

Révolution tranquille 10 ans après : le témoignage et l'expression du cinéma québécois

静かな革命の10年後 ——ケベック映画の証言と表現

PARK Heui-Tae

パク・ヒテ

Résumé

The “Quiet Revolution” is one of the major events in the modern history of Quebec. After ten years of revolution, facing overwhelming odds, the economic and social situation for francophone Quebecers hardly improved. While the “October Crisis” of 1970 came as an emotional release of anger for these people.

This study intends to show how Quebec filmmakers consider and record these historical events. Through analysis of film language used in the two essential films of the era, *Mon oncle Antoine* (1971) by Claude Jutra and *Orders* (1973) by Michel Brault, I will show the ways in which they interpreted these historical events.

Furthermore, the analysis will move into the transformation taking place within Quebec cinema. Quebec cinema is characterized by its strong relationship with the documentary. In particular, the “direct cinema,” created in the late 50s by young filmmakers working on Quebec’s National Film Board (NFB), played a major role in driving the “Quiet Revolution.” At the same time, the pioneers of direct cinema, Michel Brault and Claude Jutra, made allusions to these events through works of fiction. This study will identify the main elements that led them to this decision and not to the production of documentaries.

Mots-clés : Révolution tranquille, Crise d’octobre, Cinéma direct, Cinéma québécois, Docufiction

Keywords : Quiet Revolution, October Crisis, Direct cinema, cinema of Quebec, Docufiction

Introduction

La Révolution tranquille est une période importante dans l'histoire du Québec. Dix ans après cet événement historique, contre toute attente, la situation économique et sociale des Québécois francophones ne s'est guère améliorée. Et la « crise d'Octobre » de 1970 arrive alors comme dévouement de la colère du peuple. Il s'agit à la fois d'un constat social et d'un triste bilan sur les dix années passées sous le nom de la Révolution tranquille. Cette crise montre que, non seulement le système économique du Québec, mais aussi l'identité québécoise a été à nouveau remise en question. Le nationalisme québécois a joué un rôle positif au départ de la Révolution tranquille, mais une partie de ce mouvement se transforme en mouvement radical durant ces années. Il serait juste alors de considérer la « crise d'Octobre » comme une expression radicale du peuple québécois de la désillusion qu'ils ont vécue après l'espoir accompagné du slogan « Maître chez nous » lancé au cours des années 60.

Cette étude envisagera la façon dont les cinéastes québécois transforment ces moments importants de l'histoire du Québec en image filmique. Surtout l'analyse de deux films incontournables pour comprendre le Québec et ce moment intense – *Mon oncle Antoine* (1971) de Claude Jutra et *Les Ordres* (1974) de Michel Brault – permettra de voir d'abord comment les esprits de cette période s'exprimaient en langage cinématographique. Le premier dénonce la condition sociale des Québécois et l'autre témoigne d'un fait historique du Québec. Ces deux cinéastes, issus de l'ONF (Office National du Film) et protagonistes de l'aventure du 'cinéma direct' ont tous les deux choisi la fiction plutôt que le documentaire. À ce point-là, les analyses montreront aussi la relation paradoxale entre la vérité et la fiction.

1. Perspective historique de la crise d'Octobre 1970

Les germes de la « crise d'Octobre » est déjà conçu dès la Révolution tranquille. Dans la période dite de « Grande noirceur » (1945-1959), la minorité anglophone a creusé davantage le décalage économique avec les Francophones sous le gouvernement de Maurice Duplessis. Les Québécois francophones sont obligés d'apprendre l'anglais pour obtenir un travail dans des usines dirigées par les Anglophones. La prise de conscience de leur condition économique-sociale pousse alors les Québécois francophones à poser des questions épineuses sur l'identité

nationale. Commencée vers la fin des années 50 et poussant Jean Lesage à la tête du gouvernement en 1960, la Révolution tranquille donne l'espoir au peuple du Québec. Modernisation et changement du statut des Québécois francophones résumerait ce mouvement social sans précédent. Mais en dix ans, malgré leur espoir, il n'y a pas de changement notable concernant l'hégémonie anglophone sur l'économie québécoise. En outre, les indices de l'économie québécoise ne s'améliorent guère. La désillusion et la frustration face à cette situation transforment le mouvement nationaliste, qui s'opposait jadis au catholicisme et aux Anglophones, vers un mouvement radical qui arrive même à demander l'indépendance du Québec. Dans ce contexte, le « Rassemblement pour l'indépendance nationale » (RIN) créé par Pierre Bourgault en tant que mouvement citoyen se transforme en parti politique à partir de 1963 et se voue à la promotion de l'indépendance. La visite de Charles De Gaulle à l'occasion de l'Exposition universelle de Montréal en 1967, avec son discours célèbre « Vive le Québec libre! », alimente la ferveur nationaliste au cœur des Québécois.

Dans le courant de l'euphorie de la Révolution tranquille, le « Front de libération du Québec » (FLQ) a été créé par des nationalistes du RIN. Dans cette période, la situation québécoise favorise et renforce même la montée du statut du FLQ : les mauvaises conditions de travail des ouvriers québécois, le déséquilibre économique entre les Anglophones et les Francophones, la hausse du taux de chômage, etc. Le FLQ, structuré à peu près en 7 cellules indépendantes, a attaqué plusieurs fois les institutions gouvernementales de façon violente. Avec la montée de la frustration des Québécois sur la politique du gouvernement, les actions du FLQ sont devenues de plus en plus radicales. De ce fait, le nombre des membres emprisonnés a augmenté aussi. Les membres du FLQ ont organisé des enlèvements d'hommes politiques importants pour les échanger avec leurs propres membres en prison. Ce projet est réalisé d'abord le 5 octobre 1970 en enlevant l'attaché commercial de Grande-Bretagne James Richard Cross, puis 5 jours après, Pierre Laporte, le ministre provincial du Travail. Ces deux enlèvements exécutés par deux cellules différentes deviennent alors un détonateur de la « crise d'Octobre ».

En somme, la « crise d'Octobre » est un point de croisement de divers éléments socio-historiques. D'un côté, le peuple, qui avait l'espoir d'améliorer la société et les conditions de vie, se désillusionne et la frustration s'accumule. Et d'un autre côté, par rapport à l'attente du peuple, le gouvernement n'arrive pas à produire de résultat

satisfaisant. De plus, contre les attentes des ravisseurs qui espéraient la libération de leurs camarades, le gouvernement fédéral s'est opposé avec fermeté en déployant la Loi des mesures de guerre. Dix jours plus tard, Pierre Laporte est trouvé mort dans le coffre d'une voiture abandonnée, et l'opinion publique tourne définitivement le dos au FLQ. Deux mois après l'assassinat de Pierre Laporte, James Richard Cross est enfin libéré et peu de temps après, les ravisseurs de la cellule Chénier sont arrêtés. Ainsi se termine la « crise d'Octobre ».

2. *Mon oncle Antoine* ou un message de rupture radicale

2.1. Le cinéma de style québécois

Une des importantes caractéristiques du cinéma québécois est son engagement social. Sa relation étroite avec la société a commencé avec le déménagement de l'ONF en 1956, d'Ottawa à Montréal. À ce moment-là, au sein de l'ONF, le groupe québécois est créé. Peu après, avec le nationalisme revendiqué par Jean Lesage (qui va devenir Premier ministre du Québec en 1960, mettant ainsi fin à 15 ans de règne du parti 'Union nationale' dirigé par Maurice Duplessis), les jeunes cinéastes commencent à exprimer le Québec dans leurs films. Le 'cinéma direct' résulte de cette passion sociale en 1958. D'après Christian Poirier, les conditions de ce nouveau style documentaire étaient celles-ci :

(...) filmer la réalité et le vécu avec une équipe réduite, un scénario improvisé ou inexistant, des «personnages» réels, des acteurs inexpérimentés, des éclairages naturels, pas de décors, et met l'accent sur le montage (le scénario se construit en fait au montage) (Poirier, 2004, p. 65-66)

Ce nouveau style de documentaire a eu un impact mondial avec des techniques spécifiques (par exemple, le mélange de la caméra fixe et de la caméra à l'épaule, zoom in et out rapide). On considère *Les raquetteurs* (1958) réalisé par Michel Brault et Gilles Groulx comme le premier film du cinéma direct. Les jeunes cinéastes québécois sont inspirés par la façon dont les néoréalistes italiens filment la réalité. Et ils ont reçu aussi l'influence directe de la Nouvelle Vague qui commence, avec son style radicalement nouveau, à avoir un impact considérable sur le cinéma mondial. Les cinéastes québécois appliquent ce style français à leur documentaire. Cela

signifie entrer au milieu des gens avec la caméra à l'épaule pour capter les aspects insolites que fournit la réalité, au lieu de suivre la manière traditionnelle qui suppose de capter ce que les cinéastes veulent voir. Yves Lever résume ce style ainsi : « Ils cherchent moins à en mettre plein la vue qu'à en mettre « plein la conscience » » (Lever, 1995, p. 158). À travers ce style, ils ont voulu donner la parole aux gens, à la période de la Révolution tranquille où ceux-ci veulent refaire la vie après avoir fait table rase. Ainsi le cinéma direct peut être considéré comme un engagement social. Il a pour but de montrer la réalité du Québec. Cet esprit du cinéma direct s'est poursuivi tout au long de la Révolution tranquille, en reflétant ainsi le désir des Québécois d'appréhender leur propre réalité.

2.2. Pollinisation du style 'direct'

Claude Jutra, l'auteur de *Mon oncle Antoine*, un des meilleurs films dans l'histoire du cinéma québécois, fait justement partie de cette génération de l'ONF montréalais. Il représente le cinéma québécois avec d'autres tels que Michel Brault, Gilles Groulx, et Denys Arcand. Ce film, réalisé entre 1970 et 1971 où la crise d'Octobre est dans l'actualité, réfléchit non seulement à la problématique de l'identité québécoise, mais aussi aux problèmes des Québécois en tant que responsables de la condition sociale du Québec. Au lieu de cibler l'actualité, ce film dresse plutôt un bilan des années de la Révolution tranquille à travers la petite histoire anecdotique d'une ville. Ayant le but de montrer la réalité, ce film a choisi le regard de Benoît, adolescent et personnage central. C'est cet adolescent qui se promène dans la communauté francophone, tout comme Ricci et Bruno le faisaient dans le film *Le Voleur de bicyclette* (1948) pour constater la réalité de l'après-guerre de l'Italie. L'histoire se déroule dans un village à côté de Black Lake dans les années 40. En considérant que ce film est sorti en 1971, un an après la 'crise d'Octobre', le message est fort de la part de Jutra quand il choisit le paysage des années 40. Il n'est pas difficile d'apercevoir son intention d'exprimer qu'il n'y a aucune différence entre le temps diégétique¹ du film et le temps où le film est produit. À ses yeux, entre les années 40 et 70, il n'y a pas de rupture, les deux temps se côtoient comme si rien ne s'était passé. Jutra constate que la situation de 1970 n'arrive pas à débarrasser la trace d'humiliation et d'agenouillement que vécurent les Québécois depuis la Conquête de 1760. Le bilan est fait : la Révolution tranquille est un échec total.

Pour exprimer ce bilan, Jutra choisit un film de fiction avec les techniques du 'cinéma direct'. Utilisant de nombreux symboles et métaphores, il a créé un scénario qui peut refléter le plus fidèlement la réalité du Québec. Ce choix de la fiction est, nous paraît-il, inévitable car, pour dresser le bilan de 10 ans sur l'écran en 104 minutes, il vaut mieux recourir à la fiction. Pourtant, ce choix ne signifie pas qu'il a utilisé un moyen facile pour imposer sa propre vision. Il s'agit de « la vérité de la reconstitution » selon l'expression d'Yves Lever (1995, p. 275). Pour cette vérité, Jutra a astucieusement associé les techniques distinctes du cinéma direct à la fiction.

La structure formelle du film *Mon oncle Antoine* montre clairement cette pollinisation entre deux types de cinématographie. D'abord ce film se constitue principalement par la structure du temps linéaire. Il n'y a ni analepse² ni prolepse³. Le temps diégétique du film s'organise en moins de trois jours. L'histoire se passe entre le 23 décembre et le matin de Noël. L'organisation du temps diégétique est assez courte afin de réduire le décalage entre le temps diégétique et le temps réel du film. Ainsi ce film est doté d'une structure quasi-documentaire. De plus, Jutra emploie la caméra à l'épaule dans de nombreuses scènes pour donner l'effet « live ». Tous ces dispositifs du film démontrent clairement sa prétention à réaliser un film réaliste ou même un documentaire fictif dans la lignée du cinéma direct.

2.3. Critique de la Révolution tranquille

A travers ces dispositifs cinématographiques, Jutra décortique la société québécoise. Pourtant, le regard critique ne s'oriente pas vers le milieu politique. Il cherche la raison de l'échec de la 'Révolution tranquille' à l'intérieur de la société. Le film est très équilibré dans la mesure où il montre les deux côtés de la condition québécoise : d'une part les conditions difficiles des Québécois francophones, économiquement inférieures aux anglophones, d'autre part les problèmes au sein de la société québécoise francophone.

Dès la première scène, Jos Poulin, ouvrier francophone, se dispute avec son patron anglophone et est obligé de partir loin de sa famille pour trouver un nouveau travail. Cette scène en quelques plans représente très bien la situation réelle des Québécois. Car les actes de Jos, tantôt se plaignant de sa difficulté à communiquer en anglais, tantôt montrant de l'agressivité envers son patron, représentent non seulement la situation personnelle des Québécois mais celle de leur collectivité.

L'anglais est une langue supérieure tout comme le statut des Anglophones dans la situation économique du Québec. Ensuite, le film commence à montrer les divers problèmes de la société par un regard assez neutre au style 'direct'. Jutra a choisi des épisodes anecdotiques quotidiens d'un petit village pour dénoncer les raisons principales qui étaient auparavant la motivation de la Révolution tranquille mais aussi les raisons de l'échec après cette période. Après avoir diagnostiqué les problèmes sociaux, il les transforme efficacement en petits épisodes. L'aspect hypocrite de l'abbé du village symbolise la mauvaise influence du catholicisme depuis le début de l'histoire du Québec. Les multiples scènes de beuverie des ouvriers et des villageois confirment que les Québécois ne sont pas totalement libérés de leur mauvaise habitude avec l'alcool. Par ailleurs, les attitudes hésitantes des personnages dans les circonstances décisives sont l'expression accusatrice des aspects nonchalants des Québécois. En outre, le cinéaste n'a pas oublié d'insérer une scène de relation extra-conjugale pour dénoncer le problème de la moralité. Toutes ces scènes concernent le quotidien québécois. Il s'agit d'une approche micro-historique de la réalité du Québec.

Si la première partie du film se consacre à l'analyse et à la dénonciation des problèmes du Québec, la deuxième partie va encore plus loin. Jutra y insère le discours de la rupture avec le passé ou plutôt avec la réalité présente. Les images fortes de cette partie sont des scènes qui rappellent un rite initiatique. Le jeune Benoît, neveu d'Antoine (qui est le personnage principal et s'occupe aussi de pompes funèbres dans le film), doit faire un aller-retour loin du village pour accompagner son oncle. À cette occasion, ce jeune adolescent fait face à un cadavre pour la première fois. Cependant, ce moment tendu n'est pas décrit comme une expérience d'horreur mais plutôt avec plein de curiosité. Dans le rite initiatique, ce qui est le plus important, comme Mircea Eliade le souligne dans son texte⁴, c'est la rupture existentielle. Benoît, en tant que symbole de la future génération du Québec, doit alors accomplir sa mission de relayer l'ancienne génération, symbolisée par l'oncle Antoine. Ce relais ne consiste pas seulement à hériter des vieilles traditions mais s'accompagne d'un changement radical.

La séquence dans laquelle Benoît reçoit les rênes de la charrette à cheval représente clairement le message que Jutra veut envoyer au peuple du Québec. Quand Antoine devient incapable de la conduire à cause de l'ivresse (cela fait partie

d'une des problématiques importantes que connaît la société québécoise), il est obligé de laisser le contrôle de la charrette. Mais il ne s'agit pas d'un simple changement de place. C'est pourquoi Jutra place Antoine à l'arrière de la charrette, là où se trouve le cadavre d'un jeune défunt, au lieu de le mettre à côté du nouveau pilote. Ensuite, la caméra accompagne avec dynamisme le cheval au galop, en travelling panoramique. À ce moment-là, on peut voir clairement l'espoir qu'attend Jutra de la jeune génération. Pourtant, ce moment d'euphorie ne durera pas longtemps. En effet, au bout de quelque temps, le néophyte n'arrive pas à bien contrôler la vitesse de la charrette et le cercueil tombe par terre. Benoît essaie de le remettre, mais le poids est trop lourd à soulever pour un jeune tout seul. Cela montre bien aussi les aspects maladroits et faibles de la génération à venir. À travers cette scène, Jutra insère soigneusement son inquiétude vis-à-vis de cette nouvelle génération. Il identifie le Québec à ce jeune Benoît : la société québécoise n'est qu'en état de jeunesse et pas suffisamment mûre. À ses yeux, les efforts des Québécois durant la période de la Révolution tranquille ne sont pas suffisants pour changer la société. Les scènes sur la neige symbolisent bien cet immobilisme et ce statisme de la société québécoise. Le réalisateur exprime à la fois son regret avec un ton très fort, et son espoir. *Mon oncle Antoine* est enfin un message de Jutra pour demander aux Québécois de rompre avec leur passé humiliant.

3. *Les Ordres* (1973) ou le témoignage de l'histoire en fiction

Malgré l'espoir, la Révolution tranquille aboutit à la crise d'Octobre. Celle-ci est un moment historique tellement important pour les Québécois que de nombreuses œuvres littéraires ou filmiques l'analysent ou en témoignent. Parmi elles, au cinéma, *Les Ordres* de Michel Brault avec *Octobre* (1993) de Pierre Falardeau font partie des films qui témoignent de cet événement historique. Pourtant, le film *Les Ordres* n'a pas reçu un accueil unanime du public. Pierre Vallières, un des membres fondateurs du FLQ et journaliste, le sous-estime arguant du fait que « Michel Brault contribue avec *Les Ordres* à l'épuration (dans le sens d'extinction progressive) de la mémoire historique et permet au pouvoir en place de faire oublier l'oppression d'hier pour mieux organiser celle d'aujourd'hui » (Vallières, 1974, p. 18). Il reproche au film d'être apolitique au lieu d'analyser socio-politiquement les faits. Par contre, l'ancien Premier ministre du Québec René Lévesque l'a apprécié parce que ce film a donné

une explication convaincante sur « comment cette honteuse opération d'abaissement collectif » pouvait avoir eu lieu. Mais en même temps, il n'a pas manqué d'ajouter son regret parce qu'il y manque « le pourquoi (...) ». Et aussi, bien sûr, le qui » (Lévesque, 1974). Cela veut dire que Brault n'a pas désigné clairement les responsables de l'évènement. Et les journaux anglophones ont haussé la voix à l'unisson pour le critiquer. D'après eux, ce film manque de regard neutre et historique car il n'a jamais mentionné l'assassinat effectué durant la « crise d'Octobre », qui était l'évènement central d'après eux.

3.1. Inexistence du fait historique

Quoique la plupart des critiques de cinéma n'hésitent pas à qualifier ce film de meilleur film de fiction réalisé par Michel Brault, il est vrai que l'accueil a été mitigé par rapport à la réussite du côté esthétique ; les raisons se trouveraient d'abord dans le fait qu'il n'y avait pas beaucoup de décalage temporel entre l'évènement et la sortie du film. Moins de quatre ans ne sont pas suffisants pour qu'on puisse définir le caractère d'un évènement tel que la « crise d'Octobre ». De plus, Brault n'a présenté aucune scène concernant l'enlèvement de James Richard Cross ou Pierre Laporte et son assassinat qui était le déclencheur de cette crise. Cela aurait dû susciter davantage de polémiques autour du film. Le cinéaste ne raconte que l'histoire des citoyens emprisonnés sans mandat judiciaire à cause de la fameuse « Loi sur les mesures de guerre », déclarée par le gouvernement fédéral. C'est pourquoi il n'y a pas de discours politique comme dans le film *Octobre* vingt ans plus tard. Pierre Falardeau a réalisé ce dernier film, dans le même propos que le FLQ, pour prétendre que l'enlèvement et l'assassinat étaient un résultat malheureux mais inévitable pour résoudre la situation injuste des Québécois francophones. Mais, dans *Les Ordres*, il n'y a pas non plus de poursuite des responsables politiques qui ont décidé d'arrêter brutalement des citoyens ordinaires et de les mettre en prison. C'est pour ces raisons-là que ce film est critiqué par les deux côtés, les radicaux et les modérés. *Les Ordres* est un film assez particulier dans la mesure où il raconte la 'crise d'Octobre' mais en étant réticent sur l'évènement déclencheur. Il s'agit alors d'un rapport historique qui marque le point de départ.

Pourtant à travers le film, Michel Brault déploie l'analyse éminente sur le changement qu'a apporté la « crise d'Octobre » à la société québécoise : la

transformation du nationalisme québécois. Auparavant, la plupart des Québécois croyaient qu'ils appartenait à un corps uni autour du nationalisme en face des dominants anglophones. Mais, après cette crise, les idéaux québécois se sont effondrés. La crise d'Octobre et la déclaration de la Loi sur les mesures de guerre ont été l'occasion, pour les Québécois, de prendre conscience de leur nouvelle réalité : il y a les dominants et les victimes au sein même des Québécois francophones. Michel Brault croit qu'il faut regarder cette crise avec un autre regard. Il s'agit d'une relation problématique entre le pouvoir et le peuple.

3.2. Les personnages synthétiques

Cinématographiquement parlant, il est fort intéressant que Michel Brault, qui a ouvert la voie du cinéma direct avec *Les Raquetteurs* (1958) et *La Lutte* (1961), s'approche de la 'crise d'Octobre' au moyen de la fiction. Ce film hérite, dans tous les sens du terme, du style 'direct' : les images tremblantes en utilisant la caméra à l'épaule, le temps diégétique linéaire, et les scènes d'interviews. Le film reconstitue les deux semaines sous la Loi martiale. On y voit d'abord la vie quotidienne des Québécois, puis une autre vie dans la prison en tant que victimes sous le poids du pouvoir au nom de la sécurité publique. Le cinéaste s'approche de cet événement historique non pas avec le regard de l'histoire générale qui prétend aborder les événements historiques par le haut (observation du pouvoir et ses instances), mais avec le regard de la micro-histoire qui part du bas (à partir des masses, paysans, ouvriers, pêcheurs, etc.)⁵.

Parmi les scènes, le discours principal du film se concentre surtout sur des scènes d'interviews. Pour comprendre le sens de ce genre de scène, il faudra d'abord rappeler le film documentaire *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin⁶. Ce film est le résultat de l'union entre un maître de l'ethno-documentaire et un éminent sociologue. Ils ont voulu réaliser un nouveau type de documentaire capable de refléter efficacement la vie quotidienne des jeunes Parisiens. Nommé 'cinéma-vérité' parce que ce film, au lieu de poursuivre la vérité que les réalisateurs croient, a été conçu pour montrer la vérité qui émane des participants. Ainsi, ils ont questionné le documentaire qui prétend montrer la vérité. Michel Brault emprunte les scènes d'interview que *Chronique d'un été* a principalement employées pour l'effet de vérité.

La structure principale de *Les Ordres* est constituée par les épisodes de cinq victimes sous la Loi martiale, appartenant à diverses classes sociales (ouvrier, chômeur, docteur etc.). Brault a inséré les scènes d'interview comme si on faisait une vraie interview. Mais il ne s'agit, en fait, que d'une fiction au style « documentaire ». En utilisant les images en noir et blanc, il a réussi un faux documentaire qui montre plus qu'un documentaire. Ce qui est vraiment intéressant, c'est que le réalisateur a utilisé des acteurs très connus au Québec. En outre, ils utilisent leurs deux noms (leur vrai nom et le nom de leur rôle) en disant par exemple, dans l'interview : « Je m'appelle Jean Lapointe » ; et dans le film : « je suis Clermont Boudreau », affichant ainsi clairement qu'ils jouent dans le film. Cela signifie que Brault n'a pas l'intention de faire un documentaire en trompe-l'œil. Les cinq acteurs ne jouent pas des personnages créés par pure imagination du cinéaste ; ils jouent les modèles que Brault a synthétisés après avoir interviewé plus de 50 victimes. L'ONF lui avait proposé en 1971, pour un projet virtuel, de réaliser un documentaire sur le sujet de la « crise d'Octobre ». Les personnages du film sont le résultat du rapport qu'il y avait présenté.

Ces personnages fictifs rappellent inévitablement le vieux épisode de Zeuxis à qui le roi de Crotone a demandé le portrait d'Hélène. Le peintre légendaire a alors demandé de réunir les plus belles filles de Crotone. Après avoir choisi cinq filles parmi elles, Zeuxis utilise des parties du corps de chacune d'elles pour créer la beauté parfaite d'Hélène. Cicéron le décrit ainsi :

Il en choisit cinq parce qu'il pensait que tout ce qu'il recherchait pour faire un beau portrait, il ne pouvait le rencontrer dans un seul corps. C'est que la nature n'a pas placé l'absolue perfection dans une seule créature (Cicéron, 1994, p.143).

L'acte de Zeuxis ne concerne plus la copie simple. Il s'agit d'unifier les beautés séparées dans la nature. Ce moyen astucieux pour s'approcher de la beauté parfaite est similaire au travail de Michel Brault : il a synthétisé les douleurs des victimes pour les transmettre efficacement au spectateur. Dans ce contexte, le propos d'André Loiselle a plus d'éloquence quand il dit que « Brault a réussi à combiner à la perfection l'impact du réalisme immédiat propre au direct et la richesse évocatrice de la fiction » (Loiselle, 2006, p. 57). La fiction chez Brault est un acte pour représenter

la vérité qui s'est éparpillée. C'est pourquoi ses personnages sont « mimétiques » dans le sens nouveau du terme proposé par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, après la nouvelle traduction mémorable du texte *Poétique* d'Aristote (1980). La notion de *mimèsis* n'est plus considéré comme l'acte de « copier » mais plutôt comme celui de « représentation ». La *mimèsis* est un acte qui n'imité pas son objet dans son aspect physique, mais en tire l'essence en éliminant les scories qui le cachent. Ainsi la *mimèsis* rend visible l'essence des choses par l'agencement des éléments cruciaux. Brault agence et dispose les victimes à l'aide de la fiction pour que la vérité en surgisse. Le style 'direct' est un élément supplémentaire pour donner plus de réalisme.

3.3. Création de la mémoire à présent

Dans le film, lié toujours au personnage fictif, il y a une scène anodine, mais qui a un sens assez important. Dans la scène où Richard Lavoie (joué par Claude Gautier), chômeur et époux d'une danseuse de boîte de nuit, entre dans la prison, le gardien lui demande son âge et sa date de naissance pour vérifier son identité. À ce moment-là, Lavoie répond qu'il a 34 ans et que sa date de naissance est le 31 janvier 1939. Cette scène suscite vraiment la curiosité. Le film raconte le moment de l'arrestation des civils par la Loi des mesures de guerre. Cela date d'octobre 1970. Le film est réalisé en 1973, et est sorti l'année suivante. Le personnage devrait avoir 31 ans au lieu de 34 ans parce que le temps diégétique du film n'est autre que l'année 1970. Par le fait que ce personnage affiche son âge du moment de tournage, l'intention du cinéaste devient claire. Ainsi, le caractère de ce pseudo-documentaire se transforme totalement. Il ne s'agit pas de retracer l'évènement historique ni de reconstituer le souvenir collectif qu'a vécu le Québec. Mais le cinéaste demande aux personnages de vivre le passé douloureux à présent devant la caméra. Il tourne donc un véritable documentaire de l'année 1973. André Loisel, en analysant la même scène, qualifie qu'il s'agit d'un « document sur la performance d'un groupe d'acteurs » (Loiselle, 2005, p. 177). Et il aligne aussi dans le même texte le film de Rouch et Morin avec celui de Brault. D'après lui, Brault « s'approprie et transforme les stratégies de représentation de la réalité par la fiction que Rouch et Morin avaient employées dans *Chronique d'un été* presque quinze ans plus tôt » (Ibid., p. 177). Cela signifie qu'à travers *Les Ordres*, Brault était en train d'enregistrer ce qui ce

passé *hic et nunc*. De cette manière, le maître du documentaire ouvre une nouvelle expérience : surmonter les limites du documentaire qui est en fait un film très subjectif et dépasser les limites de la fiction qui n'est qu'un mensonge vraisemblable. Le sens de la fiction qu'emploie Brault se croise avec la notion de fiction qu'a employée Chris Marker dans *Le tombeau d'Alexandre* (1992), quand Jacques Rancière analyse le cinéaste français :

Mais la « fiction » en général, ce n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour elle. *Fingere* ne veut pas dire d'abord feindre mais forger. La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un « système » d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent. (Rancière, 2001, p. 202)

Ainsi, polliniser la fiction sous le style documentaire doit être compris comme un changement de stratégie afin de s'approcher au plus près de la vérité et de la reconstituer sur le présent. Brault crée une vraie réalité québécoise avec la fiction et il crée aussi le moyen d'enregistrer l'histoire à présent.

4. Nouvelle aventure du cinéma québécois : du documentaire à la fiction

Les jeunes cinéastes, baptisés par le cinéma direct au commencement de la Révolution tranquille, se reconvertissent et enregistrent le bilan de cette période par la fiction. Avant Jutra et Brault, cette migration vers la fiction a commencé dès 1963, d'abord parce que l'ONF ne permet pas à tous les cinéastes de réaliser de la fiction. Puis, ce cinéma hybride, tenté pour la première fois dans *Seul ou avec d'autres* (1962), a connu le succès avec le film de Gilles Groulx *Le Chat dans le sac* (1964). D'après Yves Lever, « le réalisateur a tellement bien assimilé l'esprit et les méthodes de ce genre que tous ses films, même fiction, deviennent des témoignages parmi les plus authentiques de l'époque » (Lever, 1995, p. 167). Ce succès a montré la possibilité de poursuivre la réalité et la vérité autrement que par le documentaire, avec plus de liberté. De plus, les cinéastes pensaient que la fiction pourrait leur donner un outil plus adéquat pour transmettre leurs messages plus clairement aux Québécois. La spécialité du cinéma direct était de montrer la réalité vivante. Pour partager l'identité québécoise avec le peuple et pour leur proposer une direction plus

claire vers laquelle le Québec doit s'orienter, ils ont besoin de créer des films qui sont capables de donner des messages forts et clairs. Cette passion plus intellectuelle que sensible aurait dû les pousser à choisir le film de fiction. Poirier résume bien cette raison de changement des cinéastes québécois :

La libération de l'imaginaire, vécue au début de la Révolution tranquille, est interprétée, par beaucoup de cinéastes, comme un appel au cinéma de fiction, c'est-à-dire que la présentation d'un récit dramatique utilisant un style documentaire, révélant les Québécois tels qu'ils sont, participe de cette appropriation collective de la société. De même, les revues de cinéma encouragent cet ancrage du cinéma à l'identité nationale : « L'aventure du cinéma québécois c'est pour nous l'aventure du Québec. » (Poirier, 2004, p. 69)

Au plan cinématographique, il faudra ajouter aussi, pour expliquer ce changement, la nouvelle prise de conscience sur le documentaire. Le cinéma direct s'est lancé sur l'idée que les films documentaires qui le précédaient n'étaient plus capables de montrer la réalité telle qu'elle est. On a tendance à croire que le documentaire égale l'image de la vérité. Mais un film documentaire n'est que le résultat d'une réflexion de cinéaste. Il est alors impossible de se débarrasser de la subjectivité même si on envisage de faire un film neutre ; et cette idée reconverit, du documentaire à la fiction, les jeunes cinéastes qui ont soif de la vérité. Le témoignage de Denys Arcand, qui a aussi d'abord commencé en réalisant des documentaires, explique clairement cette tendance de reconversion :

Quand je faisais un documentaire, nous avions, moi et les gars qui travaillaient avec moi, une idée assez précise de ce que nous voulions dire. Or, tu en arrives à te demander si tu as le droit de plaquer tes propres opinions sur du matériel pris chez des gens qui ne pensent pas nécessairement comme toi, ou en tout cas pas tout à fait... Il se dégage finalement de chaque documentaire une espèce de malhonnêteté qui provient du fait que c'est finalement ta propre vision du monde qui paraît quels que soient les gens qui s'expriment dans ton film. (Arcand, 1972, p. 28)

Cette bifurcation des cinéastes québécois signifie qu'ils ont fait un choix. Depuis la naissance du cinéma, il y a deux voies dans le documentaire. L'une est

« kino-prvda » de Dziga Vertov. Ayant confiance dans le pouvoir de la caméra, il prétend qu'on peut capter la réalité telle qu'elle est. L'autre est le « documentaire joué » de Robert Flaherty. Celui-ci pense que capter simplement la réalité n'est pas suffisant pour montrer sa vérité. C'est pourquoi il faut y ajouter des éléments fictifs pour que la vérité apparaisse sur l'écran. Parmi ces deux voies, les jeunes cinéastes québécois ont choisi la voie de la fiction. Pourtant, cela ne veut pas dire qu'ils ont renoncé à rechercher la vérité pour donner des messages sociaux aux Québécois. Il s'agit plutôt d'un changement de stratégie pour s'approcher de la vérité avec plus d'efficacité. La vérité ne vient pas de l'apparence. C'est pourquoi il faudra comprendre leur choix et leur transformation conséquente dans le contexte où ils ont voulu répondre à la question suivante : comment peut-on représenter efficacement la réalité perçue ? Et cette réflexion adhère aussi à des problématiques de la représentation posées dans le domaine de l'art : comment doit-on disposer les fragments de la réalité pour que ceux-ci prennent une signification. De ce point-là, la représentation se croisera aussi avec cette poursuite de la vérité. Dans ce sens, l'évolution des cinéastes québécois s'éclaircit sur le texte de François Niney qui explique la représentation de la vérité par le mensonge :

L'évident secret de la représentation artistique (plastique ou littéraire, théâtrale ou filmique), n'est-il pas de nous suggérer cette transmutation des valeurs que prônait Nietzsche : illusion et vérité, apparence et réalité, se touchent à se confondre. Reconnaître l'illusion, n'est-ce pas la vérité première ? Mais c'est aussi la dernière. Cela veut dire qu'il n'y a pas à chercher une vérité cachée derrière l'illusion trompeuse, mais à prendre en compte l'illusion comme une nécessité vitale, notre manière de faire un monde, de le partager, de nous exposer et de nous protéger à la fois. [...] Nous produisons notre réalité avec nos façons illusoire, nos cinq sens, nos pensées schématiques, nos manières de dire et montrer ; c'est nous qui donnons forme et sens et valeur. La vérité absolue étant non pas hors d'atteinte mais tout simplement inexistante, nous pouvons dire, de ce point de vue, que nous fabriquons nos vérités avec des artefacts : hypothèses, modèles et avancements plus ou moins sensés et résistants. La vérité n'est que la mesure transitoire de la plus ou moins grande stabilité et viabilité de cet agencement. (Niney, 2000, p. 197)

En somme, il serait juste de comprendre ce changement du documentaire à la

fiction des cinéastes québécois comme le résultat de leurs recherches d'un moyen plus adéquat pour montrer la réalité québécoise.

(PARK Heui-Tae, Université Sungkyunkwan, Séoul)

Notes

- 1 Ce terme est relatif à la *diégèse*, cadre chronologique et spatial des événements d'un récit.
- 2 Ce terme désigne le fait, dans un récit, de retour sur des événements antérieurs au moment de la narration.
- 3 Figure de style par laquelle on prévient une objection que l'on réfute à l'avance.
- 4 « Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre » (Eliade, 1995, p.185).
- 5 À propos de cette approche sur l'histoire, il faudrait voir l'ouvrage de Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, surtout les 18ème et 19ème chapitres.
- 6 Jean Rouch a dit plusieurs fois que Michel Brault avait contribué considérablement à la réalisation de ce documentaire. Il a surtout beaucoup apporté à l'équipe française les techniques du cinéma direct. ref (Gauthier, 2005, pp. 85-87).

Filmographie

Claude Jutra, 1971, *Mon oncle Antoine*, 104min, ONF.

Michel Brault, 1974, *Les Ordres*, ONF.

Bibliographie

- Arcand, Denys (1972) « La maudite galette », in *Cinéma Québec*, vol. 1, n ° 9, mai-juin.
- Bédard, Éric (2012) *L'Histoire du Québec pour Les Nuls*, Paris, First-Gründ.
- Cicéron (1994) *De l'Invention*, Livre II, 3, trad. par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.
- Côté, Robert (2003) *Ma guerre contre le FLQ*, Montréal, Trait d'union.
- Deleuze, Gilles (1983) *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1985) *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Denis, Charles (2006) *Robert Bourassa-La passion de la politique*, Montreal, Fides.
- Dupont-Roc, Roselyne et Lallot, Jean (1980), *Poétique*, Paris, Seuil, Paris.

- Eliade, Mircea (1995) *La nostalgie des origines*, Paris, Folio.
- Ferro, Marc (1993) *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio.
- Fournier, Louis (1982) *F.L.Q. Histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Québec-Amérique.
- Fuad, Quintar (1960) *Robert Flaherty et le documentaire poétique*, Paris, Minard.
- Gauthier, Guy (2005) *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Collin.
- Laurendeau, Marc (1975) *Les Québécois violents*, Montréal, Boréal.
- Lever, Yves (1995) *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal.
- Lévesque, René (1974) « Pourquoi Les ordres? », in *Le Jour*, Montréal, 28 septembre.
- Loiselle, André (2005) *Le cinéma de Michel Brault à l'image d'une nation*, Paris, L'Harmattan.
- Loiselle, André (2006) « Réalité fiction dans Les ordres », in *Michel Brault, Œuvres 1958-1974*, Bibliothèque nationale du Québec.
- Marcel, Jean, (1994) *Le cinéma québécois*, Québec, Boréal.
- Marsolais, Gilles (1997) *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval (Québec), Les 400 coups.
- Morin, Edgar (1956) *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit.
- Niney, François (2000) *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, coll. "Arts et cinéma".
- Poirier, Christian (2004) *Le cinéma québécois, Tome 1, L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, PUQ.
- (2004) *Le cinéma québécois, Tome 2, Les politiques cinématographiques*, Vol 2, PUQ.
- Rancière, Jacques (2001) *La fable cinema to graphique*, Paris, Édition du seuil.
- Tetley, William (2010) *Octobre 1970 Dans les coulisses de la crise*, Saint-Lambert, Éditions Héritage.
- Vallières, Pierre (1974) « Témoignage d'un otage privilégié des « ordres ». Brault a manqué son coup », in *Cinéma Québec 4.1*.
- (1986) *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Université d'Ottawa.