

Histoire d'un géant Michel Brault (1928-2013)

Luc Laporte-Rainville

Volume 32, numéro 1, hiver 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Laporte-Rainville, L. (2014). Histoire d'un géant : Michel Brault (1928-2013). *Ciné-Bulles*, 32(1), 34–39.

Michel Brault (1928-2013)

HOMMAGE

Histoire d'un géant

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Il y a des départs plus marquants que d'autres. Celui de Michel Brault, le 21 septembre dernier, a causé tout un choc. D'un coup, on a eu l'impression d'un grand vide. On sait l'importance de cet homme de cinéma, mais comment résumer son apport? Comment définir son œuvre de cinéaste? Puis, on tombe sur un entretien qu'il accorda à la revue en ligne *Hors Champ*. « Je crois qu'une de mes qualités [...], c'est d'être moitié technicien et moitié poète. » Voilà! Tout est dit. Une seule phrase et l'on redécouvre l'immanence de cet artiste hors norme. Car le cinéma pratiqué par Brault provient de cette alchimie complexe entre maîtrise technique et poésie populaire. Architecte du cinéma direct, l'homme a toujours cherché à conserver une trace des laissés-pour-compte par l'entremise d'une caméra participative et audacieuse dans sa façon de prendre le pouls de la société québécoise. Retour sur quelques moments choisis d'un grand parcours.

En 1958, Wolf Koenig, de l'équipe anglophone de l'ONF, imagine un projet télévisuel intitulé *Candid Eye*. Cette série, composée de 13 courts métrages, ambitionne de jeter un regard « candide » sur le réel, d'être le plus objectif possible dans son observation de celui-ci. Les moyens techniques pour y arriver sont nombreux, à commencer par l'usage d'une caméra distante, afin de ne jamais altérer les réalités observées. Pourtant, certains cinéastes défient sporadiquement cette règle sacrosainte. Terence Macartney-Filgate, qui participe à presque tous les films de la série, s'enhardit à abolir la distance, plaçant la caméra au cœur des actions enregistrées (tout en se débarrassant du trépied). Cela donne des séquences mémorables, tel ce travelling d'accompagnement, dans le film **Bientôt Noël** (1958), où l'on voit un employé de la Maison Birks transporter de l'argent jusqu'à un camion blindé. Instant de pure magie dans un art contraint jusque-là par sa lourdeur technique.

Ce sont ces rares moments de la série qui fascinent Brault, qui participe à la création de quelques films du projet. Le génie du cinéaste ne sera pas de plagier servilement ces envolées stylistiques, mais de s'en inspirer pour amener l'art documentaire au zénith de son potentiel en tant que révélateur social. Au sein de l'équipe française de l'ONF, Brault coréalise, avec Gilles Groulx, **Les Raquetteurs** (1958). Destiné à la série télévisuelle *Coup d'œil*, ce petit chef-d'œuvre passe à un cheveu de ne jamais voir le jour tant Grant McLean (alors directeur de l'institution) déteste les *rushes*. Mais c'est bien mal connaître Groulx qui récupère le matériel tourné par Brault et en fait un montage habile pendant ses temps libres.

La simplicité désarmante de ce court métrage n'a d'égal que son ingéniosité. Parti filmer avec Groulx un congrès de raquetteurs à Sherbrooke, Brault se laisse enivrer par un désir d'expérimentation. En compagnie de Marcel Carrière, qui

s'occupe de la captation sonore pour le tournage, il se lance à corps perdu dans une recherche formelle dont les échos se font encore ressentir aujourd'hui. Il se déleste du trépied, faisant de la caméra une extension de son corps. Partout où il va, elle est là! Elle se substitue à son regard de cinéaste grisé par les faits et gestes du quotidien. À même les arcanes de la réalité, Brault ne cesse de scruter les visages, participe à l'action, libérant le documentaire onéfien de sa prétendue objectivité. Car il ne faut pas se leurrer : la neutralité n'existe pas au cinéma. Et cela, Macartney-Filgate le démontre involontairement dans ses essais pour la série *Candid Eye*. Il faut se fondre à la population, ne plus l'observer comme un entomologiste examinant une horde de fourmis. Et Brault demeure le maître d'œuvre de cette démarche : il transforme instinctivement les expériences de Macartney-Filgate en système basé sur un pacte mutuel entre filmant et filmé. Le cinéaste n'est plus une figure autoritaire réfugiée dans son mirador : il est un simple individu se mêlant aux agissements de la population. En cela, l'artiste québécois tue le documentaire traditionnel, le forçant à renaître sous une autre forme, plus noble peut-être. Apparition d'une subjectivité pleinement assumée dans l'enregistrement de la vie.

Il est clair que l'aspect révolutionnaire véhiculé par **Les Raquetteurs** ne tarde pas à se faire sentir hors Québec. En 1959, le film est projeté au séminaire Flaherty, à Santa Barbara en Californie. Là-bas, Brault fait une rencontre déterminante, celle du cinéaste-ethnologue Jean Rouch. Ce dernier, venu présenter **Les Maîtres fous et Moi, un noir** (respectivement sortis en 1955 et 1958), est bluffé par le travail du réalisateur québécois. Il découvre chez cet artiste ce que pourrait être le cinéma ethnologique de demain : un art ethnohumaniste plongeant à même le réel pour mieux en révéler la profondeur intrinsèque, l'incommensurable beauté. Rouch invite donc Brault en France, histoire de le faire travailler comme chef opérateur sur **Chronique d'un été**. On est à l'été 1960 et la tension est palpable entre le Français et son collaborateur de l'époque, le sociologue Edgar Morin. Cet intellectuel préconise l'usage d'une caméra fixée sur trépied, alors que Rouch prône une immersion totale dans le réel, et ce, par l'intermédiaire d'une caméra émancipée de son socle « embourgeoisant » — au sens qu'il empêche l'appareil de se fondre dans la réalité, préférant se tenir à une distance qui trahit un certain dédain.

Heureusement, Rouch réussit à imposer les méthodes de son protégé québécois. La caméra de Brault change la donne et provoque un bouleversement esthétique salutaire. Sans compter que l'ethnologue ambitionne de tourner l'entièreté de son film en son synchrone (et avec un matériel encore à l'état de prototype). Une révolution chaudement saluée par l'Hexagone et qui, du coup, mène à la création d'un nouveau type de documentaire nommé « cinéma-vérité » — rapidement rebaptisé

cinéma direct au Québec. L'apport de Brault à ce renouveau est inestimable. Sa témérité et son sens de l'expérimentation lui valent le respect de ses pairs. Il devient le « débroussaillieur » d'un cinéma qui tendait à se complaire dans une paresse stylistique navrante. En cela, sa contribution à **Chronique d'un été** est ni plus ni moins l'étincelle qui révélera, sur la scène mondiale, son incroyable sens de l'image. Alignement des astres nécessaire à l'évolution du cinéma documentaire.

Enivré par cette parenthèse française, Brault revient au Québec et entame une collaboration avec Pierre Perrault. Ce dernier projette la réalisation d'un long métrage de fiction se déroulant à l'Isle-aux-Coudres. Mais il délaisse rapidement ce projet pour se consacrer à un documentaire sur la population insulaire. Envisageant son film de façon traditionnelle (*voice over*, dialogues écrits, etc.), l'homme se heurte très vite aux méthodes de Brault qui, fort de ses multiples expériences, rêve d'un cinéma où la technique aurait le devoir de s'adapter au réel et non l'inverse. Il invite Perrault à mettre de côté ses dialogues afin de

laisser la réalité se raconter elle-même par l'intermédiaire d'un enregistrement synchrone de l'image et du son. Cela mènera à la réalisation de **Pour la suite du monde** (1963), film consacré aux activités ancestrales des Coudriens, dont l'inoubliable pêche au marsouin est le point culminant.

Il est dommage que la paternité de ce chef-d'œuvre soit presque exclusivement attribuée à Perrault; Brault se voit ici confiné aux zones d'ombre, aux oubliettes de l'histoire. Pourtant, sans sa précieuse intervention, il y a fort à parier que l'on aurait eu droit à un film très différent, dénué de la force de véracité qui anime **Pour la suite du monde**. Imaginons un instant le sagace Alexis Tremblay, tenu en bride, débitant des dialogues sans naturel. Quelle perte pour le cinéma! Et songeons qu'il n'ait pas été filmé par la caméra pénétrante de Brault. Rien en profondeur, tout en surface. Un homme las, fatigué, dont les rides seraient l'expression malheureuse d'un temps fugitif. Or, le maître de l'image lui rend toute sa dignité, usant du gros plan comme un virtuose en quête de plénitude.

Extraits d'un entretien accordé par Michel Brault à Françoise Wera et publié dans *Ciné-Bulles* en 1987

Ciné-Bulles: Une partie de votre carrière a été passée à inventer.

Michel Brault: C'est fini. Que veux-tu faire de plus maintenant? En 1960, il n'y avait pas de caméra portative sonore. On est allé à Lyon, on a fait le cahier des charges et l'Éclair est sortie. Aujourd'hui cela a l'air d'un char d'assaut à côté de l'Aaton mais c'était quand même une caméra portative qui marchait très bien et qui nous a permis de faire des centaines et des milliers de films en prises directes. [...]

Comment percevez-vous l'évolution du cinéma québécois?

Je pense que je ne le vous direz pas. (rires) Supposons que je n'aime pas le cinéma québécois, je ne peux pas le dire, donc si je dis que j'adore le cinéma québécois cela ne paraîtra pas sincère... Le cinéma québécois fait très bonne figure dans le monde. Probablement parce qu'il est très subventionné et qu'il y a beaucoup de talent. Pour mesurer cela, je fais un calcul que je veux bien rendre public. Je calcule le nombre d'habitants du Québec et je compare avec la population américaine. La proportion des Québécois par rapport aux Américains est de 1 pour 40 alors si, une année, nous faisons un bon film, les Américains doivent en faire 40 pour être au même niveau que nous. Je n'en dis pas plus. Et il n'y a que 10, 12, 13 bons films américains par année... [...]

Est-ce que la lumière constitue la préoccupation première d'un directeur de la photographie?

Il faut tout savoir. La seule chose que puisse ignorer le directeur de la photographie, c'est la construction de la narration. La narration revient au réalisateur. C'est cela en fait la jonction entre les deux. Pour être directeur de la photographie, on n'a pas besoin de maîtriser l'art du conteur, mais il faut connaître tout le reste, avoir deux hémisphères, un sensible, l'autre technique, qui fonctionnent en même temps. Il faut pouvoir être à la fois lyrique et très technique. Le metteur en scène n'a pas besoin de beaucoup de technique. Et cela arrive souvent que des metteurs en scène ne connaissent absolument rien au cinéma, ne sachent pas comment filmer et qu'ils fassent de très bons films. [...] C'est très courant, même chez des réalisateurs qui ont une carrière derrière eux. Je ne comprends pas. J'ai posé cette question à un critique l'autre jour: « Est-ce que tu surveilles cela la photographie? » Il me dit non, pas beaucoup. Je demande s'il voit la différence entre un bon caméraman et un moins bien. Il me dit non. Et s'il voit quand c'est bleu, trop jaune ou trop pâle. Non, pas du tout; il ne regarde que l'histoire. Et c'est un critique. Un critique intéressant, mais insensible à l'image... De même, pour un grand pourcentage de spectateurs, la qualité de l'image n'a pas d'importance. ■

Entretien intégral: <http://id.erudit.org/iderudit/34562ac>



Michel Brault et Pierre Perrault sur le tournage de **Pour la suite du monde** — Photo: Office national du film du Canada

Certes, il est impossible de savoir, avec assurance, ce qu'aurait été le parcours artistique de Perrault sans cette collaboration. Mais gageons qu'il n'aurait pas pu découvrir les gemmes de la culture populaire avec autant de doigté. Peut-être aurait-il plongé dans les vestiges d'un art conventionnel, plutôt que de participer au renouvellement de l'aventure documentaire; peut-être aurait-il négligé l'importance de la parole d'autrui, cherchant à combler cette maladresse par des mots de son cru. Or, pour qu'il prenne toute son ampleur, le réel ne doit pas être commenté à distance: il doit être raconté par celui qui le vit. L'essence même de la démarche perraultienne est là, à même les articulations de cette parole. Et c'est Brault qui a permis à ce petit miracle d'advenir. Héritage colossal, s'il en est.

L'Acadie, l'Acadie!?!? (1971) prolonge cette approche innovatrice. Ici, le pionnier du direct retrouve Perrault pour la réalisation d'un documentaire sur la célèbre grève étudiante de l'Université de Moncton. Encore une fois, il s'agit de laisser les gens s'exprimer librement, tout en prenant part à l'action. Brault plonge tête première dans le combat de ces jeunes universitaires; sa caméra les suit jusqu'à se faire elle-même militante. Elle épouse la cause des révoltés qui, non seulement exigent un gel des frais de scolarité, mais cherchent également à faire reconnaître l'importance du peuple acadien dans l'histoire du Nouveau-Brunswick. Aujourd'hui, on constate à quel point ce long métrage s'est imposé comme un grand moment de cinéma, autant pour ses qualités visuelles (la direction photo est magistrale) que pour son incidence sur l'engagement politique. En témoigne la fameuse scène où les étudiants de Moncton s'enferment sur le campus universitaire pour protester contre les bonzes de l'éducation.

Parallèlement à ces nombreuses associations, Brault conçoit des projets personnels qui relèvent d'une hybridation bien particulière des genres. Il s'agit en fait de films de fiction dont les codes s'apparentent à ceux du documentaire. Dans son article « Les Mots de la tribu » (*Cinémas*, Volume 4 numéro 2), le critique Gilles Marsolais décrit cette jonction singulière par le terme de « pollinisation », ce qui signifie que le cinéma direct, comme élément réformateur du documentaire, investit l'univers de la fiction pour tailler en pièces ses conventions narratives. Exit le classicisme et l'émotion exacerbée; place à l'improvisation et à la caméra à l'épaule. Un vent de fraîcheur qui jette les bases d'un cinéma québécois départi de tout académisme.

Entre la mer et l'eau douce (1967) est aussi représentatif de ce renouvellement. Il met en exergue une banale romance entre un homme et une femme dont l'impulsion est le fruit d'une fusion heureuse entre fabulation et réalité. Initialement basée sur une ébauche de scénario rédigé par Brault, l'histoire trouve une résonance dans la vie du chanteur Claude Gauthier qui en interprète le rôle principal. Il est vrai que son scénario est le résultat d'un travail collectif — au générique, on trouve Denys Arcand, Marcel Dubé, Gérald Godin et Claude Jutra. Pourtant, cette structure narrative élaborée à plusieurs mains n'empêche nullement l'improvisation. Cette dernière éclot au moment du tournage, se manifeste par le vécu des comédiens et touche à la perfection par la souplesse de l'appareillage technique. Car Brault continue ici de soumettre la technologie aux impératifs du réel, cherchant à enregistrer les traces d'une vérité éclairante. En cela, l'acteur ne s'adapte pas aux outils filmiques: ce sont eux qui doivent s'ajuster à lui.



Michel Brault filmant Claude Gauthier pour **Les Ordres** — Photo: Daniel Kieffer / Collection Cinémathèque québécoise

Toutefois, la démarche du réalisateur québécois n'est pas aussi révolutionnaire que l'on voudrait le croire. En 1959, John Cassavetes avait réalisé **Shadows**, une œuvre phare dans laquelle les interprètes se livrent au jeu tous azimuts de l'improvisation, tandis que la caméra se fait mobile. On ne saurait dire avec certitude si Brault connaissait ce film, mais il n'en demeure pas moins que Cassavetes est une référence primordiale dans la déconstruction du classicisme narratif. Certes, cela ne déprécie nullement **Entre la mer et l'eau douce** qui, sans faire figure d'œuvre pionnière, constitue un jalon essentiel de la cinématographie québécoise. Térébrant par son émotion brute, virtuose dans sa désinvolture, le film déborde de ces qualités qui ont façonné la réputation de Brault. Une histoire moderne racontée avec l'intelligence du cœur.

Mais le chef-d'œuvre ultime de Brault demeure **Les Ordres**. Sorti quatre ans après la Crise d'octobre 1970, ce monument cinématographique s'attarde à l'emprisonnement arbitraire d'individus, après que le gouvernement canadien ait décrété la Loi sur les mesures de guerre pour mettre fin aux actes terroristes du Front de libération du Québec (FLQ). Encore une fois, le réalisateur brouille les pistes, oscillant entre fiction et documentaire. *Primo*, le scénario fonde sa structure sur plus de 50 entrevues organisées avec des victimes — entretiens qui permirent au cinéaste de concevoir la psychologie de ses personnages. *Secundo*, la composition architectonique de l'ensemble mise beaucoup sur un effet de distanciation, rendant ainsi possible une réflexion sur le vrai et le faux. Assurément, le film ne cherche jamais à camoufler sa part fictionnelle, sa nature de reconstitution d'un fait véridique. Dès les premières minutes, on voit le comédien Jean Lapointe s'adresser à la caméra et décrire le personnage fictif (Clermont Boudreau) qu'il incarne.

L'effet recherché confine à un certain recul, à une mise à distance du sujet qui permet de mieux l'appréhender: on peut ainsi s'approprier un fait historique en y intégrant une part de subjectivité, voire une déformation délibérée du réel.

Mais ces digressions, véhiculées par les principaux comédiens, ne sont jamais aussi troublantes que lorsque les personnages ne font plus abstraction de l'appareillage technique. Participant à de faux entretiens, les protagonistes livrent leurs états d'âme sur la Crise d'octobre. Ainsi, Richard Lavoie, interprété par Claude Gauthier, raconte comment ses geôliers ont réussi à le traumatiser en le condamnant à mort sans justification. Or, cette menace avait pour unique but de lui faire avouer n'importe quoi. En cela, cette parenthèse fictive provoque non seulement une réflexion sur la manipulation, mais tire également à boulets rouges sur un État assoiffé de répression. Une dérive dangereuse que Brault vilipende par l'entremise d'une distanciation proprement brechtienne, dans la mesure où cette avenue théâtrale propose un discours hautement politique au sein même de l'entreprise fictionnelle.

En clair, les panégyriques exprimés sur cette œuvre sont tout à fait justifiés. Pourtant, certains n'ont pu s'empêcher de la critiquer féroce­ment; l'ancien felquiste Pierre Vallières est l'un de ceux-là. Dans «Témoignage d'un otage privilégié des "ordres". Brault a manqué son coup», article paru dans le magazine *Cinéma Québec* (décembre 1974), l'auteur démolit le film à coups de phrases assassines. Il critique avec férocité une création qui, selon lui, ne respecterait pas la vé­racité des événements: «[...] en amputant de son scénario les noms de James Cross et de Pierre Laporte, les hommes politiques, les felquistes et la majorité des victimes politiques de la Crise d'octobre, [Brault]

trahit consciemment cette vérité, dont il n'est pas propriétaire mais dont il est comme tout le monde responsable, au profit d'un mélodrame kafkaïen [...].» Cette descente en règle qui fleure l'anathème est à tout le moins discutable. Dire qu'un film trahit la réalité est un argument superflu, si l'on considère que toute œuvre de création est foncièrement subjective. Il se peut que la perception de Vallières ne soit pas en accord avec celle de Brault, mais cela ne veut pas dire que ce dernier ait tort pour autant. De plus, que le cinéaste omette les noms des principaux acteurs de la Crise d'octobre ne signifie pas qu'il s'éloigne d'une certaine réalité politique. Au contraire, l'idée kafkaïenne du récit permet l'émergence d'un discours universel

sur les agissements dictatoriaux de certains gouvernements. Tout cela aurait donc pu se produire ailleurs, partout où les institutions « démocratiques » sont propices aux dérapages. Pour peu, on se retrouverait dans *Le Procès* de Franz Kafka!

Bref, une certitude demeure : **Les Ordres**, malgré quelques critiques virulentes, est à n'en pas douter un joyau dans l'histoire du cinéma québécois (et, osons le dire, dans l'histoire du septième art toutes nationalités confondues). Récipiendaire du Prix de la mise en scène au Festival de Cannes, en 1975, ce film magistral constitue l'apogée d'un parcours hors du commun. La consécration d'un grand parmi les grands. ■

Extraits d'un entretien accordé par Michel Brault à Michel Coulombe et publié dans *Ciné-Bulles* en 1999

Ciné-Bulles : Il y a longtemps que vous avez en tête ce film, **Quand je serai parti... vous vivrez encore?**

Michel Brault : Une vingtaine d'années. En fait, j'ai commencé en janvier 1980. [...] Au printemps [de cette année-là], j'ai interrompu cette activité pour faire partie du jury du Cinéma du réel, à Paris. Edgar Morin, le président de ce jury, avait écrit cette page de philosophie, qui continue à me hanter aujourd'hui. Cela dit : « Qu'est-ce que la vérité? » Une page extraordinaire, quelques paragraphes sur la vérité, le documentaire et la fiction : « Or, nous devons le savoir : le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image, reflet du réel... » Cette page a alimenté mes réflexions depuis cette date. Elle ne condamne pas le documentaire, mais jette une lumière étrange sur la nature de la fiction et du documentaire.

Pierre Perrault, Bernard Gosselin et Jean Rouch n'auraient pas apprécié!

Ils détestent ce texte de Morin.

*Alors que vous qui avez tourné **Les Raquetteurs, Pour la suite du monde, L'Acadie, l'Acadie?!?...***

Vous voulez dire que je ne suis pas très fidèle. Le documentaire ne constitue pas une religion. J'ai participé au cinéma direct, mais j'ai aussi une longue carrière dans le domaine de la fiction. En travaillant avec Claude Jutra, nous ne faisons

pas du documentaire, mais nous cherchions quand même à cerner une certaine vérité, qui est peut-être inaccessible. Par contre, lorsque je renouais avec le documentaire, je travaillais avec autant de fidélité tout en étant un peu ébranlé par les propos d'Edgar Morin. [...]

Vous passionnez-vous pour l'histoire de manière générale ou plus précisément pour l'action des Patriotes?

Je suis un passionné du passé québécois. Ma passion me vient de l'expérience acquise à l'Isle-aux-Coudres au moment du tournage de **Pour la suite du monde**. Avant de faire ce film je n'avais pas de repères... C'est à cette époque que j'ai rencontré Alexis Tremblay et j'ai été spontanément séduit par ses descriptions grandioses des parties de pêche et par la beauté de sa langue. Je découvrais là une population qui avait encore un pied dans le passé et qui était étrangement bien armée pour l'avenir. J'avais une caméra et des magnétophones, il m'a suffi de suivre ces personnages plus grands que nature et, en les filmant, je me suis enthousiasmé pour le pays fondamental. J'ai eu envie de traduire leur réalité à des gens de la ville qui n'y connaissaient rien. [...]

*En voyant le film, on ne peut s'empêcher de penser aux **Ordres**, puisqu'une fois encore vous vous intéressez à un épisode douloureux de notre histoire.*

Probablement parce qu'on occulte certains moments de notre histoire. Après les événements de 1970, le premier ministre Trudeau a dit : « Maintenant, oublions tout ça et passons à autre chose. » Je me suis dit : « Non, on ne peut oublier ce que des centaines de citoyens ont subi d'humiliation et de terreur, cela fait maintenant partie de notre histoire. » J'ai donc fait **Les Ordres**. ■

Entretien intégral : <http://id.erudit.org/iderudit/34369ac>