'est là qu'il saura si les décisions qu'il a prises sont les plus efficaces. Chaque tandem d'assistant réalisateur et de réalisateur a une routine qui leur est propre et qu'ils appliquent tout au long du tournage. Cette routine facilitera le travail de l'équipe et maximisera le temps de tournage disponible.

Avant d'aller sur les lieux du tournage lui-même, le premier assistant va rencontrer son équipe à la base afin de s'assurer que tout se passe comme prévu et qu'il n'y a pas de retard dans l'horaire du CCM. Par la suite, il se rend sur le plateau pour vérifier auprès des chefs de département que tout se déroule tel que prévu dans la préparation de la première scène de la journée. Lorsque tout le monde est presque prêt, on procède à la mise en place de la scène. Le réalisateur place la scène, c'est-à-dire qu'avec les comédiens il place le texte et les mouvements dans le temps et dans le décor. Une fois celle-ci terminée, il pourra donc confirmer tous les plans dont il a besoin pour la scène. Qu'elle se fasse en équipe réduite, aussi appelé "close set" en anglais, à savoir les chefs de départements seulement, ou en présence de l'ensemble de l'équipe, une fois cette étape terminée, l'assistant s'assure que tous savent ce qu'ils ont à accomplir pour tourner la scène selon les demandes du réalisateur. On procède aux retouches du maquillage et de la coiffure sur les comédiens pendant que l'équipe technique peaufine son travail. L'assistant s'assure que tout est fait dans les temps prévus. Parfois, il y a une mécanique, soit une répétition avec les mouvements de caméra avant que le premier plan soit officiellement tourné. Quand le réalisateur est satisfait, l'assistant demande le silence et le premier plan est tourné. Le nombre de prises varie grandement d'un plan à l'autre. Pendant cette routine, il s'assure également que

chaque département a le temps et la place pour intervenir. Tous ne peuvent pas pratiquer leur travail en même temps, il supervise les interventions pour que chacun intervienne au bon moment afin que le travail s'effectue le plus efficacement possible. Par exemple, il y aura ajustement à l'éclairage. Après, le cadre sera vérifié et par la suite la position des acteurs sera confirmée. Puis, pendant que les accessoiristes ajustent certains détails, les dernières retouches seront faites sur les comédiens. On pourra alors tourner le plan.

Cette routine recommence pour chacune des scènes de la journée. Pourtant, le poste d'assistant réalisateur n'a rien de sédentaire, car il doit constamment penser à la prochaine scène ainsi qu'au reste de la journée en plus des détails à régler pour le lendemain.

« L'anticipation est la clé absolue du métier d'assistant sur un plateau. Même s'il est physiquement présent sur le plateau, l'assistant vit au futur : son esprit est toujours deux ou trois plans à l'avance. Le décor est-il prêt? Les comédiens pour cette séquence sont-ils déjà arrivés? Les camions ont-ils été déplacés? Quel comédien aura fini à la fin de ce plan? La régie est-elle prévenue qu'il faudra tenir un chauffeur à disposition? » (Blime 2004, p.89)

Par exemple, si le tournage a lieu dans une maison, pendant que l'équipe termine la technique pour filmer la scène que l'on s'apprête à tourner dans le salon, le premier assistant réalisateur ira vérifier, auprès des chefs concernés, que le sous-sol est bel et bien prêt à accueillir l'équipe pour la mise en place de la prochaine scène dès que celle du salon sera terminée.

Lorsqu'il y a des scènes de figuration ou impliquant des véhicules, il doit aider son 3^e assistant réalisateur avec la gestion, l'installation et les raccords de ces éléments d'arrière-plan. Il doit appuyer le travail de son 2^e et de son 3^e assistant, car peu importe ce qui se produit, c'est lui le chef du département réalisation alors il devra assumer et assurer le travail de son équipe. Pendant le tournage ou sur l'heure de la pause repas, il doit ajuster la feuille de service du lendemain préparée par son 2^e assistant.

Un premier assistant ne s'arrête donc jamais, il est toujours dans l'action ou la réaction. C'est ce qui explique pourquoi tous les premiers assistants réalisateurs qui ont participé au

documentaire confirment qu'il faut avoir une excellente santé mentale et physique pour exercer ce métier. Cette façon de travailler explique pourquoi les premiers assistants à la réalisation sont payés à forfait, c'est-à-dire par un montant fixe prédéterminé couvrant un nombre d'heures précises, qui est souvent de 12h. (Voir les tarifs en annexe) Le 2/3 des intervenants affirment être satisfaits de leur salaire. Les autres pensent qu'augmenter de salaire améliorerait grandement les conditions de travail du premier assistant. Louis Bolduc et Yanick Di Vito expliquent que ce qui est dérangeant, c'est que le salaire ne représente pas les années d'expérience. Aujourd'hui, avec les budgets restreints, les salaires sont les mêmes pour tout le monde. Certes, il y a toujours quelques exceptions, mais actuellement, les producteurs ont un certain budget à mettre sur le poste de premier assistant réalisateur, donc ils ne prennent pas en considération la qualité du travail de l'assistant ni ses années d'expérience. Cela fait en sorte que plusieurs assistants à la réalisation d'expérience refusent certains contrats, car le salaire est trop bas par rapport à leur expérience dans le domaine. Cela pousse également plusieurs assistants à se remettre en question. Les assistants Yanick Di Vito, Jeanne Leblanc, Normand Bourgie m'ont affirmé lors de leur entrevue respective s'être déjà demandé pourquoi ils continuaient à exercer le métier. L'amour du métier l'a emporté sur les questionnements et les conditions de travail.

2.2.2 La sécurité sur les plateaux de tournage

Une autre responsabilité qu'a le premier assistant réalisateur est la sécurité. Non seulement il veut prendre soin de l'équipe et des comédiens, mais il se doit également de tout planifier pour que le tournage se déroule de la manière la plus sécuritaire possible. Le producteur ou le directeur de production n'est pas toujours présent sur le plateau de tournage. Le premier assistant devient donc le représentant officiel de la production sur le plateau.

Cela n'a pas toujours été le cas. Cette responsabilité a été entérinée en 1982 aux États-

Unis :

« Under the Directors Guild of America collective bargaining agreement, the first assistant director is responsible for holding safety meetings on the set and reporting safety problems — a reform adopted following the fatal accident on the set of “The Twilight Zone” in 1982. » (Motion Picture Editors Guild, IATSE Local 700. 2015)

Donc, s'il arrive un accident grave, c'est vers lui que les assurances et les agences qui vérifient la santé et la sécurité au travail vont se tourner pour des explications, car c'est lui le responsable.

2.2.2.1 Les manquements à la sécurité du film *Midnight Rider*

En février 2014, Sarah Elizabeth Jones, assistante-caméra est morte sur le plateau de *Midnight Rider*, un film tourné en Géorgie. Elle a été frappée par un train sur le pont ferroviaire au-dessus de la rivière Atamaha. Sept autres personnes ont également été sérieusement blessées par le passage du train. Après enquête, il a été déterminé que l'équipe n'avait pas obtenu l'autorisation de tourner sur les rails du chemin de fer. Elle s'était même vue refuser de le faire par la compagnie propriétaire du chemin de fer CSX. Il a également été prouvé que l'assistante réalisatrice n'a pas tenu de réunion concernant la sécurité, et ce, malgré les questionnements de plusieurs membres de l'équipe. Certains se demandaient, que fait-on si par malheur un train arrive? Nous avons combien de temps pour quitter les rails? (Bush Anita et Yen Yamato. 2014). De plus, il a été démontré que le tournage ne respectait pas plusieurs normes de *Occupational Safety and Health Administration*, c'est-à-dire la principale agence fédérale chargée du respect des lois sur la santé et la sécurité. La manière de tourner de *Midnight Rider* était donc téméraire, dangereuse et illégale, en plus d'avoir de nombreuses lacunes au niveau de la sécurité. Le 10 septembre 2014, Hillary Schwartz, la première assistante réalisatrice, a été accusée d'homicide involontaire et d'introduction par effraction. Au Canada, l'homicide involontaire américain est

l'équivalent de la négligence criminelle ayant causé la mort. Le 10 mars 2015, elle a été trouvée coupable pour les deux chefs d'accusation. Elle ne fera pas de prison, mais elle est en probation de 10 ans pendant lesquels elle ne peut pas être assistante réalisatrice ni occuper un poste où elle serait responsable de la sécurité des autres. Elle a également écopé d'une amende de 5 000\$ américains. Le 9 mars 2015, le réalisateur Randall Miler ainsi que le producteur exécutif et régisseur Jay Serish ont également plaidé coupable aux mêmes chefs d'accusations suite à une entente avec les procureurs qui, entre autres, exemptait de poursuites la productrice exécutive, soit la femme de Randall Miler, Jody Savin. « At a press conference after the hearing, Assistant District Attorney John Johnson told reporters that this was a “historic case” because it marks the first time filmmakers have ever been convicted of involuntary manslaughter in connection to a death on a film set. » (Robb, David et Anita Bush. 2015)

Cet accident mortel de 2014 ainsi que les condamnations historiques rendues un an plus tard, ont relancé l'importance de la sécurité ainsi que la responsabilité du premier assistant réalisateur et ce, jusqu'à Montréal. Lors de son interview en octobre 2014, Émilie Malo m'a mentionné :

« La sécurité c'est super important. Regarde ce qui est arrivé à Sarah Jones, l'assistante caméraman qui est morte écrasée par un train. C'est la première assistante qui a été condamnée. C'est elle qui est responsable. Tu es responsable de la sécurité. C'est toi le chef de plateau. En tant que chef de plateau, il faut que tu t'assures que tout ton monde de plateau soit bien et en sécurité. [...] Sur les tournages américains il y a des “safety meetings” à chaque fois qu'il y a une cascade ou que quelqu'un va tirer du fusil. Ce sont des gros meetings et ça jase. Nous autres on est [au Québec] et là peut-être que je vais me faire lapider en disant ça, plus du genre à se dire : “Non, ça va être correct. Si tu te mets là-bas, ça va être correct. Mets-toi peut-être quelque chose, parce qu'avec le kodak tu es un peu proche. Mets-toi une petite visière.” Et finalement tu vois la patente qui revole et elle aurait pu... Ça arrive. On est un petit peu plus “slack” à ce niveau-là. » (Entrevue Émilie Malo, 30 octobre 2014)

Yanick Di Vito a également expliqué:

« Des fois les choses vont trop vite, les réalisateurs veulent tourner trop vite et ils deviennent impatients parce qu'il y a beaucoup de mesures de sécurité et c'est très long y aller par répétitions, par étapes. Il y a certains premiers qui n'ont pas le courage ou la force

d'esprit de dire non, c'est moi qui suis responsable et on passe par telle mesure de sécurité. Ça implique ça aussi être premier assistant. [...] À un moment donné, il faut être capable de se tenir debout et dire NON, dans telle circonstance, si on fait telle chose, moi je veux telle mesure de sécurité et ça va se passer de telle manière ou je ne le fais pas. [...] Il faut que tout le monde soit conscient que ce n'est pas juste de gérer une équipe pis des horaires de tournage, mais il y a aussi des responsabilités qui sont rattachées à ça. Et il y a des vies qui sont rattachées à ça... » (Entrevue Yanick Di Vito, 7 mars 2014)

S'il y a un accident, les assurances et les enquêteurs vont se demander qui a donné l'autorisation.

C'est le premier assistant réalisateur qui a demandé le moteur, alors il fera partie des responsables et des accusés si des accusations criminelles sont déposées par les procureurs. C'est pourquoi il doit être à l'écoute et réagir même si lui, personnellement, ne se sent pas en danger. C'est un élément très important puisque ce ne sont pas tous les premiers assistants réalisateurs qui sont au courant de ce devoir et de cette responsabilité lourde de conséquences.

Par contre, il a un moyen pour le premier assistant de se protéger et de s'assurer de son impunité. Lorsque l'égard ou la sécurité ne sont pas au rendez-vous et que la production décline tous changements pour améliorer la sécurité ou normaliser les conditions de tournage, l'assistant peut refuser de tourner et quitter le plateau afin de se déresponsabiliser totalement de la situation problématique. Il pourra reprendre son poste lorsque le problème sera réglé ou que la scène aura été tournée sans lui. Les assistants réalisateurs du documentaire m'ont affirmé qu'il n'avait jamais eu besoin de quitter le plateau, puisqu'après discussions, les producteurs ont pris en considération les demandes du premier assistant réalisateur afin que l'équipe se sente en sécurité et que le travail se poursuive. Bruno Bazin raconte :

« Il y a une fois, où à la fin d'une journée de tournage, la façon de tourner une scène de cascade qu'on avait discutée, préparée et on avait les ressources pour la faire d'une certaine façon. Et arrivé sur le plateau, le réalisateur souhaitait la faire d'une autre façon. Et plein de gens, et au premier chef les gens des cascades, considéraient que c'était dangereux. Personne n'osait le dire ni au producteur ni au réalisateur. Dans mes responsabilités, de par la CSST et tout ça, je n'ai pas le droit de dire "moteur" si je pense qu'il y a un danger. Donc j'ai dit à la productrice : "Si on tourne la scène comme il veut la faire maintenant mon réalisateur, bien qu'étant son assistant, ce n'est plus moi qui suis le premier assistant, voici mon *walkie-talkie*, ma journée vient de se terminer. Je serai là demain, mais je ne veux pas être le premier assistant pour cette scène si on la fait comme il veut la faire

maintenant parce que je ne veux pas être le premier assistant et qu'il y ait quelqu'un qui se blesse ou pire quelqu'un qui se tue. Alors vous producteur, c'est à vous de prendre la décision. Est-ce qu'on fait ce pour quoi on s'est préparé ou est-ce qu'on fait comme maintenant le réalisateur désire le faire?" C'est grave parce que je m'oppose à mon réalisateur! La décision du producteur a été on fait comme on s'est préparé. Ça s'est fait sans danger et la scène a fonctionné. » (Entrevue Bruno Bazin, 16 mars 2014)

Non seulement l'assistant réalisateur doit s'assurer que la scène sera tournée de la façon la plus sécuritaire possible, mais il doit également voir à ce que tous soient à l'aise de tourner la scène et s'organiser pour que cela se passe dans les meilleures conditions possibles. S'il y a une scène de nudité, il travaillera en équipe réduite sur le plateau. Si un tournage a lieu l'hiver, il va s'assurer qu'un abri soit disponible à proximité afin que les acteurs puissent aller se réchauffer. Il prévoit le tournage en conséquence, il s'assure que les installations adéquates sont aménagées et que toute l'équipe comprend bien les tenants et les aboutissants de la façon dont sera tournée la scène. C'est une question d'éthique, de respect et de responsabilité qu'il a autant envers l'équipe technique, que les comédiens, que les figurants et les animaux présents sur le plateau de tournage. L'importance du traitement réservé à l'équipe dépend de la personnalité, de la manière de penser et de travailler de chaque assistant réalisateur.

2.2.3. Le temps de tournage

Comme pour l'étape de pré-production, le temps alloué aux tournages au Québec a beaucoup diminué. Par contre, cela est grandement dû à l'allégement et à l'amélioration de l'équipement technique. L'enregistrement numérique y a aussi contribué. Bruno Bazin a raconté que la captation sur pellicule imposait un rythme plus lent, car non seulement il fallait prendre le temps de bien réfléchir avant de filmer afin de ne pas perdre de pellicule, mais il fallait également remplacer cette pellicule, changer le magasin. Le numérique a grandement accéléré le rythme de travail. Comme c'est le cas pour l'étape précédente, ce sont les avancées technologiques qui ont

d'abord accéléré le processus, mais depuis le rythme de travail et le nombre de pages de scénario tourné par jour augmentent continuellement. Émilie Malo affirme :

« On tourne de plus en plus vite. On tourne de plus en plus de pages de scénario et de texte. On est rendu à du 11 pages qu'il faut faire en 10 heures avec 12 comédiens. [...] Faire un film avec Denis Arcand, que j'ai fait quand j'étais troisième assistante, c'est 50 jours de tournage. On tourne 8 heures par jour, une page et demie de texte. C'est formidable! Mais ça c'est juste Denis Arcand qui fait ça, les autres on ne peut plus faire ça. Ça n'arrive plus ces horaires-là. Nous c'est rendu des 23 jours de tournage. Donc c'est sûr qu'il faut que tu fouettes, pis il faut que tu travailles tes fins de semaine. Et oui tu réponds à des courriels à 11 heures le soir et tu ne décroches pas. Ta tête fait partie du projet jusqu'à temps qu'on crie *WRAP*. Ça n'arrête pas. L'adrénaline te fait garder en vie. » (Entrevue Émilie Malo, 30 octobre 2014)

Six des neuf assistants réalisateurs interviewés affirment être très peu satisfaits du temps de tournage qui est assigné à chaque projet. Cela pousse non seulement l'équipe à tout faire plus vite, mais cela limite aussi le temps de réflexion créative du réalisateur malgré le fait que l'assistant fait tout pour maximiser son temps. Cette diminution du temps de tournage rend encore plus primordiale l'étape de la pré-production, car comme on l'a vu, il faut que tout soit programmé dans les moindres détails.

Le métier d'assistant réalisateur est complexe et comprend beaucoup de responsabilités. Une erreur peut avoir de lourdes conséquences sur le budget, l'équipe, l'horaire ou le film qui sera projeté sur grand écran. Néanmoins, si la préparation est effectuée avec rigueur et précision, cela facilite grandement le tournage et donne la latitude nécessaire à l'assistant pour régler les imprévus. Un tournage est rempli de défis. S'il est bien préparé, l'assistant pourra transformer ces défis en accomplissements. C'est pour ces défis, qui diffèrent d'un projet à l'autre, que le premier assistant réalisateur continue d'exercer son métier.

3. La création et le travail du premier assistant réalisateur au Québec

Le travail de l'assistant réalisateur est centré sur l'organisation, la gestion et la planification du tournage. Mais y a-t-il de la place pour la créativité dans ce poste technique et rigoureux? C'est un sujet qui n'est pas abordé dans la littérature spécialisée autant celle écrite sur le poste du premier assistant réalisateur que celle écrite par des assistants réalisateurs. C'est pourquoi j'ai voulu aborder cet aspect avec les personnes qui pratiquent le métier quotidiennement au Québec depuis plusieurs années. La création est donc un sujet qui a été abordé avec chacun des intervenants du documentaire afin d'avoir une base de réponses. Leurs opinions seront donc exposées et analysées afin de comprendre si l'assistant participe à la création ou pas. De plus, il est rare qu'une équipe discute du rôle du premier assistant réalisateur. Il est tout aussi rarissime qu'un réalisateur explique la relation qu'il entretient avec son premier assistant. Au Québec, une table ronde a eu lieu avec quatre réalisateurs afin de discuter de la relation qu'ils ont avec leur premier assistant réalisateur. Cette table ronde organisée par la *Director Guild of Canada* en avril 2014, sera donc citée à plusieurs reprises afin d'expliquer et de représenter le point de vue du réalisateur concernant son assistant et la création.

Le premier assistant réalisateur a-t-il une portée personnelle, un impact direct sur le projet final, sur le produit final? Son poste, ses tâches, ses décisions ont-ils une influence sur la création?

Dans notre documentaire, certains ont des réponses affirmées et précises quant au fait que le premier assistant a une influence ou non sur la création, alors que d'autres sont plus réflexifs et hésitants par rapport à cette question qui est rarement abordée. Seule la productrice déléguée Martine Beauchemin affirme catégoriquement que le premier assistant n'a pas d'influence sur la création. Elle déclare :

« Ce n'est pas une job créative. Je ne pense pas que les assistants réalisateurs ont une influence sur la création de l'œuvre. Ils font partie d'une équipe et ils sont essentiels dans l'équipe et chaque maillon de la chaîne est essentiel dans une équipe. On ne peut se passer de personne. L'importance d'un assistant réalisateur est indéniable pour son réalisateur, pour la production, pour l'équipe en général, pour se faire bien diriger. C'est le boss du plateau, mais ça n'a pas d'incidence sur la créativité. » (Entrevue Martine Beauchemin, 31 mars 2014)

Cependant, pour les assistants Normand Bourgie, Yanick Di Vito et Mireille Goulet, le premier peut avoir une influence sur la création selon le réalisateur avec qui il travaille. Normand Bourgie explique :

« Ce n'est pas automatique que tu aies un lien avec ton réalisateur sur le plan créateur. Le réalisateur des fois a besoin de *feedback*, a besoin de soutien, a besoin de critique. Il a besoin d'un œil autre que le sien pour voir ce qui a été fait. Puis il y a des fois où c'est le premier assistant qui joue ce rôle-là ou il fait partie du petit groupe qui joue ce rôle-là. Ça dépend vraiment d'un projet à l'autre et de la personne avec qui tu travailles. Et c'est sûr que c'est très valorisant quand tu as suggéré un plan ou que tu as juste participé. Mais il ne faut pas être là pour ça ou espérer avoir un rôle à jouer à ce niveau-là quand on fait le métier de premier assistant. » (Entrevue Normand Bourgie, 11 avril 2014)

Donc, l'impact dépend de la place que donne le réalisateur à son assistant, mais elle est également tributaire de la relation, de la complicité entre le premier et son réalisateur. Lors d'une table ronde, le réalisateur Yves Simoneau déclare :

« Lorsque tu t'entends bien avec ton assistant, qu'il vient s'asseoir à côté de toi et te dis : "J'ai lu le scénario, as-tu vraiment besoin de cette scène-là?" Je le regarde : "C'est vrai, tu as raison... parce que non, ça ne rentrait pas dans la journée." » (Table ronde Director Guild of Canada, avril 2014)

Le premier assistant a fait une pierre deux coups en réglant un problème d'horaire tout en assistant son réalisateur au niveau créatif en l'aidant à améliorer le scénario.

Jeanne Leblanc et Émilie Malo sont plus hésitantes face au rapport entre le premier assistant réalisateur et la création. Elles soutiennent qu'il est difficile d'évaluer l'impact et la créativité du poste de premier assistant à la réalisation contrairement à certains autres dont le travail est visible à l'écran. Par exemple, si on fait dix fois le même film, avec le même scénario et dix réalisateurs différents, tous s'accordent sur le fait que cela aura comme résultat dix films

différents. Est-ce la même situation lorsqu'il est question de l'assistant réalisateur? Si nous refaisions dix fois le même film, avec le même scénario, la même équipe, mais dix premiers assistants réalisateurs différents, cela changerait-il le projet final?

Jeanne Leblanc déclare :

« Je ne pense pas que notre impact soit si grand. Je pense que l'impact d'un premier assistant n'est peut-être pas assez grand pour que ce soit notable aux yeux de quelqu'un qui n'est pas dans le milieu. Tu pourrais dire cette scène serait peut-être pas là si je n'avais pas eu cet assistant réalisateur là qui avait "runné" la journée comme un chef; ou ça se peut que tel acteur n'aurait pas fait telle performance si tu n'avais pas calmé le jeu au niveau personnel; ou ça se peut qu'on n'aurait pas eu cette idée de plan si on n'avait pas été aussi en retard et que tu n'avais pas mis ton grain de sel. Mais ce n'est pas tangible au sens où c'est dans le lien et non pas dans la personnalité de l'assistant réalisateur que ça a un impact. Donc mon lien par rapport au réalisateur oui il va avoir un impact. Est-ce qu'un réalisateur avec dix assistants différents aurait fait le même film? Peut-être oui, mais avec des nuances. Mais ce n'est pas aussi concret que pour un directeur photo par exemple, ou un monteur ou un directeur artistique. Eux c'est concret, c'est visuel, leur apport est là. Nous, notre apport est dans ce qui manquerait ou ce qu'il n'y a pas ou l'ambiance d'une scène au complet. C'est moins à trancher au couteau. [...] À moins qu'on ait complètement raté une scène à la figuration ou qu'on n'ait pas eu le temps de faire une scène au complet. Mais encore là, on parle dans le négatif, c'est-à-dire que ce que tu ne sais pas qu'il aurait pu avoir ne te manque pas comme spectateur. En ce sens là, non ce n'est pas perceptible. Le réalisateur le sait lui que s'il avait fait ça avec un autre assistant réal. son film aurait été différent. » (Entrevue Jeanne Leblanc, 12 mars 2014)

Le public en général ne peut évidemment pas connaître la différence entre un premier assistant réalisateur et un autre premier assistant réalisateur. Par contre, le réalisateur lui en est pleinement conscient. Selon l'assistante Émilie Malo :

« Ça va donner juste une petite touche, une petite couleur. Mais de là à dire que ça va être différent. Parce que ça vient quand même du réalisateur. Toi tu arrives, un petit *input* d'idée, mais ça reste que le réalisateur prend quand même les idées de toute son équipe. Je ne pense pas qu'un assistant réal. va faire changer la tournure d'un projet... Pis peut-être que oui. Il y a Éric Parenteau qui est un premier assistant qui est très pro réalisateur et qui se donne tout pour la création. » (Documentaire *Être un premier assistant réalisateur au Québec*, 2015)

Quant à lui, Éric Parenteau est totalement convaincu que le premier assistant réalisateur a une influence sur la création.

« Il y a des scènes que je vois et c'est moi qui les ai découpées. C'est moi qui a suggéré ce plan-là. Dans tous les films que j'ai faits. Dans *Incendies*, dans *C'est pas moi je le jure*. Pis

les réalisateurs vont vous le dire. Oui il a une influence sur la création. Il y a une influence à partir du moment où il est pertinent. Moi je ne suis pas le genre à toutes les prises à dire oui, non, oui, non. C'est une fois par jour. Il faut que tu sois pertinent. C'est ça que tu développes, d'arriver au bon moment avec le bon commentaire. Pis aussi de ne pas être orgueilleux. Souvent, le trois quarts du temps tu te fais dire non. C'est la vision que tu as, mais si le réalisateur dit non, tu ne t'obstines pas. Le plaisir de la job c'est ça aussi, c'est de proposer un plan séquence et que le réalisateur dit : "On va le faire". C'est des vampires les réalisateurs. Ils vampirisent les acteurs, ils vampirisent les techniciens, ils vampirisent le DOP. Toi tu veux participer à ça aussi. Tu veux être vampirisé c'est ça qui est le fun. » (Documentaire *Être un premier assistant réalisateur au Québec*, 2015)

Denis Villeneuve, réalisateur avec qui Éric Parenteau a tourné plusieurs films dont *Incendies* en 2009, est d'accord avec son premier assistant. Lors d'une entrevue pour la presse écrite, il explique :

« Un bon premier assistant doit être capable de tout faire pour maximiser la latitude des créateurs du film dans un horaire imposé par un budget et non de protéger le budget d'un film en encadrant la création. Et c'est là qu'Éric Parenteau est vraiment fort : il réussit toujours à prioriser la création. En tournage, le premier assistant sait tout, coordonne tout, et surtout prévoit tout. Il participe à la mise en scène et donne le ton à l'ambiance sur le plateau. Éric Parenteau est un grand chorégraphe, capable de prévoir et coordonner à la demi-seconde près le passage de chars d'assaut, de 200 figurants jouant les manifestants, de plusieurs voitures, de cinq comédiens en même temps, tout ça lié au mouvement de la caméra. Pour le plan final de la scène de l'autobus d'*Incendies*, il a fallu par exemple coordonner deux équipes de tournage qui allaient tourner cinq plans en 45 secondes lors de l'explosion de l'unique autobus (on tourne un plan par heure en moyenne, normalement). Éric m'a beaucoup aidé à simplifier le scénario et à raffiner ma mise en scène. À chaque fin de journée de travail, je lui servais un verre d'arak symbolique, sachant trop bien tout ce que je lui devais. *Incendies* lui doit beaucoup. Moi, je le sais. » (Cassivi, 2012)

Le réalisateur Philippe Falardeau est en accord avec Denis Villeneuve et avec Éric Parenteau. Il a déclaré :

« J'aime travailler avec Éric Parenteau, parce qu'il arrive qu'en repérage, je repère un lieu, puis je cherche Éric, et il est sur une colline. J'arrive et je regarde ce que lui vient de voir. Eh oui, Éric a compris le contenu du scénario! Je me souviens que le film *C'est pas moi, je le jure!* se termine avec le personnage qui, juste avant d'essayer de se suicider avec une balle de *bowling*, parle à la caméra. Au début du film, après sa tentative de pendaison, il y a une scène d'un souper avec la famille; ça va mal, personne ne se parle, on entend les cuillères qui frappent très fort le fond des bols. Je devais avoir une voix hors champ du petit garçon pour démarrer le film et Éric m'a dit : "Puisque tu finis avec le garçon qui s'adresse directement à la caméra, pourquoi ne commencerais-tu pas le film de la même façon? Puis au souper, au lieu d'avoir la voix hors champ, l'enfant parlerait à la caméra pendant que les autres mangent." Je trouvais que cela bouclait très bien cette idée de narration. C'était une idée d'Éric qui, au moment où on tournait la scène, est venu me voir et a dit : "Essaie-le, ça ne coûte rien". Cette relation-là, c'est ce que je cherche. » (Table

ronde Director Guild of Canada, avril 2014)

Plus tard, lors de la même table ronde, Philippe Falardeau a expliqué :

« Moi, j'avais une conception un peu romantique de ce qu'était un assistant avant de commencer le travail, il y a 15 ans. Peut-être une conception européenne où l'assistant fait partie du processus créatif bien en amont, alors qu'on est encore que deux autour d'une table à regarder une ébauche de scénario, à aller s'inspirer des lieux. C'est vraiment un travail bicéphale. Ma relation avec l'assistant commence en pré-production, et elle commence avec l'horaire. La première réunion, c'est en fait le premier horaire établi à partir d'un scénario qui n'est souvent pas fini. Mais si je veux une deuxième tête avec moi pour m'aider tant sur la structure et la logistique que sur le contenu, c'est un autre métier. Quoi qu'il en soit, cela ne fait pas partie de cette culture nord-américaine du travail de l'assistant et pourtant, je pense qu'il y a des assistants qui seraient assez ouverts à cela. » (Table ronde Director Guild of Canada, avril 2014)

Pour Alain Chartrand, l'assistant réalisateur doit logiquement avoir une influence sur la partie créative du projet. Il précise :

« C'est sûr que ça peut influencer parce que tu dis au réalisateur oui, mais regarde là on a deux heures, tu me parles de 15 plans. Oublie ça, on ne fera pas ça. Tu lui donnes des suggestions. Ton métier ce n'est pas juste technique de remplir un plateau et un calendrier et que les heures arrivent. C'est aussi la création au niveau de la réalisation. Tu t'appelles premier assistant réalisateur. Donc ça fait partie de la réalisation. [...] Moi mon approche, c'est que j'aide le réalisateur à accomplir ce qu'il veut faire au niveau de la réalisation. Je ne parle plus de calendrier. Je parle d'émotions, de sentiments, de plans, de séquences. Alors oui ça a un impact. » (Entrevue Alain Chartrand, 18 septembre 2014)

Éric Parenteau est d'accord avec lui, un premier assistant réalisateur se doit d'avoir une influence sur la création. De plus, selon lui l'assistant réalisateur est également important, car il a une influence sur l'ambiance de travail qui elle a des répercussions sur la créativité. Éric Parenteau explique :

« Un plateau aussi, c'est les acteurs beaucoup. Un plateau, il y a une technique, mais logiquement la technique il faut qu'elle soit invisible. Pis ce qu'on voit à l'écran, c'est un acteur qui dit un texte. Donc l'acteur il faut qu'il soit bon. Pour le rendre bon, il faut créer une ambiance sur un plateau. C'est l'assistant réalisateur qui l'impose. J'ai souvent entendu des acteurs dirent que l'ambiance était exécrable à cause de l'assistant réal. Un assistant réal. qui crie tout le temps, ça existe et les comédiens haïssent ça. Il faut que tu crées une ambiance. Tu la crées aussi avec le réalisateur évidemment, en communauté. Mais c'est ma job à moi comme leader sur le plateau de créer une bulle pour l'acteur. C'est une job très importante qui est difficile à faire. » (Entrevue Éric Parenteau, 18 septembre 2014)

Louis Bolduc considère également que le premier assistant réalisateur peut avoir une influence sur la création. Pour illustrer sa pensée, il nous rapporte les propos de Michel La Veaux, gagnant du Jutra pour la meilleure direction photo en 2014 pour le film *Le démantèlement* réalisé en 2013 par Sébastien Pilote. Dans son discours, le directeur photo Michel La Veaux a tenu à remercier Marc Larose, le premier assistant réalisateur du film. Louis Bolduc raconte :

« Au dernier *Jutra* du cinéma québécois, celui qui a gagné le Jutra de la meilleure direction photo, la première personne qu'il a remerciée c'est le premier assistant à la réalisation. Parce que le premier assistant à la réalisation a contribué à créer un climat de travail pour lui qui était important, mais surtout a fait un horaire pour avoir toujours les scènes à la bonne heure de la journée. C'est-à-dire soit au lever ou au coucher du soleil où la lumière était parfaite. Quand le directeur photo disait au premier assistant : "cette scène-là j'aimerais ça qu'on tourne ça à telle heure", ben le premier assistant a tout fait pour favoriser ça et il a gagné le Jutra du meilleur directeur photo. C'est un apport créatif pas à proprement parlé parce qu'il a fait un horaire, mais il a tenu compte du sens artistique de l'autre et donc quant à moi c'est un peu un apport créatif. Pis il a créé un climat aussi pour le directeur photo. Ce qu'on m'a dit c'est que souvent le directeur photo demandait, une fois que la mise en place était faite, un cinq minutes pour penser à son éclairage. Et lui donnait vraiment son cinq minutes pour qu'il réfléchisse et après ça il travaillait. Ça prend une confiance. Je parle du premier assistant parce qu'il n'y a pas beaucoup de premiers assistants qui accepteraient de faire ça. » (Entrevue Louis Bolduc, 16 octobre 2014)

De plus, il ne faut pas négliger le fait que le premier assistant réalisateur et son équipe s'occupent de la figuration et de ses déplacements à l'écran. Sans figuration, une scène ne ressemblerait pas à la vie réelle par rapport aux normes sociales et aux conventions établies quant à l'occupation de l'espace selon les lieux et les heures de la journée. Il est donc indéniable que le premier assistant, qui coordonne cette figuration, a une influence créative et un impact direct sur les scènes où les figurants sont visibles à l'écran. Louis Bolduc raconte sa manière de créer et d'organiser une figuration dense et complexe pour une scène dans une gare :

« J'ai fait un film où, pendant deux semaines, on avait cent quelques figurants dans un lieu fermé, qui était une gare de train qui était créée pour ce moment-là. La chronologie du film c'était dans la même journée sur une période de 10 heures ou 12 heures. Il y avait vraiment une chronologie de la figuration et on avait établi ça dès le départ. C'était une tempête de

neige qui empêchait le départ des trains. Donc il fallait faire vivre la gare au rythme de l'attente. Donc on avait créé, identifié des moments. À partir de ce moment-là, les gens commencent à être assis un peu partout. Il y en a qui ont commencé à enlever leur manteau. Pis rendu là, il y en a qui sont couchés par terre. On avait comme fait une chronologie de ça. Donc, quand on arrivait à la scène, mes assistants savaient qu'on commence à déshabiller le monde, on commence à les asseoir un peu partout. Au début c'était plus actif, les gens attendent le train et à un moment donné ils apprenaient que le train ne partait pas. Et là tout d'un coup il y avait comme un relâchement. On a participé à ça. On en a parlé avec le réalisateur. Mais à un moment donné, le réalisateur nous a laissé aller là dedans parce qu'il a bien vu qu'on contrôlait notre affaire. Pis de toute façon il réagissait, s'il n'était pas content de ce qu'il voyait, il le disait. Mais oui c'est un apport créatif quand même important. » (Documentaire *Être un premier assistant réalisateur au Québec*, 2015)

Philippe Falardeau parle également de l'importance du premier assistant réalisateur pour la gestion de la figuration.

« Les assistants réalisateurs nous font super bien paraître quand la scène est un tant soit peu compliquée et exige la participation d'un grand nombre de personnes. Quand tout fonctionne et que ce qu'on avait en tête est bien transmis à l'écran, c'est souvent l'assistant-réalisateur qu'il faut remercier. [...] La scène d'ouverture de *Monsieur Lazhar* que j'ai décidé, à la dernière minute, de tourner en plan-séquence. C'est une scène où on devait révéler la présence d'une personne pendue dans une classe d'école. J'ai longtemps réfléchi avant de me décider à montrer cela. Puis, comment le présenter du point de vue des enfants? C'est en visitant le lieu, en étant dans le corridor, en voyant la porte et la petite fenêtre de la porte que j'ai eu l'idée. Et là, forcément, la première personne qui était concernée, c'est Carole (NDLR : Doucet), mon assistante. On s'est mis au travail en se demandant : "Comment va-t-on faire cela avec les figurants?" C'est un plan-séquence qui devait s'étaler sur plus de deux minutes. La scène n'a rien d'hyper spectaculaire, mais elle allait fonctionner seulement si tous les *cues* tombaient à la bonne place, à la fois dans les silences et dans les gens qui se bousculent. Je savais qu'il n'y a pas d'évènement, qu'il ne se passe rien dans le film *Monsieur Lazhar*. C'est un gars qui va en classe tous les jours avec les enfants. Ce qui se passe, c'est une tension latente. Et cette tension, elle naît là, dans ce plan. Si ce plan est raté, je n'ai pas de film. » (Table ronde Director Guild of Canada, avril 2014)

Le réalisateur Philippe Falardeau décrit son processus créatif pour la scène en utilisant le nous incluant son assistante réalisatrice. Pour lui, il s'agit d'une équipe. Dans l'exemple cité ci-haut, il est clair que l'assistant réalisateur contribue à la création.

Selon Alain Chartrand, l'impact du premier assistant dépend de l'implication de chaque équipe de production, mais surtout de la personnalité et de la volonté personnelle propre à chaque premier assistant réalisateur. Par contre, cet impact s'est amoindri avec le temps pour de nombreux assistants. Il explique :

« Mais maintenant, le métier de premier assistant dans bien des cas est devenu technique et non plus créatif. Pourquoi? Parce que l'industrie a monté, elle a plus de volume de production. On demande beaucoup moins d'implication. Dans certaines séries, il n'y a aucune implication. Tu t'en vas là travailler et *that's it*. C'est du produit de consommation. C'est une autre vision. Plus une vision de travailleur technique. Oui, mais j'ai dit : "les personnages pourraient passer à gauche et à droite". "Ah okay, 3^e assistante". Il ne s'en mêle pas lui. La 3^e assistante qui va faire ça. Du premier au 3^e c'est quoi le contact? La 3^e va faire l'ouvrage, la belle figuration. Mais le premier pour lui ça a peu d'importance. Ben pour moi ça a de l'importance. Tout ce que tu vois dans le cadre, c'est le réalisateur et le premier assistant qui devraient organiser à l'intérieur du cadre. Et la qualité esthétique c'est la photo et la direction photo, c'est ça que tu vois dans un cadre. Tu es impliqué. Si tu ne veux pas t'impliquer, tu fais un métier technique, tu es devenu un bon technicien. *That's it that's all*. » (Entrevue Alain Chartrand, 18 septembre 2014)

Neuf personnes interviewées sur dix pensent que le premier assistant réalisateur a une influence sur la création. Certains hésitent, d'autres affirment que cela dépend du réalisateur, mais tous trouvent que c'est un sujet qui mérite d'être mis en lumière. La création, surtout pour un projet à long terme comme un film ou une téléserie, c'est complexe. L'influence sur la création de l'assistant réalisateur est difficile à évaluer ou à quantifier. Par contre, il est certain qu'il a une influence sur le projet final, ne serait-ce que pour les scènes où la figuration est présente à l'écran. D'ailleurs Tim Southam, réalisateur et animateur de la table ronde sur la relation entre le réalisateur et le premier assistant du *Director Guild of Canada* en 2014, a affirmé :

« Il faudra un jour qu'on change le nom "assistant-réalisateur" pour un terme qui décrit vraiment les deux fonctions de gestionnaire et de co-metteur en scène. Bien sûr, nous savons très rapidement, la deuxième ou troisième journée, quand un premier assistant nous a vraiment sauvé la peau, ou quand il veille sur nous, quand on constate qu'on a assez de temps pour faire une scène importante et que cette scène est bien placée dans l'horaire. Même si cela nous échappe, quelqu'un de très expérimenté placera cette scène-là. Elle doit être là dans la journée, dans la semaine et dans la vie des comédiens qu'il connaît peut-être mieux que nous. » (Table ronde Director Guild of Canada, avril 2014)

Certes, certains assistants réalisateurs, comme Éric Parenteau, influencent davantage la création et la créativité du réalisateur que d'autres. Quoi qu'il en soit, ce rôle créatif se vivra toujours dans l'ombre des projecteurs. « Un premier, il faut se rendre compte que tu seras

rarement remercié. Tu n'auras jamais de prix dans ta vie. Tu vas avoir aidé les films qui sont reconnus, mais personne ne va savoir qui était premier.» (Entrevue Alain Chartrand, 18 septembre 2014) Donc, même s'il a une influence sur la création, sa participation créative sera rarement décelée ou remarquée. Il se fait souvent remercier par son réalisateur ainsi que par l'équipe technique, mais il est inconnu, autant son métier que sa personne, du grand public.

Suite aux entrevues réalisées, à la lecture d'articles et de livres se concentrant sur le métier de premier assistant réalisateur, suite au montage de notre documentaire, ma conclusion personnelle est que le premier assistant à la réalisation a bel et bien une influence sur la création. Il a un impact créatif dès l'étape de la pré-production qui se poursuit lors des journées de tournage.

3.1 La relation entre le premier assistant et son réalisateur et son influence sur la création

Tel que décrit dans le premier chapitre, l'assistant réalisateur devrait normalement entretenir une bonne relation avec les producteurs. Il devrait également avoir une relation de connivence et de complicité avec son réalisateur. Ce triangle, qui est considéré comme oppressant par plusieurs, permet également à l'assistant de concrétiser la vision qu'a le réalisateur du scénario en faisant les bons compromis, ceux qui sont les plus acceptables non seulement pour le réalisateur, mais également pour la qualité de l'image et la logique de l'histoire. Par exemple, il pourra négocier la présence d'une grue pour une journée de tournage en échange de la diminution du nombre de figurants pour l'ensemble du film. Certes, les accommodements sont souvent motivés par les limites du budget, mais, peu importe les raisons, le premier assistant réalisateur doit quand même

être assez créatif et imaginatif pour trouver et mettre au point des solutions. C'est son travail de trouver des solutions qui amènent le réalisateur à faire le moins de compromis possible afin de mettre en place le plus fidèlement possible sa vision du projet. Ce n'est pas nécessairement évident. D'ailleurs, lors des entrevues, il a été mentionné que les jeunes premiers assistants qui débutent vont avoir tendance à couper cours et à répondre immédiatement par la négative à une demande du réalisateur au lieu de vérifier si le changement est possible ou de voir comment l'équipe pourrait répondre à cette demande. C'est important, car parfois en plus d'améliorer le film, ce changement n'est pas compliqué et il permet aussi d'économiser du temps et de l'argent. Il faut réfléchir, être inventif, persévérant et bien se renseigner sur toutes les avenues possibles avant de répondre négativement à son réalisateur.

La complicité du premier assistant avec son réalisateur lui permettra également de comprendre le réalisateur et de saisir sa vision particulière du scénario. Plus sa compréhension sera claire et fidèle, plus l'horaire qu'il concevra sera adéquat, accommodant et il facilitera le travail du réalisateur. Certains réalisateurs préfèrent accorder beaucoup d'attention aux acteurs, d'autres se concentrent sur la lumière. Donc, les scènes importantes dans un scénario varient d'un réalisateur à l'autre. Si l'assistant saisit bien les préférences du réalisateur, il peut faire son horaire en conséquence. Il peut arranger l'horaire afin que le réalisateur ait plus de temps pour travailler sur les scènes qui sont cruciales à ses yeux. Un horaire peut sembler théorique et technique, mais il a une influence intrinsèque sur le projet. Si l'assistant ne tient pas compte des demandes du directeur photo pour déterminer l'ordre des scènes, s'il ne prévoit pas de décor de repli, s'il ne s'harmonise pas avec le rythme du réalisateur, cela aura une influence sur le projet final. Comme l'a mentionné Jeanne Leblanc, ces manques ne se verront pas à l'écran puisqu'il est impossible de déceler un manque. Le public n'en sera donc pas conscient, ou du moins il ne pourra pas clairement identifier ce qu'il manque à une scène ou au film. Toutefois, le réalisateur,

le producteur, le monteur et certains membres de l'équipe peuvent les percevoir si les manquements nuisent à l'histoire ou s'ils diffèrent de la vision du réalisateur.

De plus, meilleure est la relation entre le premier assistant et son réalisateur, plus ils se feront confiance et plus le réalisateur aura tendance à consulter son assistant. Louis Bolduc l'a mentionné lors de son entrevue en octobre 2014, un des dangers des tournages c'est que l'on manque de recul par rapport au projet, puisque ceux-ci demandent beaucoup d'investissement dans un temps limité. Le réalisateur a donc parfois besoin d'un avis autre que le sien. Il fait souvent appel à son assistant pour jouer ce rôle. Certes, il y a des réalisateurs qui ne tiennent compte d'aucun avis, ceux pour qui le premier assistant doit s'en tenir à son rôle technique d'organisateur et de coordonnateur. Mais les deux réalisateurs de notre documentaire, Louis Bolduc et Alain Chartrand, ainsi que Denis Villeneuve et les quatre réalisateurs de la table ronde de 2014 Tim Southam, Yves Simoneau, Denis Arcand et Philippe Falardeau affirment apprécier et rechercher un premier assistant qui comprend le cinéma et qui est capable de s'impliquer au niveau créatif. Ils ont besoin d'une personne qui est capable de voir au-delà de l'horaire pour mettre en valeur l'histoire ainsi que l'image et le son à tourner. Ils ont besoin de quelqu'un avec qui échanger, sur qui "rebondir". Le premier assistant réalisateur, la scripte ainsi que le directeur photo sont souvent ses principales personnes ressources et ses alliés clés pour l'aider à concrétiser sa vision.

Si le premier assistant réalisateur connaît bien son réalisateur, il pourra alors régler des problèmes, répondre à de nombreuses questions, désamorcer des crises et rassurer son réalisateur en cas de doute. Non seulement cela change l'ambiance du plateau de tournage, mais cela peut également avoir un impact sur le projet. Le réalisateur Denis Arcand raconte :

« Un des plus beaux moments que j'ai vécu avec un assistant-réalisateur, c'est avec David Webb, un super assistant qui reste maintenant à Hollywood. Je devais tourner une scène à Times Square, un samedi soir. Je vais faire le repérage le vendredi, la veille. Il y a 100 000

personnes et c'est une petite scène, mais quand même, c'est 100 000 personnes. Puis, il faut la tourner dans la rue, en fait juste sur le petit triangle qu'il y a au milieu de Times Square. Et là, je me dis : "Je n'y arriverai jamais, je suis incapable de faire cela." Alors le samedi après-midi, je suis totalement démonté et je suis couché, tremblant, dans mon lit. David Webb frappe à la porte pour m'apporter quelque chose. Ma blonde, qui est productrice, est là et lui dit : "Va lui parler, parce que ça ne va vraiment pas du tout, il ne s'en sortira pas." David entre dans la chambre et vient s'asseoir à côté de moi, comme auprès d'un grand malade : "Qu'est-ce qu'il y a?" Je lui réponds : "Qu'est-ce que je fais ici? Pourquoi j'ai écrit cela? Je n'y arriverai jamais, c'est Times Square!" Alors il m'a regardé, puis il m'a dit : "Est-ce que tu sais les plans que tu vas faire?" J'ai répondu : "Oui, les plans, je les sais par cœur!" Il dit : "De quoi tu t'occupes? Nous, on ne sait pas les plans, mais tout le reste, on le sait. On sait comment éclairer, on sait comment gérer la foule, on peut tout faire cela sans que tu t'en occupes. Si tu sais les plans, viens nous voir à 19 h ce soir, dis-les-nous dans l'ordre, tu vas voir, cela va se passer tout seul." C'était éblouissant. Je me suis toujours souvenu de cela. C'était un grand moment pour moi et c'était vrai. Autrement dit, il me disait de cesser de me préoccuper. » (Table ronde Director Guild of Canada, avril 2014)

Sans l'intervention de son premier assistant, Denis Arcand n'aurait peut-être pas tourné sa scène à Times Square ou il l'aurait fait, mais dans une ambiance moins propice à la création, car elle aurait été remplie de stress, de doutes et d'appréhension. L'assistant a été là pour son réalisateur. Il l'a rassuré. Le tournage a eu lieu et il s'est très bien déroulé. Cela fait intégralement partie du travail du premier assistant à la réalisation. Certains diront que c'est une tâche plus psychologique que créative. Ils ont raison, mais ces interventions ont malgré tout une influence sur la création, puisqu'elles ont un impact sur le réalisateur, sur celui qui est le responsable créatif du projet.

Ce sera toujours le réalisateur le cerveau créatif, l'architecte du projet. Par contre, le premier assistant en est le contremaître et le projet ne pourrait pas avoir lieu sans contremaître. Il est un porteur de vision, un chef d'orchestre, un facilitateur de création qui permet au réalisateur de mettre en œuvre sa vision bien personnelle du projet. Ce qu'il y a de particulier, c'est que la création et l'organisation sont conventionnellement considérées comme diamétralement opposées. Le poste de premier assistant est donc très particulier puisqu'il réunit chez certains

assistants réalisateurs ces antipodes. C'est pourquoi dans notre documentaire, les assistants ont mentionné qu'il fallait avoir une personnalité particulière pour exercer ce métier. Au-delà du mentorat, de l'enseignement des documents, de l'apprentissage sur le terrain, il faut d'abord être un assistant dans l'âme. Louis Bolduc a affirmé :

« Pour moi être premier assistant, la première condition, la première qualité que ça prend, c'est une question de personnalité. J'ai toujours dit que ce n'est pas tout le monde qui peut être premier assistant. » (Entrevue Louis Bolduc, 16 octobre 2014)

Non seulement il faut être passionné par le cinéma, mais il faut également avoir une personnalité d'assistant réalisateur avant d'apprendre à être premier assistant réalisateur. Bien préparer la documentation, cela s'enseigne. Par contre, être un bon communicateur clair et précis, avoir du leadership, avoir un excellent sens de l'organisation, avoir une énergie et une persévérance à toute épreuve, cela ne s'apprend pas. Certes, différentes personnalités peuvent avoir ces qualités, mais comme l'affirme Mireille Goulet :

« Je pense que c'est une vocation. Il faut de la passion. Mais il faut aimer. Il faut aimer travailler avec des acteurs. Il faut aimer les gens, il faut aimer le monde. Il faut aimer la création. Il faut aimer le beau. » (Entrevue Mireille Goulet, 27 mars 2014)

La personnalité du premier assistant jumelée à celle d'un réalisateur formeront une combinaison où il y a un échange créatif ou au contraire, une équipe segmentée où le réalisateur s'occupe de la création et l'assistant organise le tournage. La nature créative du travail du premier assistant réalisateur est extrêmement difficile à définir, car il y a trop de variables selon les différentes équipes et selon les plateaux de tournage.

Conclusion

Nous considérons que le mémoire ainsi que le documentaire qui l'accompagne démontrent bien à quel point c'est grâce au travail de l'assistant réalisateur qu'un plateau de tournage est homogène et efficace. C'est lors de la pré-production qu'il met tout en place pour que la vision du réalisateur se réalise dans un horaire travaillé à la minute près et conçu afin qu'il soit également en adéquation avec le budget. C'est lors du tournage que le premier assistant réalisateur teste son *planning*, son organisation. C'est également lui qui coordonne tous les départements ainsi que la routine de tournage sur le plateau. Cela explique pourquoi tout semble si simple et parfaitement organisé lorsque des caméras extérieures viennent filmer le tournage d'une scène afin de faire la promotion ou le *making of* d'un projet.

Quant à la question posée concernant la participation du premier assistant à la création, notre étude du poste et notre documentaire nous permettent d'arriver à la conclusion que le premier assistant a effectivement et également un rôle créatif dans le processus de réalisation d'une œuvre audiovisuelle. Certes, cela dépend du tandem qu'il forme avec le réalisateur. Par contre, même lorsque le réalisateur ne lui demande pas d'exercer ce rôle créatif, il a tout de même une influence sur l'horaire de tournage, sur le reste de l'équipe ainsi que sur l'ambiance de travail. Donc, même si son poste est avant tout organisationnel, il demande aussi beaucoup de créativité, d'inventivité, de souplesse et de rigueur à tout instant. Le premier assistant réalisateur influence totalement le déroulement du projet ainsi que le produit final présenté sur nos écrans.

Cette étude est très complète, mais non exhaustive (une entreprise quasi impossible d'ailleurs) puisque seuls les éléments ayant un impact direct et important sur le travail du premier assistant, sur l'équipe de tournage ou sur le plateau de tournage lui-même ont été traités. Cela prouve néanmoins qu'une étude sur le sujet était de mise et qu'il reste encore des avenues à

explorer sur ce métier exigeant et plus complexe qu'il n'y paraît lorsque l'on commence à l'étudier.

Malgré les changements apportés, au cours des dernières années, aux méthodes de travail du premier assistant réalisateur évoqués dans ce mémoire, sa pérennité n'est pas compromise. Ce poste sera certainement appelé à se transformer davantage à travers les années, mais puisqu'il y a une multitude de tournages depuis des décennies au Québec, que l'industrie est fleurissante et que c'est un poste de chef qui est primordial au bon fonctionnement d'un plateau de tournage, les bons assistants réalisateurs organisés et créatifs seront toujours nécessaires et en demande.

J'espère que cette étude aura mis en lumière l'importance du premier assistant réalisateur et donné tout le crédit qui lui revient à un poste pratiqué dans l'ombre avec passion. Nous considérons que ce poste et les gens qui pratiquent ce métier méritent une réelle reconnaissance non seulement de l'industrie cinématographique et télévisuelle, mais également des cinéphiles.

Bibliographie

Monographie

- Alion Yves et Gérard Camy. 2010. *Le cinéma pas ceux qui le font*. Paris : Nouveau monde éditions
- Blime, Jean-Philippe. 2004. *L'assistant réalisateur*. Paris : Éditions Dixit.
- Bolduc Louis (dir.), Francine Langlois et Normand Bourgie. 2003. *Premier assistant à la réalisation*. Manuel du participant. Programme de formation professionnelle de l'alliance des techniciens de l'image et du son. Mise à jour par Bazin, Bruno. 2013.
- Chartrand, Alain. 2007. *Chartrand, Cinéaste*. Montréal: Stanké.
- Chartrand, Alain, avec la collaboration de Diane Cailhier. 1990. *Le métier d'assistant réalisateur au cinéma*. Montréal : Lidec.
- Chion, Michel. 1990. *Le cinéma et ses métiers*. Paris : Bordas
- Huet, Anne et Frédéric Strauss. 2006. *Faire un film*. Paris : Cahiers du cinéma
- Leprohon, Pierre. « Les collaborateurs techniques ». *Dans Les mille et un métiers du cinéma: 40 documents photographiques en hors-texte*, p 116-128 Paris: J. Melot. 1947
- Malfille, Pierre. 1970. *L'assistant-réalisateur*. Paris: Institut des hautes études cinématographiques.
- Othnin-Girard, Valérie. 1988. *L'assistant-réalisateur*, Paris : FÉMIS.
- Pannetier, Annie (dir.). 2011. *Le métier d'assistant réalisateur*. Étude des Métiers de la filière réalisation pour l'Observatoire prospectif des métiers et qualifications de l'Audiovisuel. (Paris : 2011)
- Reilly, Tom. 2009. *The Big Picture : Filmmaking Lessons from a Life on the set*. New York : Thomas Dunne books/St.Martin's Press.
- Serres, Jean, avec la collaboration de Michel Picard et Robert Bindshedler. 1989. *L'assistant-réalisateur d'aujourd'hui*. Paris : Éditions Duharruc.
- Silver, Alain et Elizabeth Ward. 1992. *The Film Director's Team*. Los Angeles : Silman-James Press.
- Singleton, Raph Suart. 1991. *Film scheduling : or how long will take to shoot your movie*. Los Angeles : Lone Eagle.
- Stora, Bernard. 1977. *Le travail de l'assistant réalisateur dans la préparation du film de long*

métrage. Paris : Fondation européenne des métiers de l'image et du son.

- Valerii, Tonino. [1998] 2007. *Comment devenir assistant réalisateur*. Traduit par Brigitte Pargny. Rome : Gremese

Article

- Bélanger, Denis. « Métier : assistant-réalisateur ». Ciné-Bulles (Montréal), 7, 4, mai-juillet 1988, pp.40-44.
- Director Guild of Canada. Table ronde avril 2014 «La collaboration entre le réalisateur et l'assistant-réalisateur» Montage (Toronto), publié à l'Automne 2014.

En ligne

- Bush Anita et Yen Yamato. 2014. «'Midnight Rider' Crew Kept In Dark Over Safety, Federal Investigation Reveals». *Deadline Hollywood*. En Ligne.
<<http://deadline.com/2014/10/midnight-rider-death-timeline-sarah-jones-train-accident-investigation-1201266684/>>
- Cassivi, Marc. 2012. «Hommage aux artisans de l'ombre». La Presse du 11 février 2012. En ligne.<<http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4545114-hommage-aux-artisans-de-lombre.php>>
- Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs. 2014. «Historique des syndicats du cinéma & TV». En ligne. <<http://dgcquebec.ca/historique-syndicats-cinema-tv/>>
- Johson, Ted et David S. Cohen. 2014. «Midnight Rider' Location Manager Lawyer Defends Client's Conduct». Variety US Edition. En Ligne.
<<http://variety.com/2014/film/news/midnight-rider-investigation-location-managers-conduct-will-speak-for-itself-lawyer-says-1201141878/>>
- Johson, Ted. 2015. «'Midnight Rider' First A.D. Found Guilty, Sentenced to 10 Years Probation». Variety US Edition. En ligne. <<http://variety.com/2015/biz/news/midnight-rider-first-a-d-found-guilty-sentenced-to-10-years-probation-1201449676/>>
- Motion Picture Editors Guild, IATSE Local 700. 2015. «'Midnight Rider' First AD Hillary Schwartz Guilty; Gets 10 Years Probation». En ligne.
<<https://www.editorsguild.com/IndustryNews.cfm?LaborNewsid=15323>>

- Robb, David et Anita Bush. 2015. «Midnight Rider' First AD Hillary Schwartz Guilty; Gets 10 Years Probation– Update». *Deadline Hollywood*. En Ligne.
<<http://deadline.com/2015/03/midnight-rider-first-ad-hillary-schwartz-guilty-gets-10-years-probation-1201389566/>>

Filmographie

- *Lost in la Mancha*. 2002. Réalisation de Keith Fulton et de Louis Pepe. Royaume-Unis et États-Unis. Eastcroft Productions et Low Key Productions.
- *Living in Oblivion*, 1995. Réalisation de Tom Dicillo. Etats-Unis. JDI Productions et Lemon Sky Production.

Annexe – Notices biographiques des intervenants du documentaire

- BRUNO BAZIN

Né en 1959, il est formé en études cinématographiques de l'Université de Montréal. Sa carrière débute en 1983 alors qu'il est assistant de production. C'est en 1986 qu'il fera ses débuts comme 2^e assistant réalisateur. Deux ans plus tard, il commencera sa carrière de premier assistant réalisateur sur le moyen métrage *Le film de Justine* de Jeanne Crépeau. Cela fait donc 26 ans qu'il est premier assistant réalisateur. En 1996 et 1998, il a également été assistant metteur en scène au théâtre. Depuis ses débuts, il a aussi participé à plus de 500 films publicitaires. Depuis quelques années, il donne le cours de premier assistant à la réalisation de l'AQTIS.

Projets marquants comme 1^{er} assistant réalisateur: *Emporte moi* (1999) de Léa Pool, *Québec-Montréal* (2002) de Ricardo Trogi, *Congorama* (2006) de Philippe Falardeau (co-production avec la France et la Belgique) et la télésérie *Nos Étés III* (2007).

- MARTINE BEAUCHEMIN

Née en 1960, elle a occupé plusieurs postes à Musique Plus entre 1986 et 1988 dont, entres autres, productrice et gestionnaire. Entre 1993 et 1998, elle a été productrice à Toronto d'une série pour enfant réalisée en français et en anglais, de 7 heures de documentaires en anglais, de 72 heures de télévision en direct pour TFO. Depuis trente ans, elle est productrice déléguée et directrice de production sur de nombreux longs-métrages ainsi que plusieurs séries télé.

Projets marquants: *Sur le Seuil* (2003) d'Éric Tessier, *1981* (2009) de Ricardo Trogi, *Le baiser du barbu* (2010) d'Yves P. Pelletier et la Série télé *Mirador* (2011).

- **LOUIS BOLDUC**

Né en 1963, il a fait une mineure en études cinématographiques à L'Université Laval et un Baccalauréat en production cinématographique de l'Université Concordia. D'abord assistant de production, il a ensuite été troisième et deuxième assistant réalisateur. Par la suite, il a été premier assistant réalisateur pendant 15 ans. Il a également occupé le poste de producteur délégué sur plusieurs projets comme *Les Bougon, (c'est aussi ça la vie) I et II* produit par Aetios productions. De 2004 à 2006, il a réalisé la deuxième et la troisième saison de cette même émission. En 2014, cela fait 10 ans qu'il est réalisateur.

Projets marquants comme 1^{er} assistant réalisateur: *Urgence I et II* (1995-1997) télésérie réalisée par Michel Poulette et François Bouvier, *Chartrand et Simonne* (1998), télésérie réalisée par Alain Chartrand, *Le papillon bleu* (2004) film réalisé par Léa Pool.

- **NORMAND BOURGIE**

Né en 1952, il a fait une mineure en film studies à l'Université Concordia. Ayant une majeure en peinture, il commence sa carrière dans les beaux arts. Au début de sa carrière cinématographique, il est directeur artistique et chercheur pour la télévision. Par la suite, il est responsable du casting et de la coordination des figurants pour *Elite Productions*. Il passe par le cheminement classique de troisième et deuxième assistant réalisateur avant de devenir premier assistant. De plus, il a donné la formation aux premiers assistants à l'AQTIS pendant de nombreuses années. Cela fait 25 ans qu'il exerce le métier de premier assistant réalisateur.

Projets marquants comme 1^{er} assistant réalisateur: *Mon ami Max* (1993) réalisé par Michel Brault. De 1999 à 2001 télésérie *La vie, La vie* réalisée par Patrice Sauvé, télésérie *Les Bougon, (c'est aussi ça la vie)* (2004) réalisée par Louis Bolduc, *La maison du pêcheur* (2012) d'Alain Chartrand.

- **ALAIN CHARTRAND**

Né en 1946, il commence sa carrière à l'imprimerie de son père. Il débute sa carrière cinématographique en 1965 comme comédien sur le premier long métrage du réalisateur Jean-Pierre Lefebvre *Le révolutionnaire*. Par la suite, il réalise ses propres films avec ses amis selon leurs propres moyens. Il sera deuxième assistant à la caméra et c'est en 1971 qu'il est premier assistant réalisateur pour la première fois sur le film *La conquête* réalisé par Jacques Gagné. Après avoir assisté Jean-Claude Lauzon sur *Un zoo la nuit* en 1987, il décide de délaisser l'assistance à la réalisation afin de réaliser ses propres films.

Projets marquants comme 1^{er} assistant réalisateur: *Les Ordres* (1974) de Michel Brault, *Les bons débarras* (1979) réalisé par Francis Mankiewicz, *La Guerre des tuques* (1984) d'André Melançon.

- **YANICK DI VITO**

Né en 1971, il a été directeur de production, assistant-caméraman et assistant à la réalisation sur plusieurs productions indépendantes avant d'entreprendre sa carrière de troisième assistant réalisateur en 1997. Dès l'année suivante, il a commencé à être deuxième assistant réalisateur. Il est premier assistant pour la première fois en 1999 sur *Flamenco Shoe* de Pascale Marcotte. Depuis, il aime varier les trois postes d'assistant réalisateur selon les projets. Il a été premier assistant pour de nombreuses publicités en plus de participer à plusieurs courts-métrages. Son objectif futur est de réaliser ses propres projets.

Projets marquants comme 1^{er} assistant réalisateur: Court-métrage *Pas* (2013) de Frédérique Cournoyer-Lessard, *Bunker* (2013) réalisé par Patrick Boivin et Olivier Roberge, websérie *La Reine Rouge* (2011).

- **MIREILLE GOULET**

Née en 1940, elle a commencé sa carrière cinématographique comme secrétaire de production à l'Office national du film (ONF). De 1970 à 1974, elle a occupé le poste de scripte pour plus d'une dizaine de films. C'est en 1973 qu'elle fait ses débuts comme première assistante réalisatrice auprès de Gilles Carle sur *La mort d'un bucheron*. En 1996 et en 2006, elle a été chargée de cours à l'INIS. Au cours de sa carrière, elle a assisté beaucoup de jeunes réalisateurs québécois qui étaient à leurs débuts comme Robin Aubert. En 2009, elle a fait son dernier film comme première assistante sur les plateaux de tournage avec Robin Aubert sur son film *À l'origine d'un cri*. Elle a fait du travail de dépouillement pour les producteurs lors de l'étape du développement d'un projet jusqu'en 2013. Depuis, elle profite de sa retraite.

Projets marquants comme 1^{ère} assistante réalisatrice: *Bach et Bottine* (1986) d'André Melançon, *Les fous de bassans* (1986) d'Yves Simonneau, *Jésus de Montréal* (1988) de Denys Arcand, *La grande séduction* (2002) de Jean-François Pouliot.

- **JEANNE LEBLANC**

Née en 1979, elle a un Baccalauréat en communication, profil cinéma, de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle a amorcé sa carrière comme coordonnatrice de production de 2002 à 2003. En 2004, elle a commencé à être troisième assistante réalisatrice et ensuite deuxième assistante réalisatrice sur les plateaux de tournage. C'est en 2005, sur le court-métrage *Jacques, demain ou avant-hier* qu'elle occupe la fonction de première assistante réalisatrice. Depuis 2009, elle donne la formation de troisième assistant à la réalisation à l'AQTIS. Depuis la session d'automne 2013, elle est impliquée dans l'enseignement de la réalisation et de l'assistance à la réalisation à UQAM. Elle aimerait réaliser ses propres projets. D'ailleurs, c'est ce qu'elle fait à temps partiel depuis 2003.

Projets marquants comme 1^{ère} assistante réalisatrice: Télésérie *Trauma IV* (2012), film américain *SMURFS II* (2012 – *SPLINTER UNIT*, le segment de Marie du film *Tryptique* de Robert Lepage et Pedro Pirestourné en 2012 à Montréal, *Corbo* (2014) de Mathieu Denis.

- **ÉMILIE MALO**

Née en 1976, elle a commencé sa carrière dans le département de la régie, dans celui des costumes, des accessoires et comme secrétaire de production. C'est la mise en scène de la figuration et la communication qui l'a attiré vers le métier de troisième assistante réalisation. Dès 1998 elle est troisième assistante réalisatrice. Elle le sera pendant treize ans, années pendant lesquelles elle a eu plusieurs mentors premiers assistants réalisateurs comme Frank Ruszczyński. Elle n'a pas passé par le poste de deuxième comme c'est normalement le cas. Elle est directement devenue première assistante réalisatrice. C'est en 2009 pour le film *Le baiser du Barbu* d'Yves P. Pelletier qu'elle est première assistante réalisatrice sur un long métrage pour la première fois. Depuis 2006, elle a participé à de nombreuses publicités.

Projets marquants comme 1^{ère} assistante réalisatrice: *BYE BYE RBO* (2007), télé-série *Taxi 22* Saison 1 à 4 (2007 à 2009), *La peur de l'eau* (2010) réalisé par Gabriel Pelletier, télé-série *Un sur 2* (2013 et 2014).

- **ÉRIC PARENTEAU**

Né en 1961, il étudie la production cinématographique à l'Université Concordia en même temps que Denis Villeneuve et André Turpin qui seront de précieux collaborateurs dans sa carrière. D'abord très intéressé par le métier d'acteur, il a joué dans le film *A Bullet in the Head* de Attila Bertalan en 1993. La même année, il est premier assistant réalisateur de la comédie *Pourquoi pas?* de son collègue étudiant Arto Paragamian. Il fait ensuite ses classes avec ses amis et ses collègues en étant assistant pour plusieurs publicités ainsi que des vidéoclips. En 1996, il a participé au film collectif *Cosmos*. La même année, le producteur Roger Frappier a été le premier à le contacter pour être le premier assistant sur le film *Sous-Sol* de Pierre Gang. Il n'a jamais cessé de travailler depuis. Père de trois enfants, il a longtemps refusé les projets tournés loin de Montréal. Il est réputé comme étant un premier assistant réalisateur très créatif et qui se donne beaucoup pour aider le réalisateur à réaliser sa vision.

Projets marquants comme 1^{er} assistant réalisateur: *La moitié gauche du frigo* (2000) de Philippe Falardeau, télé-série *Music Hall* (2002), *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, *Gabrielle* (2013) de Louise Archambault, *Miraculum* (2014) de Podz.