

## *L'homme à la caméra* *Entretien avec Michel Brault*

*Propos recueillis par Bruno Cornellier et Martin Frigon*  
*Photos : Bruno Dequen*

Parlant de son collègue et complice Claude Jutra (1930-1986), Michel Brault nous explique qu'avant de se lancer dans le cinéma, c'était d'abord médecin. C'est donc en tant que scientifique que Jutra investit alors, à partir des années 1950, ce dispositif-cinéma qui le rendra célèbre.

Similairement, c'est en praticien — ou devrions-nous dire en « pragmaticien » — que Michel Brault parle du cinéma : un outil technologique qui le fascinera et qu'il s'efforcera également de disséquer, de déconstruire et de pousser jusqu'à ses plus extrêmes limites. Pour lui, l'idée passe par la technique : c'est en comprenant la caméra et son dispositif que l'œuvre émerge, et non l'inverse. Ou dit autrement et en ses propres mots : « [P]our faire [du] cinéma, il faut pleurer d'un oeil et, de l'autre, il faut penser à combien de pellicule il nous reste dans le magasin ». Bref, le cinéma, pour Brault, c'est d'abord et avant tout une bande de pellicule photosensible qui passe dans l'engrenage d'une caméra. De là, tout commence...

Michel Brault, grand architecte du renouveau documentaire ici et ailleurs, a réalisé ou co-réalisé plusieurs des plus grandes œuvres du cinéma direct au Québec, dont *Les raquetteurs* (co-réal. Gilles Groulx, 1958), *La lutte* (co-réal. Claude Jutra et al., 1961), *Pour la suite du monde* (co-réal. Pierre Perrault, 1963) et *L'Acadie, L'Acadie?!?* (co-réal. Pierre Perrault, 1971). Caméraman ambitieux et inventif, il travailla également comme directeur-photo sur les films de Claude Jutra, Jean Rouch, Gilles Groulx, Francis Mankiewicz, Anne Claire Poirier et plusieurs autres. Il réalisa aussi plusieurs long-métrages de fiction parmi les plus emblématiques du cinéma québécois, dont *Entre la mer et l'eau douce* (1967) et *Les ordres* (1974), qui lui valut le Prix de la mise en scène à Cannes, en 1975. Son dernier long-métrage, *Quand je serai parti...vous vivrez encore*, pris l'affiche en 1999.

Cinq décennies de cinéma plus tard, il accepta de nous rencontrer, à la Cinémathèque Québécoise (Montréal), en octobre dernier. (BC)

---

**B.C. :** Il me semble que le *cinéma direct*, en son temps, ait porté un coup fatal à l'hégémonie du réalisateur en tant qu'auteur singulier du film. En fait, de par le travail d'intrusion et d'initiative, de sensibilité, d'écoute attentive, de rapidité et de ponctualité qu'implique, par exemple, le travail du caméraman dans l'espace et l'univers des gens filmés, on en vient à se demander qui signe réellement le film? De qui dépend et découle la locution? Du réalisateur? Du caméraman? Du preneur de son? Du monteur? Ou de chacun d'entre eux? Bref ma question est la suivante: *Y a-t-il encore un auteur lorsqu'on parle de cinéma direct? Quelle autorité le caméraman ou le directeur-photo détient-il sur la signature du film? Le*

***cinéma direct ne ramène-t-il pas au centre la position du caméraman dans le processus autorial?***

**Michel Brault** : Pour ce qui est du tournage de *Pour la suite du monde* la situation est un peu particulière car j'étais à la fois réalisateur et caméraman. Ce qui est je crois la façon idéale de faire du documentaire. À cette époque, je n'étais qu'un simple citoyen, je ne connaissais pas grand chose en dehors de Montréal. Pierre Perrault, lui aussi citoyen, avait déjà bourlingué à travers le Québec et il avait marié une fille de Baie St-Paul, Yolande Simard. Ils connaissaient presque tout le monde, leurs légendes, leurs histoires. Pour moi c'était un émerveillement de découvrir ce pays, et je me suis lancé dans cette aventure grâce à l'enthousiasme qui me poussait à découvrir les gens de l'Île aux Coudres. Je trouvais que c'était un peuple héroïque, dont j'avais envie de parler. Et c'est ce qui m'a nourri, et ce qui m'a permis de faire ce film.

Précédemment, Pierre Perrault, avait présenté à l'ONF un scénario avec dialogues. Durant notre premier voyage de recherches à l'Île-aux-Coudres, il me montre ses dialogues avant d'aller rencontrer Alexis Tremblay, le patriarche de l'île. Alexis nous amène sur les battures de St-Louis et nous dit : « C'est ici mes p'tits garçons qu'on faisait la pêche, il y a quarante ans... ». Bref il nous décrit cette épopée, il parle, il parle et il parle. C'était fascinant. Surtout cette belle langue d'autrefois! Au retour, je dis à Pierre: « Je crois qu'on peut laisser tomber les dialogues, je vais trouver des caméras qui vont me permettre de filmer Alexis dans son langage à lui ». Évidemment, à cause de sa connaissance du milieu, Pierre a été un intermédiaire essentiel entre la population et nous... Mais pour la réalisation du film, c'est moi qui en étais responsable.

Il faut se reporter à cette époque où il n'existait pas de caméra synchrone portable et silencieuse pour faire ce genre de film. Je venais d'en faire l'expérience en France, avec Jean Rouch, pendant les tournages de *Chronique d'un été* et de *La punition*. J'avais appris, grâce à la détermination de Rouch, que malgré que la technique ne soit pas là, nous pouvions quand même la forcer. Et c'est ce que nous avons fait. Au premier jour de tournage, nous commençons à tourner sur les Champs Élysées, avec Marceline Loridan, et là je m'aperçois que nous ne sommes pas synchrones avec le son. Rouch me dit alors : « On verra ça après ». Après quelques secondes de tournage, les lèvres ne correspondent plus avec les mots. Nous avons filmé 25 heures comme ça, sans synchro : nous n'avions pas de fil « Pilotone » entre l'image et le son, ni de quartz pour se synchroniser, ni de montre Omega dont se servaient les « Filmmakers » de New York. Nous n'avions rien de ça. Seulement deux caméras auto-régulées, tournant indépendamment à *peu près* à 24 images/seconde. Après le tournage, Rouch s'est retrouvé en salle de montage avec 25 heures de matériel désynchronisé. Il est allé chercher une armée de monteuses qui a tout re-synchronisé mot à mot. C'est pour vous dire ce qu'est un pionnier, car Rouch en était un!

En conséquences, à l'Île aux Coudres, j'ai dû utiliser plusieurs sortes de caméra. Il y avait des caméras synchrones, une *Auricon* que l'on pouvait brancher sur le secteur de l'Hydro-Québec, ainsi que le magnétophone. J'avais aussi une *Arriflex* légère pour aller sur l'eau, sur les battures, dans les champs, etc., mais elle faisait du bruit. Il fallait donc que je me tapisse sous plusieurs couches de manteaux, dans une chaloupe avec Marcel Carrière pour enregistrer les mots et les gestes d'Alexis, Thomas et Léopold Tremblay, dans le silence de la « pêche ».

**M.F. : C'est ça d'une certaine façon qui a rendu le cinéma possible...**

**Michel Brault:** Effectivement, il fallait inventer de nouvelles techniques. J'ai toujours dit que pour faire ce genre de cinéma, il faut pleurer d'un oeil et de l'autre il faut penser à ce qui reste de pellicule dans le magasin. Une moitié du cerveau travaille sur l'émotion, et l'autre sur la technique, et en même temps. Or il y a nombre de réalisateurs qui se consacrent exclusivement au contenu. J'ai travaillé avec plusieurs réalisateurs qui « avaient une idée », mais n'avaient aucune « idée » comment la transformer en film. Ils vont filmer, ils vont enregistrer, mais ils n'auront pas *d'attitude* face à l'événement. L'usage des lentilles, le point de vue, la hauteur de la caméra, gauche, droite, etc. : ce sont tous des repères cinématographiques qui permettent d'être plus ou moins créatif.

**B.C. :** Et ça touche encore une fois à la question que je posais, c'est-à-dire celle de la place du caméraman comme auteur, comme locuteur ou signataire du film...

**Michel Brault:** On peut se poser la question quand il s'agit du documentaire, mais pour le cinéma de fiction c'est différent. Évidemment, le caméraman n'est pas l'auteur. Et pourtant, je suis déjà allé sur un tournage à Paris où François Protat, qui avait été mon assistant sur *Kamouraska*, était directeur-photo. Il était désespéré parce que la réalisatrice ne connaissait absolument rien au cinéma. Elle lui demandait par exemple s'il était possible d'avoir un gros plan des pieds à la tête!? Quelques mois plus tard, il m'invite à une projection de ce film. Un film très bien fait, avec une certaine personnalité. Or on serait incapable de dire qui en était l'auteur! Il y avait une scripte, une des meilleures de France, et probablement un assistant-réalisateur ou une assistante-réalisatrice qui connaissait bien le cinéma, empêchant la réalisatrice de faire des gaffes et l'aidant à trouver le bon objectif, la bonne façon de filmer. Est-ce qu'on fait un travelling?, etc. J'ai même travaillé avec des réalisateurs qui n'étaient même pas intéressés à savoir. Comme par exemple ce réalisateur qui partait se promener dans la nature, pendant que nous, nous préparions le tournage. Le soir nous nous réunissions tous les trois, l'assistant-réalisateur, la scripte et moi, nous faisons le découpage du lendemain, et nous faisons le film!

**M.F.:** Donc pas de capitaine pour conduire le bateau...

**Michel Brault:** C'est-à-dire qu'on peut arriver à *tourner* le film. Pour ça, il suffit d'installer la caméra, mettre un objectif, et le tour est joué. Mais il n'y aura pas le petit quelque chose de plus qui fait que c'est une oeuvre étonnante, aboutie, maîtrisée.

**B.C.:** Pour passer du coq à l'âne, j'aimerais qu'on parle rapidement d'un personnage marginal et effacé, mais néanmoins présent dans le cinéma québécois des années 1960, c'est-à-dire Ronald Jones, le boxeur, cet « autre » marquant sa différence par son visage (il est noir), mais devenant le référent du *même* lorsqu'on lui permet de s'exprimer, lorsqu'on l'invite, par exemple dans *Entre la mer et l'eau douce*, à parler. Il parle alors une langue et un accent qui est celui du jocal populaire du Québécois blanc francophone, celui qu'aborde la chanson de Claude Gauthier dans le film. Dans ce cinéma, Jones m'apparaît ni plus ni moins comme une sorte d'interstice de la nation. Il est cet inclassable dérangeant la dichotomie ambiante du biculturalisme canadien, basé sur le mythe des deux peuples fondateurs, anglais et français. Il est le noir, l'invisible, parlant anglais, mais aussi parlant français avec l'accent populaire québécois, tout comme dans le *Golden Gloves* de Gilles Groulx, filmé au cœur du quartier St-Henri. Du moins, ce que je souligne ici, c'est ma façon de voir ou de lire le film, moi qui suis d'abord le produit des académies plutôt que du

**cinéma lui-même. Or face à un tel personnage, quelle est la démarche véritable, la vision, ou devrais-je dire « l'intention » -- ce mot qui me déplaît -- du cinéaste, de « l'auteur », au moment du tournage?**

**Michel Brault :** Ce que tu dis et que tu peux expliquer à ce sujet-là, c'est une découverte pour moi. Et c'est vrai. Je dirais que tu as tout à fait raison. Mais je n'avais jamais pensé à ça au moment de faire le film. De la sorte, tu enrichis ma connaissance du film. C'est ce que disait, si je me souviens bien, Orson Welles, dans une entrevue avec André Bazin, alors que ce dernier théorisait sur *Citizen Kane* et *The Magnificent Ambersons*. Welles lui répondait tout le temps : « Je ne sais pas. J'ai simplement voulu raconter une histoire ». Et c'est ça, au fond, quand on y pense, on veut raconter une histoire et garder notre spectateur d'un bout à l'autre du film. Surtout qu'aujourd'hui, avec la télévision, d'un coup de télécommande on peut changer de canal. Cela fait partie des préoccupations des cinéastes. Surtout qu'au début du cinéma québécois, ça nous faisait mal de ne pas avoir de public. Lors de nos premiers films, nous avions rarement plus de 10000 ou 15000 spectateurs. Le premier succès fut *Seul ou avec d'autres*, qui avait tenu l'affiche pendant un mois sur la rue Ste-Catherine. Évidemment, quand je pars pour l'Île-aux-Couldres, je ne pense pas au succès. Nous partons faire un film avec des pêcheurs, alors...

**B.C. :** D'ailleurs, Yves Rousseau a écrit un jour dans *24 images* [no 100, hiver 2000, p.31] que lors d'un cours de cinéma québécois qu'il enseigna jadis devant un groupe de cégépiens, ceux-ci, film après film, semblaient s'ennuyer mortellement jusqu'à ce qu'il leur présente *Pour la suite du monde* qui, apparemment et à sa grande surprise, les auraient fascinés!

**Michel Brault :** C'est, je crois, en partie dans la dialectique du montage. Personnellement, je me mets à la place du spectateur quand je monte mon film. Un spectateur hypothétique bien sûr. Donc si ça marche, c'est que j'imagine bien le spectateur. Si je me souviens bien, Hitchcock avait dit à François Truffaut : « Quand vous faites un film, pensez au Japonais ». Ce qui veut dire que tu ne dois pas faire un film seulement pour tes amis. Un film ça coûte cher, c'est gros, c'est énorme, et ça sollicite le travail de beaucoup de gens. Tu dois donc faire un film pour un public. Si tu fais un film qui va plaire aux Japonais en même temps qu'aux gens du Plateau Mont-Royal, tu t'approches d'un langage un peu plus universel. D'un langage qui n'est pas ésotérique ou fermé. Donc quand je monte, je me mets toujours à la place du spectateur, plutôt qu'à ma place à moi, là où j'essaierais de me faire valoir.

**B.C. :** En fait, ce que vous dites me rappelle les commentaires d'un ami, à Toulouse, en France, très peu informé par la culture et le cinéma québécois, à qui j'envoie une liste de films. Il regarde *Les ordres*, il regarde *Pour la suite du monde*, il regarde *Le règne du jour*. Et malgré qu'il me dit n'avoir souvent rien compris des dialogues de ces films, ceux-ci l'ont néanmoins fasciné, l'ont viscéralement accroché.

**Michel Brault :** En fait, nous ne pouvons rien faire par rapport à la question du langage régional. Sauf insérer des sous-titres. Ou comme j'ai fait en France, à Manosque, dans un festival de documentaristes, quand Rouch m'a demandé si je pouvais traduire pour eux le langage des gens de l'Île-aux-Couldres. Je me suis alors assis au milieu de la salle, j'ai pris le micro et je me suis mis à traduire en direct, du vieux français de l'Île-aux-Couldres au français de la Provence. J'improvisais donc à mesure. Je devais traduire en presumant de l'incompréhension des

spectateurs. C'était très étrange comme exercice. Mais d'un autre côté, je crois que ça les a aidés à comprendre. Évidemment ton ami de Toulouse a compris des choses, mais il en a aussi raté plusieurs. Les détails et dialogues sur la lune, par exemple. C'est dommage. C'est pour ça que je n'ai aucune objection à sous-titrer les films. Il y a des gens qui au nom de la fierté québécoise ne comprennent pas pourquoi on devrait mettre des sous-titres français sur un film d'ici. Ce n'est pas grave. Si ça peut aider les spectateurs à comprendre...

**M.F. : Le cinéma direct que vous avez lancé avec Pierre Perrault continue d'ailleurs d'intéresser les jeunes de ma génération, ceux qui sont dans la vingtaine. Je crois qu'un des événements majeurs qui a marqué ces films et qui explique l'intérêt que l'on continue à leur porter, c'est la question de la « proximité ».**

**Michel Brault :** La proximité!? Est-ce que tu parles du téléobjectif?

**M.F. : Oui, d'une part, mais aussi la proximité des intervenants avec l'équipe qui filme. C'est là en fait que l'on saisit à quel point ce cinéma est une forme de dialogue.**

**Michel Brault** Le téléobjectif pour sa part soulève une question qui est peut-être davantage technique, puisque nos caméras étaient trop bruyantes. Prenons, par exemple, le gros plan d'Alexis Tremblay dans *Pour la suite du monde*. Le personnage est nimbé de lumière, une lumière qui le découpe par derrière. Cette image est le résultat en quelque sorte de mon refus d'utiliser l'éclairage artificiel. Curieusement, une grande partie de la valeur de cette scène est redevable à des considérations techniques. Ma caméra *Arriflex* faisait du bruit, alors j'ai posé un téléobjectif et j'ai cherché un endroit en retrait pour filmer. J'étais dans une chambre, à l'étage supérieur, à l'autre extrémité de la maison, je filmais avec une lentille 300mm. Une autre explication de mon travail avec le téléobjectif peut être illustré par la séquence de la forge. Cette technique que j'avais commencée à développer dans *Seul ou avec d'autres* consistait justement à garder une certaine distance avec le sujet filmé afin de ne pas faire entendre le bruit de la caméra. J'avais une *Arriflex* avec une tourelle à trois lentilles, sur laquelle j'installais une lentille 300mm, une 150mm et une 75mm. Je changeais de lentille en fonction de l'action accordée au discours, à la conversation. Il faut ajouter que Marcel Carrière avait mis des micros-cravate pour capter la parole d'Alexis Tremblay, son fils Léopold et le forgeron Philippe Dufour. Voilà donc pour l'essentiel ce qui en est de la « proximité ». Je me souviens qu'à l'époque, avec Jacques Giraldeau, nous utilisions le téléobjectif pour filmer les gens à leur insu dans une série qui s'appelait *Les petites médisances*. Nous « volions » des images. Cependant, pour aller filmer les gens, pour aller parmi eux, avec eux, ils doivent savoir que nous sommes là, ils doivent accepter les conséquences de la présence de la caméra et ça nécessite l'utilisation d'un grand angulaire. La seule démarche légitime est celle qui sous-tend une sorte de contrat tacite entre les gens filmés et ceux qui filment, c'est-à-dire une acceptation mutuelle de la présence de l'autre.

**M.F. : Mais là nous n'avons pas encore parlé de l'autre proximité, celle qu'établissait Perrault avec les intervenants, qui elle aussi était fondamentale.**

**Michel Brault :** Évidemment. Mais je crois que c'est plutôt la technique de prise de vues qui nous a permis cette proximité. De plus, nous n'avons jamais l'impression, dans les films dont nous parlons, que les intervenants ont conscience de la caméra. Peut-être que dans le cas de *Pour la suite du monde*, ce que nous leur proposons comme aventure, la pêche aux marsouins,

comportait beaucoup d'intensité, une force de « reconstitution » pour eux : allaient-ils vraiment refaire cette pêche? C'est dispendieux comme entreprise, l'huile de baleine ne sert plus à rien, etc. Nous avons malgré tout réussi à les convaincre de refaire la pêche. C'est là qu'il faut voir la plus importante de nos interventions. À partir du moment où ils ont décidé de la refaire, nous n'avions plus qu'à courir derrière eux. Nous les avons engagés au début dans une activité précise, intéressante et captivante pour eux, ce qui explique que la caméra ait « disparue ».

**M.F. : Il serait difficile, au sujet de cette caméra que l'on ignore, de faire abstraction de l'avènement de la télévision. J'ai l'impression que la télévision a réellement transformé le rapport des gens avec la caméra, pas nécessairement pour le mieux. L'omniprésence de la télévision dans la société a fait que les gens ont développé une espèce de conscience de leur présence à l'écran; ils se voient déjà représentés. Les moments « magiques » du cinéma direct existent encore — comme documentariste je le sais — mais ils sont de plus en plus rares, parce que les gens ont développé une conscience d'eux-mêmes à travers le médiateur qu'est la télévision.**

**Michel Brault :** Tout à fait. En plus, il faut souligner qu'il est difficile aujourd'hui de penser une relation au cinéma en dehors de l'argent. Comment filmer quelqu'un sans le payer!? Auparavant, l'aventure se faisait en état d'amitié.

**M.F. : Il est effectivement difficile aujourd'hui, comme documentariste, de convaincre les gens de la valeur d'une entreprise qui est « gratuite ». La télévision a certainement participé à la transformation du monde en espace marchand.**

**B.C. :** Parallèlement, lors d'une conférence de presse donnée au FCMM (Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal), en octobre 2003, Werner Herzog disait, à propos du cinéma direct ou « cinéma-vérité » : « I always wanted to be one of the grave diggers of *cinéma-vérité* because it only reach a superficial stratum of truth. It's an accountant's truth. They do not dig any deeper, they do not reach into something I would call 'ecstatic truth' ». Que lui répondriez-vous?

**Michel Brault :** Il n'a pas tout à fait tort. D'ailleurs, il y a un texte d'Edgar Morin, écrit en 1980, que je porte toujours sur moi et qui a servi à la préface du *Catalogue du festival du Cinéma du réel* au centre Pompidou, à Paris, où j'étais membre du jury avec Edgar. Il avait écrit :

*Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité.*

*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.*

*Or, nous devons le savoir de plus en plus profondément: la réalité sociale se cache et se met en scène d'elle-même, devant le regard d'autrui et surtout devant la caméra. La réalité sociale s'exprime à travers des rôles. Et en politique, l'imaginaire est plus réel que le réel.*

*C'est pourquoi, c'est sous le couvert du cinéma du réel qu'on nous a présenté, proposé, voire imposé les plus incroyables illusions: c'est que, dans les contrées merveilleuses dont on ramenait l'image exaltante, la réalité sociale était mise en scène et occultée par le système politique régnant et transfigurée dans les yeux hallucinés du cinéaste.*

*C'est-à-dire que le cinéma qui se pose les plus graves et les plus difficiles problèmes par rapport à l'illusion, l'irréalité, la fiction, est bien le cinéma du réel, dont la mission est d'affronter le plus difficile problème posé par la philosophie depuis deux millénaires: celui de la nature du réel. (Paris 1980)*

Je ne vois pas la déclaration de Herzog comme une condamnation du cinéma-vérité ou du cinéma documentaire. Je pense que c'est un avertissement et il faut être conscient de ce que permet le documentaire. Quand on regarde un documentaire, jusqu'à un certain point, on s'abandonne à la sincérité du réalisateur. Par contre, il y a aussi des sujets qui sont par nature transparents, limpides, et que tu ne peux pas trafiquer. Sauf que, comme le dit Morin, dans les situations politiques, la réalité sociale s'exprime à-travers des rôles. C'est-à-dire que la politique peut t'offrir l'image qu'elle veut bien. Là où Herzog a raison et Edgar Morin aussi, c'est lorsque la fiction devient plus réelle que le documentaire dans la mesure où elle est consciente de son imaginaire.

**M.F. : Il est bien évident qu'en documentaire, les intervenants nourrissent toujours un peu les attentes du réalisateur. Et la qualité d'un film découle souvent de la qualité du dialogue et de la conversation que tu as avec les intervenants. Par exemple Louis Harvey, dans *Pour la suite du monde* et les autres films, était conscient du fait qu'il était en train de conter, de légèrer. Il mentait constamment, mais il savait qu'il mentait.**

**Michel Brault :** On doit tenir compte du fait que le merveilleux peut être communiqué même à travers le mensonge. C'est sûr que dans *Pour la suite du monde* Grand-Louis raconte des histoires, mais il y a quelque chose de profondément vrai dans le faux... Rossellini disait à Rouch : « Jean, tu es un paresseux. Tu ne veux pas faire de scénario ». D'une certaine façon, il disait que c'était facile de faire du cinéma-vérité. Il n'y a qu'à demander aux gens de raconter des histoires. Or ce n'est pas tout à fait vrai. Je crois que ça mérite un regard de plus.

**M.F. : Il est certain que ce cinéma consiste souvent à confronter sa vision du monde, sa façon de voir la réalité, avec celle de l'autre, ce que les gens vivent réellement. Et c'est de cette confrontation que naît souvent l'inattendu, l'inespéré.**

**Michel Brault :** En effet. Ainsi, dans *Chronique d'un été*, lors d'une discussion à table, il y a Marceline et, à côté d'elle, Landry, un Nigérien. À un certain moment, Jean [Rouch] demande à Landry s'il connaît l'origine des numéros tatoués sur le bras de Marceline. « Son numéro de téléphone peut-être? », répond Landry. « Non », lui répond-t-on, « c'est son numéro de camp de

concentration ». Il y a alors un long silence chargé d'émotion... Et Marceline se met à parler de son père... Eh! bien, ce moment incroyable où l'Afrique rencontre les camps de concentration, j'ignore pourquoi Herzog voudrait l'enterrer. Il y a donc de grands moments comme ceux-ci dans le cinéma-direct. C'est sûr que dans l'ensemble, il peut y avoir une certaine manipulation. Un certain côté superficiel. Mais par le superficiel on peut parfois pénétrer dans la gravité.

Mais pour revenir au cinéma vérité, j'étais présent lorsque ce terme fut inventé. Nous terminions *Chronique d'un été* et nous étions dans une salle de projection sur les Champs Élysées. Nous regardions ces séquences tournées avec Marceline. Et à l'époque, Rouch se réclamait de la parenté de Dziga Vertov et son *Kino Pravda*, en français, « cinéma-vérité ». Mais cette expression est sans doute venue aux oreilles d'un publiciste qui était présent dans la salle. En regardant les « rushes », celui-ci se lève soudainement et clame savoir ce que nous devons faire pour vendre le film : « Nous allons mettre, propose-t-il, des papillons sur les affiches du film, sur lesquels il sera écrit : 'Première expérience de cinéma-vérité' ». Quelques années plus tard, Mario Ruspoli, avec qui j'ai travaillé en Lozère sur *Les Inconnus de la terre* et *Regards sur la folie*, avait proposé, dans un très beau texte, que ce que nous faisons n'était surtout pas de la « vérité », car c'était un processus beaucoup trop engageant et que la vérité sur écran n'existait pas, que c'était à la limite une expression prétentieuse. Il suggéra plutôt l'expression « cinéma direct » qui fut adopté illico par les francophones. Or le monde anglophone, pour des raisons obscures, est resté attaché au terme « cinéma-vérité ». Et l'appellation souffre de ce que Herzog lui reproche, de ce que Mario Ruspoli lui reprochait, et rejoint ce que Edgar Morin dit sur la vérité.

**M.F. : Mais il reste que la connivence en question se joue dans le temps qui passe. En cinéma direct, on va parmi les gens avec la caméra. Mais pas seulement la caméra, le documentariste aussi. On coexiste avec les gens pour une période relativement longue. Il y a tout un horizon d'attente qui nous nourrit. Il y a un dialogue qui va transparaître à l'écran. Une certaine profondeur va surgir sur cet écran. Ce que les actualités journalistiques n'ont pas le luxe d'illustrer. C'est peut-être ça qui menace le documentaire quand il doit absolument passer par la télévision pour exister.**

**Bruno Dequen : D'ailleurs, pour en revenir au FCMM, on y a encore une fois abordé la question du numérique, de la haute-définition et de cette génération qui commence à explorer ces nouveaux médias. On espère aujourd'hui, pour tout ce qui est prise de vue, composition et définition de l'image, utilisation de la profondeur de champ, etc., abonder vers les possibilités qu'offrent déjà le 35mm, qui est beaucoup plus dispendieux. Donc en regardant ce que cette jeune génération fait aujourd'hui en documentaire avec ces nouvelles technologies, quel espoir ou opinion avez-vous quant aux possibilités réelles de ces nouvelles technologies?**

**M.F. : Par exemple au niveau du montage et du tournage, les deux paramètres essentiels du cinéma : il me semble qu'avec ces nouvelles technologies il y ait de moins en moins de distance entre le monteur et les images. Pareillement, à la prise de vue, il semble y avoir de moins en moins de travail de composition.**

**Michel Brault :** Premièrement, le numérique est là pour rester. Et l'enregistrement sur pellicule argentique va finir par disparaître. On ne peut rien y faire, même si Kodak résiste à l'admettre.



Par exemple, quand Bell & Howell a cessé de produire ses projecteurs 16mm, dans les années 90 je crois, je me suis dit qu'on assistait alors à la fin du 16mm. C'était peut-être un peu tôt, mais aujourd'hui le 16mm est pratiquement disparu, si ce n'est pour quelques amoureux qui tiennent absolument au rendu du super-16 gonflé en 35mm. Mais ça ne peut que périr et disparaître complètement d'ici quelques décennies. D'un point de vue économique, ce ne sera bientôt plus rentable, et Kodak finira par disparaître, Fuji aussi. Il n'y aura plus ni pellicule ni ruban, on enregistrera tout sur des mémoires numériques gigantesques, petites et pas cher. Peut-être quelques pratiques marginales réussiront à survivre, mais le numérique prendra l'espace. Quand nous avons commencé à travailler en cinéma, dans les années 1950, nous avons cherché à apprivoiser la pellicule, à l'apprendre, à découvrir comment elle réagit, nous avons poussé son développement pour la rendre plus sensible, nous avons appris comment les lentilles sont fabriquées, comment agit la profondeur de champ, etc. Aujourd'hui, il me semble que plus personne ne s'en préoccupe. Les caméras ne sont pas limpides. Qu'est-ce qu'un CCD? Quelle est sa grandeur? Dans la plupart des caméras que j'ai utilisées, je me suis rendu compte que l'endroit où se crée l'image [le CCD] était minuscule, à peine la grosseur de mon ongle. Par conséquent, une trop grande profondeur de champ. J'ai toujours cru que nous avions cinq outils pour nous exprimer : les quatre côtés du cadre et la profondeur de champ. Je peux décider de faire le foyer sur ton nez et rendre le fauteuil derrière toi complètement flou. En vidéo, c'est plus difficile. Bref, j'ai perdu un de mes outils : le travail en profondeur, dans l'axe. La seule solution serait d'avoir des CCD plus grands. On me dit que c'est en route.

Dans cette poursuite de la haute définition, il ne faut pas oublier l'expérience de la peinture flamande, qui à mon avis était un cul-de-sac. C'est-à-dire la représentation des détails le plus fidèlement possible. D'ailleurs, la peinture flamande n'a jamais rien donné d'autre que... la peinture flamande! Alors que la démarche des impressionnistes est beaucoup plus ouverte. Elle ne cherche pas la précision ou le piqué, mais plutôt un flou évocateur, mystérieux.

**M.F. : Qu'est-ce que vous pensez de l'influence ou de l'impact de la télévision sur le documentaire d'auteur?**

**Michel Brault :** Je te souligne d'abord que j'ai une certaine résistance face à l'appellation documentaire « d'auteur ». J'ai l'impression que dans un documentaire, « l'auteur » doit s'effacer pour laisser place à l'événement. Je crois qu'il y a parfois une confusion avec court ou moyen métrage d'auteur. Je comprends que tu fais sans doute référence à un documentaire où nous sentons une certaine attitude du réalisateur, bien que l'auteur doit, à mon avis, s'effacer autant que possible en documentaire. Mais tu essaies de distinguer, je suppose, entre un documentaire « classique », à facture journalistique, par rapport à une démarche inspirée du « direct », disons d'un « auteur ». Je préfère simplement « documentaire ».

**M.F. : Oui d'accord, mais le documentaire « d'auteur » n'est-il pas en état de précarité en raison d'un ensemble de facteurs que nous pouvons essayer de cerner, comme l'inféodation du cinéma à la télévision? Vous ne croyez pas que la précarité du documentaire dit « d'auteur » va grandissante?**

**Michel Brault :** Un des facteurs de cette précarité est sans doute la prise en charge du documentaire par la télévision. L'ONF a très rapidement perdu le monopole du documentaire, alors qu'à une autre époque c'était le seul endroit où il était possible d'en produire; ça n'existait

pas ailleurs et c'était mal considéré. Mais aujourd'hui, il s'en fait d'excellents un peu partout, en France, en Belgique à PBS, etc. Il est alors très difficile de prétendre être un martyr du documentaire. Il y a un flot immense de documentaires qui déferle sur le monde...

**M.F. : Mais c'est à double tranchant : la télévision récupère les acquis du « direct », mais participe de son « industrialisation »!?**

**Michel Brault :** Oui, mais l'important c'est le message. Si le message passe à la télévision, si elle le transmet et n'y installe pas son idéologie propre, la partie n'est pas perdue. Le contenu est l'essentiel et la télévision s'en fait le médiateur. Regarde *Bowling for Colombine* par exemple. La télé l'a aidé, il ne faut pas considérer la télé comme un ennemi. *Mon oncle Antoine* n'a pas connu un véritable succès d'estime avant qu'il ne soit projeté à la télé. Le film, lors de sa diffusion télévisuelle, et en contraste avec sa diffusion plutôt quelconque en salle, fût le plus gros succès populaire, juste après la rencontre historique au hockey entre le Canada et la Russie : 1 million et plus de téléspectateurs, à l'époque, c'était énorme! *Le déclin de l'empire américain* de Denys Arcand a aussi eu un auditoire plus considérable à la télévision qu'au cinéma.

**M.F. : Très simplement, j'ai soumis récemment un scénario à la télévision pour un projet documentaire sur la Gaspésie. Pour obtenir des subventions de la SODEC et de Téléfilm Canada, il faut soumettre une dramatisation, une description détaillée. N'est-ce pas une pratique discutable, une sorte de régression du documentaire?**

**Michel Brault :** Oui, c'est horrible! Présenter une dramatisation ça n'a aucun sens. Mais ce sont des gens qui administrent des fonds publics. Ils n'ont peut-être pas le courage de l'aventure....

**M.F. : Alors hors de la télévision, point de salut pour le documentaire? Ce n'est sûrement pas très encourageant!?**

**Michel Brault :** C'est vrai, c'est inquiétant.

**M.F. : Donc, nous pourrions dire, pour paraphraser Fellini, que le cinéma risque de se noyer dans un « océan indistinct d'images »!**

**B.C. : Ou posons le problème autrement : est-ce que les contingences économiques et politiques dans lesquelles évolue le cinéma québécois, ici sa dépendance face à la télévision et son inféodation à l' « industrie », tel que l'entend Téléfilm Canada, permettraient aujourd'hui à des œuvres aussi ambitieuses et radicales que *Les ordres* ou *À tout prendre*, pour n'en nommer que deux, d'être produites?**

**Michel Brault :** Je ne sais pas pourquoi ça ne se ferait pas aujourd'hui. D'autant plus qu'on a des outils qui coûtent beaucoup moins cher aujourd'hui pour tourner son film. Une caméra mini DV, un ordinateur avec Adobe Premiere pour le montage, et voilà!, vous pouvez faire votre film de qualité acceptable par n'importe quelle chaîne de télévision. Vous pouvez alors conquérir le monde entier. Il n'y a qu'une seule condition : avoir quelque chose à raconter. Il y a des tas de jeunes aujourd'hui qui sont dans les mêmes conditions que celles dans lesquelles évoluaient Claude [Jutra] lorsqu'il a fait *À tout prendre*. Claude n'avait pas nécessairement les caméras qu'il lui fallait. Nous empruntons des caméras à Pierre Lamy, parfois au père de Claude, radiologiste à

l'Hôtel-Dieu, et qui nous prêtait une *Arriflex* pour rayon-X pour tourner quelques séquences. Donc on tournait le film comme ça, sans argent, en investissant, en empruntant constamment. Aujourd'hui il y a des masses de gens qui sont dans les mêmes conditions et qui pourraient faire la même chose... En fait, il faut se demander si l'inspiration vient aux jeunes aujourd'hui comme elle venait à cette époque-là. Pourquoi pas? Prenons *Wow* par exemple, autre film de Claude Jutra. Or il me semble qu'il est entièrement dans les cordes des jeunes d'aujourd'hui. La technique et les coûts ne sont plus des obstacles. C'est, je crois, le moment de rappeler la très belle phrase de Bernardo Bertolucci :

*Malheur à ceux qui tournent  
sans apporter une vision du monde,  
sans une notion personnelle sur leur métier,  
sans être motivé par une violente émotion.*

**M.F. :** En fait, il me semble que tout l'intérêt du cinéma direct auquel vous avez participé était d'avoir su profiter de certaines conditions favorables pour essayer de faire quelque chose en porte-à-faux par rapport à ce qui se faisait conventionnellement. Bref de faire du cinéma différemment de ce à quoi on pouvait s'attendre du cinéma. Il me semble que c'était alors possible de le faire. Or aujourd'hui est-ce que les conditions de production autorisent ce genre de démarche pour secouer les formes existantes?

**B.C. :** Par exemple, lorsqu'on écoute le discours des grands médias, qui se complaisent à mousser quelques succès populaires, commerciaux ou critiques, comme *La grande séduction* ou *Les invasions barbares*, afin d'affirmer que le cinéma québécois n'a jamais été en aussi bonne santé, et bien je me permets de remettre tout ça en doute! Car à force de regarder le cinéma québécois à si petite échelle, c'est-à-dire se complaire dans ses quelques succès d'un point de vue souvent simplement quantitatif, sans prendre de recul par rapport à l'ensemble de sa production, on entre alors dans un faux débat, dans une vision à très courte vue.

**Michel Brault :** Alors dans ce cas, on ne s'oriente que vers le succès commercial, vers l'industrie. Téléfilm Canada a proposé cette expression il y a quelques années : « on veut créer une industrie ». L'industrie ça veut dire succès, ça veut dire une bonne histoire, etc. Mais le cinéma dont on parle maintenant, ce n'est pas un cinéma dont le premier moteur serait l'industrie. Un jeune cinéaste tourne une fiction aujourd'hui et se retrouve avec 25 camions-remorques derrière lui pour faire un plan, avec les chauffeurs et les techniciens en conséquence. Il y a des cinéastes qui font leur premier film et qui sont terrorisés par les équipes que les producteurs leur imposent. Plus le budget est gros, plus le producteur reçoit une grosse part du gâteau. Très peu de producteurs ont intérêt à faire un film qui ne coûte pas cher. Alors c'est tout le système qui est vicié.

**M.F. :** Donc, encore une fois, hors de la télé, point de salut! De plus en plus, l'espace pour pratiquer, pour développer la technique, c'est la télé. Et c'est une lacune. Je crois que ça peut poser un problème dans la mesure où la télé se met à avaler les formes de représentation du cinéma.

**Michel Brault :** Après tout, la télé n'est qu'un moyen de diffusion... à la portée de tout le monde. Or permettez-moi avant de terminer de citer un extrait d'une pétition que j'ai signée récemment avec plusieurs autres cinéastes :

*Nous croyons que le financement public du cinéma national doit favoriser la culture nationale dans sa diversité et non pas financer les profits des grosses maisons de production et de distribution en étouffant le cinéma d'auteur. Le jour où le cinéma national sera un calque sur grand écran de ce qu'on peut déjà voir à la télévision sera un jour de deuil. Nous exigeons la fin de la politique des enveloppes de performance et le rétablissement d'un soutien à la distribution conséquent pour le cinéma national.*

*Entretien enregistré le 14 octobre 2003, à la Cinémathèque Québécoise, (Montréal).*