

Michel Brault, cinéaste exemplaire À propos de son film *Les Ordres*

Gilles Marsolais

Volume 20, Number 78, Spring 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55126ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1975). Michel Brault, cinéaste exemplaire : à propos de son film *Les Ordres*. *Vie des arts*, 20(78), 44–45.

Michel Brault, cinéaste exemplaire

A propos de son film *Les Ordres*

Gilles MARSOLAIS

Les événements d'Octobre 70 auront joué un rôle déterminant au regard de l'inconscient collectif du peuple québécois et orienté de façon décisive la conduite socio-économique d'un large courant de cette collectivité.

Dans cet article, on évaluera la portée des témoignages fournis par certains travailleurs culturels (les cinéastes) sur ces événements.



Michel BRAULT
Les Ordres.

Hélène Loiselle dans le rôle de Marie Boudreau arrivant à la prison.

Par suite des enlèvements successifs de deux hommes politiques au Québec, le gouvernement canadien décréta la Loi des mesures de guerre (sic!) et dépêcha des troupes au Québec. Investie des pleins pouvoirs, l'armée perquisitionna, de nuit, dans au moins 2000 maisons et procéda à 450 arrestations. Cet acte provoqua une réaction de peur dans la population. Tous ces *suspects* furent relâchés après 6, 16 ou 21 jours et certains, après trois mois d'incarcération sans qu'aucune accusation ne fut retenue contre eux. Tels sont les faits historiques.

Dès la fin de l'année 1970, Michel Brault, dépositaire de quelque cinquante témoignages de personnes qui avaient été incarcérées, eut l'idée de tourner un film à partir de ces événements. Mais, pendant quatre ans, il lui fallut mener un combat sans relâche pour conduire à terme ce projet, *Les Ordres*, ce film magistral qui, sitôt sa sortie, fut considéré comme un classique du cinéma québécois.

Qu'elle soit considérée sous son aspect

ludique ou sous l'angle du travail, une pratique culturelle n'est jamais innocente. Les instances qui régissent notre vie culturelle le savent bien, qui favorisent la production de créations inoffensives et exercent des limitations de plus en plus contraignantes à l'égard des véritables travailleurs culturels. Michel Brault en a fait l'amère expérience dès le moment où il a voulu inscrire son projet dans le réel concret — même en opérant un *détour par la fiction* et en évitant soigneusement d'aborder de front la dimension politique du problème... (Les interdictions totales que le Pouvoir fait peser sur les films de certains cinéastes, D. Arcand, *On est au coton*, G. Groulx, *Vingt-quatre heures ou plus*, J. Leduc, *Cap d'espoir*, incitent à une certaine prudence et conduisent plus d'un cinéaste à se satisfaire d'une forme d'auto-censure.) C'est dire dans quelle mesure l'état de la censure s'est resserré depuis quelques années au pays, rétrécissant d'autant le champ du *dicible filmique*. Au temps de la Révolution tranquille,

on concédait au moins au peuple québécois la liberté de parole; quinze ans plus tard, il faut reconnaître qu'on ne lui laisse même plus l'illusion de cette liberté. (Ce ne sont pas ces quelques mots choisis, jetés sur papier glacé, qui changent fondamentalement les données du problème!)

La démarche que Michel Brault a finalement empruntée pour réaliser *Les Ordres* acquiert une dimension particulière dans le contexte québécois et, néanmoins, elle trouve à s'inscrire tout naturellement dans son évolution de cinéaste.

En bref, après plusieurs déboires auprès de la SDICC et de l'ONF, Michel Brault trouva donc un refuge inespéré auprès d'une petite maison de production, Prisma, qui avait déjà permis à des cinéastes, tels que Denys Arcand et Jean-Pierre Lefebvre, de travailler en dehors des organismes gouvernementaux. Prisma harcela à nouveau la SDICC qui finit par céder, non sans avoir exigé des modifications qui

touchaient la structure du scénario, et permit ainsi la finalisation de ce projet après quatre années de démarches¹. Que des cinéastes de valeur éprouvent autant de difficultés, sous prétexte que leurs projets ne cadrent pas avec la «politique» (sic!) de l'ONF ni avec la vocation à laquelle prétend la SDICC, embourbée dans des schèmes de production hors-contexte, donne à réfléchir sur la santé de notre cinématographie...

Cependant, il ne semble pas que Michel Brault ait consenti à des concessions importantes par rapport à son projet initial. A aucun moment, il n'a voulu faire un film documentaire qui aurait restitué et/ou analysé politiquement les événements d'Octobre en eux-mêmes. Plusieurs fois modifié, son projet n'a jamais changé de nature: porter témoignage non sur les événements eux-mêmes mais sur la *douleur morale* d'un peuple humilié et, plus particulièrement, sur le phénomène de l'incarcération, dans des conditions assez particulières, subie injustement par un groupe de citoyens. Et le *détour* par la fiction lui a toujours paru s'imposer: seules les modalités d'application ont pu changer.

En empruntant les chemins de la fiction et en ayant recours à des techniques en apparence plus traditionnelles, alors qu'il demeure le représentant le plus éminent d'un autre type de cinéma, appelé le *cinéma direct*, on aurait pu penser que Michel Brault ferait figure de *déviant* ou qu'à tout le moins sa démarche *ferait problème*. En réalité, l'écart entre les deux modes de tournage chez ce réalisateur n'est pas si considérable qu'il y paraît à première vue à un observateur superficiel. Pour faire vite, rappelons simplement que, historiquement, le cinéma direct, après avoir exploré de multiples voies se situant dans son champ strict, en est arrivé à faire oublier sa différence et à aborder le défi d'établir dialectiquement de nouveaux types de relations entre la fiction et le document (phénomène de *pollinisation*), et que Michel Brault, qui s'est toujours situé à la pointe de l'expérimentation dans le domaine du direct, se devait d'affronter ce défi — défi qu'il avait d'ailleurs déjà effleuré à l'occasion de son deuxième long métrage, *Entre la mer et l'eau douce*².

Le *détour* par la fiction correspond donc à une double nécessité: contourner les obstacles de la censure et les menaces d'interdiction resserrant le champ du dicible filmique, afin de pouvoir simplement tourner et réussir peut-être à porter témoignage malgré tout; indiquer une voie de sortie au cinéma documentaire pour le tirer de l'ornière de l'observation superficielle et réaliser son désir de rejoindre un plus grand nombre de spectateurs au niveau de son travail de constat et d'analyse. Mais ce *détour* par la fiction implique un renouvellement de la fiction, et c'est précisément ce qui fonde l'originalité du film de Michel Brault.

En effet, *Les Ordres* n'est pas un film de fiction, au sens habituel du terme, autant par sa forme que par son contenu. En effet, si Michel Brault a refusé le film de reportage brut qui, trop souvent, correspond à un regard superficiel et présente le risque réel de verser dans la folklore de pacotille (en misant uniquement sur des manifestations de masses spectaculaires ou sur des scènes de violence physique et en ne colligeant que des témoignages émotifs), s'il a rejeté la tentation du film à thèse habituellement assommant et s'il a refusé de se prêter à une reconstitution maniaque des faits, il n'a pas pour autant emprunté la voie de la fiction pure qui l'aurait conduit à décalquer les schèmes propres au cinéma dramatique

traditionnel, fondé sur la notion du spectaculaire.

Le propos des *Ordres* demeure fortement ancré dans le réel concret; il ne s'agit pas d'une fiction créée de toutes pièces par l'imagination d'un artiste, mais bien d'une *fiction documentée*, fondée sur des faits réels et dont l'authenticité ne saurait être mise en doute. D'entrée de jeu, ce film de fiction désamorce donc sa dimension fictionnelle, tant au niveau de son contenu qu'au niveau des moyens employés pour le traduire, et il fait dire au spectateur un peu averti que «le direct est passé par là».

Réalisant de manière originale et efficace la jonction entre le direct et la fiction, tout en faisant référence aux théories de Brecht, plus particulièrement à la notion de *distanciation*, le mode de narration choisi par Michel Brault, ainsi que le type de jeu qu'il a su imposer aux comédiens, figurent parmi les aspects les plus tangibles de cette subversion. En effet, le fait que les témoignages (condensés sur quelques personnages pour les besoins du film) soient retransmis par des comédiens connus plutôt que par leurs auteurs mêmes (qui auraient figuré alors en silhouette) risquait d'accroître l'identification sentimentale du spectateur; Michel Brault eut l'intelligence de désamorcer ce type d'identification en réalisant une distanciation entre le comédien et son personnage (au départ, les comédiens viennent à tour de rôle assumer leur personnage devant la caméra et, par l'utilisation d'un commentaire réflexif sur les images correspondantes, ils *tiennent à distance* l'actualisation de leurs souvenirs d'arrestation et d'incarcération) et en exigeant de lui qu'il oublie son métier afin d'atteindre à la qualité de *non-jeu* désirée. Le résultat est absolument remarquable; Michel Brault reconnaît là l'héritage immédiat qui lui fut légué par le direct.

Entretenant en quelque sorte une tension dialectique entre sa tête et ses tripes, parvenant à être profondément émouvant sans être larmoyant, *Les Ordres* obtient du spectateur une participation de qualité supérieure. Le phénomène de crédibilité, qui conditionne cette participation, s'exerce même au niveau des rôles les plus secondaires et des figurations les plus épisodiques; tous apparaissent comme autant d'individus spécifiques, véritables incarnations des rapports de force d'un moment historique déterminé. L'excellence de cette distribution nous renvoie directement à la notion de *physionomie de classe*, telle qu'elle fut développée par le théoricien hongrois Béla Balazs. En effet, si une exploration attentive de l'expression charnelle de leur visage donne à lire le drame psychologique que vivent les détenus, il n'en reste pas moins que certains d'entre eux trahissent à différents niveaux jusqu'à leurs contradictions de classe. Par ailleurs, on peut reprocher au film, par abus de fixation sur la dimension psychologique du propos, d'occulter, aux dépens du spectateur non averti, notamment au niveau de l'information véhiculée verbalement, la dimension politique contextuelle. (Sans doute est-ce dû au désir du réalisateur de ne pas être inféodé à un groupe politique spécifique.) Le rapt collectif, par un Pouvoir pris de panique, de quelque 450 citoyens, militants pour la plupart, répondait à des mobiles éminemment politiques, et il eut été souhaitable et logique que les propos échangés en eux en prison reflètent cette dimension politique du propos. Inversement, cependant, cette faiblesse, ce manque produit, au total, un résultat peut-être tout aussi valable: c'est que ces personnages et le film qu'ils

habitent ne liquident pas l'Histoire, ne se substituent pas à elle, ne prétendent pas dispenser le spectateur d'une connaissance approfondie des faits historiques ni de leur analyse politique. Ils l'incitent même à aller plus loin en ce sens, en montrant bien qu'«Octobre, ça ne fut pas que ça».

Parmi les moyens employés, il faudrait parler aussi du travail effectué au niveau du son, de l'éclairage et de la caméra. Dans les limites qui nous sont fixées, centrons-nous, à titre d'exemple, sur ce dernier aspect. Par un audacieux traitement de la pellicule et par l'emploi d'un éclairage minimum et étal, on a cherché à préserver et à restituer le plus fidèlement possible les conditions naturelles de luminosité et d'éclairage et à établir une unité de ton entre le n/b et la couleur. De fait, on sur-développa la pellicule au laboratoire, après l'avoir utilisée en fonction du double (pour le n/b) ou du quadruple (pour la couleur) de la sensibilité recommandée. Ce traitement audacieux permit de tourner avec un éclairage réduit de moitié et favorisa l'obtention de ces couleurs peu saturées. Ces conditions permirent surtout au cameraman et aux comédiens d'évoluer dans un climat de liberté relative, s'apparentant singulièrement au mode de tournage en direct. (L'emploi d'une caméra de 35mm, très souple mais discrète, ne semble pas avoir été paralysant.) En bref, il ne s'agit pas d'élaborer un raisonnement tordu pour faire entrer ce film dans le vaste mouvement du direct, mais plutôt de faire comprendre que ce film de fiction subvertit la notion traditionnelle de fiction au niveau même de son processus de fabrication et du résultat auquel il parvient et qu'il indique une voie de sortie enrichissante autant au cinéma direct qu'au cinéma de fiction.

Soulignons, enfin, que ce film fait rejaillir la responsabilité des événements d'Octobre non pas tant sur nos politiciens, machiavels et polichinelles, que sur l'ensemble de la collectivité à cause de son silence et consentement³. Faisant fi du conditionnement des citoyens par les appareils idéologiques, ce point de vue n'est pas sans danger puisqu'il ouvre la voie à toutes les justifications. Néanmoins, *Les Ordres* a le mérite d'inciter les citoyens à se prémunir contre la répétition possible de telles manœuvres afin de pouvoir adopter une attitude adulte à leur égard. Tel qu'il est, surtout par la maîtrise absolue qu'il manifeste à tous ses niveaux de fabrication, ce film constitue un pur chef-d'œuvre dans notre cinéma québécois.

1. Le tournage débuta à l'automne 1973. Budget total: \$260,000. La Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne (SDICC) contribua pour moitié, tandis que la seconde tranche fut constituée par des fonds privés (dont une participation de Famous Players, de l'ordre de \$50,000.). La première du film eut lieu le 26 septembre 1974.

2. A ce sujet, on lira avec profit: Michel Brault, *Cinéastes du Québec*, N° 11, publié par le Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinéma (CQDC), Montréal, 1972; ainsi que *L'Aventure du cinéma direct*, Coll. *Cinéma Club*, Paris, Éditions Seghers, 1974.

3. Une citation du Premier Ministre du Canada, que le réalisateur voudrait retourner contre son auteur (mais qui, de fait, ne peut que renforcer celui-ci dans sa bonne conscience), mise en exergue à ce film, en explicite le point de vue: «Lorsqu'une forme donnée d'autorité brime un homme injustement, c'est tous les autres hommes qui en sont coupables; car ce sont eux qui par leur silence et consentement permettent à l'autorité de commettre cet abus»... (fin de la phrase dans le livre: «S'ils cessaient de consentir, l'autorité tomberait»). Ce texte, écrit, en 1958, par Pierre-Elliott Trudeau, a paru dans *Les Chemins de la politique*, Montréal, Éd. du Jour, 1970, p. 35.