

Un témoin privilégié du cinéma québécois Entrevue avec Michel Brault

Yves Laberge

Number 38, Summer 1994

À l'affiche, cent ans de cinéma au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8624ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (print)

1923-0923 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Laberge, Y. (1994). Un témoin privilégié du cinéma québécois : entrevue avec Michel Brault. *Cap-aux-Diamants*, (38), 40–43.

Un témoin privilégié du cinéma québécois

Entrevue avec Michel Brault

Délicieuses incertitudes d'un cinéaste, toujours sur le qui vive derrière «l'œil magique».

par Yves Laberge

Michel Brault a eu la chance de participer directement aux principales étapes de l'histoire du cinéma québécois pendant près d'un demi-siècle. Il se passionne très jeune pour le cinéma, qu'il découvre grâce à son ami Claude Jutra. Il est assistant de Jean-Yves Bigras pour le tournage de *La Petite Aurore, l'enfant martyre*. Il assiste au tournage de *La Loi du silence* de Hitchcock. Son film *Les Raquetteurs* devient le manifeste du cinéma direct québécois. Ses longs métrages *Pour la suite du monde* (coréalisé avec Pierre Perrault) et *Les Ordres* (sur la crise d'Octobre) sont des emblèmes du cinéma québécois à travers le monde. Mais surtout, par son travail de cameraman et de producteur, Michel Brault a influencé plusieurs générations de cinéastes et a participé aux grands moments du cinéma québécois. La liste de ses tournages comme cameraman serait trop longue, citons simplement pour mémoire *À tout prendre*, *Mon oncle Antoine* et *Kamouraska* de Claude Jutra; *Mourir à tue-tête* de Anne-Claire Poirier; *Les Bons Débarras* de Francis Mankiewicz, en plus de nombreuses autres collaborations à l'étranger. Michel Brault a accepté de partager avec nous quelques souvenirs d'une carrière impossible à résumer, et qui se poursuit.

Yves Laberge: Michel Brault, vous êtes un des pères du cinéma direct. Qu'est-ce qui vous a influencé?

Michel Brault: Une série d'événements heureux ont favorisé ma venue au cinéma direct. Tout d'abord c'est avec Claude Jutra que j'ai appris l'essence même de ce qui fait le cinéma et j'ai eu la chance de faire une partie de ma carrière avec lui. Pour ce qui est de ma façon de filmer, ayant commencé par faire de la photographie, j'avais été influencé par le photographe Henri Cartier Bresson qui ne retouchait jamais les cadrages de ses photos. S'il ratait un moment privilégié ou un geste, il ne demandait jamais à la personne de recommencer, pour ne pas fausser le geste. J'avais entrepris de faire la



Michel Brault lors du tournage en 1970 du film «Mon oncle Antoine» réalisé par Claude Jutra. Photo: Office national du film du Canada. (Archives d'«Échos Vedettes»).

même chose au cinéma. J'en avais fait une espèce de religion. J'essayais donc de ne pas demander aux gens de recommencer un geste même s'il était très significatif; tant pis pour moi. Puis en 1960 Jean Rouch qui avait vu mon film *Les Raquetteurs* au Flaherty Seminar à Santa Barbara en Californie m'a invité à participer au tournage de *Chronique d'un été* à Paris. Ce fut une occasion unique. C'est pendant ce tournage que fut employé pour la première fois le mot «cinéma-vérité». Mais ce qui était le plus précieux pour moi, c'est que j'ai pu participer à la naissance d'une nouvelle caméra. Une caméra légère, portable, synchrone avec le son et silencieuse: la fameuse NPR fabriquée par Éclair à Paris. Pendant le tournage de *Chronique...*, j'allais parfois à l'atelier d'André Coutant, le dessinateur de cette caméra pour Éclair et nous modi-

fions la caméra pour l'adapter au fur et à mesure à nos besoins... et nos besoins étaient ceux d'un nouveau cinéma qui naissait qui s'est appelé plus tard: *cinéma direct*.

Y.L.: Lorsque vous avez tourné *Les Raquetteurs*, en 1958, vous avez utilisé des objectifs à grand angle.

M.B.: À mes débuts dans le métier, je tournais avec Jacques Giraldeau une émission pour la télévision qui s'appelait *Petites Médiasions*. Nous étions jeunes et nous nous moquions un peu des gens. On filmait avec le téléobjectif, sans se faire voir, les à-côtés de la vie, les situations amusantes, un peu satiriques. On s'est vite aperçu que c'était un cul-de-sac. Nous avons découvert qu'il fallait plutôt se rapprocher des gens, avec leur consentement. En somme il fallait filmer au grand



Scène tirée de «Pour la suite du monde» de 1963. Michel Brault a coréalisé ce film avec Pierre Perrault pour le compte de l'ONF. Photo: Office national du film du Canada. (Coll. Yves Laberge).

angulaire plutôt qu'au téléobjectif. Cela soulevait des tas de questions sur l'influence de la présence d'une caméra sur le milieu.

Est-ce qu'on allait réussir à se faire accepter? Nous avons découvert en faisant entre autres *Pour la suite du monde* ou *Chronique d'un été* (réalisé par Jean Rouch et Edgar Morin) qu'avec un grand angulaire, tout près des gens, lorsque les gens qu'on filme ont une occupation captivante, ils se soucient très peu de la caméra. Dans le film *Pour la suite du monde*, une fois l'entreprise de la pêche déclenchée, les gens avaient des activités réelles à accomplir; par exemple, lorsque Léopold allait rencontrer le curé, il avait vraiment un rendez-vous avec lui, ce n'était pas une rencontre organisée à l'avance par les cinéastes. Quand Léopold est allé voir Grand Louis à son «moulin à scie», celui-ci ne savait pas du tout ce que Léopold allait lui proposer, et nous, on «découvrait» Grand Louis «découvrant» la possibilité de refaire la pêche aux marsouins, celle qu'il avait pratiquée plus de 30 ans auparavant. C'est cela qui était extraordinaire, peu importe la présence ou non de la caméra.

Y.L.: Savaient-ils qu'ils seraient filmés, avant l'arrivée de l'équipe de tournage?

M.B.: Plus ou moins... on nous appelait les «messieurs de Radio-Canada». Alors tout le monde savait que les «messieurs de Radio-Canada» étaient là, bien que nous étions de l'ONF, parce que pour eux, il n'y avait que la télévision.

Y.L.: Si l'on pense au film *Pour la suite du monde*, quelle a été la répartition du travail entre Pierre Perrault et vous-même? Avez-vous travaillé au montage?

M.B.: C'est moi qui ai fait le montage avec Werner Nold. Pierre avait eu l'idée du film. Moi j'étais réalisateur à l'ONF et Pierre était écrivain et venait de participer à une série de films avec René Bonnière qui s'appelaient *Au pays de Neufve-France*. Mais comme le travail de Pierre et le mien s'était

tellement imbriqué, nous avons signé tous les deux. On s'entendait sur une situation et Pierre s'arrangeait pour que les éléments se présentent devant ma caméra. Par exemple, dans la séquence de la forge, pendant que Léopold parle avec le forgeron Philippe Dufour de la «lance à bacul» qu'ils sont en train de forger, Alexis dit à son petit-fils: «Va me chercher l'livre». Nous étions à la forge, assez loin de chez Alexis, mais le livre était dans la voiture, et c'est ainsi que Pierre s'était arrangé pour faciliter les choses. On s'arrangeait comme ça, on faisait des mises en situation, on en disait une partie à l'un et une partie à l'autre. Comme on n'avait pas encore à cette époque des caméras insonorisées, j'installais trois objectifs à longue focale sur la tourelle de la caméra. Je pouvais donc mettre la caméra assez loin pour ne pas entendre son bruit. Marcel Carrière, le preneur de son, se servait souvent de micros-cravates. Par exemple, lorsque Léopold arrive avec Abel Harvey en camion, on voit ce dernier descendre du véhicule, il a un fil dans la main, il le laisse tomber derrière lui, il dit: «Bonjour le père, avez-vous vu du marsouin dans la pêche ce matin?». Pendant ce temps, Marcel attrape le fil, le branche dans son magnétophone et la conversation continue avec deux micros-cravates.

L'évolution de la technique a été une des conditions essentielles à la réalisation de ce genre de films. À cette époque, il était impensable de filmer les gens sur le vif, les équipements étaient beaucoup trop lourds. Les caméras et les magnétophones avaient été dessinés pour faire des



«La différence de se savoir filmé». En 1958, Michel Brault, l'un des pères du «cinéma direct», tourne «Les Raquetteurs» en collaboration avec Gilles Proulx. Photo: Office national du film du Canada.

(Coll. Yves Laberge).

films de fiction avec de grosses équipes, pas pour aller à trois filmer sur les batus de l'île aux Coudres. Lorsqu'on voit *Pour la suite du monde* aujourd'hui, on ne peut songer un seul instant qu'il ait été question d'écrire des dialogues pour les faire dire par les gens de l'île aux Coudres. Et pourtant Pierre Perrault avait d'abord écrit quelques pages de dialogues pour

Alors, on a été obligé de tourner une partie du film en noir et blanc. Mais alors, s'est posée la question: quelle partie en noir et blanc et laquelle en couleur? Je me suis dit que le cliché serait de montrer la vie en couleurs et la prison en noir et blanc, donc j'ai choisi l'inverse. La vie en noir et blanc parce qu'on connaît les apparences de la vie, tandis que la prison on

Il faut le fabriquer pièce par pièce. On a commencé le tournage de *Mon oncle Antoine* assez tard en hiver. Il n'y avait plus un brin de neige. C'était dégueulasse à Thetford Mines. Une vieille neige sale traînait. J'étais désespéré. L'équipe de production a dû commander 25 camions de neige pour le lendemain matin, premier jour de mars et premier jour de tournage. Le lendemain, au réveil, il y avait un pied de belle neige blanche tombée durant la nuit. On a donc allègrement annulé les camions de neige. On a tourné les scènes d'hiver pendant tout le mois de mars. On a du s'arrêter parce que le financement n'était pas terminé. Il y a eu les élections, une campagne électorale. La première campagne électorale du Parti québécois à laquelle j'ai participé pendant le mois de mai 1970. Puis, on a repris notre tournage au mois de juin. On ne savait même pas si on allait avoir assez de sous pour finir le film! Puis, au montage durant l'été, on s'est aperçu que le film avait certaines lacunes. On ne comprenait pas très bien l'histoire du cercueil, etc. Alors, l'hiver suivant, au mois de décembre, dès qu'il y a eu de la neige, on est retourné à Thetford Mines et on a tourné d'autres scènes. Finalement, on s'est aperçu que le film avait un certain intérêt. Vous comprenez qu'en le faisant on ne savait pas très bien si on allait réussir ou pas. Surtout pas que ce serait un «grand film» comme vous dites. Un film n'existe que lorsque le public le voit.



En 1974, Michel Brault réalise, pour les Productions Prisma, le film «Les Ordres» inspiré des événements de la Crise d'octobre 1970. Sur cette photographie prise lors du lancement du film, Brault apparaît (à droite) en compagnie de deux des principaux acteurs, Claude Gauthier et Jean Lapointe. Photo: Jacques Gregorio. (Archives d'«Échos Vedettes»).

ce film. Bien sûr, on ne s'en est pas servi mais à cette époque on ne pouvait pas faire autrement. Il a fallu que les caméras deviennent portatives pour que l'on puisse capter la vie à peu près telle qu'elle se déroule.

Y.L.: Qui a eu l'idée de garder ce titre *Pour la suite du monde*?

M.B.: Je pense que c'est ma suggestion. Pierre voulait appeler cela «La Trace»; parce que les vieux, comme ils le disaient, voulaient laisser une trace aux jeunes, un héritage. Cette chose qui avait été «héroïque et belle», et «enthousiasmante» comme dit Alexis, ils voulaient en laisser les traces. Finalement, on a choisi *Pour la suite du monde* qui d'ailleurs est une expression du capitaine Abel Harvey, le maître de la pêche.

Y.L.: À propos de *Les Ordres*, vous pourriez peut-être expliquer la signification de l'emploi du noir et blanc et de la couleur?

M.B.: C'était une question d'économie. On n'avait pas assez d'argent pour se payer de la couleur pour tout le film.

connaît moins, donc en couleurs pour donner plus d'information.

Y.L.: Vous avez participé aussi à deux des films les plus importants de Claude Jutra, soit *Mon oncle Antoine* et *Kamouraska*. Au moment où vous avez filmé, sentiez-vous que ce serait de grands films?

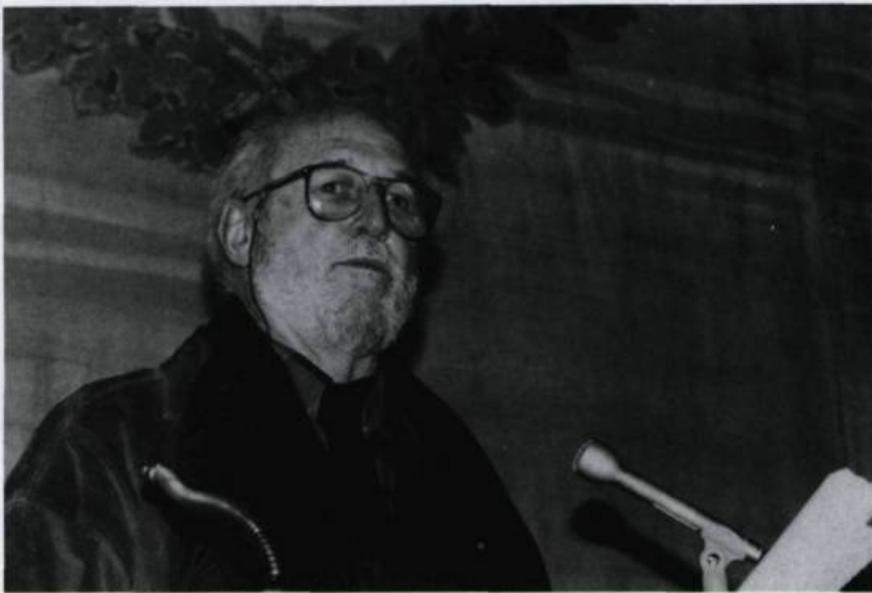
M.B.: Tous les films qui se sont avérés importants par la suite, personne ne pouvait en prévoir la renommée. Ce n'était pas évident! Un film se fait par étapes. Quand Clément Perron a présenté le scénario à Claude Jutra, celui-ci n'était pas très emballé. Ils sont allés prendre une bière ensemble puis Clément a raconté sa vie. Claude lui a dit: «Écoute, c'est ça que tu devrais faire comme scénario». Clément est rentré chez lui et a réécrit le scénario!... basé sur un épisode de son enfance, c'est ce qui est devenu *Mon oncle Antoine*. Une fois le premier tournage terminé, ce n'était pas encore évident. On est retourné filmer durant un deuxième hiver. On pensait qu'on se trompait. On n'était pas toujours sûr! Quand on fait un film, on ne croit pas avoir un chef-d'œuvre en puissance et qu'il suffit de l'exécuter!

Y.L.: À peu près à cette époque, vous tenez la caméra pour le film *Sartre-De Beauvoir*.

M.B.: C'est un film qu'on voit rarement. Il est enfoui dans les archives de Radio-Canada. Et pourtant... Il faudrait demander à Radio-Canada de le sortir.

Y.L.: C'était en 1969-1970.

M.B.: Jean-Paul Sartre à cette époque refusait de participer à tout film qui pouvait éventuellement paraître à «la télévision de De Gaulle». Comme tout était à «la télévision de De Gaulle» en France, Sartre n'avait jamais consenti à participer à un film sur lui. Madeleine Gobeil, une Canadienne qui était une grande amie de Simone de Beauvoir, a réussi à convaincre Radio-Canada de faire un film sur Sartre et De Beauvoir et ces derniers ont accepté. Les responsables ont assigné à ce projet un réalisateur d'affaires publiques, Max Cacopardo, qui me connaissait et qui m'a proposé de faire les images. J'ai demandé Alain Dostie comme assistant-caméraman, Marcel Carrière à la prise de son. Notre guide était Claude Lanzman qui à cette époque était je crois secrétaire de la revue *Les temps modernes*.



Michel Brault, 1994, lors du lancement de son nouveau film «Mon ami Max». (Archives d'«Échos Vedettes».)

C'était un film où il y avait beaucoup d'entrevues et il était évidemment question de philosophie. Je n'étais pas très fort en philo au collège et je ne comprenais pas grand-chose au langage très savant de Sartre. Mais par contre il y eu pour moi des moments privilégiés. J'ai filmé Sartre visitant sa vieille mère, boulevard Raspail; on a filmé une tournée avec Simone qui nous a amenés au «Café de Flore», au lycée où elle avait fait ses études. Un jour, on devait filmer une visite de Sartre chez sa fille adoptive. Toutefois, Claude Lanzman nous avait dit: «On va filmer mais je ne veux pas que vous enregistriez le son, seulement l'image...». Je n'ai jamais su pourquoi d'ailleurs mais j'étais convaincu qu'il fallait s'arranger pour prendre le son quand même. À l'insu de Lanzman, on a réussi à convaincre Madeleine Gobeil de cacher un micro émetteur dans son sac à main. Marcel Carrière suivait à distance. Pendant que nous filmions à l'intérieur, il était caché dans le corridor, et enregistrait tout sans arrêt! Moi, à l'intérieur, je filmais tout. À un moment donné, Sartre s'assoit au piano et se met à jouer. Vous imaginez

la catastrophe si on n'avait pas enregistré le son. On a donc pu filmer ce moment unique probablement dans les archives... Jean-Paul Sartre jouant pour sa fille au piano.

Plus tard, le montage se faisant à Montréal, Claude Lanzman est venu et il a bien fallu lui dire: «J'ai quelque chose à t'apprendre, c'était interdit mais on a enregistré quand même». On lui a montré et il s'est bien rendu compte qu'on avait là un moment unique et précieux...

Y.L.: Vous avez même fait trois films sur René Lévesque?

M.B.: Oui, mais je ne sais pas où ils sont. Théoriquement, ils sont aux archives du Parti québécois. Mais j'ignore dans quel état. Peut-être que la direction du Parti québécois les a remis à la Cinémathèque québécoise. Ce ne sont pas des films «sur» René Lévesque mais «avec» lui, pour la campagne électorale.

Y.L.: Y a-t-il eu d'autres événements dans l'histoire du cinéma, au sens large, auxquels vous avez participé?



Affiche du film de Michel Brault «Entre la mer et l'eau douce» avec Claude Gauthier et Geneviève Bujold, 1967. (Archives de la Cinémathèque québécoise).

M.B.:... Oui mais ce sont des anecdotes, des moments privilégiés qui ont été possibles grâce à ce métier... par exemple, faire un film avec Wilfrid Pelletier, au cours des répétitions d'orchestre, ou filmer en plein centre d'un orchestre dirigé par Pablo Casals dans un concerto de Bach ou... pendant la visite du général De Gaulle, me retrouver sous le balcon avec ma caméra. C'est parfois le côté réjouissant du travail de caméraman... mais le plus grand privilège c'est d'avoir pu participer à la transformation des techniques de prise de vues à la fin des années 1950, ce qui nous a permis de nous rapprocher du monde... pour la suite du monde. ♦

Propos recueillis par **Yves Laberge** à la résidence de Michel Brault, le samedi 9 avril 1994.

Archives du Séminaire de Nicolet
... témoins de notre histoire...

Heures d'ouverture:
du lundi au vendredi
de 9 h à 12 h
de 13 h à 16 h 30



900, boulevard Louis-Fréchette, Nicolet J0G 1E0
Information: (819) 293-4838

MUSÉE
DE
KAMOURASKA

69, AVENUE MOREL
KAMOURASKA (QUÉBEC)
G0L 1M0
(418) 492-3144
(418) 492-0783

