

Michel Brault, *Les Raquetteurs* et les débuts du cinéma direct

Gabriel Anctil

Number 256, September–October 2008

Documentaire et communauté au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45105ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Anctil, G. (2008). Michel Brault, *Les Raquetteurs* et les débuts du cinéma direct. *Séquences*, (256), 25–27.

MICHEL BRAULT, *LES RAQUETTEURS* ET LES DÉBUTS DU CINÉMA DIRECT

Michel Brault fut de toutes les expériences au début de ce qu'on a appelé plus tard le cinéma direct. Il a libéré la caméra du trépied, l'a promenée aux quatre coins du Québec et nous a rapporté de brillantes images, d'authentiques personnages qui peuplent aujourd'hui notre imaginaire collectif. Cinquante ans après la réalisation des Raquetteurs, le père du cinéma québécois nous a reçus chez lui, sur les rives de la rivière Richelieu, pour faire un retour sur ce film fondateur et sur les débuts de ce qui fut la plus belle aventure du cinéma québécois.

GABRIEL ANCTIL

Qu'avez-vous pensé en arrivant à Sherbrooke et en voyant tous ces gens en raquettes ?

Je ne portais pas de jugement. Ils étaient comme ça et on les prenait comme ça. Peut-être qu'en arrivant, on trouvait ça un peu étrange. Il y a quelque chose d'ironique dans la définition écrite au début du film qui dit que les raquettes, c'est fait pour marcher sur la neige. Mais voilà qu'un groupe s'en empare et décide de faire un festival où ils marchent sur l'asphalte. Ils transforment la fonction première des raquettes grâce à leur détermination, leur enthousiasme et leur vigueur. On ne rit pas d'eux. On participe sympathiquement à leurs difficultés à faire certaines choses. Par exemple, les majorettes qui ont du mal à faire tourner leur baguette entre leurs doigts, ce n'est pas pour rire d'elles que je les filmais, c'est pour être plus près d'elles. Si on ne montre que les bons côtés d'une chose, les côtés réussis, ou resplendissants, ou spectaculaires, on est encore un petit peu à côté de la vérité. C'est peut-être dans cette relation entre l'observateur et l'observé que se situe la qualité des *Raquetteurs*. Cette espèce de sympathie qui fait fi du côté officiel, qui filme des majorettes ayant de la difficulté à faire tourner la baguette.

C'était planifié, cette façon de filmer l'évènement de près, de montrer les gens tels qu'ils étaient vraiment ou bien ça s'est fait instinctivement ?

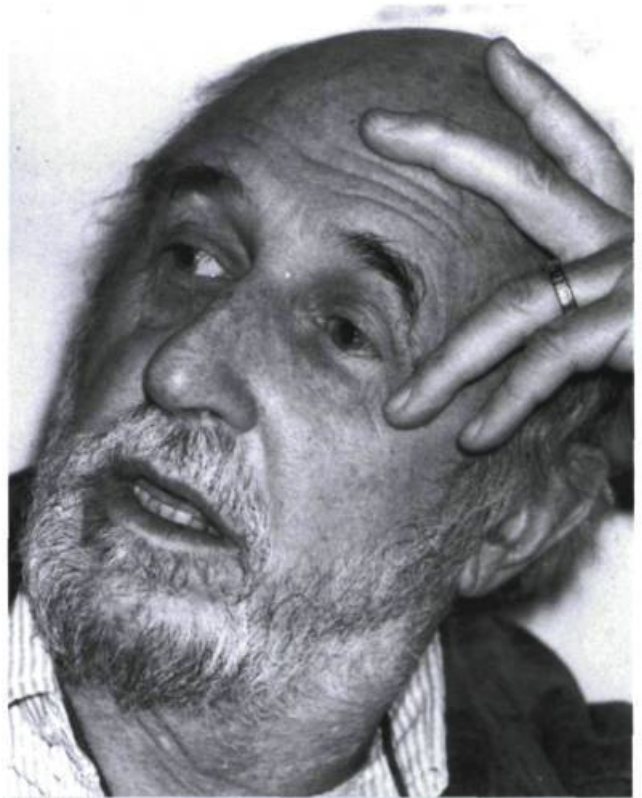
Il y a une certaine attitude qu'instinctivement j'avais; ce n'était pas raisonné, je n'ai pas appris cela à l'université. Par exemple, quand les raquetteurs font des courses, je continue de filmer après le passage du fil d'arrivée; de la ceinture fléchée d'arrivée, devrais-je dire. Le fait de continuer de filmer permet de montrer tout l'effort du raquetteur, qui est complètement épuisé et qui est soutenu par ses amis. Jean Rouch avait remarqué ça et m'avait dit que c'est vraiment ce plan-là qui l'avait marqué, qui l'avait allumé. Ce qui m'intéressait, ce n'était pas qui allait gagner, c'était ce qui se déroulait autour des courses.

Est-ce que Marcel Carrière captait le son en toute liberté ou il vous suivait partout ?

Marcel Carrière était en toute liberté. Comme il n'y avait pas de son synchrone, il fallait même qu'il s'éloigne de la caméra parce qu'elle faisait trop de bruit, comme un moulin à coudre. Quoiqu'en extérieur, on entendait moins la caméra, avec les fanfares et tout le bruit environnant. Mais on ne pensait même pas faire du son synchrone. Le plan synchrone où l'on voit et entend le maire de Sherbrooke donner les clefs de la ville à un groupe de raquetteurs américains, il est synchrone par accident. C'est Gilles Groulx qui a retrouvé la synchro au montage, par hasard.

Je souligne ce plan depuis qu'on sait que c'est un plan important, que c'est le premier plan synchrone. Au niveau technique, c'est un point tournant. Ça annonce ce qui va venir plus tard.

Mais il faut faire attention, il y a eu des plans synchrones avant, qui ont été faits avec des caméras de studio qui pesaient des tonnes et qui étaient mises sur des trépieds, branchées sur la fréquence de 60 cycles d'Hydro-Québec, qui servait de référence à l'image et au son pour se mettre en synchro. Mais c'est le premier plan synchrone avec une caméra à ressorts, tenue à l'épaule.



Michel Brault

Une grande partie du film est tournée avec un objectif grand-angle, ce qui était résolument nouveau à l'époque. Pourquoi avoir fait ce choix technique ?

C'est une réaction, une attitude par rapport à l'usage du téléobjectif dans la série des *Candid Eye* (équipe anglaise de l'ONF 1958-1961). On volait les images de quelqu'un qu'on filmait de loin, sans qu'il en soit conscient. C'était plutôt un vol d'identité. On a continué quand même à se servir du téléobjectif, mais pas de la même façon.

En tournant *Les Raquetteurs*, en voyant les images à travers votre viseur, aviez-vous l'impression de faire quelque chose de tout à fait nouveau ou c'est vraiment au montage que ça s'est révélé ?

C'est plus au montage parce qu'au tournage, on ne savait pas vraiment ce que ça allait donner, si ça allait être monté. J'avais une petite idée derrière la tête parce que j'avais apporté de la pellicule en plus. On devait avoir de la pellicule pour un film de quatre minutes, mais j'en avais apporté pour faire un film de 15-20 minutes.

En fait, le film a failli ne jamais être monté parce que le directeur de production jugeait qu'il n'y avait rien à faire avec ces images-là. Mais comme on était de connivence avec le projectionniste, on a volé la copie 35 mm. Il n'y avait rien là, parce que c'est nous qui étions les maîtres des lieux à l'ONF. On était amis avec les projectionnistes. On parlait souvent de technique avec eux. Donc, on lui a demandé de nous redonner la pellicule. C'est nous qui lui avons donné en arrivant. On est simplement parti avec. Il n'y avait pas de police pour nous surveiller. La décision de ne pas utiliser les images du tournage n'était qu'une décision administrative. À partir de là, libre à nous de les monter si on voulait bien. On n'était pas payés pour le montage, c'est tout.

Lorsque le film fut terminé, aviez-vous l'impression d'avoir atteint certains objectifs techniques et cinématographiques ?

Pas vraiment, quoique très tôt après, le film a été pris dans une espèce de tourbillon, qui a commencé par l'intérêt démontré par Mme Flaherty (la veuve de Robert Flaherty) qui nous a invités à Santa Barbara. C'est là, en 1959, que Jean Rouch a pu voir le film. Tout ça a eu pour conséquence que toute ma carrière s'est enchaînée à partir de ce film-là.

Mme Flaherty a vu le film à l'ONF ?

Oui, elle l'a vu à Montréal en 1959 avec d'autres films de l'ONF. J'avais participé au Séminaire Flaherty en 1955 et en 1957. Je la connaissais donc depuis quelques années.

Quels étaient les objectifs du Séminaire Flaherty ?

C'était d'étudier la méthode Flaherty et de la répandre chez des cinéastes intéressés. Cette méthode était basée sur certains principes de Robert Flaherty, comme celui de la « non-pré-conception », qui consistait à ne pas avoir de préjugés lorsqu'on arrivait dans un milieu. De se débarrasser de tous ses préjugés pour se laisser imprégner par le milieu. Je ne sais pas l'effet que ça a eu sur moi, mais ce fut sûrement bénéfique. Et on regardait des films, des films de Flaherty mais aussi des films qui étaient sortis à ce moment-là. Ils y avaient beaucoup d'échanges avec les autres cinéastes.

Est-ce qu'il y avait d'autres cinéastes de l'ONF à ces séminaires ?

Pas en 1955, lors du premier séminaire, ni en 1957. Mais en 1959, il y a eu Claude Fournier, qui est venu avec moi. J'avais emprunté 100 \$ pour prendre l'avion, à mes frais. C'est aussi à ce séminaire, en 1957, que j'ai rencontré Richard Leacock.

Les Raquetteurs





Les Raquetteurs

Quelles étaient vos principales inspirations à l'époque des Raquetteurs ?

Le photographe Henri Cartier-Bresson m'a beaucoup influencé. J'ai retenu le principe qu'il avait énoncé selon lequel il ne demandait jamais à quelqu'un de refaire un geste. S'il avait raté l'action pour la photo, c'était dû à sa propre inattention. Il fallait saisir l'instant. Si je fais refaire une action à quelqu'un, je fais de la mise en scène et là les gens jouent et ce que Cartier-Bresson voulait capter c'était du vécu. Le *joué* et le *vécu* ont été deux mots qui ont toujours cohabité dans ce que j'ai fait. Est-ce que **Pour la suite du monde** c'est joué ou c'est vécu ? Pierre Perrault voulait qu'on appelle cela du *vécu* et moi j'ai dit non, ce n'est pas possible. Il faut ajouter le mot *joué*. C'est d'ailleurs au générique du film : « ont joué et vécu ces événements. » Parce qu'ils ont joué. Il faut l'avouer. On était là, donc il fallait qu'ils jouent un peu. Pour qu'ils vivent vraiment, il aurait fallu qu'on ne soit pas là. Il y avait une école ethnographique en Allemagne en 1960 qui prétendait que la seule façon de faire du *cinéma vérité* ou du cinéma ethnographique, c'était de mettre une caméra sur un trépied sur le coin d'une rue, de la démarrer, de s'en aller et là, on pourrait peut-être capter des parcelles de vérité.

Les Raquetteurs, ce n'est pas encore tout à fait du cinéma direct, mais ça en constitue tout de même le point de départ ?

Le cinéma direct a été possible grâce à l'évolution de la technique, qui a fait en sorte qu'on a pu, caméra à l'épaule, n'importe où, filmer quelqu'un qui parle. Il fallait avoir un bon preneur de son avec soi, comme ce fut mon cas, parce que j'ai travaillé avec Marcel Carrière et Serge Beauchemin, qui étaient des gars merveilleux qui me suivaient partout. Mais avant nous, il y a eu d'autres cinéastes qui ont eu les mêmes désirs, les mêmes besoins et les mêmes attitudes par rapport aux nations et aux peuples qu'ils découvraient dans des régions lointaines. Flaherty par exemple. Il avait fondamentalement la même démarche. Quand j'ai fait **Pour la suite du monde**, j'ai connu un peu les gens du côté de Charlevoix, particulièrement

de l'île aux Coudres et j'ai eu envie que le monde entier les connaisse parce que j'avais une admiration sans borne pour eux. C'est la même chose pour Flaherty qui arrive à Iqaluit et qui rencontre un nommé Nanook. Il le trouve tellement extraordinaire qu'il se dit : « il faut absolument que je le filme ». Il l'a rencontré pendant qu'il faisait sa prospection puis il a demandé une caméra à la compagnie pour laquelle il travaillait, *Révilion Frères*. Ils la lui ont donnée et il est retourné filmer Nanook, pour que le monde entier sache comment il vivait.

Donc, il y a eu des réalisateurs, des anthropologues avant nous qui tournaient des films, mais dont l'équipement technique n'était pas aussi évolué. Mais ils avaient sensiblement la même démarche. C'est pour ça que je te dis que c'est pas si étonnant que ça, *Les Raquetteurs*; ce n'était qu'un petit pas de plus pour nous emmener graduellement vers la prise de son synchrone.

Quels aspects techniques ont permis la venue du cinéma direct ?

Le *cinéma direct* n'a pu exister pleinement qu'à partir du moment où l'on a conquis le son, c'est-à-dire la synchronisation, le silence des caméras et la portabilité des caméras. La portabilité, ça faisait longtemps que ça existait. L'Arriflex existait avant 1959, mais la synchro est arrivée en 1961 pendant le tournage de **Pour la suite du monde**. La caméra silencieuse est arrivée en 1964 avec la caméra Éclair, qui ne faisait pas de bruit ou presque.

Le film Les Raquetteurs est considéré aujourd'hui comme étant le premier film du cinéma québécois moderne, comme le film qui a vraiment lancé le cinéma direct, comme un véritable manifeste de l'équipe française. Était-ce l'impression des autres cinéastes de l'ONF à l'époque ?

À cette époque, ce ne l'était pas. Aujourd'hui, les commentateurs, les historiens qui font une rétrospective, considèrent que c'est un point tournant, mais nous, on n'était pas conscients de ça.

Vos origines plutôt bourgeoises et montréalaises vous donnaient-elles un regard neuf sur ce que vous voyiez en région, dans des milieux populaires ?

Oui, tout à fait. Remarque que je devais avoir d'autres dispositions qui m'ont fait sortir de ma coquille, de mon milieu de l'ouest de Montréal et qui m'ont ouvert sur ces nouveaux aspects de mon pays. Une fois bien ancré dans mon rôle de documentariste, de cinéaste documentaire, j'ai plongé dans tout ce qui s'offrait à moi. Il faut dire aussi que mon orientation souverainiste a sûrement beaucoup joué. C'est à l'ONF, d'ailleurs, qu'elle s'est développée. C'est le producteur Marcel Martin qui m'a fait lire le livre de Marcel Chaput *Pourquoi je suis séparatiste ?* à sa sortie en 1961. Ça m'a beaucoup marqué. Probablement que tout est relié avec cette lecture parce que ce dont parlait Chaput s'est concrétisé dans l'existence d'un peuple qui vivait de grands changements, un peuple que je découvrais en tournant mes documentaires.