Document généré le 06/11/2026 22:57

24 images

24 iMAGES

Entretien avec Michel Brault

Marie-Claude Loiselle et Claude Racine

Numéro 96, printemps 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24914ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1999). Entretien avec Michel Brault. *24 images*, (96), 4–11.

Tous droits réservés © 24 images, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Quand je serai parti... vous vivrez encore

ENTRETIEN AVEC

MICHEL BRAULT

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE ET CLAUDE RACINE

Cérémonie d'initiation d'un nouveau membre de la société secrète des Frères chasseurs. Le patriote Joseph Duquet (Philippe Lambert).

MICHEL TREMBLAY

Avec plus de quarante années de métier derrière lui, Michel Brault est une des figures marquantes du cinéma québécois. Il est non seulement un de nos plus grands directeurs photo (***Mon oncle Antoine***, ***Kamouraska***, ***Les bons débarras***, sans compter bon nombre de productions étrangères), mais également un de ceux qui, dès la fin des années 50, avec les Groulx, Dansereau, Carle, Jutra, participe à ce qu'on a appelé «la naissance du cinéma québécois», en même temps qu'à l'effervescence d'une société en mutation, qui se cherche de nouveaux outils de connaissance. En 1963, Michel Brault tourne à l'Île-aux-Coudres ***Pour la suite du monde*** (coréalisé avec Pierre Perrault). Il se retrouve ici à la tête d'un mouvement dont on verra aussi l'émergence en France (avec Rouch) et aux États-Unis (avec Leacock): le cinéma direct, qui, pendant une quinzaine d'années, a su faire rayonner le cinéma québécois sur la scène internationale. À Cannes, en 1975, Brault remporte le Prix de la mise en scène pour ***Les ordres***, une fiction (ou «fiction documentée») qui poursuit sur les chemins frayés par le direct, entre autres par cette volonté de contribuer à une prise de conscience commune, grâce à ce moyen privilégié qu'est le cinéma.

Or, près de 25 ans plus tard, ***Quand je serai parti... vous vivrez encore*** révèle que, malgré une éclipse de treize ans, suivie d'un retour à la réalisation avec des films aux couleurs nettement plus intimistes (***Les noces de papier***, ***Mon amie Max***, ***Ozias Leduc***), Michel Brault n'a bel et bien jamais cessé de cultiver le désir de participer à construire notre identité collective. Ici encore, l'intime, le quotidien est présent, mais pour que l'Histoire puisse venir s'y greffer avec davantage de consistance. Il est étrange de ressentir, à la vision de ce film sur les patriotes de 1838, à quel point notre cinéma (tout comme les téléromans,

Michel Brault. © BERTRAND CARRIÈRE

les téléséries) ne s'est toujours approprié l'Histoire que pour exploiter le caractère pittoresque d'un passé, amputé de toute résonance actuelle. Mais, soudainement, ce sont bien nos familles, nos parents qui apparaissent à l'écran, nous sommes bien de la même lignée qu'eux: leur méfiance est la nôtre, leur espoir nous appartient encore — malgré ce goût amer de fatalité laissé par le film. Comment d'ailleurs ne pas être tenté de lire en parallèle ce film et *Les ordres*, comme si à 130 ans d'intervalle, l'Histoire se répétait... Ainsi, *Quand je serai parti... vous vivrez encore* est moins un film sur le passé que sur notre présent, car, ici, le passé nous tend enfin quelques clés pouvant nous aider à comprendre ce que nous sommes devenus.

M.-C.L.

24 IMAGES: ***Comment expliquer que ce projet de film sur la rébellion des patriotes en 1838 ait mis près de 20 ans à se concrétiser?***

MICHEL BRAULT: Je suis avant tout la cause de ce délai. Ce que j'avais écrit dans un premier temps ne me satisfaisait pas, je n'étais pas prêt, parce que quand on s'embarque en production, on ne peut plus s'arrêter: ça engage trop de monde. Il faut beaucoup de courage, de détermination pour mettre en branle n'importe quel film, et de surcroît un film comme celui-là. Mais je crois qu'avant tout, je n'étais pas encore décidé sur ce qu'il fallait extraire de l'Histoire.

Pourquoi avoir choisi de montrer l'insurrection de 1838 plutôt que celle de 1837?

Mais parce que 1838, on n'en parle jamais! Et je me suis dit qu'il devait y avoir une raison à cela, que j'ignorais. J'en suis venu à penser que cette absence d'intérêt pour 1838 est en grande partie liée au fait que nous, francophones, avons fini par désigner notre défaite de 1760 par un terme qui correspond au point de vue du conquérant anglais. Tous les Québécois, francophones ou anglophones, parlent de la Conquête, alors que ce fut pour nous une défaite! Par orgueil, nous n'avons jamais voulu admettre que c'était une défaite. De la même manière, tout ce qui se rattache dans notre passé à l'échec a été occulté. Je crois pourtant qu'il faut parler de ces échecs. On se raconte moins d'histoires à soi-même lorsqu'on sait d'où l'on vient.

Y a-t-il eu un lien, en 1980, entre l'échec référendaire et le fait d'amorcer l'écriture de ce scénario?

PHOTOS: MICHEL TREMBLAY

Le convoi des patriotes en route vers la prison de Montréal. Au centre, Joseph Duquet (Philippe Lambert) et François-Xavier Bouchard (Francis Reddy).

Non. Le moteur a été le journal du patriote François-Xavier Prieur. Ce journal, dans lequel Prieur racontait ce qu'il avait vécu, était pour moi l'équivalent des entrevues que j'avais réalisées pour *Les ordres*, à la suite de la Crise d'octobre, avec des acteurs de cette histoire tragique qui venait de se dérouler. Disons que, dans les deux cas, il s'agissait d'une base sur laquelle m'appuyer. Il y a aussi le journal d'Azarie Archambault et un autre journal, anonyme celui-là, qui m'ont été très utiles. De plus, le révérend Borthwick, chapelain de la prison, a raconté beaucoup de choses, de même qu'un militaire, John Fraser, et d'autres encore. C'est un peu ma façon de faire. C'est peut-être une déformation de documentariste... Je préfère partir de la vie, essayer de traduire ce qui existe déjà.

Mais alors pourquoi être passé d'un personnage réel, François-Xavier Prieur, à François-Xavier Bouchard, un personnage fictif?

Il me fallait absolument un personnage qui ne soit pas réel, parce que j'ai beaucoup de scrupules face à l'Histoire. Je ne voulais pas me mettre à faire de la fiction autour de de Lorimier, de Daunais ou de Narbonne. Je préférais rester près de ce qu'on sait d'eux, ne pas inventer, alors que j'aurais dû en inventer beaucoup pour faire une fiction centrée sur l'un d'eux. On sait peu de choses, par exemple, de de Lorimier. On sait qu'il était à certains endroits, puis tout à coup on le perd, on ne sait plus très bien où il est; on n'a aucun journal de lui. Tout ce qu'on a, ce sont ses belles lettres, sa littérature, mais ça ne raconte rien. Il aurait fallu que je comble moi-même les trous, et ça, j'ai toujours eu très peur de cette idée de remplacer l'Histoire par une fiction: que dans la mémoire populaire, le de Lorimier de mon film prenne la place du vrai. Je préfère plutôt qu'on se dise: «Allons voir dans les documents qui existent ce que le film ne montre pas, continuons à chercher».

Vous avez certainement dû, par contre, inventer des dialogues entre les bureaucrates par exemple, ou encore ceux avec lord Durham...

J'ai été assez fidèle à Durham aussi. Je crois qu'il n'y a pas une phrase qu'il dit dans le film qui ne soit pas écrite dans sa lettre du mois d'août 1838 ou dans son rapport.

Le rapport Durham, qui n'est venu qu'en 1839... Mais on peut tout de même penser que son auteur en avait parlé avant...

Il en avait certainement parlé avec Colborne, par exemple. Et puis, un corollaire qui m'a intéressé, c'est le temps que prenaient à l'époque les échanges entre Montréal et Londres: il fallait six mois! On ne pouvait pas alors traverser l'Atlantique en moins de trois mois — j'en sais quelque chose puisque je fais moi-même de la voile, et il m'est arrivé de mettre un mois pour aller de Montréal à Gaspé. Enfin, une fois le message rendu à Londres, il fallait ensuite écrire la réponse, la retourner...

Pour ce qui est du personnage de Durham, j'ai compris assez tard que je pourrais me voir blâmé de lui avoir fait dire une chose grave qu'il n'aurait pas réellement dite, comme par exemple lorsqu'il avance que les Canadiens-français forment «un peuple sans Histoire». Mais il l'a dit!

Pourquoi alors ne pas avoir choisi la forme du documentaire, qui ne vous contraint pas, d'emblée, à inventer?

Je ne peux pas faire de documentaire sur l'Histoire!... Pour moi, un documentaire, c'est filmer quelque chose qui se déroule maintenant, devant mes yeux, comme nous l'avons fait par exemple dans *Pour la suite du monde*.

***Comment qualifier alors un film comme* Ozias Leduc?**

François-Xavier Bouchard (Francis Reddy), qui préside le dernier repas avant l'exécution des patriotes, lit la lettre-testament de de Lorimier (David Boutin), au fond à droite avec sa femme (Julie Anne).

(rires) C'est un genre qui n'a pas de nom... Il n'y a pas une grande part de documentaire dans ce film: seulement les tableaux et les photographies de l'époque. Ce n'est pas non plus de la fiction puisque je me base essentiellement sur des documents, comme par exemple ce qui se passe entre les deux Roquebrune.

Si on prend les films de l'Américain Ken Burns: celui sur la guerre civile américaine, celui sur Meriwether Lewis qui a parcouru les États-Unis d'un bout à l'autre de 1804 à 1806 à la demande de Thomas Jefferson, ou le film qu'il a réalisé sur la construction du pont de Brooklyn en 1883, peut-on parler de documentaires alors qu'aucun plan dans ces films-là n'a pu être tourné en direct? Mais, par extension, on peut toujours dire, par exemple, que les photos de Mathew Brady de la guerre civile, étant, elles, des documents qui deviennent vivants par le fait même d'être filmés, permettent de parler de documentaire. On se rend compte à quel point la frontière entre fiction et documentaire n'est presque pas définissable.

Ce que nous montre le film est-il inspiré de l'incursion de Robert Nelson, à la tête de quelques centaines de patriotes, à la frontière entre le Vermont et les Cantons de l'Est, ou est-ce une bataille qui s'est déroulée à l'automne à Napierville, ou encore à Odelltown?

Il y a toujours un détail que j'ai tiré d'un de ces événements-là, mais je n'en montre pas un en particulier. Là où a lieu l'assaut, c'est un endroit fictif, mais qui est inspiré de Baker's Corner et d'Odelltown. Le canon, par exemple, est assez bien décrit dans le journal d'Azarie Archambault, mais il était placé devant une église. J'aurais bien voulu tourner devant une église pour refaire Odelltown. Or, la seule église qui aurait pu servir — superbe, avec ses murs de pierres! — était dans les Cantons de l'Est, et elle nous a été refusée parce que les gens du coin ne voulaient pas entendre parler de tourner un film sur les patriotes! On a finalement placé le canon devant une maison qu'on a été obligé de construire. Nous n'avons pas cherché à tourner dans la région où les événements se sont déroulés puisque tout a tellement été détruit, et ce qui reste est en si mauvais état qu'il n'y aurait pas eu d'avantage à être fidèle aux lieux.

En voyant votre film, on prend mieux conscience du fait que nous avons toujours occulté de notre Histoire la rébellion de 1837-1838 — tout comme ce que vous appelez si bien «la défaite» —, peut-être parce que nous craignions d'éveiller une animosité réciproque entre francophones et anglophones. Il n'y a qu'à se rendre dans un lieu comme l'île d'Orléans pour constater qu'à peu près toute l'architecture est postérieure à «la défaite», et lorsque l'on cherche à interroger les gens sur les destructions massives commises par les Britanniques à cette époque, on sent un malaise, comme si on ne voulait pas ressasser ces choses-là.

C'est vraiment épouvantable, la destruction du pays qui a été faite! La rive sud, de Rimouski jusqu'à Lévis, a aussi été presque entièrement brûlée en 1760 au moment de «la défaite». C'est une chose incroyable! Il y aurait également des films à faire là-dessus. Bien entendu, on ne peut pas rendre les gens d'aujourd'hui responsables de ce qu'ont fait leurs ancêtres, mais ça ne nous empêche pas pour autant de raconter ce qui s'est passé. Je ne comprends absolument pas l'attitude qui consiste à vouloir taire ces choses-là, et c'est vraiment à cause de la carence d'œuvres sur notre Histoire que j'ai voulu faire ce film.

Mais les militaires, vous les montrez malgré tout relativement cléments...

Ce qui est juste aussi... Je ne l'ai pas inventé, il y a plusieurs patriotes qui le racontent. Ils doivent même leur survie jusqu'à Montréal, après leur arrestation, à des militaires qui se sont occupés d'eux pendant qu'ils marchaient dans le convoi, sinon ils seraient morts gelés. J'ai fait la même chose dans ***Les ordres***, car si on ne s'attache qu'à la méchanceté de certains hommes, on n'ira pas très loin. Ce à quoi il faut faire référence, c'est aux lords... Et même les lords ne se rendaient peut-être pas bien compte de ce qui se passait dans la colonie, ils envoyaient des gens exécuter leurs ordres, ce qui a eu pour résultat un pays brûlé, des gens mis en prison arbitrairement, etc. C'est comme à l'époque des troubles de 1970: c'est le gouvernement Trudeau qui est responsable de ce qui s'est passé.

Mais en fait, ce ne sont pas surtout les volontaires loyalistes, que l'on ne voit pas dans le film, qui auraient commis le plus d'exactions, brûlé les maisons, etc.?

Oui, mais les militaires l'ont fait aussi. C'est très difficile de déterminer... Et si les militaires ont laissé faire les volontaires, alors ils sont aussi responsables...

Est-ce par crainte qu'on vous accuse d'exagération que vous faites preuve d'une si grande retenue dans une scène comme celle des maisons incendiées par les troupes d'occupation? Cette scène semble nettement en-dessous de la réalité.

Il y a quand même un plan où on voit plusieurs maisons qui brûlent au loin, dans la vallée, et j'espère que ce plan sera très efficace. C'est comme avec ***Les ordres***: il y en a qui ont dit que c'était pire que ça... Mais si déjà on est impressionné par ce qu'on voit à l'écran, on peut croire que si j'en avais mis plus, on aurait peut-être mis en doute ce que je montre en se disant que ça ne pouvait pas être comme ça.

C'est comme la pendaison, on sait que Narbonne n'est pas mort immédiatement...

Oui, et le bourreau est monté sur ses épaules pour l'achever. On a tourné cette scène-là, mais elle a été écartée au montage parce qu'elle détournait l'attention du spectateur de ces cinq hommes qui mouraient. Ça devenait uniquement une séquence sur la méchanceté du bourreau.

Sur le plan formel, on remarque, en plus de cette belle lumière atténuée qui baigne tout le film, que les couleurs que vous avez créées sont à la limite du noir et blanc...

Mon désir était qu'il y ait le moins de couleur possible. Je préfère l'évocation d'une tunique rouge plutôt qu'une tunique rouge qui vous «pète dans la face». Je trouve que les pellicules américaines donnent des couleurs trop saturées, trop agressives; parce que la couleur sur les pellicules, c'est vraiment une question de culture. Les pellicules d'Europe de l'Est par exemple sont différentes...

Vous savez, vous ne voudrez peut-être pas me croire, mais je ne me suis absolument pas occupé de la lumière. C'est mon fils Sylvain... Deux fois peut-être je lui ai dit: «Tu ne crois pas qu'ici c'est un peu clair?» et il était d'accord. D'ailleurs, si je pose trop de questions, il me dit: «Laisse-moi faire, je suis sûr de mon négatif.» Il faut dire que nous travaillons ensemble depuis longtemps, et qu'on a beaucoup parlé d'éclairage doux, d'éclairage réfléchi, du principe de la lumière par les fenêtres seulement. La plupart des films sont bien trop éclairés! Et ce qui est un fait en général est encore plus évident dans les intérieurs d'époque. La lumière vient alors de moins loin que dans les intérieurs modernes. Lorsqu'il y a une chandelle au milieu de la table, si je recule sur ma chaise, la lumière diminue davantage que si je suis éclairé par une lumière provenant d'une ampoule électrique placée dans le coin de la pièce. Le fait que dans un plan, la lumière diminue si le personnage bouge trahit la chandelle.

Au sujet de l'image, une grande découverte que j'ai faite ces dernières années, c'est la vidéo. Le jour est proche où, techniquement, le résultat en vidéo pourra être identique à celui du 35 mm, même sur grand écran. D'ailleurs, je crois que les meilleures images que j'aie faites sont dans ***Ozias Leduc***, que j'ai tourné en Betacam. Les possibilités sont immenses, mais à condition que l'on fasse les mêmes recherches sur la vidéo que nous avons faites en cinéma. Il faut toutefois le vouloir et, surtout, avoir une idée de ce que l'on veut. Ce qui arrive, c'est qu'aujourd'hui n'importe qui tourne n'importe quoi en vidéo, avec n'importe quel type d'éclairage et croit que ce sera bon... mais c'est mauvais. Il y a aussi souvent une sorte de sécheresse de l'esprit qui fait qu'on ne sait pas quoi faire avec l'image. On ne recherche que la perfection du piqué, alors que ce n'est pas ça! C'est la recherche de l'âme qu'il faut!...

Nous parlions de la couleur parce qu'elle participe aussi d'un ensemble d'éléments, comme le fait que l'on ne voie presque jamais le soleil dans ce film, mais elle participe aussi à l'illustration de cette défaite historique qui hante notre passé et notre présent. On se rend compte à quel point cet échec a marqué notre mémoire collective et s'est transformé peu à peu en résignation. Ainsi on comprend tout à coup que les épaules voûtées des Québécois, c'est de là qu'elles viennent!

Tant mieux si ça permet de comprendre une telle chose!... Mais je crois qu'il faut avoir le courage d'affronter le passé, aussi dur soit-il.

On a l'impression que s'il y a quelque chose du cinéma direct de vos débuts qui passe dans ce film; c'est dans l'attention que vous portez aux petits détails du quotidien qu'on le trouve: le tissage, les labours, la traite des vaches, etc.

J'aurais même voulu mettre davantage de cette activité quotidienne, qui est la première chose qui nous plonge dans une époque. Je crois que j'ai été influencé par un historien anglais qui disait: «Quand je fais l'histoire d'une bataille, ce qui m'intéresse ce n'est pas tant de connaître comment s'est déroulée la bataille, ni les stratégies des généraux, mais plutôt de savoir si avant la bataille les gars se mettaient à genoux, comment ils faisaient pour manger au milieu de la bataille, est-ce qu'ils changeaient de culotte? quelle sorte de tuyaux y avait-il dans les tranchées pour amener l'eau? etc.» Je crois aussi que si on comprend la vie quotidienne, on comprend mieux tout le reste, on se sent plus familier avec ce qui est montré. Je voulais que les gens qui verraient le film sentent que c'est dans leur milieu que Durham, que Colborne agissaient. C'est un peu pour la même raison que j'ai tenu à me rendre à Québec pour tourner dans des intérieurs français, afin de bien faire sentir que les Britanniques s'étaient introduits dans l'univers français du Québec.

Et la diversité d'accents qu'on entend dans le film?...

Alors ça, ç'a été un gros problème! J'avais des aspirations beau-

La répression est impitoyable. Les campagnes au sud de Laprairie sont incendiées. François-Xavier Bouchard (Francis Reddy).

Photo du bas, Henri Brien (Emmanuel Bilodeau) sur le champ de bataille.

PHOTOS: MICHEL TREMBLAY

Thomas Bouchard (Claude Gauthier) quitte l'église en plein sermon. Rose-Aimée Bouchard (Micheline Lanctôt).

Perquisition chez les Bouchard.

PHOTOS: MICHEL TREMBLAY

Chevalier de Lorimier (David Boutin) en route vers l'échafaud.

coup plus grandes sur ce plan, mais je n'ai pas pu les pousser aussi loin que j'aurais voulu, premièrement parce qu'on ne savait pas comment on parlait à l'époque, avant l'apparition du québécois. Ce n'était pas encore un français influencé par la langue anglaise, puisque ça faisait à peine 70 ans que les Anglais étaient là, et les Français n'avaient pas encore de contacts quotidiens avec eux. On sait qu'à l'origine il y avait du poitevin, du normand, un peu de breton, et que ces langues se sont réunies graduellement pour donner un français qui ressemblait plus à celui de l'Île-de-France qu'à celui des régions. C'est pour ça que je tenais à ce que des femmes parlent un peu en poitevin, imaginant que leurs parents avaient parlé poitevin et qu'il leur arrivait encore de parler cette langue, comme pour affirmer leurs origines. Il y avait donc cette difficulté-là que je ne suis pas arrivé à solutionner.

Puis, deuxièmement, il y avait aussi le fait qu'on ne pouvait pas tellement répéter avec les comédiens, parce que des répétitions auraient coûté très cher. J'aurais voulu pouvoir étudier avec les comédiens principaux cette question de la langue, mais j'ai dû choisir de privilégier autre chose, parce que même si un budget de quatre millions de dollars peut paraître élevé, c'est très peu lorsqu'il s'agit de faire un film historique. On a préféré mettre les quatre millions sur l'écran. Donc, ne pouvant faire de répétitions, je me suis dit: parlons un français correct, qui déjà est plus ancien que la langue que l'on parle en France aujourd'hui. Un français semblable, en fait, à celui parlé à l'Île-aux-Coudres. D'ailleurs, juste avant que nous allions y tourner ***Pour la suite du monde*** (1963), un linguiste de l'Université Concordia était venu faire sa thèse sur cette île parce qu'il avait été déclaré que c'était l'endroit au monde où se parlait le français le plus ancien. Enfin, la dernière raison qui nous a fait fléchir, c'est que les quelques essais que nous avons réalisés indiquaient que ça risquait de tomber dans le folklorique, ce qui aurait facilement pu paraître ridicule. Mais un linguiste nous a quand même guidés et fait des suggestions sur plusieurs prononciations.

Vous venez de faire allusion à la difficulté de se restreindre à un budget de quatre millions lorsqu'on réalise un film historique. Sur ce plan, le nombre de figurants à l'écran peut surprendre, comme dans la séquence où les patriotes rencontrent le bataillon de l'armée britannique...

Il y a effectivement beaucoup de figurants dans le film, mais pour la séquence que vous évoquez, je ne devrais pas vous le dire... mais c'est grâce au «monde merveilleux du traitement de l'image» que nous avons pu nous permettre une telle chose. Nous avons pris l'image tournée en 35 mm, nous l'avons fait numériser de façon très précise, ensuite les figurants ont été multipliés par quatre, puis on a transféré cette image en 35 mm, et le trucage a été enregistré: rien n'y paraît. C'est comme pour les voiliers que l'on voit dans le port au bout d'une rue de Montréal: ils ont été rajoutés de la même manière...

La dernière exécution de patriotes le 15 février 1839. François Nicolas (Pierre Lebeau), Pierre-Rémy Narbonne (Roc Lafortune), Charles Hindelang (Robert Bouvier), Amable Daunais (Stéphane Simard) et Chevalier de Lorimier (David Boutin).

Alors que, dès vos tout débuts jusqu'aux* Ordres, *vous aviez pratiqué un cinéma de conscience sociale, comment expliquer qu'il y ait eu un saut de près de vingt ans pour revenir aujourd'hui de plain-pied à ce type de cinéma?

Mais là-dessus, il y a eu treize ans où je n'ai pas tourné. Il faut dire que je me suis mis à la rédaction du scénario de ce film-ci cinq ans après ***Les ordres***, et j'ai interrompu mon travail pour me rendre au Cinéma du réel, à Paris, où il y a eu ma rencontre avec ce texte magistral d'Edgar Morin — avec qui j'avais déjà travaillé vingt ans plus tôt — sur le cinéma-vérité, une sorte d'éclair lumineux qu'il a écrit en huit pages et qui faisait la préface du catalogue de cet événement. Dans ce texte Morin soutient que la fiction, qui porte en elle son imaginaire, ment moins que le documentaire. Sans apporter de réponses claires à mes interrogations, ce texte est vraiment devenu pour moi un sujet de méditation. Morin amène une pensée philosophique face à ce phénomène de la vérité; car, bien entendu, nous nous étions posé cette question-là pour appeler au départ le cinéma que nous faisions «cinéma-vérité»... jusqu'à ce que Ruspoli dise que cette désignation était trop ambitieuse et même prétentieuse et qu'il fallait plutôt parler de «cinéma direct». C'est donc que tout était déjà en ébullition dans nos esprits. Ce sont des sujets de réflexion où il est difficile de trancher, et même Rouch aujourd'hui ne veut pas parler de ces questions, parce que, lui, il a trop peur... (rires)

Ce qui se passe c'est que dès qu'on manipule le réel, qu'on se sert de la réalité pour en faire un spectacle — un film comme ***Pour la suite du monde*** était aussi un spectacle —, on peut très facilement en faire quelque chose d'irréel, être infidèle à la vérité en plaçant un plan là plutôt que là, parce que ça se raconte mieux ainsi. Il faut vraiment avoir une certaine intégrité pour manipuler ces éléments-là et ne pas dire n'importe quoi. Et malgré nous, bien des fois, on dit n'importe quoi, soit en idéalisant parfois, ou par des cadrages qui ne disent pas tout. Il y a le fameux cas de Flaherty qui tourne ***Man of Aran*** et ne montre pas la pauvreté à côté de son cadrage. D'autres, d'ailleurs, l'ont par après accusé d'avoir fabriqué un mythe en ne tenant pas compte de la dimension sociale de l'île d'Aran. Tous ceux qui portent Flaherty dans leur cœur comme une idole ont eu du mal à avaler ça!

Pour revenir à votre question, vous savez, ce sont les circonstances qui m'ont fait faire des films. Et ce film sur les patriotes s'est concrétisé lorsque j'ai été prêt. Je souhaite avant tout, grâce à lui, avoir participé à une plus grande conscience collective de ce qu'on est, un peu comme en faisant ***Les ordres*** je voulais fournir à mes compatriotes une connaissance un peu plus grande de ce qui venait de se passer dans leur propre pays. Nous participons tous à ce qui se passe, même si c'est le premier ministre qui prend les grandes décisions; nous sommes toujours en état d'influencer notre milieu. Parfois je me dis pour m'encourager, imaginons que ***Les ordres*** n'existe pas... eh bien! ce serait incroyable tout ce qu'on ne saurait pas!... En même temps, on espère toujours que les gens vont croire à ce que l'on montre. Il y a aussi tous les sceptiques qu'on souhaite convaincre, et c'est pour ça que je mets tous ces petits détails dont je parlais tout à l'heure, que j'essaie que chacun de ces détails soit crédible. ■