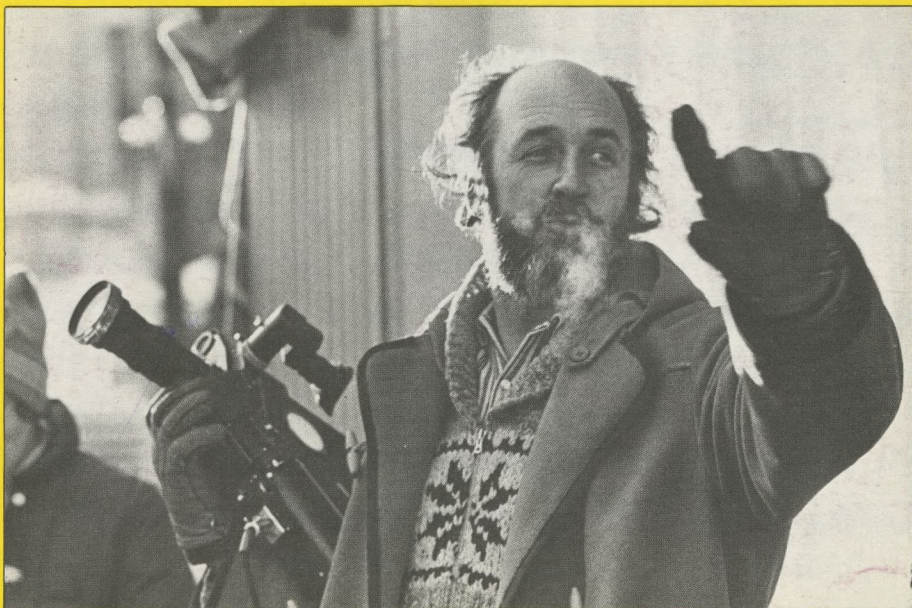
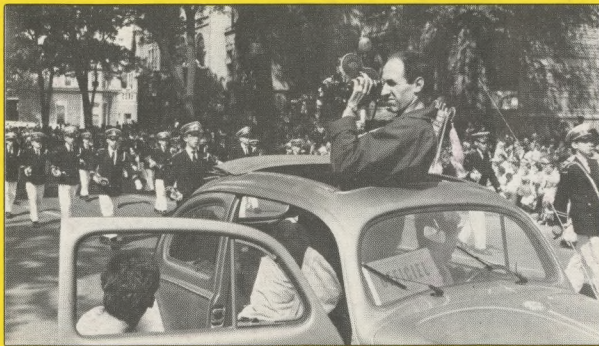


# COPIE ZERO

5

MICHEL BRAULT



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE  
MUSÉE DU CINÉMA



COPIE ZÉRO paraît quatre fois l'an. Toute information qu'il contient peut être reproduite sans autorisation avec, en référence, Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise.

COPIE ZÉRO is published four times a year. All informations featured in this bulletin may be reproduced without further authorization on condition that Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise is credited as the source. Two issues each year, one concerning features and the other shorts, are bilingual. The others are only in French.

#### Abonnement/Subscription

\$10.00 par année (4 numéros), poste incluse.  
\$10.00 for a year (4 issues), postage paid.

Numéro répertoire des longs métrages: \$3.00 chacun.  
Numéro répertoire des courts métrages: \$5.00 chacun.  
Autres numéros: \$2.00 chacun.

Reference guide to feature films: \$3.00 each.  
Reference guide to short films: \$5.00 each.  
Other issues: \$2.00 each.

Dépôt légal  
**Bibliothèque nationale du Québec**  
Premier trimestre 1980  
Courrier de seconde classe  
Enregistrement no 1688.  
ISSN 0709-0471

Maquette de la couverture  
**Jorge Guerra**

### **Nous remercions particulièrement la Production française de l'Office national du film de sa précieuse collaboration.**

Nous tenons aussi à témoigner  
notre reconnaissance à

Rachel April  
François Auger  
Jean-Antonin Billard  
Guy Borremans  
Max Cacopardo  
Gisèle Côté  
Carole Dussault  
Micheline Ferron  
Georges Francon  
Normand Gagnon  
Yvette Gagnon  
Pierre Garneau  
Jacques Giraldeau  
André Gladu  
Claude Jutra  
André Laflamme  
Raymond-Marie Léger  
Monique Létourneau  
Bernard Lutz  
Bruno Massenet  
Werner Nold  
Pierre Perrault  
Louis Portugais  
Roger Racine  
Elaine Rivard  
Claude Sylvestre

Un merci particulier à Michel Brault  
dont la collaboration nous fut essentielle.

#### Photos de la couverture:

En haut à gauche:  
En haut à droite:  
En bas:

**Michel Brault, Jour de juin (1958)**  
Michel Brault, *Le dément du lac Jean-Jeunes (1947)*  
Michel Brault, *L'Acadie, L'Acadie (1971)*

28.FEV.2013

*Le film est d'abord une oeuvre collective. Si l'ouvrage du peintre ou du littérateur est généralement le résultat d'un travail solitaire, l'élaboration d'un film exige la rencontre de multiples talents.*

*Pourtant, les grands techniciens du cinéma ne sont connus que des professionnels ou de quelques initiés. Pourrait-on aujourd'hui parler de cinéma sans mentionner les directeurs de la photographie et les opérateurs qui bâtissent à force d'images des oeuvres trop souvent attribuées à leurs seuls metteurs en scène?*

*Pourrait-on parler du cinéma québécois sans saluer le nom de Michel Brault qui, depuis 1947, défile aux génériques d'un nombre incroyable de films. Spécialiste intelligent de l'éclairage et du cadre, Michel Brault a su inscrire qualité et originalité aux images du cinéma direct. Il peut, à coup sûr, en revendiquer d'audacieuses innovations. Il en a aussi compris les risques et les limites.*

*Homme aux multiples possibilités, Michel Brault applique ses recherches, ses réflexions et son expérience à d'autres domaines du cinéma: n'est-il pas scénariste, réalisateur, monteur, producteur! Son cinéma de fiction prouve qu'il est possible de réaliser des oeuvres de grand public sans pour autant consentir à un produit dont toute approche esthétique et critique serait bannie.*

*Ce numéro de COPIE ZÉRO débute par un entretien avec Michel Brault; suivent des témoignages de ses collaborateurs et amis, Claude Jutra, Pierre Perrault, Guy Borremans, Raymond-Marie Léger; et enfin une filmographie la plus complète à ce jour (il y a certes des oublis, les mémoires se perdent avec le temps!).*

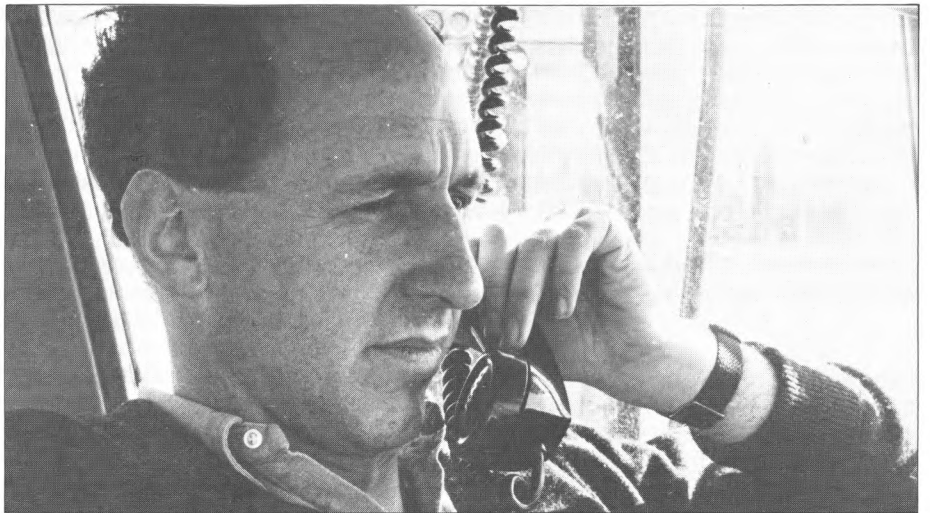
*Nous espérons que tout ce dossier, ainsi que la rétrospective des films de Brault à la Cinémathèque québécoise, renforceront les divers témoignages estimant l'oeuvre de Brault comme l'une des plus remarquables de l'histoire du cinéma québécois.*

**Pierre Jutras**



PIERROT DES BOIS

# Entretien avec Michel Brault



*En 1950, à l'Université de Montréal, tu projettes, en collaboration avec Jacques Giraldeau et Raymond-Marie Léger, d'adapter pour le cinéma, "L'ÉTRANGER" d'Albert Camus... Pourrait-on dire que ce fut le premier projet d'une carrière qui allait devenir une des plus impressionnantes de l'histoire du cinéma québécois?*

La dernière partie de ta question, je vais la laisser à ton interprétation. Bien, pour le début, c'est bien sûr que c'était le départ quoique... il faudrait que je remette de l'ordre dans les dates pour savoir si je n'ai pas tourné avec Claude Jutra avant. Pour le coup de départ on peut le retracer au Collège quant j'étais pensionnaire à Saint-Jean. Je peux te raconter cette petite anecdote-là, ça serait peut-être amusant. J'avais un ami qui s'appelait Guy Touchette et qui faisait de la photographie. Moi je n'en faisais pas et je l'admirais énormément. Un jour, je le suivais dans sa tournée, il photographiait des corridors, la chapelle, le parloir, des classes. Comme il était dans un corridor, pour avoir de la profondeur de champ, il avait fermé son diaphragme au maximum et pour cela il devait compenser en exposant très longtemps, ça devait durer environ 30 secondes. Il ne faisait pas très clair dans ce corridor, qui était situé le long de la chapelle. Pendant l'exposition, au bout du corridor passe un prêtre en soutane, j'ai aussitôt la réflexion suivante: "Merde alors, ta photo est ratée!" Il me répond: "Non elle n'est pas ratée parce que le noir ne s'imprime pas, c'est la lumière qui s'imprime." Ça m'avait fait comme un espèce de choc, j'avais compris soudainement que la photographie c'était l'action de la lumière sur une pellicule. Je pense que cette expérience a dû avoir un effet sur ma vie future.

A partir de ce moment-là est née toute la première partie de mon intérêt pour la photo et ensuite pour le cinéma en fonction de la lumière, de l'action de la lumière et de tout ce qui en découle. Je pense que c'est important d'avoir cette compréhension de l'essence réelle du médium, la photo et le cinéma. La technique fondamentale, c'est le merveilleux phénomène de l'influence de la lumière sur le sel d'argent. Maintenant qu'il y a une rareté de l'argent, on commence à penser à expérimenter un autre moyen que le sel d'argent. On n'est pas encore sur la piste, il n'y a rien d'autre que le sel d'argent qui donne avec autant de subtilité la reproduction des images...

Bon, et le deuxième, ça a été un événement un peu plus étendu, un peu plus long. C'est la venue de Claude Jutra au même collège. Claude que j'avais connu auparavant quand j'étais à Stanislas où pendant trois ans j'ai commencé mon cours classique. J'ai quitté le Collège St-Jean en rhétorique pour aller en philosophie d'abord au collège classique Sainte-Croix, puis après, à l'Université de Montréal, pour ma dernière de philosophie que j'ai ratée, entre parenthèses.

*Par manque d'intérêt?*

Oui, par manque d'intérêt pour la philosophie et aussi par paresse. Aujourd'hui, je suis peut-être un peu philosophe mais pas dans le sens académique et pas dans le sens où on l'étudiait au collège. Ça c'était vraiment trop difficile pour moi. J'étais d'ailleurs un mauvais élève.

*Et alors ce projet d'adaptation de "L'ÉTRANGER", il a permis qu'on parle de vous autres jusqu'à l'Office national du film?*

Bien sûr, ça a branché nos aspirations sur une réalisation concrète: un emploi d'été à l'ONF à tous les trois, Raymond-Marie Léger, Jacques Giraldeau et à moi-même. D'abord, on a demandé la permission à Albert Camus car il fallait faire la transposition des sables de l'Afrique du Nord à la neige d'ici. On avait eu cet accord de Camus et nous on avait lancé une souscription. On avait un ami qui s'appelait François Péladeau je crois, qui étudiait avec nous mais qui travaillait à la Canadian

Press le soir ou les fins de semaine. Je ne sais pas si c'était pour faire une blague mais il avait lancé cette nouvelle-là sur les télétypes de la Canadian Press. C'est comme ça que l'ONF avait eu vent du projet. C'était un événement à ce moment-là, que des étudiants songent à faire un long métrage. C'était l'époque du "Curé de campagne" et d'"Un homme et son péché". Que des étudiants se lancent là-dedans, à cette époque, ça créait un petit événement. Tout ce qu'on connaissait nous du cinéma c'était le cent pieds qu'on se faisait payer par l'AGEUM, cent pieds qu'on tournait sur l'initiation des étudiants à chaque année et c'était moi qui filmait.

Est-ce que ces images ont été conservées?

Oui, ça doit! Qui aurait ça? Il faudrait demander à Jacques Parent. Et là on reçoit une lettre de l'ONF nous invitant à passer une entrevue pour un emploi d'été. Jacques Giraldeau y est resté depuis ce temps-là: il y a eu un moment où il a quitté l'ONF pour fonder Studio 7, qui est une maison de production de films, surtout des films pour la télévision auxquels j'ai collaboré dans le temps des "Petites Médisances". Et puis, Raymond-Marie est resté aussi dans ce domaine, en fait il est resté une quinzaine d'années à l'ONF et depuis il n'a jamais laissé la fonction publique dans le cinéma. Mais moi après 3 mois je me suis fait mettre à la porte de l'ONF. On nous avait envoyés dans trois départements différents. Raymond-Marie était aux versions, je crois, Jacques Giraldeau à la réalisation et moi j'ai été placé au département de la caméra.

A ce moment-là le département de la caméra était très anglophone et même, je pourrais dire, francophobe. Le seul caméraman de langue française était Jean Roy mais on venait de l'envoyer pour 18 mois dans le Grand-Nord pour tourner "Au pays des jours sans fin". Et moi je suis arrivé, j'étais le seul francophone au département. J'étais assistant, le dernier assistant arrivé, enfin ce n'était pas drôle du tout. Alors je passais ma journée à la bibliothèque à lire des livres sur le cinéma. Cette piqûre du cinéma je l'avais eue avec Claude Jutra, les années précédentes, les années du *Dément du Lac Jean-Jeunes*, "Mouvement perpétuel", ce sont des souvenirs absolument extraordinaires de vacances, de jeunesse. On travaillait sur la pellicule, on faisait des fondus à l'ouverture, des fondus à la fermeture dans des espèces de teintures et puis on faisait des projections, on travaillait chez lui à la campagne, sur le bord de la petite rivière Beaudette. On avait un studio dans une petite cabane dans le fond du jardin et on projetait sur un écran dans les arbres, la nuit. Ce sont des belles années de ma vie. Pour moi qui sortais d'une famille un peu rigoureuse, un peu sévère cela représentait de grandes vacances. La famille Jutras était beaucoup plus détendue à toutes sortes de points de vue. Le docteur Jutras collectionnait des tableaux d'art, Madame Jutras était une femme très enthousiasmante. Je n'oublierai jamais ces années-là. C'était des années d'ébullition cinématographique. Claude et moi on faisait des concours de mémoire sur les dates du cinéma. Donc quand je suis arrivé à l'ONF, je continuai cette sorte de formation que j'avais commencée avec Claude. J'ai tout appris de Claude au début. Claude avait commencé un peu avant; il avait eu la chance d'avoir un père qui lui avait acheté une caméra et ça lui avait permis de démarrer quelques années avant moi. Mais grâce à lui j'ai pu apprendre les principes de base du cinéma et la technique fondamentale du cinéma, des choses que je n'ai jamais oubliées et que malheureusement, je crois, très peu de cinéastes savent encore aujourd'hui. Ensemble, on faisait des expériences, on découvrait les principes du cinéma. On allait à la cinémathèque de la bibliothèque de Montréal et on empruntait des films, n'importe quoi, on connaissait tous les films, on empruntait même des films de guerre et je me rappelle qu'on voyait souvent des chars d'assaut avec des chenilles et les chenilles tournaient à l'envers, on se demandait bien pourquoi, et c'est là qu'on a compris la stroboscopie et la décomposition du mouvement.

Pour revenir à mon stage de l'ONF, un stage de trois mois, on n'a pas renouvelé mon contrat à la fin de l'été, on m'a renvoyé du département de la caméra. Le département, ça n'était pas très drôle. Je me rappelle qu'il y avait une affiche d'ailleurs à ce département-là, qui disait ceci: "Before you ask, the answer is no". Tout le reste de mon travail à l'ONF a été justement de lutter contre cette mentalité.... Il y avait énormément de corporatisme, une mentalité corporatiste, c'est-à-dire qu'être caméraman, c'était un secret. C'est un peu comme les vieux constructeurs de voiliers qui allaient se cacher dans le grenier pour faire les gabarits à partir du plan du bateau. A l'ONF, les caméraman prétendaient qu'ils avaient un secret. Ils avaient cet esprit. Il y a une anecdote fameuse racontée par Jean Palardy: il tournait un film avec un caméraman et ils étaient sur une montagne pour photographier un paysage. Et le caméraman, je ne le nommerai pas, ce n'est pas nécessaire, prend ce qu'on appelle le "bullshit glass", qui est un verre de contraste. Il regarde le paysage et il dit: "We can't shoot it today". Alors Palardy dit: "Je le vois avec mes yeux, tu peux sûrement le filmer avec la caméra". Alors le caméraman lui répond: "Non, too much U.V. in the



air". Trop d'ultra-violet dans l'air. Palardy dit alors: "Ecoute, on est monté en haut de la montagne, on est pas pour redescendre pour remonter un autre jour. Laisse-moi le faire. J'en prends la responsabilité". Le caméraman lui répond: "Okay". Et là, il fait écrire à son assistant, sur le rapport-caméra: "Shot under cameraman's protest". Palardy, ayant déjà été caméraman, tourne le plan lui-même. Quelques semaines après ils arrivent aux "rushes" et la pellicule était noire; alors il dit: "Qu'est-ce qui se passe?". Le caméraman répond: "T'as oublié d'ouvrir l'obturateur". Effectivement, le caméraman avait fermé l'obturateur se disant que pour qu'il fasse son plan il faut qu'il vérifie... Mais il y en a très peu de caméra comme cela qui ont un obturateur variable et lui, pour se venger, il l'avait fermé et Palardy, qui n'était pas habitué à cette caméra n'a pas pensé ouvrir l'obturateur, donc le plan était noir... C'est un exemple pour te montrer l'état d'esprit de cette époque-là.

Quelques semaines après Claude (Jutra) arrive à l'ONF. Il a d'abord une expérience très désastreuse avec son film sur les jeunesses musicales. Il avait eu un caméraman anglophone. Ça avait été un enfer pour lui, il m'avait raconté ça. Moi je n'étais pas encore caméraman à ce moment-là et c'était vraiment démoniaque toutes les difficultés qu'il avait. C'était le même caméraman, d'ailleurs, qui avait joué le tour à Palardy. Et quand on lui a demandé de réaliser le scénario de Fernand Dansereau "*Les mains nettes*", Claude a demandé que je sois caméraman. Il prenait un risque car c'était mon premier film en studio. Je n'avais fait que "*Pierrot des bois*" de Claude Jutra et les "*Petites Médisances*" avec Jacques Giraldeau.

Tu as fondé avec Claude Sylvestre un ciné-club: Cinéma 16. Quelles étaient les motivations et les circonstances qui vous ont incités à créer cette activité à cette époque? Quelle était l'importance des ciné-clubs à cette période?

Je ne me rappelle pas exactement des circonstances mais je sais qu'il n'y avait pas beaucoup de cinémas à Montréal. C'était le règne de Duplessis. La censure était très forte. Le seul endroit où on pouvait voir des films, c'était au Ciné-club de l'Université de Montréal qui était dirigé par Jacques Giraldeau. Il y avait aussi le Cinéma du samedi soir qui était dirigé par Jean Gélinas. Et ça, c'était le grand événement à chaque semaine. C'était la sortie. Le samedi soir on allait au cinéma de l'Université. Alors nous, on avait fondé en plus le ciné-club qui s'appelait Cinéma 16. On a commencé, je crois, au collège en face de l'Oratoire St-Joseph et, après une année, on a déménagé à Saint-Laurent, avec l'Abbé Sénécal qui était aussi un fervent de cinéma. Et je me rappellerai toujours la fois où on avait fait venir "*Une partie de campagne*" de Renoir d'après une nouvelle de Maupassant... On avait envoyé ce film à la censure et il avait été interdit de projection. Claude Sylvestre et moi on avait décidé de le présenter quand même... enfin, on était tout de même énervés mais on l'a passé. On a bravé les foudres de la censure. Pendant le film, il y a un gars qui arrive. C'est moi qui faisais la projection et Claude était assis en avant. Alors le gars arrive pendant la projection et me dit: "Monsieur, qui est-ce qui dirige le ciné-club ici?". Je lui réponds: "C'est le gars qui est assis en avant". Alors il me dit: "D'accord, je ne voudrais pas le déranger, je vais attendre". J'ai eu des sueurs tout le reste de la projection. Je me disais: "Ce sont les gars de la censure qui s'en viennent nous chercher." Après la projection, je l'envoie voir Claude. C'était juste l'inspecteur de Ville St-Laurent qui venait pour la vérification des taxes d'amusement. Mais j'avais eu quand même la frousse.

Il fonctionnait comment votre ciné-club? Y avait-il des discussions?

Ah oui! Tu vois, par exemple, on avait présenté "*Le médium*" de Menotti et on avait demandé à Jean Valerand de venir le présenter et de venir discuter après. On s'efforçait de programmer surtout des films étonnants. Des films qu'on voyait jamais ici, qu'on était obligé d'aller voir à New York. Tous les fanatiques de cinéma te diront qu'à cette époque-là, on partait chaque année prendre un bain de cinéma à New York. Nous, on formait un petit groupe: Hubert Aquin, Louis-Georges Carrier, Jacques Perreault, Marc Brière, Claude Jutra et moi. On partait chaque année, pendant les vacances de Pâques, on se louait une chambre dans un hôtel minable de New York pour toute la fin de semaine. Une chambre pour deux et on y couchait à cinq. Et là, on commençait à 11 heures le matin, on s'achetait le CUE et on faisait un programme détaillé. On avait 10 ou 15 minutes entre chaque film, quelquefois ½ heure pour s'y rendre quand c'était loin dans la ville. On commençait à 10 heures le matin et on finissait à 2 ou 3 heures le matin. Je me rappelle d'une séance sur la 49ième avec Claude. C'était un programme double. Le premier, c'était "*Les chemins de la vie*" de Nicolai Ekk, absolument extraordinaire, et l'autre, un film israélien, qui s'intitulait "*Smiling through tears*". "*Les chemins de la vie*" commence, Claude s'endort. Moi, je lui donnais de grands coups de coude. Je lui disais: "Claude, réveille-toi, c'est incroyable, fantastique!" Et Claude continuait de dormir. L'autre film commence, moi je m'endors. Claude se réveille et me donne des coups de coude à son tour: "Michel, je suis en train de voir l'un des chefs-d'oeuvre du cinéma!" Et je n'ai jamais vu "*Smiling*

through tears". Claude m'affirmait que c'était un grand film; à cette époque-là, c'était le plus beau film qu'il avait vu. J'aimerais bien revoir ce film-là aujourd'hui.

De 1953 à 1955, tu as travaillé à deux séries de télévision: "PETITES MÉDISANCES" et "IMAGES EN BOÎTE". Est-ce que ce premier travail important de caméraman imprima une orientation particulière dans ton approche du cinéma?

Non. Je ne pense pas. Il y a d'autres éléments comme par exemple l'attitude de Cartier-Bresson en photographie. La découverte de la lumière par l'intermédiaire des revues comme le "Vogue" ou le "Bazard", avec les grands photographes comme Richard Avedon, Irving Penn. Dans ces revues, ce qui m'avait influencé, ce n'était évidemment pas le sujet, parce que la mode... C'était surtout la lumière ou la découverte de la lumière, une simplification de l'éclairage par rapport à l'époque classique qui se terminait vers les années '50 et qui était un éclairage très artificiel, celui qu'on trouvait d'ailleurs à l'ONF et qu'on a essayé de m'enseigner et que j'ai tâché d'oublier le plus possible parce que c'était beaucoup trop académique, fabriqué. Ça ne correspondait à aucune réalité alors que les photographes de mode ont commencé à découvrir, eux, la lumière naturelle, la lumière douce des fenêtres qui vient d'un côté, nettement inspirée des photographes de studios du début du siècle. Ils reproduisaient en studios ce genre de travail et ça m'avait influencé, fasciné. En faisant les "Petites médisances" bon, j'ai appris à manipuler des caméras et en plus, on n'avait pas de traditions avec Jacques Giraldeau à Studio 7. On était en formation. On n'avait pas de précédents. Il n'y avait personne qui nous disait quoi faire. Donc, on pouvait tout inventer. C'est bien sûr qu'à ce niveau-là, la liberté qu'il y avait était assez emballante. Etant donné qu'on n'avait pas de grands moyens, on essayait des choses audacieuses, comme par exemple de ne pas mettre beaucoup d'éclairage, comme de toute façon on n'avait pas beaucoup d'argent pour s'en acheter. Donc, il fallait forcer les caméras, les lentilles et la pellicule à donner plus. Déjà, à ce moment-là, j'ai commencé à être fasciné par la réalité, la vie, le document. A cette époque, on était un peu gamin, un peu "carabin" et on volait les images aux gens. On faisait des petites émissions drôles, comiques en se payant la gueule du monde. On observait les gens à travers le téléobjectif. Ça s'est transformé rapidement, heureusement d'ailleurs. J'ai compris que c'était un cul-de-sac de vouloir observer les gens en voyeur. Bon, on a alors tout de suite opté pour le grand angulaire qui nous rapproche des gens, qui nous force à transformer notre attitude. Il a fallu apprendre à s'introduire dans un milieu, dans une conversation. Par conséquent, avoir des rapports avec ceux que l'on filme. Filmer le monde de près, c'est pas comme au télé. C'était la seule issue possible à cette quête de la vérité.

Tu es arrivé à l'ONF en 1956. Quel a été ton rôle dans l'émergence de l'équipe française à l'Office par rapport à la naissance du cinéma direct?

Je crois que j'ai eu un certain rôle à jouer en voulant résister à la prépondérance de la littérature. Les projets de films à cette époque étaient considérés en fonction de leur qualité littéraire. Je trouvais ça contradictoire avec la mission documentaire de l'ONF et c'est ainsi que nous avons soumis un projet qui tenait en une seule phrase: "Nous voudrions faire un film sur une soirée de lutte au Forum le mercredi soir." Le contenu devait nous être révélé par le tournage. Avec Roland Barthes qui était de passage à Montréal et que nous avons rencontré par hasard, nous avons appris à nous dépouil-



PIERROT DES BOIS



ler de nos préjugés, et c'est ainsi que nous avons tourné ce film. Nous avons découvert le monde des lutteurs et celui de leur public en les filmant, sans leur faire de procès mais plutôt en leur rendant hommage. Depuis cette soirée, j'admire beaucoup ces artistes du spectacle.

Pour transformer l'ONF souvent il fallait le faire en braconnant. Par exemple "Les raquetteurs", devait être un film de quatre minutes, en 35mm, tourné sans son pour la série "Coup d'oeil". Je ne me rappelle plus trop comment mais j'ai réussi à subtiliser beaucoup plus de pellicule que ce qui m'était alloué. On a tourné toute la fin de semaine alors que j'aurais dû le faire en quelques heures. Après ça, quand les rushes ont été montrés à Grant McLean, le directeur de la production française-anglaise qui était un anglophone, il nous a dit: "non, ce n'est pas un film, alors on envoie ça aux archives". Encore clandestinement, Gilles Groulx a monté le film le soir. Puis finalement on a gagné. Le film s'est terminé et pour moi ça a été déterminant dans ce qui allait m'arriver. C'est à cause de ce film que Jean Rouch m'a invité en France pour tourner "Chronique d'un été". Tu te rends compte de ce qui serait arrivé si on s'était soumis au verdict du directeur de la production?

*Quel a été, d'après toi, le plus grand changement qui a été apporté par cette nouvelle approche du cinéma?*

Peut-être qu'on a posé des exigences au cinéma de mise en scène. Le cinéma direct a forcé ce cinéma-là à se dépasser, à se rapprocher un peu plus de la réalité, de la vie. Quoique j'ai l'impression qu'une tendance qui s'éloigne également de façon consciente de la vie, en voulant atteindre un degré d'abstraction et rejoindre une autre vérité à un autre niveau est aussi valable. Mais il fallait faire cette expérience du cinéma réaliste...

La technologie en 1960 ne nous permettait pas de faire du cinéma sans l'usage de la littérature, sans l'usage du commentaire. Les caméras ne te permettaient pas de filmer en synchro des paysans, dans leurs champs; donc il fallait que tu réorganises ça, que tu t'organises avec de gros appareils d'enregistrement de son. Il fallait toujours être branché sur le courant 110 de la maison. Nous voulions comme disait Rouch amener les caméras dans les pâquerettes. Toute cette transformation est liée à l'évolution des techniques, des appareils. Prends, par exemple, Pierre Perrault jusqu'en 1958, dans la très belle série "Au pays de Neufve-France", il n'avait pas le choix, il fallait écrire un commentaire. Le film, sur la construction d'une goélette, est d'après moi un chef d'oeuvre. Le Jean Richard, c'est un film qui est fait avec une image muette et un commentaire. Donc c'est une création littéraire de la part de Pierre, mais d'après le langage des gens de cette région-là. Aujourd'hui, on leur donne la parole, c'est eux qui parlent. Ça s'est passé à partir de 1960. C'est cette conquête-là qu'on a voulu faire en transformant les appareils.

*Est-ce que le cinéma direct au Québec aurait survécu si Jean Rouch n'était pas venu te chercher? Cette consécration internationale favorisa-t-elle une plus grande ouverture de l'ONF vis-à-vis de votre travail, et d'un côté plus personnel, cette expérience de travail en France, est-ce que ce fut important pour toi?*

Bon, la première partie de ta question! Est-ce que le cinéma direct était connu quand Jean est venu me chercher? Il n'y avait pas de cinéma direct, ça n'existait pas, il n'y avait que des tendances.

*Oui! Mais il y avait eu quand même "LES RAQUETTEURS".*

Non, ce n'était pas du cinéma direct ça "Les raquetteurs". La venue du cinéma direct dans les faits ne se passe que vers 1964 avec l'arrivée de la caméra portative synchrone avec le magnétophone: l'Eclair et le Nagra. Tout ce qui précède, ce ne fut que des tentatives de précurseurs, des époques de conquête du cinéma direct. Pour "Les raquetteurs", toute la bande sonore a été faite en studio. Ce n'est pas du cinéma direct. Je pense que c'est mettre les gens sur une fausse piste que de dire que "Les raquetteurs" est du cinéma direct. Il y a un plan des "Raquetteurs" qui est du cinéma direct. Celui où l'on voit Marcel (Carrière), dans le plan, il dépose un magnétophone portatif qui est un magnétophone à ressort, donc pas de synchro, mais on a forcé ce plan à être synchro avant la lettre: le moment où le maire remet les clés de la ville au club américain. Mais, c'est le seul plan synchro du film. Tout le reste est une volonté

de vouloir capter la vie telle qu'elle se déroule mais on ne réussissait pas encore, on n'y arrivera que dans d'autres films. En tout cas dans "Pour la suite du monde", on a commencé à le faire. Le fait d'aller en chaloupe dans le milieu de la pêche et d'enregistrer Alexis, Thomas et Léopold qui se parlent du marsouin, ça c'est une des premières expériences du cinéma direct pour nous.

*Mais, ce travail en France...*

Ce travail a eu une influence capitale pour moi quand même. Parce que ça a été l'explosion, la bataille s'est poursuivie. La bataille contre les anciennes caméras mais avec les nouveaux constructeurs comme Coutant et Kudelski pour le Nagra. Et là, on s'en est donné à cœur joie, tu comprends, on était sur place. Très souvent, on allait à l'atelier de Monsieur Coutant, on lui faisait faire ceci et cela. Non seulement, on façonnait les caméras, mais il fallait aussi rendre la pellicule plus sensible. Ça on l'avait ici, bien avant eux. Je ne dirai jamais assez le rôle important qu'ont joué des gars comme José Ména, des Laboratoires Mont-Royal, et d'autres que je ne connais pas. José Ména a accepté d'expérimenter des bains de développement, de développer des films à 400 ASA et puis à 800 ASA. Ainsi on a fait des choses qu'aucun autre pays n'avait fait. Ce sont ces efforts qui ont permis un cinéma libéré des contraintes techniques et qui nous permettait d'aller partout à cause de la grande sensibilité de la pellicule.

J'ai souffert au point de vue salaire parce qu'à l'ONF, ça cassait les principes, ça cassait les conseils que les vieux nous donnaient qui souvent étaient mes patrons et ça se ressentait dans mes augmentations de salaire. Mais je m'en fous éperdument parce que cela n'était pas important à ce moment-là. J'aurais peut-être pu avoir plus d'argent pour élever mes enfants, mais on n'a pas si mal vécu après tout. Il fallait quand même avoir cette liberté matérielle, ... et je pense que ma femme a un grand mérite pour avoir partagé ces difficultés au début. Elle a un tempérament merveilleux, elle ne m'a pas plongé dans des exigences financières absolues qui auraient fait que... Ça, on ne le dit jamais assez, le milieu familial influence le métier.

*Tu parlais de tes patrons à l'ONF. C'était quoi, pour eux, l'éclairage?*

Il y avait des formules d'éclairage sécuritaire... Le système d'éclairage qu'on m'enseignait, ça c'était sécuritaire: le "key light", comme on disait, le "fill" et le "back light", c'est-à-dire la lumière principale, la lumière d'ambiance et la lumière de décrochage. Quand tu faisais ça, tu ne te trompais pas. Tu étais sûr d'avoir la bénédiction de tes patrons. Moi je luttais contre ça, ça m'écoeurait, je ne le faisais pas. Effectivement, je n'avais pas la bénédiction de mes patrons, donc j'avais moins de salaire. C'est peut-être grâce à ma famille, au climat qu'il y avait chez moi que j'ai pu le faire et prendre des risques. Encore, aujourd'hui, quand je fais un film avec un réalisateur, il faut toujours que le réalisateur prenne le risque avec moi. Ça, c'est une entente que je fais au début parce que si on veut faire des choses étonnantes, il faut toujours essayer. Si on s'en tient à la convention, à la sécurité, on ne fera jamais rien. Par exemple tourner à pleine ouverture, les objectifs sont toujours meilleurs à pleine ouverture, mais ça, c'est risqué parce que tu as une marge très fine de mise au point et si tu passes à côté, ton plan est flou. Il n'y a rien de plus terrible que d'arriver aux rushes et d'avoir un plan flou alors que la journée ça peut coûter jusqu'à 10 ou 15 mille dollars... Ça c'est vraiment vivre sur la corde raide. Si tu tournes à f:5.6 ou à f:8 il y a moins de danger parce que tu as de grandes profondeurs de champ. Au point de vue de la lumière, tu emmerdes les comédiens mais toi, tu es sûr de ne pas te tromper. Ça a été excessivement important dans l'évolution du cinéma, et du point de vue du son, et du point de vue de l'image, c'est ça qu'on a voulu apporter, une plus grande liberté pour pouvoir toucher, pas La Vérité, mais une certaine vérité, un certain nombre de vérités. Parce que La Vérité, on ne peut pas prétendre que le cinéma documentaire ou direct va l'atteindre plus qu'un autre cinéma.

*Le tandem Perrault-Brault a permis la production de films-étapes dans l'évolution du cinéma direct; aujourd'hui, avec le recul des années, comment peux-tu situer "POUR LA SUITE DU MONDE", dans l'histoire du cinéma québécois et plus particulièrement dans le rapport cinéma direct, cinéma de fiction?*

Moi, j'aimerais mieux ne pas situer les choses que j'ai faites, dans un ensemble. Je pense que d'ailleurs, c'est le rôle de ceux qui ont ce métier, soit de faire l'histoire, soit d'analyser ou de faire la critique, de situer ces choses-là. Moi, j'ai bien du mal à faire ça. D'abord, pour faire ça, il faut toujours comparer, et ça, c'est un peu gênant pour moi. Je pense que je ne répondrai pas à cette partie-là de ta question.



*Mais le rapport direct-fiction...*

Il n'est pas énorme le rapport. Sinon que pour moi, ça m'a fait découvrir certaines choses. Comment expliquer ça?... Ça m'a fait découvrir que la vie, ce n'est pas nécessairement comme on l'avait représentée jusqu'à ce moment-là. Ce n'était pas aussi simple, c'est très complexe. Et la façon de s'exprimer, la façon de parler, la façon d'exister se traduit par un tas de petits signes dans le langage et dans le comportement des gens. J'ai découvert ça en faisant du cinéma direct. Je me suis aperçu que ce que le cinéma traditionnel, de fiction avait fait jusqu'à maintenant était bien loin de cette subtilité-là. Je trouvais qu'on était encore beaucoup trop tributaire du théâtre. Je pense que grâce au cinéma direct, à partir du moment où les caméras étaient libérées de toutes les contraintes techniques, on a vu des choses sur l'écran qu'on ne voyait pas avant. Prends la séquence de la forge, dans "Pour la suite du monde" où le père et le fils s'engueulent, tout se mélangeait avec la fabrication d'un harpon. Le mélange de la vie, des coups sur l'enclume et puis de la discussion. Le geste et la parole réunis. La pensée de Léopold qui se sépare en deux, qui s'intéresse à la fabrication du harpon et à la discussion des origines de la pêche avec son père. La complexité de cette situation m'avait toujours fasciné, m'a permis de comprendre un tas de choses sur la construction dramatique d'un rapport entre père et fils.

*Est-ce que le direct peut être une mystification au même titre que la fiction?*

Absolument. C'est très dangereux. C'est pas tellement la fausseté de ce qui est dans l'image mais les omissions qu'on fait quand on filme. L'influence que la caméra a sur un milieu de vie. Elle perturbe un milieu parce que les gens qu'on filme se font une idée de l'image qu'ils devraient projeter, toujours un petit peu. Donc, il y a du jeu. On ne peut jamais dire complètement la vérité. Elle est insaisissable, on ne peut que l'évoquer et c'est le spectateur qui doit continuer le travail dans les deux cas, en fiction comme en direct. Je pense qu'un cinéaste qui fait du cinéma direct a une grande responsabilité parce qu'il faut comprendre ce phénomène-là et essayer de restituer ce que tu crois être la réalité par un tas de recoupements. Bon, il ne s'agit pas non plus de réinventer... mais il faut faire abstraction de tes intentions, de tes fascinations, de ton romantisme, de ta trop grande sévérité. C'est pour ça qu'il ne faut pas aller trop vite aussi. Il ne faut pas toujours filmer tout de suite. Il faut laisser les choses se tasser des fois. Il faut faire très attention, c'est très grave. Dans le document aussi bien que dans la fiction, ce sont tout le temps des films d'auteurs qu'on fait; qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas, il y a toujours intermédiaire, même dans le document...

Moi je t'avoue que maintenant j'ai le goût de retourner au cinéma de fiction. Je commence à sentir de plus en plus le poids des limites du cinéma direct. Je commence à sentir qu'à chaque fois que je filme une situation même si c'est extraordinaire, il y a toujours un petit quelque chose qui manque. Il y a une dimension qui n'y est pas et que je n'arriverai jamais à filmer ou à transmettre à l'auditoire. Cela commence à me peser. J'ai le goût, des fois, de pouvoir aller toucher une autre dimension par un autre moyen. Je pense que le cinéma de fiction peut réussir à le faire alors que le cinéma direct a des limites. A partir du moment où tu te donnes comme règle de ne jamais demander aux gens de refaire pour toi un geste ou de redire une phrase que tu sais qu'ils ont tenue et que tu sais extraordinaire, alors là tu décides que l'éthique du document, du cinéma direct, est de ne pas faire de mise en scène. Tu es ainsi limité par tout ce qui t'échappe. Tu peux prévoir des choses mais avant que tu sois prêt à le filmer, que ta caméra soit en marche, que le son soit au bon endroit et que la lumière soit allumée, souvent le moment est passé. Il y a une accumulation de moments comme ça, dans tous les films que je fais en cinéma direct, qui font que ça finit par me décourager d'aller plus loin. J'avoue les limites du cinéma direct, mais je pense qu'il faut le dire.

*Dans ton allocution prononcée lors de la remise du prix Victor Morin, tu disais ceci: "Mes films sont scrupuleusement faits avec les gestes et les paroles des autres". Dans ce sens, pourrais-tu parler de ton expérience de scénariste? Quelles sont, d'après toi, les qualités d'un bon scénariste?*

Ah! il y a bien des aspects à cette question. D'abord, mon expérience de scénariste est différente d'un scénariste d'un autre cinéma. Moi, mon métier a d'abord été celui de documentariste, de cinéaste du direct. C'est par accident, que je suis arrivé à écrire un scénario...

Avec "LES ORDRES"?

Il faut dire qu'avec "Les Ordres", j'ai presque enfourché le vélo du documentariste. Je suis parti de documents, de paroles des autres, j'ai fait raconter à des gens ce qu'ils avaient vécu, et je me suis efforcé de recréer l'impression qu'ils m'avaient donnée des moments qu'ils avaient vécu. Mais ce n'est pas du documentaire et tous ceux qui essaient de dire que "Les Ordres" était un documentaire de fiction, c'est comme dire qu'un rond peut être carré. C'est absolument impossible. Un documentaire, c'est un documentaire, la fiction c'est la fiction. D'après moi, on ne peut pas mélanger les deux. Jusqu'au point d'être assez fanatique là-dessus, je ne pense pas qu'on puisse, à l'intérieur d'un même film, mélanger la fiction et la réalité. Alors, un scénario, d'abord je pense qu'il doit raconter une histoire. Il ne faut pas oublier que le cinéma c'est un spectacle. Quand on fait des films qui coûtent des demi millions ou des millions, il n'y a qu'une façon, il faut accepter que ça soit un spectacle, il faut penser au public. Il faut accepter que l'auditoire ne soit pas tout à fait rendu au point où on voudrait que le cinéma soit.

Est-ce que tu es intéressé par le cinéma autobiographique?

Non, aucunement. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de l'autobiographie dans les films que je fais, parce que forcément on se rattache toujours à des expériences connues et c'est toujours plus facile de faire de la mise en scène avec des choses qu'on sent, qu'on appréhende très bien, mais le véritable film autobiographique ne m'intéresse absolument pas.

"LES BONS DÉBARRAS", de Francis Man-kiewicz, ce fut important pour toi? Est-ce que la volonté d'expérimenter quelque chose, de forcer la technique, était toujours une de tes préoccupations sur le film?

Non, pas tout à fait comme ça. "Les bons débarras", quand j'ai lu le scénario, la grande angoisse que j'ai eue, c'est que je me suis dit: "Voilà un scénario avec un style et ça va être un très bon film si nous on fait bien notre travail." Parce que Réjean Ducharme, lui, il l'a fait son travail, et vraiment c'était pensé comme un film. C'est un grand scénariste! L'angoisse que j'avais à ce moment-là, c'était de trouver un style pour l'image, parce que tout ce qui était écrit devait se traduire en images et qu'on allait peut-être frapper le mur de la représentation plate, bêtement concrète, alors que dans la littérature de Réjean Ducharme, il y avait une certaine distance, une certaine interprétation, une certaine vision des choses ou des gens, qu'on appelle le style. Je me disais: "On ne peut pas faire ça, juste en plaquant une caméra devant les comédiens qui jouent, il faut trouver un style et une passion". Et comment je l'ai fait? Je ne suis pas capable de te l'expliquer. C'est seulement le spectateur qui peut dire aujourd'hui si c'est réussi. Moi, je ne peux pas le dire, parce que je ne peux pas me juger. Mais je me suis efforcé en tout cas. C'est cette fascination ou cette angoisse que j'ai eue qui a probablement produit le résultat.

Je pense qu'il faut toujours, avec chaque scénario, avec chaque réalisateur se vider et recommencer à zéro, et réinventer une nouvelle façon de s'exprimer.

Par contre, entre "LES BONS DÉBARRAS" et "LE TEMPS D'UNE CHASSE", il y a quelque chose qui se ressemble beaucoup et ce n'est pas le même scénariste.

Ce qui m'importe c'est ce que le réalisateur veut. J'essaye d'éprouver la vision du réalisateur. Si tu compares ça à "Entre tu et vous", tu vas t'apercevoir que c'est complètement différent, si tu compares à "Kamouraska", c'est différent également. Si tu compares "Les Ordres" avec "Kamouraska", c'est aussi complètement différent. Il y en a un qui est très saturé en couleur et l'autre ne l'est pas.

Pourtant, certaines personnes, quand elles parlent de Michel Brault comme caméraman sur un tournage affirment qu'il y a une prépondérance de Michel Brault.

Ben ça, c'est un défaut. Il faudrait que je fasse attention à ça, ce que tu appelles la prépondérance. J'essaye de lutter contre ça, parce que c'est pas une très bonne chose. Il ne faut pas que la photo soit trop évidente... J'ai essayé pourtant... C'est pour ça que j'ai d'abord dit non à Francis quand il m'a demandé de faire "Le temps d'une chasse". Il était à son premier film et j'avais peur de trop l'influencer et d'avoir trop de prépondérance. Tu comprends, ce qui est important dans un film, c'est un point de vue et ça ne peut pas être le point de vue de tout le monde. Si c'est le point de vue de tout le monde, c'est rien. Il faut que ça soit une vision à laquelle tout le monde collabore. Mais il ne faut pas que chacun essaye de faire son petit numéro.

Justement, quels sont tes rapports, en tant que caméraman, avec les comédiens?

Là, je pense que j'y suis pour quelque chose. Moi, je considère que le caméraman est le premier spectateur. C'est pour ça que j'insiste tant pour être cadreur, je ne comprends pas qu'il y en ait un qui fasse les éclairages et l'autre le cadre. Moi je pense que celui qui fait les éclairages, fait les images et le cadrage. C'est comme si en peinture il y en a un qui tient les pinceaux et l'autre qui décide des couleurs. Quand je cadre, quand je regarde dans mon viseur, je suis le premier spectateur, et étant donné que je vois ça isolé, je suis un peu privilégié, je vois déjà ce qui va se passer sur l'écran. Donc, j'ai la responsabilité d'avertir le réalisateur si parfois je sens des

choses qui clochent dans le jeu des comédiens. Je ne sais pas si le réalisateur qui travaille avec moi l'apprécie mais moi je joue ce rôle-là.

*Est-ce que tu t'adresses directement aux comédiens?*

Non! Jamais, jamais. Il ne faut jamais que ça vienne de deux sources parce que les comédiens sont perdus complètement. Par ailleurs, je comprends très bien la grande solitude, la grande angoisse que ressent le comédien après la claquette. Il y a des réalisateurs qui disent "Partez!" mais d'autres qui disent "Action!". Juste ces deux mots-là, l'un ou l'autre, c'est terrifiant pour le comédien, parce qu'il doit créer la vie dans un milieu qui n'est pas la vie, parce que, je ne sais pas si tu es déjà allé sur un plateau, dès que la scène est terminée, ça commence à bouger, chacun remet ses affaires en place, l'accessoiriste prend ses objets, les remet à leur place, l'univers sonore est complètement différent, c'est terrifiant... et tout à coup le silence se fait: "Silence, on tourne!" Son, caméra, ça tourne, prise 20, action! Quel protocole terrifiant!

Et là il faut que tu fasses la vie. il faut que tu sois vrai, authentique, attentif, profond... c'est épouvantable! Alors, je sens ça, et je le comprends très bien. J'essaye toujours de contribuer à faire que le comédien soit le moins possible placé dans une situation terrorisante. C'est le climat sur un plateau qui fait qu'un comédien peut réussir à donner ce qu'il est capable de donner et même encore plus. De plus, je me sens parfois un point de repère, complice des comédiens. Je sens qu'ils comprennent que tout ce qu'ils font passe dans la lentille, ils sentent que je les scrute avec ma lunette. Des fois, ils viennent me voir pour me demander comment c'était, alors là je suis un petit peu mal à l'aise parce que je ne veux pas contredire le réalisateur.

*Le cinéma n'est plus le grand spectacle populaire d'autrefois. La télévision a amené des millions de spectateurs que le cinéma a perdus. Y a-t-il une solution, ou des solutions pour sauver le cinéma?*

Je me demande si j'ai le goût de sauver Le Cinéma. Je ne pense pas faire du cinéma pour du cinéma, si le spectateur préfère regarder la télévision, moi, je m'y soumettrai. Peut-être qu'un jour on dira que c'était une belle époque. Je ne sais vraiment pas quoi répondre à ça. C'est vrai que c'est fascinant, le grand écran, mais c'est peut-être égoïste... Au fond, le cinéma c'est pour les spectateurs et c'est à eux de décider comment ils vont le regarder. Et s'ils décident qu'ils ne vont plus voir un certain genre de film, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse? J'ai plutôt tendance à l'accepter et à essayer de m'adapter à ce verdict des spectateurs. Ces dernières années, j'ai travaillé beaucoup pour la télévision et ça me fascine assez de penser qu'en un soir, un million, un million et demi de spectateur voient un film. C'est vraiment étonnant. C'est un combat entre le contenu et le contenant. Ce qui est à dire et ce qui est à voir.

*Est-ce que les jeunes réalisateurs ou caméramen aujourd'hui ont des possibilités de s'exprimer comme vous l'aviez à l'époque? Je pense principalement aux expériences que vous faisiez à l'ONF.*

Nous atteignons quand même aujourd'hui un certain degré de saturation qui fait qu'il semble y avoir moins d'innovations qu'il y en avait à cette époque. C'est pour ça que je dis que c'était facile ce qu'on avait à faire. Il suffisait d'identifier les obstacles et il ne restait plus qu'à les exécuter, à briser les contraintes et les portes qui étaient fermées. C'était assez facile et exaltant. Alors qu'aujourd'hui, c'est très difficile de travailler. Mais quand même, à l'échelle, le Québec est un des plus gros producteurs de films au monde. Si tu veux comparer avec le cinéma américain, il faut multiplier par quarante et avec le cinéma français, il faut multiplier par dix. Autrement dit, quand on fait 1 bon film par année ici, on pourrait s'attendre à ce qu'il y en ait 10 bons en France, et 40 bons aux Etats-Unis.



photo: Mme Rita Paquin

LE PETIT CANADA: M. BRAULT, RENÉ DAIGLE, CLAUDE BEAUGRAND, ANDRÉ GLADU

*Depuis quelques années, en collaboration avec André Gladu, tu produis et réalises "LE SON DES FRANÇAIS D'AMÉRIQUE". Pourquoi une telle série? Quelles préoccupations sont à l'origine du projet?*

Tu vois, quand j'ai fait "*L'Acadie, L'Acadie*" avec Pierre (Perrault), je me suis dit: "J'arrive pas à imaginer qu'on aurait pu rater ça, qu'on aurait pu ne pas filmer ça!" Je me dis combien de situations comme celles-là, dans notre histoire, ont été vécues par des gens de façon extrêmement douloureuses et dont on n'entendra jamais parler. Il y a beaucoup de situations comme ça, dont on ne tiendra jamais compte et qui ne seront jamais fixées pour l'histoire. Au moment où André a pensé faire cette série de films sur les différentes musiques traditionnelles francophones de l'Amérique du Nord, je me suis aperçu que ça n'avait pas été fait. De plus nous avons voulu donner à cette série une autre dimension que celle de la musique. On a essayé de présenter le contexte historique, économique, social et politique. On a voulu dire ce qui fait que les gens ont continué à vouloir chanter, à faire de la musique et aussi à se réunir autour de leurs instruments pour survivre. En faisant cette série nous témoignons de la richesse du monde et par conséquent nous luttons contre les impérialismes culturels, les bulldozers du melting pot. Lorsqu'une personne est nommée, lorsqu'une musique est nommée, il est plus difficile de la faire disparaître et je crois que le monde n'est beau que dans l'abondance de ses manifestations. Cette série c'était aussi pour "entendre parler ceux dont la parole se perd" et faire voir ceux dont le geste s'estompe.

*Tu donnes actuellement, je crois, un cours sur le cinéma ethnographique à l'Université de Montréal. Est-ce une préoccupation récente pour toi?*

Oui, c'est un peu un hasard. C'était pour remplacer Rouch. Depuis quatre ans, je donne ce cours et je trouve ça intéressant parce que ça me force à chaque année à réfléchir. J'ai beaucoup appris en enseignant d'autant plus que c'est une discipline très importante. Tous les professeurs le disent: en enseignant, on apprend beaucoup. Ce cours m'a forcé à faire des recherches, à ramasser des documents, des articles que je n'aurais peut-être jamais vus autrement... je suis un peu paresseux de nature.

*Le Syndicat national du cinéma a été fondé en 1969. Tu as été son premier président. Quelle conjoncture historique amena les techniciens du cinéma à se regrouper en un syndicat? Quel rôle y as-tu joué?*

C'est très simple. Avant 1969, il n'y avait pas beaucoup de longs métrages qui se tournaient ici, plus rarement encore, de compagnies étrangères qui venaient tourner leur film ici. Alors, en 1969, une compagnie est venue tourner un film ici et c'était l'occasion pour un syndicat américain, IATSE, de s'installer. Il fallait donc intervenir rapidement. C'est pourquoi on a fondé un syndicat. Si on n'avait pas négocié un premier contrat de travail avec ces producteurs, le syndicat américain se serait probablement implanté chez nous. Evidemment on s'en serait peut-être débarrassé, parce qu'on n'aurait pas enduré ça longtemps, mais cela aurait provoqué des batailles déchirantes et embarrassantes à n'en plus finir. De plus, ce genre de syndicat apportait ici un style hollywoodien de rapport entre techniciens et producteurs, que nous ne voulions pas. Je pense qu'on a ainsi réussi à sauvegarder une façon québécoise d'aborder les relations de travail au cinéma.

*Tu es membre de ce syndicat de techniciens mais tu es aussi réalisateur et producteur. Comment concilier ce qui à première vue semble être en conflit d'intérêt?*

Ce n'est pas un problème, parce que quand je suis producteur, je suis producteur, je comprends très bien, je n'essaie pas de jouer sur les deux tableaux... je pense que je remplis bien ma fonction de producteur. Un producteur ne doit pas entreprendre un film dans une atmosphère de combat. Il y a certaines choses à régler, des conditions matérielles à assurer, etc... Mais, une fois que c'est réglé, c'est réglé. Tout doit concourir en sorte que le film se fasse dans le climat le plus harmonieux possible. Le producteur doit avoir le même but que toute l'équipe: faire le meilleur film possible. Etant donné que je connais bien tous les aspects de la fabrication d'un film, disons que c'est plus facile pour moi de mieux jouer mon rôle. Ce qui est le moins sorcier dans tout ça ce sont les chiffres. C'est mathématique c'est clair et simple. Comme disait le maire Jones: "La piastre que tu dépenses tu peux pas la mettre de côté". Une bonne production commence par une bonne administration.

*Comment expliques-tu la fondation d'un syndicat concurrent, l'APC?*

Ah ça, j'aime autant ne pas en parler parce que c'est pénible. Y a un groupe qui nous a lâché et moi, ça m'a blessé énormément.

*Quelle est ton attitude vis-à-vis le système de coproductions, actuellement très à la mode chez nous?*

Les coproductions, moi, je t'avoue que ça ne me dérange pas. Je pense qu'il faut affronter ça comme un défi. A partir du moment où tu crois que ce que tu as à raconter ou à faire est valable, tu n'as pas à te laisser influencer par des exigences étrangères. Je pense que tu peux réussir à travailler avec des investissements étrangers à partir du moment où le coproducteur étranger accepte que tu existes en tant que créateur. A partir de ce moment-là, si des portes sont ouvertes à l'étranger, tant mieux.

*Mais la majorité des coproductions tournées ici, sont avant tout des produits pensés à l'étranger au niveau de la scénarisation, de la réalisation, de la distribution, etc.*

Oui, je sais, mais je n'en ai pas fait de ces produits. J'ai travaillé sur des films qui étaient coproduits comme "Kamouraska" mais je n'en ai pas souffert du tout. La productrice étrangère a compris... peut-être que Claude (Jutra) en a souffert, mais ça, il faudrait lui demander. Moi, en tant que réalisateur, ça ne me ferait rien de coproduire un film avec des Italiens. Quand les Américains sont allés coproduire avec Fellini ou avec Bertolucci, ils ont travaillé avec Bertolucci en tant qu'italien et non pas en tant qu'Américain, ou alors, eux, se sont battus fortement contre les intentions malsaines du coproducteur étranger. Je serais prêt à le faire et je me battrais.

*En autant que le produit origine d'ici...*

Oui, bien sûr. Je ne tournerais probablement pas un scénario qui a été écrit ailleurs. Quoique... je dis ça mais si c'était un bon scénario... je ne sais pas. Il ne faut pas être fanatique à l'extrême du produit québécois. Je crois que c'est une crainte qui va disparaître le jour où le Québec sera souverain.

*Mais le problème d'inflation que ces coproductions créent dans l'industrie cinématographique québécoise, n'est-ce pas un grave danger?*

Ça, c'est un défaut des producteurs. Ce n'est pas le système de la coproduction lui-même qui provoque cette situation mais, je pense, que ce sont les producteurs qui ont démissionné. Il faut dire qu'il y a beaucoup de grabuge maintenant là-dedans étant donné tout l'argent qui tourne autour. Il y a eu une inflation terrible qui est due à l'irresponsabilité de certains businessmen qui se sont improvisés producteurs. Mais il faut en tenir compte parce que nos techniciens se retrouvent souvent sur des productions anglaises ou américaines et nous, on en subit les conséquences. Je ne peux rien y faire parce qu'on ne peut pas empêcher les gens de travailler et nier la mobilité qui existe d'un pays à l'autre. Il faut donc, au lieu de gueuler contre la coproduction, trouver des moyens de défense. Que les producteurs prennent leurs responsabilités et disent: "Écoutez, on va adapter ça à nos méthodes ici". C'est avoir une courte vue que de donner des salaires doubles parce que c'est un film américain et trois ou six mois plus tard, lorsque ce même producteur va se retrouver avec sa production à lui, il aura créé un précédent.

*Est-ce que le problème du financement a été pour toi un problème majeur?*

Non. Il faut dire que je n'ai pas eu beaucoup d'expériences de financement dans l'entreprise privée. Il y en a eu une: "Les Ordres"; et tous les autres films que j'ai faits c'était avec des fonds publics, des fonds appartenant à la société. Que ça soit à l'ONF, pour Radio-Canada, avec l'aide de la SDICC ou de l'Institut québécois du cinéma; je suis tributaire de la confiance que le peuple me fait dans son cinéma... à l'avance. C'est un cinéma subventionné presque à 100 pour 100. Pour "Les Ordres" j'ai été aidé par un gars, Guy Caron, qui a aimé mon scénario et m'a dit: "Écoute, moi ça m'intéresse de ramasser les fonds pour le faire". On lui a payé sa commission et puis au bout de six mois, il avait ramassé l'argent qu'il fallait. Je n'ai pas eu de problèmes. Je ne te dis pas que j'en aurai pas, parce que le prochain film va peut-être coûter plus cher que "Les Ordres" qui a coûté seulement \$250,000.00.

*Que penses-tu du rôle que joue actuellement l'Etat, qu'il soit fédéral ou provincial?*

Je trouve tout d'abord qu'on est gâté, ici au Québec. Nous avons deux sources de subventions, trois et quatre même; s'il y en a une qui ne fait pas notre affaire, on va voir l'autre. Combien de personnes se sont vues refuser un scénario à l'ONF, ont traversé la rue et sont allées à la SDICC ou à l'Institut et ont eu de l'argent. On est sursubventionnés. Je trouve même qu'on devrait insister un peu plus pour améliorer les scénarios. Je pense que c'est assez facile de faire un film ici.

*Deux notions extrêmes s'affrontent dans notre cinéma: Le cinéma d'auteur et le cinéma commercial. Est-ce que le souci de création et la recherche du public sont compatibles?*

C'est sûrement compatible. Je pense qu'on oublie la recherche du public plus facilement que le souci de création. Nous sommes des créateurs, nous les Québécois, et souvent on ne pense pas assez au public. Parfois on fait des pointes extraordinaires en création, souvent avec de très bonnes idées, des réalisations assez étonnantes et fulgurantes, mais on laisse le public loin derrière. Je suis sûr que le cinéma québécois n'a pas encore trouvé tout à fait son public. C'est très difficile pour un cinéaste ici parce que le public est déjà habitué à autre chose et l'on ne pourra jamais détacher, éloigner physiquement et géographiquement le Québec des Etats-Unis. Le spectacle américain entre à plein tube par la télévision et à plein écran par le monopole des distributeurs. A moins qu'on établisse une politique de contingement absolument radicale, on ne solutionnera pas le problème. De toutes façons les effets se feront sentir seulement quelques années après. On n'empêchera pas les gens d'avoir vu ce qu'ils ont déjà vu. Et comme ils ont déjà vu des tas de films américains, ils y sont habi-

tués, il faut les prendre où ils sont et accepter ce fait historique. Mais, il y a une chose assez étonnante que je crois avoir découverte. Depuis quelque temps, je surveille les entrées des films américains dans les salles canadiennes, je suis étonné de voir comme c'est peu élevé, excepté pour quelques grands succès, comme "*Apocalypse Now*"... c'est loin derrière le nombre d'entrées des "*Ordres*". Les revenus au guichet des "*Ordres*" sont de \$500,000. Il y a très très peu de films américains qui font la moitié de ça. C'est toujours dans les \$100,000. et encore, c'est sur l'ensemble du territoire canadien. Je n'en reviens pas. Ce qui me fait dire qu'à qualité égale, le film québécois est privilégié au Québec, alors qu'on a toujours pensé le contraire. Autrement dit, prend un film américain aussi bon que "*Les bons débarras*" ou bien que "*Mourir à tue-tête*", c'est encore mieux, parce que c'est un film un peu difficile et qui a eu une diffusion énorme au Québec. Prend un film américain de cet ordre-là, je suis sûr que "*Mourir à tue-tête*" est privilégié par rapport à lui, à qualité égale, au Québec. C'est étonnant, on a souvent oublié ça.

*Tu as exercé au début des années '50, à quelques reprises, le travail de critique, notamment dans la revue "DÉCOUPAGES". A quoi sert la critique? Que penses-tu de ce qui se fait en ce domaine aujourd'hui au Québec?*

... Ça n'a rien à voir avec le fait que j'ai écrit des critiques. Je ne savais pas ce que je faisais dans ce temps-là. Je ne réfléchissais pas beaucoup à mon rôle. A y repenser, peut-être que ce qui m'enthousiasmait dans ce temps-là, c'était de découvrir quelque chose de positif plutôt que de négatif. Aujourd'hui, à chaque fois que je n'aime pas un film et que je rencontre quelqu'un qui aime un film, j'ai le goût de me taire et de dire: "Franchement, c'est extraordinaire que toi tu aimes ça, dis le donc!". Je ne vois pas le rôle que j'ai à jouer, à essayer de faire comprendre à quelqu'un qu'il n'aurait pas dû aimer ce film. A moins qu'il s'agisse d'un film absolument scandaleux, je ne pense pas qu'on a intérêt à descendre un film... je pense que c'est mieux de le passer sous silence. Il me semble que ça serait bien si la critique pouvait toujours ne dire qu'avec mesure, juste assez pour découvrir ce qu'il y a de positif dans un film. C'est comme ça que je vois ça. Je trouve les critiques un peu distants du cinéma qui se fait. On dirait qu'ils ont peur de se rapprocher des cinéastes, de parler avec eux, d'être près d'eux. Souvent ils ne sont pas très renseignés sur certaines techniques... Récemment, j'ai trouvé qu'ils avaient été un peu flatteur au sujet des "*Bons débarras*".

*Quels sont à l'étranger le rôle et les moyens du cinéma québécois?*

Je pense que le Québec fait partie de tous les pays qui ont à être connus. Je ne vois pas un rôle plus particulier pour le Québec... que pour la Suisse, ou pour la Belgique. On a tendance à ne connaître que les clichés et ça c'est à cause de la publicité qui soit dit en passant est toujours menteuse. Quand on voit les films des jeunes cinéastes suisses, on découvre une Suisse complètement différente de celle qu'on connaît: la Suisse des banques, des montagnes, du fromage et du chocolat. La Suisse prend une nouvelle dimension quand on voit des films faits intensément et sérieusement par les cinéastes suisses qu'on connaît. Je m'attends à la même chose pour le cinéma québécois. Les gens à l'étranger s'imaginent que le Québec, c'est "Vive le Québec libre" du Général de Gaulle... J'aimerais qu'ils en aient une autre dimension, qu'ils puissent voir "*Pour la suite du monde*" ou bien "*Le temps d'une chasse*" ou encore "*Les bons débarras*" et "*Kamouraska*".

*Et les projets... tu travailles actuellement sur un scénario. Peux-tu nous en parler un peu?*

J'aime mieux pas parler de projets, parce que à chaque fois que j'en parle, ça me bloque pendant 2 ou 3 semaines. J'ai l'impression de me vider, si je t'en parle intensément. Je vais être comme un peu satisfait de moi-même pendant un certain temps et ne serai plus stimulé... parce qu'un projet, il faut que ça sorte non pas en entrevue, mais en scénario et en film.

*C'est un scénario de fiction que tu travailles...*

Oui, je vais faire deux films... j'ai deux projets de films de fiction qui sont par ailleurs faits de la même façon. Ça me tente de faire un film historique et je peux te dire tout de suite, que ce sera d'après des témoignages de cette époque, d'après un journal. L'autre film, ce sera d'après une enquête que je ferai comme pour "*Les ordres*". Il y a des gens qui vont me raconter des expériences qu'ils ont vécues et, d'après leur témoignages, je construirai ce deuxième film...

*On n'éventrera pas la mèche...!*

Non, ça va me mettre mal à l'aise...

Merci.

Entrevue réalisée au magnétophone en mars 1980 par Pierre Jutras et revue par Michel Brault



# TÉMOIGNAGES



## Michel Brault ou la meilleure part

par Raymond-Marie Léger

Ce témoignage n'a guère le choix que de se situer à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Il n'a aucune prétention à la vérité historique. Il avoue, d'entrée de jeu, sa valeur toute relative, son caractère très largement approximatif. Les contestataires, les archivistes pourront lâcher leurs chiens, s'en donner à cœur joie. Et ce sera tant mieux: grâce à une avalanche de mises au point, Brault aura peut-être droit à une foule d'autres témoignages!

Réalité-fiction, non-vérifiable absolu qui ne tiennent à aucun parti-pris. Trous de mémoire, obligation d'écrire à pied levé. Pas le temps d'entreprendre une fouille hautement policière dans les milliers de documents accumulés depuis plus de trente ans. Car le début de ce long cheminement a commencé il y a trente-deux ans, très exactement. Cela, du moins, est incontestable. Longue marche à reculons où de noirs tunnels succèdent à quelques flambées de lumière. Tel plan se découpe bien, sa lecture est facile, telle scène s'impose avec splendeur. Mais je ne parviens plus à reconstituer l'intégrale de telle séquence et moins encore la totalité du film des événements.

Nombreux passages à vide, au vague. Trop mince émulsion qui ne retient de la mémoire que de poudreuses empreintes.

Le caractère mi-réel, mi-rêvé de ce témoignage n'altère sans doute en rien sa pertinence: tout vrai créateur — et c'est le cas de Michel Brault — garde en lui une part de secret interdite au viol. Libre à lui d'avoir, tour à tour, choisi d'occuper telle ou telle demeure dans la Maison du Père. Ne rendre en fin de compte de comptes qu'à soi-même, n'en déplaît aux très purs intendants qui, n'ayant pas lu "*Les Séquestrés d'Altona*" (1), ne comprendront jamais que seul le gris sied à l'Homme.

### *Un escalier une montagne un ciné-club*

Interminable escalier de bois dont, par gros temps et grand froid, nous comptons une à une les marches pour nous donner ou perdre courage. Froid serpentin ne débouchant, hélas, sur aucun alambic brûlant. Au bout de l'escalade, l'université de Montréal ou, du moins, ce qui en existait à l'époque. Destination ultime: Faculté de philosophie.

Année: 1947-48. C'est là et ainsi que j'ai connu Brault, caméra à la main déjà. L'épaule, c'est venu plus tard. Aristote l'intéressait beaucoup moins que ses pellicules qui, déjà, impressionnaient. Perpétuel présent — absent, il déambulait l'oeil à hauteur d'un horizon intérieur — extérieur, à l'affût toujours de quelque image à traquer, de quelques rêves à transmuter en images. Trappeur d'élite, il savait déjà piéger les retombées d'un songe tout autant que la réalité.

Critique de cinéma, enfant du paradis comme pas un, adorateur de l'image, Jacques Giraldeau surveillait Brault, qui traquait Giraldeau. Histoire du traqueur traqué. Dissimulé derrière l'une des énormes colonnes soutenant le septième ciel du grand hall de l'U. de M., j'observais l'un et l'autre.

Nous fîmes alliance. Nous allions vivre pendant quelques années un destin étroitement commun, fréquenter le même groupe et les mêmes lieux, nourrir les mêmes rêves, multiplier les blagues, poursuivre (à l'occasion...) les mêmes études, voire partager, chaque jour

(1) Jean-Paul Sartre.

ou presque, la même table à l'unique restaurant quatre étoiles de l'Université, "Chez Valère", champion-concocteur de sandwiches à faire verdier le plus gris des croque-morts.

Gravitaient autour de notre joyeux — sérieux trio et s'y associaient à l'occasion les Claude Jutra, Albert Khazoom, Adèle Lauzon, Michel Roy, Hubert Aquin, Monique Champagne, Jacques Parent, Marcelle Brisson (qui devait plus tard choisir d'entrer chez les Bénédictines puis en ressortir avec fracas, publiant sur son expérience un livre qui fit scandale à l'époque, dont le titre était quelque chose comme "Par-dessus la clôture" ou "Au-delà de la clôture", je ne saurais dire). Il y avait encore les Lasnier, Michèle et Yves, Lucien Pépin, Paul Michaud, Jean-Guy Blain. Et j'en oublie, et j'en oublie.

Un jour, coup d'éclat. Jacques Giraldeau et Jacques Parent (pas celui de la D.G.C.A., un autre, fils de l'entreprise "Familex") lancent le premier Ciné-Club de l'U. de M. Gros succès. Outre la bande et les centaines d'abonnés, on y voit les Marcel Dubé, Louis Georges Carrier, Pierre Perrault, Jean Gélinas. Je me demande même si Camille Laurin, qui terminait sa médecine, n'y venait pas à l'occasion.

En dépit d'un en-caisse modeste, Albert Khazoom, grand seigneur, décide un jour d'inviter, tous frais payés (elle venait de Californie, je pense), la cinéaste américaine d'avant-garde Maya Deren à venir présenter ses films au Ciné-Club. Splendide bête rousse, personnalité foudroyante. C'est la curée. On ne peut même plus dénombrer ses amoureux. Meilleur hôtel, grands restaurants. Enorme succès. Pour le Ciné-Club, c'est la gloire... et la quasi-ruine. Comble de malheur, au lieu de dire "le cinéaste amateur Maya Deren" (elle insistait beaucoup pour n'être pas considérée comme cinéaste professionnelle), le programme parlait de "la matrice Maya Deren"! Dans les circonstances...

### *Les sanglantes bagarres de l'avenue Mount-Pleasant*

Nous allions souvent trouver

refuge chez Michel Brault, Giraldeau et moi-même. Impressionnante maison sur les hauteurs et dans le silence ouaté de Westmount. Impressionnante pour Giraldeau et moi, en tout cas, qui venions de forts modestes quartiers.

Le royaume protégé de Brault c'était le sous-sol. Il y rêvait, y travaillait (essais techniques cinéma, s'entend), y faisait de la photo et, à l'occasion, y étudiait. Sa chambre noire le retenait pendant de longues heures tandis que nous, amicaux mercenaires, nous échinions à résumer la pensée de Saint-Thomas, de Platon, de Descartes, de Heidegger ou de Sartre. Quand Brault passait enfin du noir à la lumière, il n'avait plus qu'à lire et à mémoriser. Il y mettait beaucoup de bonne volonté... mais une passion dévorante déjà le faisait dériver vers des ailleurs cinématographiques.

En période d'examens (baccalauréat d'abord, puis licence), nous nous barricadions pendant deux ou trois jours avenue Mount-Pleasant. Le gîte, le manger et le boire. Pour les heures de repos, quelques lits au sous-sol.

Tout cela n'allait pas sans détente. Furieuses batailles d'oreillers. Nous appelions cela jouer à Jean Vigo. Mal dirigé par Brault, un oreiller décapite littéralement un luminaire et je reçois, en pleine tête, des centaines de fragments de verre. Transformé en hérisson héroïque, je ne bronche pas. Des coulées de sang lentement s'épandent sur mon beau visage (oui, j'étais beau à l'époque!). Stupéfaction de Giraldeau. Affolement de Brault qui me croit sérieusement atteint. Il se précipite, ramène une trousse de premiers soins. S'ensuit une des scènes les plus cocasses que j'ai vécues: penchés sur moi, Brault et Giraldeau m'extirpent de la tête des douzaines de mini-morceaux de verre éclaté. On eût dit deux braves mères gorilles épouillant un petit avec une infinie patience.

Le choc passé, il fallait bien se détendre. A l'étage, un bar bien garni et des cigares que Castro lui-même n'eût point dédaignés. Nous étions coutumiers de l'endroit, au grand désespoir de Michel qui craignait que son père ne se rendit compte des soustractions multi-

ples que nous infligions tant aux bouteilles qu'aux coffrets de cigares... Nos prélèvements répétés affectaient surtout la bouteille de Kummel, alcool aujourd'hui peu pratiqué sinon disparu. Et, bien sûr, c'est le Kummel qui nous perdit le jour où papa Brault trouva la bouteille vide. Michel dut s'expliquer. Ce fut presque l'adieu à Mount-Pleasant. Mais les choses s'arrangèrent. Nous retrouvâmes notre sous-sol...et le bar. Nouvelle tactique: nous prélevions légèrement mais dans l'ensemble des bouteilles. On n'y vit... que de l'alcool!

### *Trente ans avant Visconti: L'Étranger*

Si Visconti avait su, il n'aurait jamais réalisé un de ses plus mauvais film: "L'Étranger". Auprès de "Mort à Venise", extraordinaire Odyssée naviguant de déchirante façon entre la beauté et la mort, entre l'art et un banal à pleurer, son "Étranger" n'est que fade quotidien. Long métrage ensablé. Deux étoiles peut-être mais inversées, qui auraient égaré les Mages eux-mêmes. Je me demande d'ailleurs si l'oeuvre toute entière de Camus — à la condition qu'il en ait lu l'intégrale, ce qui n'a jamais été prouvé — n'a pas totalement échappé, en son sens profond, à ce grand féodal de la pellicule.

Et je ne vois pas, mais pas du tout, Visconti adaptant et/ou réalisant la plus grande oeuvre de Camus, et sa dernière: "La Chute".

Sable. Palme. Valéry, Paul.

Or, nous n'avions si sable, ni "palmier géant de l'Hindoustan" (Charles Trenet).

Mais nous avons l'hiver et la neige, n'en déplaise à l'intendant Félon et aux mignons de Versailles.

Bref, c'est d'accord. Nous substituons la neige au sable. Bien avant Vigneault, nous choisissons l'hiver. Je passe à l'adaptation. Entretiens, accord écrit de Camus et de son éditeur, la bien connue maison Gallimard.

L'équipe: Jacques Giraldeau à la mise en scène, Michel Brault à la direction de la photographie. Vedette féminine, Lise Payette. Relations publiques et financement: Albert Khazoom. Collaborateur de tous les instants, parce qu'il est le seul à disposer d'une voiture dont les bougies peuvent être remplacées à volonté: Yves Lasnier (sa famille était alors propriétaire d'une fabrique de chandelles et bougies, Rive-Sud).

Et nous voilà "partis pour la gloire" (avec l'autorisation de Clément Perron).

Claude Jutra, pressenti pour le montage, ne nous laisse pas tomber. Mais il doit, famille oblige, poursuivre ses études en médecine. C'est ni oui, ni non. Il a par ailleurs, comme réalisateur, une sérieuse tête d'avance sur nous. Deux ou trois films déjà, qui ont fait un certain bruit. Peut-être — et avec raison — avait-il compris dès le départ que l'aventure était vouée à l'échec.

Repérages, grâce à la voiture d'Yves Lasnier, dans la région de Saint-Canut, Saint-Placide, Saint-Jérôme. Dans et sous la neige. Pour les scènes du procès, c'était convenu: nous tournerions au vieux Palais de Saint-Jérôme, grâce à la collaboration d'un de mes oncles qui y était Juge.

Bref, tout allait bien, sauf l'essentiel qui nous paraissait, bien sûr, devoir aller de soi: le financement du film. Responsable de la trésorerie et des relations publiques, Albert Khazoom se met à la tâche. Il obtient des interviews à la radio (Radio-Canada: Miville-Couture; à C.K.A.C., Jean-Louis Gagnon). La presse fait écho à notre projet. De ce côté, tout va bien. Côté financement, c'est une autre histoire. Après quelques deux mois de sollicitations, nous avons en caisse la glorieuse somme de 150 \$ (cent-cinquante dollars) dont 50 \$ versés par Dupuis Frères et la même somme ou presque, par Madame Jean Desprez, à l'époque célèbre auteur de romans-feuilletons-radio.

Face à cet échec, conscient que jamais nous ne pourrions réunir les fonds nécessaires (la S.D.I.C.C., l'Institut n'existaient pas, non plus que le Secrétariat d'État et le Conseil des Arts, non plus que le ministère des Affaires culturelles; quant aux Majors, "Camus, connaît



pas"), nous avons, avec une honnêteté de franciscain, proposé aux quelques généreux donateurs de leur remettre leurs contributions.

Ils ont tous refusé. Rare élégance. Alors, comme il fallait bien nous consoler un peu, nous avons collectivement décidé que les quelques 150 \$ dont nous disposions seraient consacrés à joyeusement enterrer "*L'Étranger*". Quelles funérailles. Peut-on imaginer ce que l'on pouvait s'offrir comme dîner, en 1949, avec 150 \$?

Notre grand argentier retint donc (il s'agit, on l'aura compris, d'Albert Khazoom) un salon particulier "Chez Pierre", prétend Jacques Giraldeau, mais moi (oublieuse mémoire), je continue de croire que c'était "Chez son Père", version rue Craig. Tous les collaborateurs, proches ou moins, y furent conviés. Ainsi avons-nous fêté dans la joie la fin de ce qui, pour quelques-uns d'entre nous, avait représenté une préoccupation et un travail réels.

A travers tout ce cheminement, la presse française avait fait écho à notre projet. "*L'Ecran français*" (ancêtre des "*Cahiers du cinéma*") y consacrait un assez long article qui retint l'attention de certains lecteurs de l'Office national du film.

### *De "L'Étranger" à l'O.N.F.*

En mars 1950, nous sommes convoqués par le noble organisme, Giraldeau, Brault et moi-même. Albert Khazoom — geste purement gratuit — est aussi du voyage. Gare Windsor. Nous choisissons le

wagon de queue pour mieux voir la neige poursuivre le train. Destination Ottawa, rue Sussex.

Entrevues classiques. Retour à Montréal le jour même. Nous faisons le bilan. Un "essai" de trois mois pour chacun de nous à l'été 1950. Brault à titre d'assistant-caméraman, Giraldeau et moi, comme assistants-réalisateurs.

Giraldeau et Brault furent au rendez-vous. Quant à moi, pour des raisons qui tiennent du roman hautement policier, je ne fis mon entrée rue Sussex qu'à l'été 1951.

Brault avait déjà quitté. La légende veut qu'au Service de la caméra, on l'ait jugé trop "distract"!

### *La meilleure part*

Cette "distraction" ne l'a pas empêché, ici et ailleurs, à un titre ou à un autre, de signer plus de 150 oeuvres qui, toutes, portent sa marque. Depuis les années 1950, nous ne nous sommes revus qu'à l'occasion, au pays ou en Europe pour, chaque fois, trop peu de temps.

C'est que Brault avait choisi, et forcément, la création tandis que le hasard a voulu que, très tôt, je devienne un "gestionnaire" du cinéma. Carrières parallèles, peu propices à de véritables retrouvailles.

Mais la mémoire demeure et il me suffit de jeter un long coup d'oeil en arrière pour convenir que c'est Brault, sans doute, qui a choisi la meilleure part: celle de la création.

# *Au Québec, c'est sûrement Michel Brault qui est le cinéaste le plus présent, le plus versatile, le plus prolifique, le plus constant*

*par Claude Jutra*

En tant qu'opérateur, son histoire est légendaire. Un petit film de dix minutes "Les raquetteurs" indiquait au monde entier qu'une ère nouvelle était advenue: celle du cinéma-vérité. Quelques années plus tard "Pour la suite du monde", un chef-d'oeuvre, marque l'apogée de cette forme. Ces deux films furent des oeuvres d'équipe, mais c'était la caméra de Michel, avec sa légèreté, son ubiquité et l'acuité de son regard qui les rendait possibles. Tout à coup, le nom de l'opérateur grimpait tous les échelons du générique et allait se placer juste au dessous du titre, à côté des mots: "Un film de...". Durant ces années d'innovation et de gloire de l'ONF, parmi cette équipe nombreuse, brillante, audacieuse et libre, Michel Brault était toujours au premier rang.

Le cinéma vérité en question, certes, coïncidait avec une soudaine évolution technologique: le perfectionnement du 16mm, l'allègement des appareils de prise de vues et de prise de son, la synchronisation des uns et des autres, la sensibilité sans cesse accrue des pellicules noir-et-blanc puis couleur... Mais tous ces instruments n'avaient rien de magique; il fallait savoir les utiliser. Brault a toujours eu une intelligence aiguë de la technique et de l'équipement. Le téléobjectif, pour les scènes intimes ou lorsque la caméra est trop bruyante. Le grand-angle pour s'immiscer parmi le monde et impliquer la caméra dans l'événement. Pour la lumière, où que ce soit, il savait si bien (et si mystérieusement) l'interpréter, qu'on eut dit qu'elle avait été conçue par lui, de main de maître. Lorsqu'il y en avait trop peu, une



seule ampoule, judicieusement placée, faisait des miracles.

Voilà pour l'image. Mais parlons du mouvement, ou plutôt de la mobilité de la caméra Brault. Alors que celle des autres était encore enchaînée au trépied de rigueur, la sienne, partait en randonnée... à pied. Dans ce cinéma-là, un bipède vaut mieux qu'un trépied. Parce qu'il peut marcher. Mais encore faut-il savoir où aller, et comment. Car cette caméra dite légère est vachement lourde quand on la tient sur l'épaule pendant des heures, en rétablissant sans cesse la mise au point, en ajustant au pif le diaphragme (lorsque la lumière change) surtout si on s'adonne sans déroger à l'extase créatrice. Mais les choses se compliquent encore lorsqu'en plus on veut se déplacer tout en filmant. La démarche humaine inflige aux cadrages des soubresauts insupportables. Michel Brault, athlète et danseur savait en effacer tous les roulis, les tangages, les hauts et les bas et les secousses que nous exécutons tous inconsciemment, mais inexorablement. Il se glissait entre les choses, parmi les foules, grimpait les côtes, freinait dans les descentes, souvent à reculons, enjambait les obstacles sans que jamais son œil droit ne quitte l'oculaire, et sans jamais, miraculeusement, tomber dans un trou. Que dire maintenant de son immobilité, de la force qu'il a de garder sans trembler un gros plan bien cadré pendant des minutes interminables.

Mais parlons surtout du regard. Il faut d'abord qu'il soit sélectif. C'est en choisissant ce qu'il photographie que le caméraman du direct prend la décision la plus déterminante par rapport au contenu du film. Or, pour être au courant des infinies possibilités qui se présentent, il doit être incroyablement attentif. Il doit comprendre bien les événements auxquels il participe afin d'aller immédiatement au plus intéressant ou au plus signifiant. Mais le don le plus exquis, c'est celui de l'anticipation. Souvent, dans une scène filmée par Michel, la caméra se détourne vers un autre espace, sans raison apparente. Aussitôt, à cet endroit, à cet instant, quelque chose d'inattendu se produit.

Michel l'avait prévu par je ne sais quel instinct. Certains diront que ça s'est passé là parce que c'est là que la caméra était braquée. Peut-être. Ce serait alors une extraordinaire collaboration, tacite et subconsciente, entre le photographe et son sujet.

On sait qu'il est commode et rassurant d'enfermer quelqu'un dans une spécialité. Michel Brault fut quelque temps le "spécialiste" du cinéma direct, de l'image à la sauvette et de la lumière naturelle. On l'imaginait mal dans un studio, "créant" un éclairage "artistique", grimpé sur un charriot de traveling, filmant des "acteurs" dans une mise en scène planifiée. On sait maintenant qu'il est aussi un des plus grands chefs opérateur du monde. Dans le travail comme dans la vie, Michel se fixe des règles très simples basées sur des données incontestables et une logique inattaquable. Puis il applique ces règles, comme un moine de l'abbaye, sans jamais y déroger. Voici une vision simplifiée de sa méthode pour l'éclairage de plateau. D'abord, la lumière "ambiante". Derrière la caméra il installe comme un mur de lumière: plusieurs rangées d'ampoules pas très fortes, espacées régulièrement et diffusées par un drap ou une grande feuille de plastique. C'est un "fond" de lumière pour que chaque racoin du décor soit au moins visible. Puis il installe les lumières principales ("Key light"). Sa règle d'or est que chacun de ces projecteurs corresponde à une source de lumière véritable qui ferait partie du décor. Il insiste pour éclairer les choses exactement comme elles le seraient dans la réalité. Quand il arrive sur un plateau de tournage, la question qu'il pose d'abord est: "d'où viendrait la lumière, si ceci était un endroit réel?" Souvent, il "justifie" ses éclairages en ajoutant des sources lumineuses visibles dans l'image: une fenêtre, une lampe, etc... Souvent il fait modifier un décor pour satisfaire à ce principe. Et lorsque des lampes sont visibles à l'écran, il se fait un devoir de reproduire exactement la sorte de lumière qu'elles émettent. Je l'ai vu éclairer une scène où la seule source visible était une chandelle. Il lui fallait absolument utiliser deux spots.

Toutes les ombres projetées étaient donc doubles. Mais on ne voyait qu'une seule chandelle. Qu'à cela ne tienne. Il a demandé au décorateur d'en rajouter une deuxième. Par contre, jamais au grand jamais il n'aura recours à un contre-jour bidon pour nimber une chevelure ou découper une silhouette. Ça n'est pas conforme à son éthique.

Telle que décrite, cette méthode peut sembler plate et restrictive: le réalisme à tout prix, sans imagination. Au contraire, c'est une affaire de rigueur; une règle de morale qu'il s'impose; c'est l'effort qu'il doit au spectateur pour assurer l'illusion promise. Mais à partir de là, tout devient mystère. Les images de Michel sont d'une beauté époustouflante, et on ne sait ni pourquoi, ni comment.

Un jour, il a remplacé un caméraman après deux jours de tournage. Pour des raisons de continuité, on lui a demandé de refaire les scènes déjà tournées. Mêmes décors, mêmes acteurs, même mise en scène, mêmes appareils... Ses images étaient aussi extraordinaires, aussi magiques, que celles de l'autre étaient plates. On dirait un magicien ou un sorcier à qui les éléments obéissent. La caméra est sa baguette. Elle apprivoise le soleil, elle refait la lumière selon son goût; elle glorifie les choses les plus humbles, elle capte le froid de l'hiver, elle enregistre la joie, ou bien la solitude.

Michel est un caméraman dont la contribution est si importante qu'elle le hisse au niveau d'auteur de film. Mais il n'est pas que ça. Il est aussi, quand il le veut, bel et bien réalisateur. Et scénariste, tant qu'à faire. Il invente une histoire et la met sur papier. Il conçoit la mise en scène. Il dirige les acteurs. A partir de "*La fleur de l'âge*", poursuivant son chemin "*Entre la mer et l'eau douce*" il atteint l'apogée de sa carrière en faisant "*Les ordres*". Une entreprise étonnante. Jamais une prise de position dissidente ne fut si fortement et clairement énoncée dans le cinéma québécois, voire canadien. Il attaqua de plein front le régime au pouvoir en dénonçant ses mesures de guerre comme immorales, injustifiées, honteuses. On sait le mal que Michel a eu à mettre le film



FÉLIX LECLERC TROUBADOUR

en production. On sait la patience et la détermination qui l'ont soutenu pendant sa longue attente. Finalement, cette oeuvre est tout à fait unique. Par sa forme d'abord. Une fois de plus Michel y trouvait l'occasion de démêler pour lui-même les deux formes de cinéma entre lesquelles il balance. On y voit les acteurs se présenter, face à la caméra, s'identifiant par leur vrai nom, comme s'ils étaient en train de répondre à des inquisiteurs. Cela étant fait, il se détournent et se mettent en frais d'assumer leur personnage. Ce procédé stylistique inusité sépare avec insistance le réel de l'imaginaire, mais à l'inverse de ce qu'on croit. Les vrais acteurs se définissent comme les artisans de l'illusion (mensonge), tandis que l'histoire qu'ils racontent aussitôt est vraie, puisqu'elle s'est produite dans les faits. Cela implique également que dans cette affaire, nous sommes tous incriminés, les personnages, les acteurs, nous mêmes, spectateurs... tous passibles de châtiements arbitraires.

A partir de là, l'auteur rejette l'effet, pour respecter les faits, il est soucieux de ne pas manipuler, au point d'atténuer l'horreur pour être sur de ne pas l'exagérer. Elle est assez repoussante sans ça. Il parle de justice plutôt que de scandale. Il discute plutôt que de hurler.

Préfère convaincre que d'effrayer. Il ne veut pas que la raison cède à la violence. Au coeur de la crise, il adopte l'attitude contrôlée du stratège plutôt que celle de la victime en panique. Il veut formuler sa passion avec lucidité et précision plutôt que des effets de mélodrame. A faire ça, il prend un grand risque: qu'on ne soit pas attentif; qu'on se désintéresse. Cela arrive. Mais là où il laisse une marque, elle est profonde, et durable. Ce ne sont pas des émotions d'un instant qu'on efface d'un soupir en sortant de la salle. Ce film va durer. Pour le Québec, c'est un moment de l'histoire du cinéma. Pour le cinéma, c'est un moment de l'histoire du Québec.

Pourtant ce film n'a pas été assez vu, au Québec. Ni ailleurs. Le fait est connu. Cela prouve seulement qu'il faudrait qu'on en fasse beaucoup d'autres comme celui-là. Par contre, une certaine critique en a fait ses délices. On a écrit des livres, beaucoup d'articles... Et puis Michel a reçu le prix de la réalisation au festival de Cannes. Pendant un an, Michel Brault était officiellement reconnu comme le meilleur cinéaste du monde. Cela non plus, le Québec ne l'a pas assez remarqué. Mais il n'empêche que Michel est bel et bien un prophète en son pays. Son nom tranquillement

devient le symbole pas seulement de la distinction artistique mais d'une attitude, d'une conviction, d'une morale.

On connaît ses convictions politiques. Mais il faudrait bien parler aussi de son engagement social. Il ne faut surtout pas oublier qu'il fut le fondateur du premier syndicat cinématographique au Québec. Pour lui, l'artiste est un travailleur au sens socialiste du mot. Innovateur une fois de plus il nous a façonné cet instrument devenu indispensable: un syndicat exclusivement québécois, exclusivement francophone, libre de toute attache canadienne, américaine ou autre. Ça a commencé un soir, à une assemblée des réalisateurs, à la cinémathèque. La discussion tournait en rond. Le geste indispensable à la solution des problèmes du moment était si évident que personne n'osait le nommer. C'est Michel qui a levé la main: "Je propose la formation immédiate d'un syndicat québécois du cinéma". Eclat de rire général. Plaisanteries. "Avec qui tu vas négocier: Arthur Rank lui-même?". Ce soir-là, Michel recueillit une liste de noms. Quelques jours plus tard le syndicat existait. Un tournant dans l'évolution de notre industrie, Michel en était le premier président. Il le resta pendant plusieurs années.

Et il continue. Il se diversifie. Il est devenu producteur. Les contrats, les budgets bien établis et respectés, les colonnes de chiffres, les rapports d'ordinateur... c'est son nouveau dada. Il produit des séries télévisées qui sont une longue chronique québécoise.

Régulièrement, il apporte sa précieuse contribution visuelle à nos meilleurs longs métrages. Et puis, lui qui n'était jamais allé à l'université, il y accède par l'entrée des artistes: il enseigne. Il renoue avec les nouvelles générations. Il boucle la boucle. Il est présent. Il rayonne.

Mais tout ceci étant dit, il reste encore le principal. L'essence même de Michel Brault est d'être Québécois. C'est cette passion là qui sous-tend chacun de ses gestes, chacune de ses oeuvres. Il lui restera toujours un pays à connaître, à nommer, à chanter.

Mars 80

# Michel Brault, cinéaste

par Pierre Perrault



Michel Brault est cinéaste.

Qu'est-ce à dire? Car cela peut bien paraître la chose la plus banale du monde à une époque où, même ici au Québec défavorisé, les cinéastes abondent et ne se ressemblent pas. C'est pourquoi j'ajouterai pour donner du poids à mon affirmation que Michel Brault est cinéaste comme on est Québécois: de naissance pour ainsi dire et par choix. Etre cinéaste pour lui n'est pas un métier mais une démarche. Le cinéma dans sa tête vadrouilleuse ne ressemble pas souvent, ni toujours, au cinéma qui se propose de nous faciliter le rêve. Et il s'est lancé dans la carrière comme dans une conquête. Non pas pour la récolte des fleurons glorieux du show-business mais pour défricher un silence séculaire, pour inventer des comportements, proposer une âme à une culture assiégée de toutes parts par les impérialismes culturels qui vendent de la pellicule et du papier sans se tenir responsable de l'avenir des rêves. Non pas pour être admiré par les hommes d'ici mais pour les admirer. Non pas pour enseigner mais pour apprendre. Ni pour être aimé mais pour aimer.

Etrange cinéma de combat qui cherche à libérer un silence occupé par la parole des autres. Il a compris... il a cru comprendre... il a senti, deviné que nous avions désespérément besoin d'images de nous-mêmes dans l'exacte mesure où nous étions inondés, accablés par les images des autres. Notre âme collective longtemps prisonnière du triomphalisme des congrès eucharistiques ne pouvait nourrir ses dissidences que grâce aux péchés des autres, aux révoltes des autres, aux paysages d'oranges et de soleil mis en marché par les autres. Ce grand corps collectif et silencieux se trouvait traversé, transpercé par tous les courants sans parvenir à donner libre cours à ses eaux mortes. On nous tenait, non sans prudence, dans l'ignorance de la neige. Michel a compris que sa caméra se devait d'impliquer la neige, d'engager le fleuve, de fomenter une géographie nouvelle qui nous importune. Des palmiers il n'avait rien à dire. En sorte que notre âme en laisse sorte enfin de la clandestinité pour énoncer

POUR LA SUITE DU MONDE

bêtement et simplement, à la face du monde et comme tout le monde, ses prétentions joualesques. Pour que le Québec, au lieu de consommer des images, se découvre enfin des désirs.

Poser ainsi sa caméra en face du monde, n'est pas un geste banal, indifférent mais une démonstration. Nous avons appris notre existence quand nous avons cessé de nous voir dans l'oeil des autres, de nous appréhender dans les Rappports Durham. Quand nous avons, un beau jour, écrit, comme Herménégilde Chiasson, ce premier *Rapport sur l'Etat de mes Illusions*, par lequel nous avons commencé à nous prendre pour nous-mêmes, c'est-à-dire au tragique. Enfin un jour nous avons mesuré notre absence. Enfin un jour nous avons connu nos alliances. Et dans ce langage qui nous a si longtemps humilié nous avons investi nos prétentions. Tout reste à faire mais quelque chose a débuté par là.

Et j'irais jusqu'à prétendre que la formidable et secrète éclosion d'un théâtre nouveau, étincelant, vivifiant, au cours des dernières années, théâtre presque sans subvention, théâtre de petit café, de restaurant, presque improvisé, il faut l'attribuer à cette reconquête d'un langage qui nous a paru possible, habitable. Un langage enfin enraciné dans l'argile de notre simple humanité. Et tout à coup et d'un seul coup, à nos propres yeux, nous sommes devenus vraisemblables. Le cinéma, un certain cinéma, il me semble, n'y est pas pour rien. Nous sommes enfin devenus les *Enfants de Chénier*.

Et Michel Brault, en cet honneur, a fait du cinéma toute sa vie.

Et toute sa vie il a fait du cinéma parce qu'il a compris, peut-être que la vie n'est pas du cinéma. Pour ne pas innocenter le cinéma. Pour le tenir responsable de quelque chose.

Et il a tout fait dans le cinéma.

Mais quand on aurait dit tout ce qu'il a fait dans le cinéma, on n'a encore rien dit. Et je veux essayer par amitié, maladroitement, non pas de dire mais de faire sentir mon admiration pour cet homme qui n'en a cure. Il a toujours facilement débougriné l'admiration qu'on lui portait pour détourner

vers l'objet de son caméramage l'attention des hommes. Mais il importe aussi d'examiner les démarches et leur bien-fondé pour ne pas les laisser tomber à la légère... pour ne pas trop facilement chevaucher toutes les modes qui se proposent aux créateurs. Rien n'est plus sensible, plus fragile à la mode qu'un créateur. Et la mode ne se soucie guère de l'existence d'un mince orgueil *les pieds dans l'eau du Saint-Laurent*. Qui se tiendra responsable d'un fleuve qui peut encore nous arriver?

Je dirai d'abord son *oeil cinéant*, dont parlait Henri Pichette dans ses préfaces à *"Pour la suite du monde."* Son oeil de verre à l'épaule. Son oeil de verre qui marche, qui navigue, qui chevauche, qui roule, qui rampe. L'image du centaure s'impose à l'esprit. Un cheval fringant, piaffant des quatre pieds, qui s'arroge le tronçon de l'intelligence. Michel, comme un centaure, pour décupler son humanité, prolonge l'oeil et l'oreille et transforme en mémoire indélébile tout ce qui tombe sous le sens. Et de quel oeil s'agit-il? D'un oeil qui entend les visages, d'une oreille qui voit les paroles. Et cet oeil nouveau qui prolonge et décuple notre vision du monde, il le porte à l'épaule, comme un membre nouveau que l'oeuvre de chair n'a pas prévu. Etrange mutation de l'homme parmi les hommes. Aussi bien méprise-t-il les trépieds qui immobilisent le regard, qui imposent des comportements, qui paralysent les déplacements. Il refuse les trépieds qui sont incapables de cotoyer, d'accompagner. Au contraire sa caméra bouge avec lui, elle suit, devance, rencontre, salue, s'empresse, s'attarde au rythme de l'homme lui-même, lui permettant de quitter le rôle de témoin distant pour devenir acteur, présent, impliqué, engagé dans une aventure. Une caméra pourra prendre un marsouin, après avoir tendu une pêche, à l'écart des littératures. Voilà bien l'aventure à laquelle nous convie cette caméra nouvelle. Cette caméra qui fait corps avec lui et ne craint pas de se mouiller les pieds. C'est pourquoi si aisément, sans artifice, il nous donne la certitude plutôt que l'illusion. Et nous sommes plus que des spectateurs

soudain dans une image de nous-mêmes à notre plus grand étonnement. Il nous a rendu dignes de l'image. Et cette épopée de la pêche au marsouin il l'a mise à la portée de nos vies, agrandissant nos vies d'autant que nous croyons petites. Il est devenu le prince de la vantardise, nous tirant de notre propre oubli. Et je n'oublierai pas mon étonnement et le sien quand nous avons vu ces images de nous-mêmes pour la première fois. Et au nom d'un certain cinéma et au nom de tous et en mon nom, je le remercie de nous avoir ainsi tiré de notre propre oubli. Au lieu de nous dépayser comme un autre cinéma s'applique à le faire pour détourner d'eux-mêmes et de leur neige et de leur sable et de leur condition les hommes de toute la terre, il nous payse avec toute la tendresse d'une maternité. Je n'oublierai pas le miracle de cette caméra qui m'a fait voir ce que j'avais peine à imaginer et m'a entraîné dans une voie qui me paraît infiniment précieuse et libératrice.

Il me semble que je devrais dire comment il s'empare d'un paysage et de ses habitants pour le rendre à la mémoire, comment il dévore à belles dents le temps qu'il fait pour exprimer toutes les saveurs. En face du moment propice il exulte, discute, s'approche, s'éloigne, écoute, devenant complice et comparse et contemporain. Comme quelqu'un qui cherche la clef de l'énigme. Le secret de sa joie à partager. En vérité il oblige les paysages et les hommes à se surpasser, car c'est là leur vérité. Je n'oublierai pas ce jour de grand soroît à écorner les boeufs, à démirer les fusils, où nous partions au petit matin frisquet pour baliser la pêche à marsouins et retrouver, après trente-huit ans d'oubli, les vieilles traces des ancêtres. Grand-Louis sur le quai de l'anse jubilait, s'exclamait, nous promettant *le retour des sauvages*. Longtemps sur la glaise des battures au pied du rempart des glaces encore accrochées aux spartines, nous avons attendu le bon point de marée. Puis Abel, le père Abel, *l'homme inrompable* a donné l'ordre du départ et deux canots de l'île, armés de rames vigoureuses, blancs comme des appelants, fins comme le vol, ont échappé à la mer qui brisait sur les fonds. Et ils ont



pris le large à belles rames sans se soucier de nous car ils avaient rendez-vous avec les basses mers de mars, celles *qui baissent la plusse*. Nous avions à notre disposition une bonne verchères de chasseur de canard dans les eaux douces et un moteur. Mais *c'est la mer qui mène!* Et nous étions *entre la mer et l'eau douce* avec notre embarcation à fond plat conçue pour le lac Saint-Pierre. Impossible de décoller, d'échapper aux rivages. La mer se jetait sur nous, cherchant à interdire la pêche à ces étrangers que nous étions. Et c'était le premier jour de pêche, celui qui nous importait de filmer, le moment propice aux exclamations. Et la mer baissait de plus en plus, empêchant nos efforts. J'ai voulu prendre les rames maintenant que le moteur labourait les fonds. Rien à faire. Une rame a brisé sous l'effort. Il fallut se rendre à l'évidence. Le mauvais sort nous accablait. Notre étrangeté mal accueillie!

*Tandis ce temps-là* deux grands canots blancs de l'île s'éloignaient à vue d'oeil, se mouillaient au large, là où le père Abel l'ordonnait, dans le nulle part, attendant que la mer se retire et délivre l'emplacement de la pêche reconnue par des enlignements, des remarques anciennes qui tenaient compte d'un clocher et du coin d'une grange, d'un cap à la Branche et de la terre du nord...etc. Et c'est là que le vieux maître de pêche prétendait retrouver les chicots des harts plantés dans le sable depuis trente-huit ans et reconstituer grâce à ces minces indices le tracé impeccable et savant hors duquel le marsouin ne se laisserait pas prendre dans les mailles de cette incroyable vannerie. C'était toute une science de la mer, des courants, du marsouin, de l'éperlan, du capelan, du baissant et de la lune...*car tout marche par la lune*...qui était mise en jeu une nouvelle fois et que les vieux gardaient en mémoire et que les jeunes ignoraient. Encore fallait-il se fier aux vieilles traces.

Nous avions l'air un peu imbécile dans nos accoutrements, avec nos équipements, assis dans une embarcation échouée. Ces retrouvailles d'une île aux Coudres avec son épopée allaient nous échapper sans retour. Car la vie ne se re-

commence pas pour satisfaire les caprices et les maladresses d'une caméra qui ne marche pas sur les eaux. A vrai dire, j'en avais fait mon deuil, espérant autre chose, et j'allais abandonner la partie du cinéma.

En effet j'avais de longues bottes qui me permettaient au moins de marcher jusqu'au large. Je me résolus d'aller vivre avec eux ce moment inoubliable sans pouvoir le mémoriser. Et je savais que j'en reparlerais à mon aise mais sans pouvoir autre chose que le raconter, sans pouvoir répéter le vent qui emporte les exclamations de Grand-Louis, les ordres du père Abel, les questions de tout le monde, sans pouvoir décrire efficacement le froid sur les visages, l'exubérance des découvertes. Réduit à ma simple mémoire d'homme. Repoussé vers la tentation de la fiction.

Aussi bien je résolus de me rendre au large et d'abandonner Michel Brault et Marcel Carrière, qui est du même bois, à leur triste sort car ils n'étaient pas chaussés pour traverser le petit *ch'nail* qui sépare la pêche du rivage à mer basse. Et il ne faisait pas chaud. C'était en mars. L'île était encore blanche comme un drap de neige lourde. Et la mer continuait à jeter les hauts cris, à friser, à s'exclamer, à moutonner sous le vent de plus en plus impérieux, déposant d'énormes châteaux de glaces pleines de bras et de jambes, de meurtrières et de mâchicoulis, sur les battures. Que faire? Au large, déjà, des hommes dans leurs grandes bottes marchaient dans l'eau brune, les bras au ciel, en sautillant pour échapper aux vagues qui les embrassent, cherchant du bout du pied le chicot qui leur permettra de reconstituer le grand geste de la pêche, avec son entrée de 7 arpents et vingt pas, avec son immense circuit comme une palissade composée de plus de trois mille harts, chacun espérant trouver le premier. Trois mille trois cents harts!!! voilà bien une curieuse vannerie disposée sur les battures d'une île pour prendre au passage la blancheur d'un marsouin et recommencer l'exploit.

Autrefois une entreprise héroïque

Aujourd'hui une mémoire épique

Mais cette mémoire ne nous était-elle pas indispensable pour nommer un fleuve repoussé dans l'oubli par les images des autres?

Alors donc, ne trouvant rien de mieux à faire, j'abandonne Michel et Marcel au soroît qui rafale et à une verchères malheureuse et prisonnière de l'argile des battures. La mer baisse mais elle n'est pas encore fine basse. Je pars à sa poursuite, pataugeant dans les mares, glissant sur les *flames de varette*, m'embourbant dans les souilles que les glaces ont creusées dans l'argile épaisse et gluante. J'arrive bientôt au *pt'it ch'nail*. Mes cuissardes vont-elles me permettre de traverser? Je m'aventure à pas de loup. Le large m'attire. Je vois les canots au loin et les hommes qui s'éparpillent aux alentours. Il reste encore un pied d'eau. Et dans les canots encore flottants les perches armées de leur rameau qui font figure de proue. Et quelques hommes brandissent des perches dans leur hâte de planter la première balise. Je veux arriver à temps. Je m'empresse. L'eau monte et mes jambes sentent le froid à travers les bottes. Le vent me fouette le visage. Il fait plus froid que tout l'hiver dans ce paysage sans abri. L'eau, comme c'est son talent, réussit à rentrer dans mes bottes. Le froid cuit la peau. Morsure de glace. Trop tard pour reculer. Je fonce. Arrivé de l'autre côté, j'ai une botte à moitié pleine et l'autre plutôt humide. Je ne prends même pas le temps d'écoper. Je continue. Pour me réchauffer. La mer baisse. L'eau frise. Le varech gesticule. J'arrive. Je crie pour les saluer. Ils ne m'entendent pas. Puis quelqu'un m'aperçoit. Il crie à son tour. Je vois son cri mais sans l'entendre. Le vent nous prive de paroles, emportant le moindre son dans ses extravagances. Je les rejoins enfin. Il reste quelques pouces d'eau autour des bottes impatientes. Je commence à avoir les pieds ronds. Le froid enfle les chairs. Je manque de place dans mes bottes. Tout le monde s'exclame. Il n'y a pas d'autres paroles possibles que le tue-tête. Personne n'a encore rien trouvé. L'autre canot est au banc de sable. Dans le soleil qui brille sur l'eau qui danse, on le voit à peine, entouré

d'hommes minuscules. La première balise n'est pas encore en place. Et qu'est-ce qu'une balise dans cette immensité, à cette distance. La verrait-on seulement? La pêche a près d'un mille de diamètre, trois milles de tour, certains disent cinq milles. C'est un bien grand panier pour prendre un poisson dans la mer. Autour de moi on piétine pour échapper au froid et trouver le chicot. Quelqu'un s'exclame. Il enlève son gant. Plonge la main dans l'eau pour retirer le chicot. Il ne trouve qu'un caillou. L'eau continue à évacuer l'arène et le sable. On marche à pied sec sauf pour celui qui a rempli ses bottes. Les oreilles rougissent. Les nez coulent comme des goutterelles. Les yeux pleurent. Le vent dérobe un chapeau. Le père Abel commande. Il parle comme un rocher. Il se prend pour la légende. Et il a raison. Il convoque les mémoires pour retrouver la trace. Il compare les remarques, confronte les amers, discute avec le clocher. Grand-Louis de son côté furibonde. Il se change en point d'exclamation. Il imite les gestes anciens. Il ne cherche pas, il mémorise. Sur la grande table des sables et des glaises, parmi les *flames de varette* comme des étendards, il convoque le marsouin, et sa blancheur, et les lances, et le sang qui jubile. Il mange le varech salé pour s'identifier à la mer. Pour rendre hommage aux battures. Il officie. Remémorant la cérémonie du sacrifice. Il promet mer et monde aux jeunes attablés au discours, à ceux qui n'ont jamais vu. Il les prend en pitié. Je vois et j'entends de toutes mes forces. Mais comment demain rendre compte, convoquer le monde au spectacle, à ce privilège. Je suis malheureux d'être seul témoin et je cherche moi aussi, le chicot qui annoncera les temps nouveaux.

C'est alors que j'aperçois Léopold, ou un autre, faire de grands gestes vers la terre. Comme on salue un voisin, un ami. Je me retourne pour voir. Michel et Marcel, caméra à la main, magnétophone en bandoulières, vent debout, s'approchent de nous, ils arrivent, les yeux humides, le sourire débordant, comme des vainqueurs. Ils ont rejoint l'événement. Ils arrivent à temps. En

pleine exclamation, Grand-Louis s'emporte à leur intention. Il leur fait partager l'attente, la surprise, l'échéance. Il anticipe. Il mémorise. Il confond le passé et l'avenir. Et Michel et Marcel filment et enregistrent malgré les pieds mouillés jusqu'aux gencives. Ils ont passé le *p'tit chenail*, sans bottes. Pour être présent. Pour mémoriser, pour tourner malgré le vent qui s'objecte, qui cherche à dérober les exclamations de Grand-Louis quand enfin quelqu'un retire du sable et de la glaise un premier chicot, puis un deuxième, les ordres du père Abel qui prend ses enlignements, le vent qui s'empare des exclamations, bouscule les dire, éteint les chouennes, secoue les rameaux des premières balises. Le vent voudrait bien nous dérober le grand moment où la mémoire de la mer, vieille de trente-huit ans, remet au père Abel, le maître de pêche, l'amorce d'une trace qui lui permettra de conduire sa pêche jusqu'à la prise d'un marsouin pour la suite du monde.

Et après la marée, ce jour-là, quand nous avons pris la ponse avec les pêcheurs de marsouins de l'île, dans la cuisine du père Abel, les pieds ronds et enflés par le froid qui résiste à la bonne chaleur du poêle à bois (mais la ponse de p'tit blanc avec du sucre et de l'eau chaude en viendra bien à bout) non seulement avons-nous filmé une séquence mais encore, et c'est ce qui importe le plus, nous avons été à la rencontre du paysage et des hommes, dans l'exaspération du vent et la largesse des battures, parmi les glaces échouées dans la grandiloquence. Nous avons fait l'amour avec un paysage de la plus haute importance. En sorte que Michel et Marcel furent dès lors considérés par tous comme gens de l'île et pêcheurs de marsouins et dignes de la ponse qu'on brasse avec le doigt, dignes d'une *ponse à porter une pétaque*.

C'est ainsi que Michel comprend son métier de cinéaste qui consiste à rencontrer les hommes à la hauteur des hommes...et les paysages là où il se passe quelque chose. Filmer: cela n'est pas seulement regarder l'événement mais surtout, d'abord et avant tout, l'accompagner, le vivre en quelque sorte. Encore faut-il non seulement se mouiller les pieds mais aussi

amener la caméra elle-même à se compromettre...à tendre une pêche à marsouin...à préférer les hommes au cinéma. C'est pourquoi il dialogue avec les paysages, engueule les circonstances, précède les événements pour accoucher de la vie elle-même, l'exprimer autant par la parole qui répond de l'âme que par le geste qui dénonce. Il oblige le moindre quai à nous parler de navires. Le débardeur à signifier le poids du jour, le bûcheron à célébrer le bois, le soir à contempler la fatigue, la mer à répondre des marées, le froid à dire la glace autour d'une île encore prisonnière de ses remparts, les harts d'une pêche à marsouin à exprimer la mer plus et mieux et autrement que la parole. Les harts sur l'eau qui mirage ne sont-elles pas un langage qu'entend *l'oeil cinéant* les bottes pleines d'eau? Et il parle tous les langages qui se proposent. Parce que filmer pour lui c'est vivre la vie comme un privilège de la mémoire.

De plus je voudrais dire, au sein d'une équipe de tournage, la désarmante jeunesse de sa présence. Car rien ne l'indiffère. Il participe à toutes les préoccupations. Il peut mesurer pendant des heures la partie cachée d'un iceberg. Il m'éblouit encore de toutes les questions qu'il pose à la moindre occasion. Je le soupçonne d'avoir un jour démonté une Nagra pour pouvoir en parler en connaissance de cause. Toutes les techniques l'intéressent. Il aime s'aventurer dans les mécaniques, les contredire, leur forcer la main, les disputer, les améliorer, leur reprocher leurs maladresses. Refuser de s'en remettre à leurs limites. Il va plus loin que les ingénieurs. Il les oblige à se rendre compte de l'épaule du caméramage, à concevoir qu'une caméra marche, qu'elle doit respirer, qu'elle a du cœur. Il oblige l'outil à tenir compte de la main. Il humanise l'objet. La légende raconte (et il n'y a pas de légende sans feu) qu'il a contribué par ses exigences à l'élaboration de la caméra Eclair qui est devenue l'instrument du cinéma direct sans lequel on ne peut pas tourner une pêche à marsouin à l'île aux Coudres et tenir compte des hommes.

Et pourtant il a tourné "*Pour la suite du monde*" avant l'arrivée de

l'Eclair, cette fameuse caméra insonore qui aurait permis l'approche souhaitée. Rien n'excite plus Michel Brault que l'impossible. Il a forcé l'Arriflex à faire l'impossible, à réussir ce qu'elle ne pouvait pas faire. Je le revois au large de l'île, dans un canot, sur les harts, sur les battures, les pieds dans l'eau, dans toutes les postures, emmitouflant sa caméra moulin à café d'une chemise de laine empruntée pour l'empêcher de moudre sa petite mécanique. Ou encore tournant derrière une porte vitrée comme s'il était sur les genoux du père Abel. Et nos signaux. Et nos complicités pour arriver à savoir ce qui se passait. Mais pour autant il a devancé l'outil, forçant les ingénieurs à le rattraper. Car il cherchait à obtenir un résultat, à se rapprocher des hommes et de la parole, le plus familièrement du monde, sans le lourd appareillage de ce temps-là, à effacer la caméra pour affirmer une familiarité, prendre la place de l'outil, introduire sa présence et sa ferveur dans l'instrument. C'était un tournage de broche à fusil, bricolé, rafistolé, imaginé de toutes pièces; c'était la traversée du *ptit ch'nail* sans bottes aux grandes mers de mars.

En sorte qu'un jour la caméra a cessé d'être un obstacle, et n'a plus devancé le caméraman mais l'a prolongé. Faire du caméraman, un homme nouveau, armé d'une mémoire fabuleuse, d'un regard perçant, d'une oreille attentive, mais d'abord un homme parmi les hommes. Un centaure en quelque sorte. Une nouvelle biologie.

Car tout était possible à ses yeux.

Et quand je vois Michel Brault avec sa caméra et son grand air naïf sur la couverture du livre de Gilles Marsolais à propos du cinéma direct, je constate qu'il est là à sa place... car c'est un peu beaucoup grâce à lui que cette forme de cinéma (qui m'importe comme une poésie de chair et de sang... une poésie à l'écart de l'écriture mais au coeur même de l'invention verbale, là où la parole est de source...) a pu naître pour ainsi dire avant terme. Mais il nous reste beaucoup de rattrapage à faire.

Je ne songe pas ici à faire l'éloge du direct qui finira bien par trouver

sa place dans la poésie sinon dans le cinéma mais il convient de savoir un peu son importance pour mesurer à peine celle d'un cinéaste comme Michel Brault. Je dirai seulement que la fiction, celle du cinéma-cinéma, cherche avant tout à montrer... à satisfaire les yeux de ce qu'on appelle des spectateurs (soit des gens qui vont au spectacle) les yeux de ceux qui regardent, contemplent, voient... et ne demandent qu'à ne pas en croire leurs yeux.

Au contraire le direct avant tout regarde. C'est un cinéma pour voir et entendre plus que pour montrer. Il s'intéresse à l'homme représenté plus qu'à la représentation. A l'homme vivant plus qu'au spectateur.

C'est avant tout un instrument de connaissance.

Peut-être avons-nous besoin d'un cinéma où les hommes silencieux prennent la parole dans leur propre vie, d'un cinéma où la vie n'est pas interprétée par des professionnels. Bien sûr et cela n'infirmait pas mon propos, Michel Brault a-t-il excellé dans toutes les formes les plus frustrées ou les plus sophistiquées de la cinématographie. Mais je persiste à croire que ce qu'il a apporté de plus neuf c'est sa contribution au direct. J'irais même jusqu'à ajouter qu'il a peut-être modifié sa vision du cinéma de fiction en utilisant les approches cavalières qu'il avait inventées et pratiquées dans le direct.

Au lieu de lire les livres qui encombraient nos mémoires de mythologies lointaines, il a voulu lire la vie elle-même sur les rivages d'un fleuve encore inédit. Comme une libération.

Mais ceci dit je n'ai encore rien dit.

Et je voudrais en terminant parler de ce qui ne se voit pas sur un écran et rendre témoignage à ce Michel Brault brouillon, intempêtif, démesurément naïf, encombrant, erratique, familier, ce Michel quotidien et chaleureux qui a communiqué à presque tout le cinéma québécois des récentes années son enthousiasme infatigable.

On pourrait aller jusqu'à dire qu'il regarde les films des autres avec le même *oeil cinéant* qu'il applique à son caméramage. L'oeil de l'admiration, de la curiosité, de

la tendresse, Un oeil qui cherche et trouve la beauté partout. Même s'il faut y mettre parfois de la bonne volonté. Même s'il faut souvent décaper les maladresses, les longueurs, les secrets pour arriver au coeur de quelque chose qui s'ignore.

Il va pour ainsi dire droit au coeur.

Et c'est ainsi qu'il encourage des talents qui s'étaient pas reconnus eux-mêmes. Qu'il stimule, provoque, suscite non pas le caméramage mais le goût d'aimer avec une caméra ou autrement.

Oeil admirable qui a compris que la beauté est partout mais d'abord dans l'âme de celui qui regarde. Dans une disposition de l'âme. Autrefois on aurait dit une charité, une générosité. Et il sait regarder en sorte qu'il découvre, dénonce la beauté là où il passe et aussi dans les films des autres. Ne dirait-on pas qu'il ajoute son regard à celui d'un film pour nous aider à voir. Pour rassurer un autre cinéaste sur lui-même. Lui révéler ses découvertes. L'inventer à ses propres yeux. Lui donner des raisons de continuer jusqu'à ce qu'il découvre. Le surpasser d'avance.

Cette admiration que Michel Brault a répandu autour de lui sans compter a peut-être facilité, permis la naissance d'un cinéma sans marraine, d'un cinéma qui prétend s'éloigner du succès commercial pour se mettre au service de la parole des vivants et non pas du rêve des spectateurs.

En terminant je voudrais dire un mot d'un film dont personne n'a beaucoup parlé à ma connaissance et que Michel Brault a signé avec André Gladu et dont il a fait les images. Ce film a passé inaperçu parce qu'il ne sautait pas aux yeux. Je l'ai vu, par chance, au Festival International du Film de Lille. J'étais là comme membre du jury. Une cure de cinéma. Ça m'a coûté une semaine de projection pour avoir la chance de voir ce film infiniment discret. Les autres membres du jury n'y ont rien vu... sauf Jacqueline Pierreux de Belgique justement, comme si les petits pays ne valorisaient pas outre-mesure les défilés, les éclats, les fanfares. Rien n'est plus loin en effet de ce qu'on appelle habituelle-

ment le cinéma, que ce film presque sans image. Et voilà la merveille. Car en vérité les amateurs d'images restent souvent sourd à tout ce qui ne saute pas aux yeux. Je n'ai pas entendu que ce film ait émerveillé personne. Cette seule et longue image d'un homme qui parle lentement d'un autre homme qui portait autrefois son nom, n'a pas ébloui les critiques. Comme s'ils avaient refusé de voir une autre image, une image intérieure, secrète, intense, inoubliable. Une image pour ainsi dire de l'âme. Mais tout se passe au cinéma comme si les critiques et les spectateurs laissaient leur âme au vestiaire. On leur a tant répété cette chinoiserie qu'une image vaut mille mots, ce qui n'est ni tout à fait faux ni tellement vrai. Les publicistes l'ont bien compris qui ne s'adressent pas à l'esprit, ni à l'âme. En sorte que personne n'a semblé voir derrière l'image cette autre chose que l'image, que l'apparence.

Et pourtant ce film parle du grand âge aussi merveilleusement que le film de Georges Dufaux, "*Au bout de mon âge*", auquel j'enrage qu'on n'ait pas rendu justice avec éclat. C'est en vérité une des plus belles choses qu'il m'ait été donné de voir au cinéma... ou même ailleurs. Mais on ne raconte pas un aussi grand moment que la colère d'un homme qui rencontre la mort et la répudie. Tandis que le film de Brault et Gladu ne parle pas tout à fait de la mort qui se trouve devant le grand âge mais de la vie qui est là derrière, si proche qu'on en parle comme de soi-même et si lointaine qu'on ne la reconnaît pas. Un homme vieillissant n'habite plus que sa mémoire, ce qui le déchante. En fait il faudrait dire qu'il ne se reconnaît plus que dans le souvenir et les vieilles photos. Qu'il est évacué de lui-même par le grand âge. Comment réhabiliter cette mémoire qui surgit dans l'homme vacillant. Qu'un homme privé de tout, brandit comme sa justification. En insistant. Et le film de Brault et Gladu regarde avec amour ce vieil homme évincé. Il le regarde regardant sa propre disparition. L'écoute et chemine avec lui dans ce retour des choses qui le dépouille de l'instant précis. Comme s'il parlait à titre posthume. D'outre-tombe. Et l'image est

franche, sans prouesse. Toute intérieure. Respectueuse de cette remontée du temps jusqu'aux lèvres étonnées, jusqu'à la gorge serrée, jusqu'aux yeux mouillés de tristesse. Un montage aussi attentif. Attentif à l'âme puisqu'il n'est question que d'âme. Puisque le corps du délit n'est plus là déjà. Entièrement évacué sauf pour cette vacillante mémoire qui fait surface. Péniblement la caméra, discrètement, sans poser de questions, insiste. Laisse venir. Attend que le souvenir accomplisse son oeuvre pieuse. L'homme parle. Difficilement, lentement, laborieusement. On sent que la parole elle-même l'abandonne. On dirait que même la mémoire s'évanouit avant les regrets. Qu'il regrette même ses souvenirs à demi-effacés. Il articule, il mâche ses mots. Avec effort. Et pourtant il se dit tout entier. On voit bien qu'il ne compose pas avec lui-même. Qu'il ne s'embellit pas, ni se se dénigre. Il n'a rien oublié de ce qui est précieux et c'est déjà une merveille. La mémoire est fidèle comme une épouse déjà vieille, ralentie, mais qui sait encore tirer la nappe, dresser le couvert, cuisiner avec amour.

Et il parle de la chanson... son épopée. Il chante aussi pour illustrer son propos mais sans vouloir qu'on le reconnaisse dans ce chant grelottant, tremblant, comme une fêlure. Et il s'explique. Il explique la chanson et le faiseur de chanson. Le film s'intitule: "*Votre histoire, ça va être une chanson*" et il raconte son histoire qui va être un film. Il raconte comment un voisin transformait en chanson le moindre événement et comment il chantait la chanson à la première occasion. Il raconte qu'il chantait et que cela l'exprime tout entier. Simple chanteur des veillées. Ni Bob Dylan. Ni Elvis Presley. Mais tellement plus. Non pas un homme de spectacles et d'images mais un homme parmi les hommes de son temps et de son village, un homme de sa culture, un homme qui chantait la chanson qui raconte l'histoire du village et des hommes du village. Il affirme ainsi son droit à la parole. Mais aujourd'hui il refuse de se reconnaître dans celui qui parle de lui, dans celui qui le mémorise. Il est tout entier dans sa propre mémoire et nulle part ailleurs. Aussi bien la

caméra de Michel contemple cette mémoire laborieuse. Souvent on a l'impression que sa mémoire lui échappe. Que son propos se détricote, qu'il perd sa trace, qu'il oublie ce qu'il veut dire. Il en arrive presque à ne plus nous intéresser. Comment se laisser prendre par le décousu de ses regrets? Il continue à parler, à légèrer. Nous avons envie de le quitter. Il n'arrive pas à nous distraire. Mais la caméra insiste. Ne le quitte pas des yeux. Ne le quitte pas de l'âme. N'ose pas faire un geste. Retiens son souffle. On dirait qu'il est sur le point de s'éteindre. Ses yeux regardent ailleurs. Au loin. Nulle part. Quelqu'un a deviné que quelque chose approche. Et tout ce lent discours qui raconte sa vie, observant une logique mystérieuse et inattendue, tout à coup, soudainement, malicieusement, s'illumine, rassemble les propos laissés en suspens et révèle pathétiquement et discrètement le drame de vieillir, la difficulté de perdre ses charmes, ses talents, le turluton, le vardigot, de n'être plus que son souvenir, de ne plus chanter à la veillée. Et il dit, à peu près, en terminant: *Quand on est vieux, on manque de vent par en haut... ..pis on en a trop par en bas*. Et alors nous donnons rétroactivement tout son sens à ce lent discours de l'âme en écharpe et à cette respectueuse attitude d'une caméra qui refuse de nous distraire de cabrioles face à un homme dont la tragédie grecque ni le théâtre classique n'ont jamais parlé.

Et il me semble que c'est cet homme-là qui importe à l'homme plus que tous les petits princes détraqués de la côte d'Azur du cinéma de fiction, tous ces malades mentaux en sursis que le cinéma proposent aux hommes pour les distraire de leur âme. Et je remercie Michel Brault et André Gladu pour ce film qui n'aura jamais de succès commercial mais qui me parle de la chanson et du grand âge avec tendresse. Et c'est à cause de cette qualité, de cette intériorité, de cette capacité d'entendre et de regarder un homme aussi profondément, aussi intensément et de me le révéler sans détour, que je peux dire que Michel Brault est cinéaste.

**Mars 80**

# La morale à l'oeil

par Guy Borremans

Que l'angle de visée d'un objet puisse avoir une valeur morale, c'est Michel Brault qui me l'a appris; tout au long de mes vingt quatre ans de carrière, je serai hanté par cette idée propagée par Michel que la caméra est une troisième personne et qu'il est immoral d'utiliser le téléobjectif ou une caméra dissimulée pour filmer les êtres. Ce dogme accepté, je ne pourrai plus jamais par la suite tourner un seul plan sans que résonne en moi la voix de Brault.

C'est l'homme qui a le plus marié pour moi la forme, la lumière autrement dit, et le contenu caché des choses. Je regardais hier encore "Les bons débarras" de Francis Mankiewicz et même si je trouvais qu'il s'agissait des moins bonnes images de Brault, je reconnaissais l'homme de la limite. L'homme qui accroche la lumière à son sujet et la décroche à l'intense point où l'image aveugle ou disparaît.

Le style de Brault est en effet si personnel et utilise la réalité avec une telle force qu'il doit mal s'accommoder d'une mise en scène très précise. D'ailleurs, dans ce film, il semble y avoir plus d'un opérateur.

Mais revenons à Michel comme je l'ai perçu.

J'ai un jour accusé Brault d'être un aristocrate; je crois que cela provenait d'un sentiment de malaise devant une certaine "propreté" dans tout ce qu'il fait — ses films, ses images me semblaient trop nets, trop précis, et presque corrolaires d'une vision "bourgeoise" des choses, un peu puritaine; mais j'ai changé d'opinion depuis. C'était la belle époque, on était arrivé à la limite du cadre offert par la 5.7mm. Je compris qu'il fallait quand même faire un choix: que le cinéma, que la création appartenait quand même à celui qui pressait le bouton, n'en déplaise à Kodak.

A mes yeux Brault n'avait pas assez souffert. Ridicule je sais. Je crois que je l'enviais. Je me souvenais de premiers moments où je fis sa connaissance chez Benoit de

Tonnancourt, en 1956. Une seule remarque de sa part sur une de mes images pouvait ou me détruire ou m'exalter. Étrangement, je ne réussis jamais à passer la barrière qui semblait exister entre nous, et pourtant j'aurais tant aimé.

C'est encore Brault qui fit "marcher" la caméra comme personne auparavant ne l'avait osé. À tel point que je me souviens d'un de nos films où jamais elle ne se fixa sur rien. Il avait là sûrement atteint une limite à cette forme. Mais chacune de ses expériences me marquait, ricochait sur ma rétine, me remplissait d'aise. J'aurais voulu qu'il le sache, mais j'eus toujours peur de lui dire en face. Un certain esprit de compétition, une certaine désinvolture de sa part me figeait. C'est à l'époque de "Pour la suite du monde" et de "La France revisitée" que nous nous affrontâmes sur un de ces stupides problèmes que l'Office national du film excellait à créer. La bureaucratie de cette machine infernale d'un côté, la fantaisie cent mille fois créatrice d'un Hubert Aquin, et quelquefois les grèves de l'électricité en France et, faut-il l'admettre, un peu de mon manque de maturité de l'époque firent que nous fîmes un film côte-à-côte, en France, sans jamais être ensemble. Il me semblait à l'époque qu'on ne pouvait cohabiter sur le plan des images et des perceptions de la France des années soixante. Cela fit quand même un film un peu bizarre "France revisitée" qui était

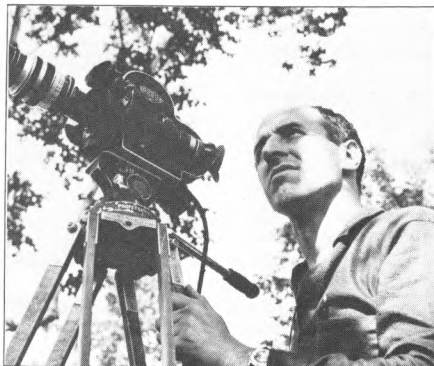
loin d'être un de ses meilleurs. De mon côté je commençais à aimer et à haïr Hubert Aquin et à entrer en rébellion ouverte contre l'ONF.

Je me souviens aussi de nos "flairs" de l'époque. Michel sautait de joie au visionnement de certains "rushes" quand l'objet frappé à angle aigu par une quelconque source de lumière créait une image fantomatique et mobile — ou quand encore on "flippait" une tourrelle d'Arri "S" en plein tournage ce qui créait une sorte d'effet optique permettant un montage au tournage même — au grand dam de Denis Gilson et autres grands messieurs du "Camera Department" de l'ONF.

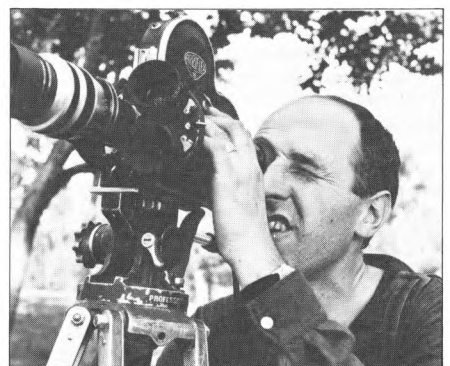
Ce qui me frappait toujours chez Michel et ce qui nous servait à tous de leçon, c'était l'incroyable autonomie dont il jouissait derrière la caméra. Brault était un homme orchestre — collé à la réalité, amoureusement et respectueusement — qui inventait toujours le cinéma, caméra au poing, bobine de cent pieds par bobine de cent pieds. Et toujours, toujours en NOIR ET BLANC.

C'est un cinéma dont plusieurs ont gardé la nostalgie. Un cinéma d'artisan où chaque plan était pensé, figolé — où le plan séquence était un heureux accident — où la "réalité", la "vérité" régnait en maître. On sait depuis combien il est facile de lui faire dire ce qu'on veut à cette réalité. D'ailleurs c'est ce qui fit que l'on rebaptisa le cinéma vérité en cinéma direct. Mais c'est la rare honnêteté d'un Michel Brault qui permit cette démarche et paradoxalement, c'est son désir d'être plus près (de la réalité) qui nous fit découvrir son éternelle élasticité: un mur mou où la caméra s'enfonçait à l'inverse de la locomotive de Magritte.

Mars 1980



À TOUT PRENDRE



# FILMOGRAPHIE



1947

## LE DÉMENT DU LAC JEAN-JEUNES

16mm, noir et blanc, muet, 29 minutes, 1947

**Réalisation:** Claude Jutra **avec la collaboration de** Michel Brault. **Production:** Claude Jutra.

1949

## MOUVEMENT PERPÉTUEL

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1949

**Réalisation:** Claude Jutra **avec la collaboration de** Michel Brault. **Scénario:** Claude Jutra. **Production:** Claude Jutra. **Interprétation:** Jacques Brault, Sylvia LaRoche, Jean-Jacques Pinault.

1950

## MATIN

16mm, noir et blanc, muet, 6 minutes, 1950 (?)

**Réalisation, images, montage:** Michel Brault.

1951

## LA PETITE AUBRE L'ENFANT MARTYRE

35mm, noir et blanc, 103 minutes, 1951

**Société de production:** L'Alliance cinématographique canadienne

**Réalisation:** Jean-Yves Bigras. **Scénario et dialogues:** Emile Asselin. **Montage:** J.Y. Bigras. **Images:** José Ména. **Son:** Yves Lafond **assisté de** M. Préfontaine. **Musique:** Germaine Janelle. **Directeur de la photo:** Roger Racine. **Décor:** Jacques Pelletier. **Assistants réalisateurs:** Jean Boisvert, Michel Brault. **Assistants caméramen:** Benoit Jobin, Pierre Comte. **Maquillage:** Gérard Le Testut. **Costumes:** Marie-Laure Cabana. **Accessoires:** Percy Graveline. **Photographe:** Fernand Laparé. **Scripte:** Andréanne Lafond. **Directeur de production:** Roger Garand. **Interprétation:** Yvonne Laflamme (Aurore), Lucie Mitchell, Paul Desmarteaux, Thérèse McKinnon, Marc Forrey, Jean Lajeunesse, Jeanette Bertrand, Nana de Varennes, J. Léo Gagnon, Roland D'Amour, Adrien Laurion, Lucie Poitras, Andrée Poitras, Pierrette Légaré, Laurent Mérineau, Paul Hammond.

1953

## PETITES MÉDISANCES

16mm, noir et blanc, série de 39 films de 15 minutes, 1953-54

**Société de production:** Studio 7 pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Jacques Giraldeau. **Adjoint aux images:** Michel Brault. **Scénario, montage et commentaire:** Jacques Giraldeau.

# 1954

## CHÈVRES

16mm, noir et blanc, muet, 10 minutes, 1954

**Réalisation et production:** Michel Brault et Claude Sylvestre.

## IMAGES EN BOÎTE

Série de 13 émissions de télévision, 28 minutes chacune, 1954

**Société de production:** Radio-Canada

**Réalisation:** Roger Racine, Jean-Yves Bigras **assistés de** Edouard Kurtness. **Photos et films 16mm:** Michel Brault. **Textes:** Claude Sylvestre et Claude Jutra. **Animateur:** Claude Jutra **avec la participation de** Jean St-Denis et Jean Gascon.

## LA MATTAWIN, RIVIÈRE SAUVAGE

et avec sonorisation en direct, 58 minutes, 1954

**Société de production:** La Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre, Michel Brault. **Images:** Michel Brault. **Texte:** Claude Sylvestre **dit par** Michel Brault.

**Réalisation et scénario:** Georges Francon. **Images:** Michel Brault. **Texte:** Eugène Cloutier. **Montage:** Jean Boisvert. **Directeur de production:** Jacques Giraldeau.

# 1957

## LA COMMUNAUTÉ JUIVE DE MONTRÉAL

16mm, noir et blanc, 30 minutes, 1957

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et scénario:** Fernand Dansereau. **Images:** Michel Brault, Jean Roy. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** David Mayerovitch. **Directeur de production:** Guy Glover.

## VIENDRA LE JOUR

16mm, noir et blanc, 30 minutes, 1957

**Société de production:** Studio 7 pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Jacques Giraldeau. **Images:** Michel Brault. **Commentaire:** Guy Cormier. **Narrateur:** Robert Gadouas.

# 1958

## AU BOUT DE MA RUE

16mm, noir et blanc, 14 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et scénario:** Louis-Georges Carrier. **Images:** Michel Brault. **Musique:** Maurice Blackburn. **Montage:** Marc Beaudet. **Effets sonores:** Don Wellington. **Mixage:** Ron Alexander. **Régie:** Claude Fournier. **Direction du montage:** Victor Jobin. **Direction générale:** Léonard Forest.

## DAYS BEFORE CHRISTMAS/BIENTÔT NOËL

(série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson, Wolf Koenig. **Images:** Georges Dufaux, Michel Brault. **Sonorisation:** Jack Locke, George Croll, Kay Shannon. **Commentaire:** Jacques Godbout. **Montage:** Roman Kroitor, Wolf Koenig. **Production française:** Jacques Bobet. **Production:** Tom Daly.

## JOUR DE JUIN/A DAY IN JUNE

16mm, couleurs, 29 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Première équipe: Réalisation:** Léonard Forest. **Assistant caméraman:** Gilles Gascon. **Deuxième équipe: Réalisation:** Guy L. Coté. **Images:** John Spotton **assisté de** Gilles Gascon. **Troisième équipe: Réalisation:** Louis Portugais. **Images:** Réginald H. Morris **assisté de** M. Gander. **Quatrième équipe: Réalisation:** Louis Portugais. **Images:** Jean Roy **assisté de** M. Gandor. **Cinquième équipe: Réalisation:** Jean Dansereau, Léonard Forest. **Images:** Ray Jones. **Sixième équipe: Réalisation:** Gilles Groulx. **Images:** Michel Brault **assisté de** Michel Régnier. **Montage:** Victor Jobin **assisté de** Jean Dansereau. **Son:** Michel Belaieff, Marcel Carrière, André Hourlier, Claude Pelletier. **Commentaire:** Jacques Languirand. **Mixage:** Ron Alexander. **Coordonnateur:** Marcel Martin. **Texte:** Marcel Martin. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Directeur de la photographie:** Jean Roy. **Assistant à la production:** Marcel Martin. **Producteur exécutif:** Pierre Juneau. **Directeur de production:** Louis Portugais.

# 1955

## OMBRE ET LUMIÈRE

Série de 13 émissions de télévision, 30 minutes chacune, 1955

**Société de production:** Société Radio-Canada

**Réalisation:** Roger Racine **assisté de** Edouard Kurtness. **Photos et films 16mm:** Michel Brault. **Textes:** Claude Sylvestre. **Animateur:** Paul Buissonneau.

# 1956

## LES BATEAUX DE NEIGE

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1956 (tournage), 1960 (sortie)

**Société de production:** Studio 7

**Réalisation et scénario:** Jacques Giraldeau. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Lucien Marleau. **Narrateur:** Guy Godin.

## PIERROT DES BOIS

16mm, noir et blanc, 10 minutes, 1956

**Société de production:** Les Films Cassiopée

**Réalisation, scénario, montage et interprétation:** Claude Jutra. **Images:** Michel Brault. **Musique:** Maurice Blackburn. **Production:** Claude Jutra.

## LE TRAMWAY FANTÔME/GOLDEN CHARRIOT (série Here and there)

16mm, noir et blanc, 30 minutes, 1956

**Société de production:** Studio 7 pour la Société Radio-Canada

## LES MAINS NETTES (série Panoramique)

16mm, noir et blanc, 4 épisodes de 30 minutes, 1958, réduits à 75 minutes, 1959

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Claude Jutra. **Scénario:** Fernand Dansereau. **Images:** Michel Brault, Jean Roy. **Son:** Marcel Carrière. **Musique:** Maurice Blackburn. **Montage:** David Mayerovitch. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau, Marguerite Payette. **Supervision du montage:** Victor Jobin. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Guy Glover, Léonard Forest. **Interprétation:** Denise Provost (Marguerite Courtemanche), Michel Maillot (Gérard Charbonneau), Jean Brousseau (Jean-Paul Bouchard), Teddy Burns-Goulet (M. Morin), Doris Lussier (M. de Varennes), Micheline Favreau-Gérin (Mme Bouchard), Monique Joly (Mlle Monique), Lucie Mitchell (Mlle Tremblay), Roger Lebel (Ernest Rivard), George Landreau (le professeur), Monique Chailler (Mme Charbonneau), Eugène Daigneault, Pierre Daigneault, Louis de Santis, Yvon Dufour (le médecin), Guy L'Ecuyer (le garçon de table), Albert Miller (Allan Mills) et plusieurs figurants.

## LE MAÎTRE DU PÉROU (série Panoramique)

16mm, noir et blanc, 50 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et scénarisation:** Fernand Dansereau. **Images:** Michel Brault. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Gilles Groulx, Marc Beaudet, Raymond Le Boursier. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau, Marguerite Payette. **Superimpression:** S. Goldsmith. **Directeur du montage:** Victor Jobin. **Directeur adjoint:** Léonard Forest. **Directeur de production:** Guy Glover. **Interprètes:** Edmond Beauchemin, Fernande Larivière, Albert Millaire, Victor Désy, Gilbert Chénier, Maurice Beaupré, André de Bellefeuille, Lucie Ranger, Lucien Watier, René Catta, Monique Chabot, Jean Yale, Rolland Jetté, René Mathieu, Jacques Bilodeau, Eugène Daigneault.

## PAYS NEUF

16mm, noir et blanc, 45 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Fernand Dansereau. **Scénario:** Réginald Boisvert. **Images:** Michel Brault. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Marc Beaudet. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Directeurs de production:** Léonard Forest et Guy Glover.

## POLICE (série Candid Eye)

16mm, noir et blanc, 29 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Terence Macartney-Filgate. **Images:** Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Michel Brault. **Son:** Frank Orban, George Croll, Don Wellington. **Montage:** James Beveridge, Bruce Parsons. **Musique:** Eldon Rathburn. **Producteur délégué:** Tom Daly. **Production:** Roman Kroitor, Wolf Koenig.

## LES RAQUETTEURS

35mm, noir et blanc, 15 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Gilles Groulx, Michel Brault. **Montage:** Gilles Groulx. **Images:** Michel Brault. **Son:** Marcel Carrière. **Montage sonore:** Stuart Baker. **Montage musical:** Norman Bigras. **Mixage:** Ron Alexander. **Assistant à la production:** Marcel Martin. **Production:** Louis Portugais.

## UNE ILE DU SAINT-LAURENT

16mm et 35mm, noir et blanc, 10 minutes, 1958

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Raymond Garceau. **Scénario:** Clément Perron. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Victor Jobin. **Musique:** Robert Fleming. **Effets sonores:** Stuart Baker. **Enregistrement:** André Hourlier. **Montage sonore:** Joseph Champagne. **Régie:** Lucien Montreuil. **Directeur de production:** Léonard Forest.



PIERROT DES BOIS



LES RAQUETTEURS



# 1959

## ALFRED DESROCHERS POÈTE ET JOURNALISTE (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Claude Fournier. Images: Michel Brault. Montage: Gilles Groulx. Montage sonore: Norman Bigras, Marguerite Payette. Mixage: Ron Alexander. Directeur de production: Léonard Forest. Producteurs adjoints: Jean Roy, Victor Jobin.

## LA CANNE À PÊCHE

16mm, noir et blanc, 27 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Fernand Dansereau. Scénario: Anne Hébert. Images: Michel Brault assisté de Jean-Claude Labrecque. Montage: Edouard Davidovici, Gérard Hamel. Son: André Hourlier. Montage sonore: Marguerite Payette. Mixage: Ron Alexander. Musique: Maurice Blackburn. Producteurs adjoints: Jean Roy, Victor Jobin. Directeur de production: Léonard Forest. Avec la participation de Gilles Vigneault, Colette Devlin, Nicole Geoffroy.

## FÉLIX LECLERC, TROUBADOUR (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 27 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Claude Jutra. Images: Michel Brault. Son: Michel Belaieff. Régie: Robert Baylis. Montage: Claude Jutra et Camil Adam. Mixage: Ron Alexander. Trame sonore: Bernard Bordeleau. Directeur du montage: Victor Jobin. Directeur de production: Léonard Forest. Avec la participation de Félix Leclerc, Dedouche, Martin Leclerc et Monique Leyrac. Harpiste: Dorothy Weldon.

## FRED BARRY, COMÉDIEN (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 21 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

Réalisation et scénario: Claude Jutra. Images: Michel Brault assisté de Michel Régnier. Son: André Hourlier assisté de Jean-Guy Normandin. Montage: Claude Jutra et Camil Adam. Directeur du montage: Victor Jobin. Trame sonore: Bernard Bordeleau, Maurice Blackburn. Mixage: Ron Alexander. Directeur de production: Léonard Forest. Producteur délégué: Desmond Dew. Avec Fred Barry, Henri Deyglun, Gratien Gélinas, Germaine Giroux, Fanny Tremblay.

## JOHN LYMAN, PEINTRE (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

Réalisation et scénario: Fernand Dansereau. Images: Michel Brault. Son: Claude Pelletier. Montage: Marc Beaudet. Mixage: Jos Champagne. Montage sonore: Malca Gillson, Marguerite Payette. Commentaire: Guy Viau. Directeur du montage: Victor Jobin. Directeur de production: Léonard Forest.

## NORMÉTAL

35mm, noir et blanc, 17 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

(Générique non-signé). Réalisation et scénario: Gilles Groulx. Images: Michel Brault. Musique: Maurice Blackburn. Son: André Hourlier. Montage sonore: Bernard Bordeleau, Pierre Lemelin. Direction musicale: Norman Bigras. Chef monteur: Victor Jobin. Mixage: Ron Alexander. Directeur de production: Louis Portugais.

## TÉLESPHORE LÉGARÉ, GARDE-PÊCHE (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 29 minutes, 1959  
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Claude Fournier. Images: Michel Brault assisté de Jean-Claude Labrecque. Montage: Edouard Davidovici. Montage sonore: Marguerite Payette. Musique: Robert Fleming. Mixage: Ron Alexander, André Hourlier. Régie: Gilles Groulx. Directeur de production: Léonard Forest. Producteurs adjoints: Jean Roy, Victor Jobin. Producteur délégué: Fernand Dansereau.



NORMÉTAL



CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

# 1960

## L'AVEUGLE (série VU)

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1960  
**Société de production:** Société Radio-Canada

**Réalisation:** Max Cacopardo. **Images:** Michel Brault. **Son:** Marcel Carrière.

## EMERGENCY IN MOROCCO (URGENCE AU MAROC) (série Canada Carries On)

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1960  
**Société de production:** Office National du Film avec la collaboration des Nations Unies

**Réalisation:** Terence Macartney-Filgate. **Images:** Michel Brault. **Narration française:** Françoise Faucher, Andréanne Lafond. **Narration anglaise:** Helmut Blume, David Amar, Kate Reid. **Producteur exécutif:** Jacques Bobet.

## LE PARC BELMONT (série VU)

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1960  
**Société de production:** Société Radio-Canada

**Réalisation:** Max Cacopardo. **Images:** Michel Brault. **Texte:** Gilles Sainte-Marie. **Narration:** Margot Campbell. **Son:** Marcel Carrière.

## LE PÈRE NOËL (série VU)

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1960  
**Société de production:** Société Radio-Canada

**Réalisation:** Max Cacopardo. **Images:** Michel Brault. **Texte:** Gilles Sainte-Marie. **Narration:** Jacques Auger. **Son:** Marcel Carrière.

## SAINT-DENYS GARNEAU (série Temps présent)

35mm, noir et blanc, 28 minutes, 1960  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Louis Portugais. **Scénario:** Anne Hébert, **texte dit par** Charlotte Boisjoli. **Images:** Michel Brault. **Musique:** Maurice Blackburn. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Assistants réalisateurs:** Jean Dansereau, Bernard Gosselin. **Mixage:** Ron Alexander. **Directeur de production:** Léonard Forest. **Producteurs adjoints:** Jean Roy, Victor Jobin.

## WILFRID PELLETIER, CHEF D'ORCHESTRE ET ÉDUCATEUR (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 30 minutes, 1960  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Louis Portugais. **Scénario:** Gilles Carle, Clément Perron. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Marc Beaudet. **Commentaire:** Clément Perron. **Assistant réalisateur:** Bernard Gosselin. **Photographe:** Gérard Budner, photos du Vieux-Montréal tirées de la collection Notman. **Sonorisation:** Bernard Bordeleau, Norman Bigras. **Mixage:** Ron Alexander. **Directeur de production:** Léonard Forest. **Producteurs adjoints:** Victor Jobin, Jean Roy.

# 1961

## LES ADMINISTRATEURS (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 60 minutes, 1961  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Fernand Dansereau, Jacques Godbout. **Images:** Michel Brault, Ray Jones, François Séguillon. **Montage:** Edouard Davidovici. **Recherche et documentation:** Gilles Marcotte. **Interview:** Jean-Luc Pépin. **Son:** Marcel Carrière, Jos Champagne. **Mixage:** Ron Alexander. **Producteur adjoint:** Victor Jobin. **Directeur de production:** Léonard Forest. **Avec la collaboration de** la faculté de commerce de l'Université de Laval.

## CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

16mm, noir et blanc, 93 minutes, 1961  
**Société de production:** Argos Films (France)

**Réalisation:** Jean Rouch, Edgar Morin. **Images:** Michel Brault, Raoul Coutard, Roger Morillère, Jean-Jacques Tarbès assistés de Claude Beausoleil, Louis Boucher. **Son:** Guy Rophe, Michel Fano, Barthélémy. **Montage:** Néma Baratie, Jean Ravel, Françoise Colin. **Secrétaire de production:** Annette Blamont. **Directeur de production:** André Heinrich. **Interprétation:** Marceline Loidan, Marilu Parolini, Modeste Landry, Jean-Pierre Angelo, Jacques Gabillon et sa femme, Régis Debray, Nadine Ballot, etc.

## FESTIVAL IN PUERTO RICO

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1961  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et montage:** Roman Kroitor, Wolf Koenig. **Images:** Michel Brault. **Son:** Rowan Robertson. **Producteur délégué:** Tom Daly. **Production:** Roman Kroitor.

## GOLDEN GLOVES

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1961  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Gilles Groulx. **Images:** Guy Borremans, Michel Brault, Claude Jutra, Bernard Gosselin, Gilles Groulx. **Montage:** Gilles Groulx. **Commentaire:** Jean Lemoyne. **Son:** Claude Pelletier, Jos Champagne. **Chanson écrite et interprétée par** Les Jérolas. **Trame sonore:** Bernard Bordeleau. **Narrateur (version anglaise):** Earl Pennington. **Voice-over:** Paul Hecht. **Trame sonore (version anglaise):** Bill Davies. **Directeurs de production:** Fernand Dansereau et Victor Jobin.

## LES INCONNUS DE LA TERRE

16mm, noir et blanc, 36 minutes, 1961  
**Société de production:** Argos Films (France)

**Réalisation:** Mario Ruspoli. **Images:** Michel Brault, Roger Morillère. **Son:** Roger Morillère, Danielle Tessier. **Commentaire:** Michel Zéraffa. **dit par** Gilles Quéant. **Montage:** Jean Ravel, Lucienne Barthélémy, Mario Ruspoli.

## LA LUTTE (série Temps présent)

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1961  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Michel Brault, Claude Fournier, Claude Jutra et Marcel Carrière. **Images:** Michel Brault, Claude Fournier, Claude Jutra. **Montage:** Claude Jutra, Michel Brault, Claude Fournier. **Son:** Marcel Carrière. **Musique:** Allégo du concerto en sol de J.S. Bach-Vivaldi **Joué par** Kelsey Jones. **Directeur de production:** Jacques Bobet.

# 1962



A SAINT-HENRI, LE 5 SEPTEMBRE

## A SAINT-HENRI LE 5 SEPTEMBRE

16mm, noir et blanc, 42 minutes, 1962  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Hubert Aquin. **Images:** Michel Brault, Georges Dufaux et autres. **Montage:** Jacques Godbout, Monique Fortier. **Recherches:** Fernand Cadieux, Monique Bosco. **Commentaire:** Jacques Godbout. **Production:** Fernand Dansereau.

## LES ENFANTS DU SILENCE

16mm, noir et blanc, 24 minutes, 1962  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Michel Brault, Claude Jutra. **Recherche et images:** Michel Brault. **Montage et commentaire:** Claude Jutra. **Son:** Marcel Carrière. **Musique:** Maurice Blackburn. **Directeurs de production:** Fernand Dansereau, Victor Jobin. **Interprété par** Lucie Davienne.



POUR LA SUITE DU MONDE

## LA FÊTE PRISONNIÈRE

Voir générique: Regard sur la folie (1962).

## LE JEU DE L'HIVER

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1962  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Jean Dansereau, Bernard Gosselin. **Images:** Bernard Gosselin, Michel Brault, Jean Dansereau. **Musique:** Tony Romandini, Yvan Landry, Donald Habib. **Musique enregistrée sous la direction de** Maurice Blackburn. **Production:** Tom Daly.

## QUÉBEC U.S.A. OU L'INVASION PACIFIQUE

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1962  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Michel Brault, Claude Jutra. **Montage:** Claude Jutra **assisté de** Anne-Claire Poirier. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin. **Son:** Marcel Carrière. **Musique:** Maurice Blackburn. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau.



LA FLEUR DE L'ÂGE: GENEVIÈVE

## REGARD SUR LA FOLIE (Regard... et la Fête prisonnière)

16mm, noir et blanc, 50 minutes, 1962  
**Société de production:** Argos Films (France)

**Réalisation:** Mario Ruspoli **assisté de** Dolorès Grassian. **Images:** Michel Brault, Roger Morillère. **Son:** Roger Morillère, Danielle Tessier, Dolorès Grassian. **Conseiller artistique:** Henri Calpi. **Montage:** Henri Lanoé **assisté de** Jacqueline Mappiel.

## SEUL OU AVEC D'AUTRES

16mm, noir et blanc, 64 minutes, 1962  
**Société de production:** Association générale des étudiants de l'Université de Montréal

**Réalisation:** Denys Arcand, Denis Héroux, Stéphane Venne, Michel Brault, Gilles Groulx. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin, Claude Héroux, André St-Denis, Jean-Pierre Payette. **Montage:** Gilles Groulx **assisté de** Bernard Gosselin. **Son:** Marcel Carrière. **Scénario:** Denys Arcand, Stéphane Venne. **Musique:** Stéphane Venne **Interprétée par** l'ensemble de François Cousineau. **Scripte:** Josianne Guillemain. **Producteur délégué:** Georges Lefebvre. **Directeur de production:** Denis Héroux. **Interprétation:** Nicole Braün, Pierre Létourneau, Marie-Josée Raymond, Michèle Boulizon, Carl Mailhot, Marcel St-Germain et les étudiants de l'Université de Montréal.

# 1963

## A TOUT PRENDRE

16mm, noir et blanc, 100 minutes, 1963

**Société de production:** Les Films Cassiopée — Orion Films

**Réalisation, scénario et montage:** Claude Jutra. **Images:** Michel Brault, Jean-Claude Labrecque, Bernard Gosselin. **Son:** Eric de Bayser. **Mixage sonore:** Michel Belaieff. **Narration:** Claude Jutra. **Musique:** Jean Cousineau (le thème), Maurice Blackburn (les chœurs), Serge Garant (le jazz). **Montage:** Claude Jutra, Camil Adam, Eric de Bayser, Pierre Bernard, Michel Brault, Gilles Groulx, Werner Nold. **Participation spéciale au synopsis:** Johanne et Victor Désy. **Version anglaise:** Léonard Cohen. **Avec la collaboration de** Anne-Claire Poirier, Walter Schlupe, René Bail, Arnold Gelbaert, Pierre Bernard, Marcel Carrière, Pierre Savard, Marcel Laurencelle et les chœurs des Jeunes Musicales du Canada. **Producteur délégué:** Robert Hershorn. **Interprétation:** Johanne, Claude Jutra, Victor Désy, Tania Fédor, Guy Hoffmann, Monique Joly, Monique Mercure, Patrick Straram, François Tassé.

## FRANCE REVISITÉE

16mm, noir et blanc, 27 minutes, 1963

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Jean Lemoyne. **Images:** Guy Borremans, Michel Brault, Georges Dufaux. **Montage:** Jean Dansereau. **Prise de son:** Joseph Champagne. **Montage du son:** Margot Payette. **Commentaire:** Jean Lemoyne, lu par Roland Chenail. **Musique:** Jean Cousineau. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau.

## POUR LA SUITE DU MONDE

16mm, noir et blanc, 105 minutes, 1963

**Société de production:** Office National du Film — Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Pierre Perrault, Michel Brault. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Werner Nold. **Musique:** Jean Cousineau, Jean Meunier. **Sonorisation et mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Enregistrement des voix de marsouins:** William E. Schevill. **Directeur de production:** Fernand Dansereau. **Avec la participation de** Léopold Tremblay, Alexis Tremblay, Abel Harvey, Louis Harvey, Joachim Harvey et les habitants de l'Île-aux-Coudres.

## LA PUNITION

16mm, noir et blanc, 63 minutes, 1963

**Société de production:** Films de la Pléiade (France)

**Réalisation:** Jean Rouch. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Annie Tresgot. **Son:** Roger Morillère. **Musique:** Jean-Christien Bach. **Interprétation:** Nadine Ballot, Jean-Claude Darnal, J.M. Simon, Modeste Landry.

# 1964

## CINÉ-BOUM

16mm, noir et blanc, 54 minutes, 1964

**Société de production:** Canadian Broadcasting Corporation

**Réalisation:** Robert Russel, Claude Jutra. **Images:** Jean-Claude Labrecque, Bernard Gosselin, Gilles Gascon. **Son:** Daniel Fournier. **Musique:** Louis Spritzer. **Commentaire:** Kenneth Welsh. **Avec la collaboration de** Michel Brault, Gilles Carle, Guy L. Côté, Claude Jutra, Pierre Patry. **Directeur de production:** Robert Russel.

## JUSQU'AU COU

16mm, 90 minutes, noir et blanc, 1964

**Société de production:** L'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal

**Réalisation:** Denis Héroux. **Images:** Michel Brault, Jean-Claude Labrecque. **Scénario et dialogue:** Denys Arcand, Denis Héroux, Jean Rivard. **Son:** Marcel Carrière. **Musique:** Stéphane Venne. **Montage:** Pierre Lemelin. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Mixage sonore:** Joseph Champagne. **Photographie:** Guy L. Côté. **Scripte:** Josianne Guillemin. **Interprétation:** Raymond Levasseur, Guy Dufresne, Edith De Villers.

## LE TEMPS PERDU

16mm, noir et blanc, 27 minutes, 1964

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et images:** Michel Brault. **Scénario et commentaires:** Alec Pelletier. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Werner Nold. **Musique:** Stéphane Venne **chantée par** Hélène C. Savard. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux.

# 1965

## LA FLEUR DE L'ÂGE: GENEVIÈVE

35mm, noir et blanc, 28 minutes, 1965

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Michel Brault. **Scénario:** Alec Pelletier. **Images:** Georges Dufaux. **Assistant:** Jacques Leduc. **Musique:** Maurice Blackburn. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Werner Nold. **Régie:** Robert Baulis. **Mixage:** Roger Lamoureux, Marcel Carrière. **Scripte:** Irène Nold. **Chanson:** Mick Michéyl. **Production:** Michel Brault. **Interprétation:** Geneviève Bujold, Louise Marleau, Bernard Arcand.

## L'ÎLE-DU-PRINCE-ÉDOUARD (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1963

**Société de production:** Nanouk films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault. **Son:** Daniel Fournier. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

## LES MONTRÉALISTES

16mm, couleurs, 28 minutes, 1965

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Denys Arcand. **Scénario:** Andrée Thibault. **Images:** Bernard Gosselin **assisté de** Jacques Leduc **avec la participation de** Michel Brault. **Montage:** Monique Fortier. **Musique:** The Renaissance Singers of Montreal, **sous la direction de** Donald Mackey. **Pièces électroniques:** Pierre Henry et Pierre Schaeffer. **Mixage:** Joseph Champagne et George Croll. **Production:** André Belleau. **Historiens consultants:** Maurice Careless, professeur et doyen de la Faculté d'histoire, Université de Toronto, Gustave Lanctôt, professeur émérite, Université d'Ottawa.

# 1966

## ALBERTA-CALGARY (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1966. 1ère partie sur l'Alberta

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault **assisté de** Guy Dufaux. **Montage:** Aimée Danis. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

#### ALBERTA-EDMONTON (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1966. 2ième partie sur l'Alberta.

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault **assisté de** Guy Dufaux. **Montage:** Aimée Danis. **Narration:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

#### DU SAGUENAY AU LAC ST-JEAN (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1966

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault **assisté de** Guy Dufaux. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

#### NOUVEAU-BRUNSWICK (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1966-67

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault (tournage d'hiver), Claude Fournier (tournage d'été). **Musique:** Yves Landry. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

#### QUÉBEC (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1966.

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault **assisté de** Guy Dufaux. **Narration:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

#### LES ROCHEUSES (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1966

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre **assisté de** Rachel April. **Images:** Michel Brault **assisté de** Guy Dufaux. **Son:** Serge Beauchemin. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

#### ROULI-ROULANT

16mm, noir et blanc, 15 minutes, 1966

**Société de production:** Les Films Cassiopée pour l'Office National du Film

**Réalisation, images, commentaires et montage:** Claude Jutra **Avec la participation de** Michel Brault, Werner Nold et Arnold Gelbaert. **Son:** Robert Russel. **Montage sonore:** Sidney Pearson. **Mixage:** Roger Lamoureux, Ron Alexander. **Musique:** Pierre F. Brault. **Chanson interprétée par** Geneviève Bujold. **Commentaire:** Charles Denner.

#### UN FILM SUR LE GOUVERNEUR SHAPP DE PENNSYLVANIE

Court métrage (titre inconnu), 1966

**Réalisation:** Morton Parker. **Images:** participation de Michel Brault.



ROULI-ROULANT



ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE



POUSSIÈRE SUR LA VILLE

# 1967

## ASPECTS D'UNE DISCUSSION EN GROUPE

16mm, noir et blanc, 31 minutes, 1967

**Société de production:** Office National du Film en collaboration avec l'Institut Canadien d'Éducation des Adultes

**Réalisation:** Guy Beaugrand-Champagne, Raymonde Pilon. **Images:** Michel Brault, Jean Roy. **Son:** André Hourlier. **Montage:** Raymonde Pilon. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Graphiques:** Clorinda Warny. **Conseillers techniques:** Léo Dorais, Madeleine Joubert. **Producteur:** André Belleau. **Avec la participation de seize membres affiliés à l'ICEA.**

## CONFLIT/CONFLICT

35mm, couleurs, 4 minutes, 1967

2ème tranche du Carrousel du Pavillon canadien à l'Expo '67.

**Société de production:** Crawley Films

**Réalisation, scénario et images:** Michel Brault. **Montage:** Werner Nold.

## LA CÔTE NORD DU SAINT-LAURENT (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1967

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre assisté de Rachel April. **Images:** Michel Brault assisté de Guy Dufaux. **Son:** Martial Filion. **Musique:** André Gagnon, Willie Lamothe. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

## DES LAURENTIDES AUX CANTONS DE L'EST (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1967

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre assisté de Rachel April. **Images:** Michel Brault assisté de Guy Dufaux. **Son:** Martial Filion. **Musique:** François Dompierre. **Narration:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

## ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE

35mm, noir et blanc, 90 minutes, 1967

**Société de production:** Coopératio

**Réalisation:** Michel Brault. **Scénario:** Denys Arcand, Michel Brault, Marcel Dubé, Gérald Godin, Claude Jutra. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin, Jean-Claude Labrecque. **Son:** Serge Beauchemin, Alain Dostie. **Montage:** Michel Brault, Werner Nold. **Musique et chansons:** Claude Gauthier. **Montage sonore:** Jean-Pierre et Elizabeth Joutel. **Assistants réalisateurs:** René Laporte, Jean-Claude Lord. **Assistants caméramen:** Alain Dostie, Guy Dufaux, Réo Grégoire, Gaston Grosjean. **Assistants monteurs:** Diane Dupuis, Pierre Larocque, Pierre Mignot. **Assistante à la production:** Laurence Paré. **Scripte:** Louise Beaulieu. **Directeur technique:** Jean Roy. **Photographe:** Pierre Gaudard. **Électricien:** Jacques Rousseau. **Machiniste:** Roger Tremblay. **Secrétaire de production:** Gabbi Sylvain. **Services techniques:** Serge Beauchemin, Yordan Nicolov, Jacques Rousseau, David Bier, Les Cinéastes Associés, Marcan Films Inc., Cinévision Limitée, Film House. **Avec la collaboration spéciale de Daniel Lazare, Peter Schreter. Directeur de production:** Pierre Patry. **Interprétation:** Geneviève Bujold, Claude Gauthier, Pauline Julien, Denise Bombardier, Robert Charlebois, Paul Gauthier, Louise Latraverse, Gérald Godin, Tamara Jourdan, Régimbald Chartrand, Suzanne Valéry, Mme R. Chartrand, Ronald Jones, Raymond Royer, Georges Carron, Griffith Brewer, Jacques Bobet, Capitaine Réjean Desgagné, Philomène Desterres, Monique Sirois.

## EXPRESS FILM (2 films publicitaires)

16mm, noir et blanc, 30 secondes chacun, 1967

**Société de production:** McCann-Erickson

**Production:** Jean-Antonin Billard. **Images:** Michel Brault, Alain Dostie. **Musique:** André Perry. **Interprétation:** Denys Arcand, Sylvain Brault.

## FERRARI: LE GRAND DÉFI

16mm, couleurs, 58 minutes, 1967

**Société coproductrices:** Société Radio-Canada/RAI/ IDI Cinematografica.

**Réalisation:** Max Cacopardo. **Images:** Mario Masini, Michel Brault, Philippe Buvard. **Son:** Raffaele de Luca, Jean-Marie Bertrand, Guy Dufaux. **Montage:** Alain Godon. **Texte:** Max Cacopardo. **Narration:** Raymond Charette, Guy Sanche, Henri Norbert. **Réalisateur associé:** Carlo Tuzii.

## GASPÉSIE (série Vivre en ce pays)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1967

**Société de production:** Nanouk Films et les films Claude Fournier pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claude Sylvestre assisté de Rachel April. **Images:** Michel Brault assisté de Guy Dufaux. **Narrateur:** Albert Millaire. **Scripteur:** Eugène Cloutier. **Graphiques:** Yves Leduc. **Production:** Henri Parizeau.

## POUSSIÈRE SUR LA VILLE

35mm, noir et blanc, 95 minutes, 1967

**Société de production:** Coopératio et la Société générale cinématographique

**Réalisation:** Arthur Lamothe. **Scénario:** André Langevin, d'après son roman intitulé "Poussière sur la ville". **Images:** Guy Laval Fortier, avec la collaboration de Michel Brault. **Musique et chansons:** Gilles Vigneault. **Son:** Claude Pelletier. **Assistant à la réalisation:** Alain Dostie. **Montage:** Arthur Lamothe, assisté de Pierre Larocque. **Montage sonore:** Jean-Pierre Joutel, Bernard Bordeleau. **Régisseur:** Bernard Lalonde. **Scriptes:** Solange Demeules, Louise Dussault. **Assistants à la caméra:** Claude Charron, Gilles Blais. **Électricien:** Jacques Rousseau. **Mixage:** Clarke DaPrato, Film House Ltd. **Directeurs de production:** Pierre Patry, Jean Roy. **Interprétation:** Guy Sanche, Michèle Rossignol, Henri Norbert, Nicole Filion. **Avec la participation de** Gilles Pelletier, Nicolas Doclin, Roland Chenail, Victor Désy, Paul Guèvremont, Pierre Dupuis, Réjane Desrameaux, Rose Rey-Duzil, Louise Dussault.

## QUÉBEC...?

35mm, couleurs, 28 minutes, 1967

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation collective:** Lise Abastado, Serge Beauchemin, Michel Belaieff, Bernard Bordeleau, Michel Brault, Marcel Carrière, François Cousineau, Pierrette Dorais, Michel Garneau, Gilles Gascon, Le Capitaine Gagnon, Gérald Godin, Bernard Gosselin, Gilles Groulx, Luka, Jacques Rousseau, Jean Roy, Claudine Staadt. **Direction générale:** Les Cinéastes associés inc. **Directeur de production:** André Guérin.

## SARTRE-DE BEAUVOIR

16mm, noir et blanc, 58 minutes, 1967

**Société de production:** Société Radio-Canada

**Réalisation:** Max Cacopardo. **Images:** Michel Brault assisté de Alain Dostie. **Texte et entrevues:** Claude Lanzmann, Madeleine Gobeil. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Jean Dansereau (Les cinéastes associés). **Graphiques:** André Théroix. **Scripte:** Louise Moreau.

# 1968

## LE BEAU PLAISIR

35mm, couleurs, 15 minutes, 1968

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Michel Brault et Pierre Perrault. **Images:** Bernard Gosselin et Michel Brault. **Son:** Claude Pelletier, Serge Beauchemin et Jacques Jarry. **Assistants à la caméra:** Alain Dostie et Gilles Blais. **Animation:** Clorinda Warny et Co Hoedeman. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel et Michel Descombes. **Musique:** André Gagnon, Jean-Baptiste Gagnon et Raymond Gagnon. **Chanson:** Florent Lemay. **Production:** Jacques Bobet et Guy L. Coté.

## CE SOIR-LÀ, GILLES VIGNEAULT...

16mm, couleurs, 70 minutes, 1968

**Société de production:** Société générale cinématographique

**Réalisation:** Arthur Lamothe. **Images:** Michel Brault, Jean-Claude Labrecque, Michel Régnier, Claude Jutra, Bernard Nobert, Jacques Leduc, assisté de Yves Sauvageau, Guy Dufaux, Martial Filion. **Son:** Joseph Champagne, Marcel Carrière, Serge Beauchemin. **Mixage:** Clarke DaPrato. **Montage:** Arthur Lamothe, Alain Godon, Pascal Gélinas, Pierre Larocque, Pierre Savard. **Assistante de production:** Roseline Rainville. **Musique et paroles:** Gilles Vigneault. **Arrangements et direction d'orchestre:** Gaston Rochon.

## LES ENFANTS DE NÉANT

35mm, noir et blanc, 45 minutes, 1968.

**Société de production:** Piranha-Films, Paris (France)

**Réalisation:** Michel Brault avec la collaboration de Annie Tresgot. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Annie Tresgot. **Musique:** Luc Perini. **Interprétation:** Joseph Le Borgne et sa famille: Yves, son frère; Yvonne, sa femme; Danielle. Les habitants de Néant-sur-Yvel et de Maxent.

## LA VISITE DU GÉNÉRAL DE GAULLE AU QUÉBEC

35mm, couleurs, 28 minutes, 1968

**Société de production:** Jean-Claude Labrecque inc. pour l'Office d'information et de la publicité de la province de Québec

**Réalisation:** Jean-Claude Labrecque. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin, Jean-Claude Labrecque. **assistés de** Pierre Mignot, Daniel Arzrouni, Guy Dufaux. **Montage:** Bernard Gosselin, Jean-Claude Labrecque. **Son:** Marcel Carrière, Serge Beauchemin. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Mixage:** Joe Grimaldi. **Régie:** Laurence Paré. **Producteur délégué:** Jacques Lorion.

# 1969

## ELDRIDGE CLEAVER, BLACK PANTHER

16mm, couleurs, 75 minutes, 1969

**Société de production:** ONCIC (Alger)

**Réalisation, scénario et commentaire:** William Klein. **Images:** William Klein avec la participation de Michel Brault. **Musique:** Elaine Brown. **Montage:** William Klein, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux. **Son:** Antoine Bonfanti. **Directeur de production:** Magdi Habel. Avec la participation de Eldridge Cleaver et Robert Sheer.

## ÉLOGE DU CHIAC

16mm, noir et blanc, 27 minutes, 1969.

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Michel Brault. **Images:** Michel Brault, Alain Dostie. **Son:** Serge Beauchemin, Claude Hazanavicius. **Mixage:** Ron Alexander. **Montage:** Michel Brault. **Production:** Guy L. Coté. Avec la participation de Rose-Anna Leblanc, institutrice et les élèves de l'école Beauséjour de Moncton.

## ENTRE TU ET VOUS

35mm et 16 mm, noir et blanc, 65 minutes, 1969

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et scénario:** Gilles Groulx. **Images:** Michel Brault. **Son:** Claude Hazanavicius. **Assistant à la caméra:** Pierre Mignot. **Assistant au son:** Albert Groulx. **Scripte:** Susan Kay. **Rechercheur et conseiller:** Adèle Lauzon. **Montage:** Jacques Kasma. **Mixage:** Ron Alexander et Michel Descombes. **Productrice déléguée:** Laurence Paré. **Production:** Jean-Pierre Lefebvre. **Interprétation:** Pierre Harel, Paule Baillargeon, Dolorès Monfette, Manon D'Amour, Denise Lafleur, Susan Kay, Albert Groulx.

## PRÉAMBULE

35mm, couleurs, 18 minutes, 1969

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et montage:** Werner Nold. **ID'après les images de:** Michel Brault. **Musique:** Andrée Paul. **Costumes:** François Barbeau. Avec la collaboration de Lionel Villeneuve, Guy Dufaux, Denis Boucher, Lucien Ménard, Claude Jutra, Claude Delorme, Jean-Pierre Joutel, George Croll. **Producteurs:** Pierre Maheu, Robert Forget. **Interprètes:** Guy Thouin, Marc Sénécal, Jean Laurendeau, Raoul Duguay, Robert Séguin, Pierre St-Jacques.

## RENÉ LÉVESQUE VOUS PARLE: LES 6 MILLIARDS

16mm, noir et blanc, 25 minutes, 1969

**Société de production:** Nanouk Films — Michel Brault

**Réalisation:** Michel Brault. Avec Doris Lussier, René Lévesque etc.

# 1970

## FAUT ALLER PARMIS L'MONDE POUR LE SAVOIR

16mm, couleurs, 90 minutes, 1970

**Société de production:** In-Média pour la Fédération des Sociétés St-Jean-Baptiste et la Société Nationale des Québécois

**Réalisation:** Fernand Dansereau. **Images:** Michel Brault. **Son:** Serge Beauchemin et Benoit Fauteux. **Musique:** Michel Garneau. **Montage:** Roger Frappier. **Régisseur:** Lucette Lupien. **Assistant à la réalisation:** Denis Gagné. **Assistant au montage:** Claude Beaugrand. **Régie:** Lucette Lupien. **Producteurs délégués:** Léo Jacques, Guy Mercier, Jacques Mondor, Pierre Parent. Avec la participation de Arthur Dubé, Gilles Gauvin, Roger Marier, Louise, Roger, Jeanine et Marcel Guy, Michel Gauthier, René Goupil, Jean-Marc Chaput, Pierre Beaulieu, Simone Chartrand, Stéphane et Nacelle Cloutier, Pierre-Paul Roy, Pierre Paiement, Lisette Légaré, Louise Vandelac, Louise Lalonde et plusieurs autres.

## FESTIVAL PANAFRICAIN D'ALGER

16mm, couleurs, 125 minutes, 1970

**Société de production:** ONCIC (Alger)

**Réalisation:** William Klein. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin, Pierre L'homme, Yann Le Masson, William Klein. **Montage:** Jean Ravel, Jacqueline Meppiel, Ragnar. **Son:** Antoine Bonfanti, Michel Desrosier.

## MARIE-CHRISTINE

16mm, couleurs, 10 minutes, 1970

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Claude Jutra, avec la participation de Geneviève Bujold. **Images:** Michel Brault assisté de Francis Mankiewicz. **Musique:** Jean Cousineau. **Montage:** Werner Nold. **Narration:** Monique Mercure. **Interprétation:** Geneviève Bujold, Jacques Parent, Raymond-Marie Léger, André Guérin.

## QUÉBEC-PRESSE (2 films publicitaires)

16mm, noir et blanc, 30 secondes et 1 minute, 1970

**Société de production:** Société générale cinématographique

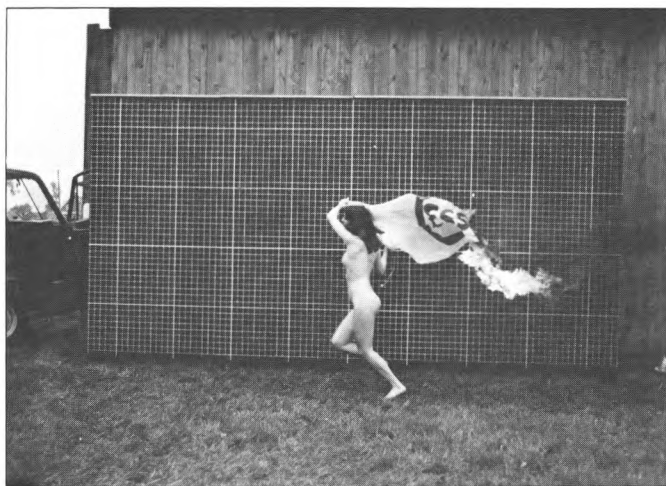
**Réalisation:** Arthur Lamothe. **Images:** Michel Brault. **Son:** Pierre Larocque.  
**Directeur de production:** Arthur Lamothe.

## UN PAYS SANS BON SENS

16mm, noir et blanc, 117 minutes, 1970

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Pierre Perrault. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin. **Assistants caméramen:** Guy Dufaux, Pierre Mignot. **Montage:** Yves Leduc. **Son:** Serge Beauchemin. **Mixage:** Roger Lamoureux. **Production:** Tom Daly, Guy L. Coté, Paul Larose. **Avec la participation de** Didier Dufour, Maurice Chaillot, Benjamin Simard, Donald Garrick, Allan Dale, René Lévesque, Pierre Bourgault, Majorique Duguay et la voix d'Alfred Desrochers. **Les chasseurs de caribous:** Charly O'Brien, Albert Gagnon, Paul Beauchemin, Didier Le Henaff. **Les gens de l'Île-aux-Coudes:** Marie Tremblay, Léopold Tremblay, Louis Harvey, Laurent Tremblay. **Les indiens:** Jean Raphaël, Xavier Raphaël, Victoire Basile-Raphaël, Marie-Jeanne Raphaël, Madame Jourdain. **Les bretons:** Meavenn, Michel Delahaye, Jacques Cartier.



ENTRE TU ET VOUS



L'ACADIE, L'ACADIE

# 1971

## L'ACADIE, L'ACADIE

16mm, noir et blanc, 118 minutes, 1971

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Michel Brault et Pierre Perrault. **Images:** Michel Brault. **Assistants à la caméra:** Guy Dufaux, André-Luc Dupont et Pierre Mignot. **Collaboration à la caméra:** Alain Dostie. **Montage:** Monique Fortier. **Son:** Serge Beauchemin. **Mixage:** Roger Lamoureux. **Production:** Guy L. Coté et Paul Larose. **Avec la participation de** Irène Doiron, Michel Blanchard, Bernard Gauvin, Blondine Maurice, Régis Brun, Jean Cormier, Majorique Duguay et Valère Blais (chansons).

## ÇA NE S'USE QUE SI L'ON NE S'EN SERT PAS

16mm, couleurs, 6 minutes, 1971

**Société de production:** Société générale cinématographique pour l'Office du Film du Québec

**Réalisation:** Jean Billard. **Scénario:** Louis-Martin Tard. **Images:** Michel Brault, Roger Morellec. **Son:** Pierre Larocque. **Montage:** Nicole Hennion. **Animation:** Animatic. **Musique:** André Perry. **Producteur délégué:** Raymond-Marie Léger. **Interprétation:** Georges Groulx, Victor Désy, Céline Lomez, Jean-Guy Moreau.

## MON ONCLE ANTOINE

35mm, couleurs, 110 minutes, 1971

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Claude Jutra. **Scénario:** Clément Perron. **Adaptation:** Claude Jutra et Clément Perron. **Images:** Michel Brault. **Assistants à la caméra:** André-Luc Dupont et Michel Kieffer. **Son:** Claude Hazanavicius. **Musique:** Jean Cousineau. **Violoneux:** Ti-Jean Carignan. **Accordéoniste:** Philippe Bruneau. **Electriciens:** Roger Martin et Guy Rémillard. **Scripte:** Francesca Pozzy. **Décor et accessoires:** Denis Boucher et Lawrence O'Brien. **Maquillage:** Suzanne Garand et René Demers. **Régisseurs:** Léo Evans et Jean Savard. **Montage:** Claude Jutra et Claire Boyer. **Montage sonore:** Jacques Jarry. **Enregistrement de la musique:** Michel Descombes. **Mixage:** Roger Lamoureux. **Trucages:** Wally Howard. **Générique:** Guy Lamontagne. **Production:** Marc Beaudet. **Interprétation:** Jacques Gagnon, Lyne Champagne, Jean Dupeppe, Olivette Thibault, Claude Jutra, Lionel Villeneuve, Hélène Loiselle, Mario Dubuc, Lise Brunelle, Alain Legendre, Robin Marcoux, Serge Evers, Monique Mercure, Georges Alexander, René Salvator Catta, Jean Dubost, Benoit Marcoux, Dominique Joly, Lise Talbot, Michel Talbot, Siméon Dallaire, Sydney Harris et Roger Garand.

# 1972

## RENÉ LÉVESQUE POUR LE VRAI

16mm, couleurs et noir et blanc, 27 minutes, 1972

**Société de production:** Nanouk Films — Michel Brault

**Réalisation et images:** Michel Brault. **Avec** Claude Morin, Bernard Landry, Marthe Léveillé, Johnny Rougeau, Jean Provencher, Michel Bélanger, Isabelle Sécoteau, la mère et la soeur de René Lévesque, René Lévesque, etc.

## LE TEMPS D'UNE CHASSE

35mm, couleurs, 98 minutes, 1972

**Société de production:** Office National du Film



**Réalisation:** Francis Mankiewicz. **Scénario:** Francis Mankiewicz. **Images:** Michel Brault **assisté de** François Protat et Jean-Charles Tremblay. **Montage:** Werner Nold **assisté de** François Labonté. **Prise de son:** Claude Hazanavicius. **Perchiste:** Richard Besse. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Assistant-réalisateur:** Jacques Jean. **Scripte:** Suzanne Demers. **Régisseur:** Michel Dandavino. **Maquilleuse:** Suzanne Riou Garand. **Accessoiriste:** Monique Gervais. **Electricien:** Guy Rémillard. **Machiniste:** Guy Desbiens. **Photographe:** Jean-Paul Bernier. **Musique:** Pierre F. Brault. **Mixage:** Michel Descombes. **Post-synchronisation:** Jean-Pierre Joutel. **Producteur:** Pierre Gauvreau. **Directeur de la production:** Bernard Lalonde. **Administration:** Nicole Chamson. **Interprétation:** Guy L'Ecuyer, Pierre Dufresne, Marcel Sabourin, Olivier l'Ecuyer, Frédérique Collin, Luce Guilbeault, Julien Lippé, Françoise Berd, Amulette Garneau, les enfants Rondeau, Monique Mercure et la famille Chevrete.

## 1973

### ALIEN THUNDER (Tonnerre rouge)

35mm, couleurs, 90 minutes, 1973  
**Société de production:** Onyx Films

**Réalisation:** Claude Fournier. **Scénario:** George Malko. **Recherche:** Claude Fournier, Marie-Josée Raymond. **Images:** Claude Fournier. **2ème équipe à la caméra:** Michel Brault. **Montage:** Jacques Gagné. **Son:** Bruce Bizenz. **Assistants caméramen:** Nikola Rospartov, Patrick Blossier. **Mixage sonore:** Marcel Pothier. **Effets sonores:** Jean-Pierre Lelong. **Mixage:** Joe Grimaldi. **Effets spéciaux:** Steve Karkus. **Générique:** Anne Pritchard. **Décor et costumes:** Anne Pritchard. **Maquillage:** Fred Blau. **Habillage:** François Laplante. **Musique:** Georges Delarue. **Cowboy en chef:** John Scott. **Photographie:** Pierre Dury. **Scripte:** Rose-Marie Mosherry. **Administration:** Howard Perry. **Version française:** Jacques Levy. **Interprétation:** Donald Sutherland, Gordon Tootoosis, Dan George, Kevin McCarthy, Jean Duceppe, Jack Creley, Francine Racette, James O'Shea, John Boylan, Ernestine Gamble, Vincent Daniels, Sarain Stump, Lenny George, Suzanne Arcand, Edna Brittain, Marshall Brittain, Acnes Smallchild, Philimène Gamble, Mary Scott, The Poundmaker singers, Hub Donaldson, Maurice Dunster, Walter Mills, Antony Parr, Reg McReynolds, Bud Stilling, Stan Thomas.

### LE BRAS DE LEVIER ET LA RIVIÈRE

16mm, couleurs, 30 minutes, 1973  
**Société de production:** In-Média pour Radio-Canada

**Réalisation, images et scénario:** Michel Brault. **Montage:** Jacques Kasma. **Son:** Jacques Chevigny. **Producteur:** Fernand Dansereau. **Productrice déléguée:** Monique Messier.

### C'EST PAS TOUS LES JOURS FÊTE (Mon pays, mes amours)

16mm, couleurs, 25 minutes, 1973  
**Société de production:** Projex Films

**Réalisation:** René Avon. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Jean Lepage. **Son:** Jean-Michel Rouard. **Mixage du son:** Michel Belaieff. **Producteur:** Yves Hébert.

### CHISSIBI, LA MORT D'UN FLEUVE

16mm, couleurs, 59 minutes, 1973  
**Société de production:** Fournier/Richardson Associés

**Réalisation:** Boyce Richardson. **Images:** Guy Borremans, Gilbert Hérodier. **Montage:** Jacques Leroux. **Conseiller technique:** Michel Brault. **Musique:** Samson Nahasappo, Job Bearskin, Isiah Anashish. **Directeur de production:** Jean-Pierre Fournier. **Traduction du commentaire:** Billy Bearskin, Gilbert Hérodier, Maggie Bearskin, Daisy Bearskin. **Avec la participation de** Job Bearskin, Gilbert Hérodier et la population Cri et Inuit de Fort George (Québec).

### KAMOURASKA

35mm, couleurs, 123 minutes, 1973  
**Sociétés coproductrices:** Les Productions Carle-Lamy/Parc Films (France)

**Réalisation:** Claude Jutra. **Scénario:** Anne Hébert, Claude Jutra. **D'après le roman de** Anne Hébert. **Images:** Michel Brault, François Protat, Jean-Charles Tremblay, Michel Lighting. **Son:** Serge Beauchemin, Jacques Blain. **Montage:** Renée Lichtig, Françoise London, Madeleine Guérin, Susan Kay. **Mixage:** Alex Pront. **Musique:** Maurice Le Roux. **Assistants réalisateurs:** Yves Gélinas, Lise Abastado. **Scripte:** Monique Champagne. **Décor:** Gabriel Contant, Jocelyn Joly, Michel Proulx, Ronald Fautoux, André Brochu. **Costumes:** Louise Jobin, Michèle Nagy, Denis Sperdouklis. **Habilleuse:** Jacqueline Rousseau. **Maquillage:** Christophe Harbonville, Marie-Angèle Protat. **Effets spéciaux:** François Protat. **Photographe de plateau:** Bruno Massenet. **Electriciens:** Raymond Pinard, Richard Pronovost. **Machiniste:** Raymond Lamy. **Bruitage:** Daniel Couteau. **Direction de production:** Fernand Rivard, Luc Lamy, Penni Jaques, Raymond Décary. **Direction artistique:** François Barbeau, Réal Ouellette. **Producteurs:** Pierre Lamy, Mag Bodard. **Interprétation:** Geneviève Bujold, Richard Jordan, Philippe Léotard, Marcel Cuvelier, Luc Lamy, Penni Jaques, Huguette Oigny, Janine Sutto, Olivette Thibault, Marie Fresnières, Camille Bernard, Colette Courtois, Gigi Duckett, Len Watt, André Cailloux, Marcel Marineau, Véronique Vilbert, Anne-Marie Ducharme, Monique Belisle, Monique Champagne, Marie-Thérèse Beaulieu, Rita Lafontaine, Marthe Nadeau, Yvon Leroux et les danseurs de la troupe Marie Calumet.

### ON EST BIEN SUR L'EAU... (série Mon pays, mes amours)

16mm, couleurs, 25 minutes, 1973  
**Société de production:** Projex Films pour Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Belaieff. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Babalou Hamelin. **Son:** Jean-Michel Rouard. **Mixage:** Michel Belaieff. **Musique:** Jacques Calvé. **Producteur:** René Avon.

### TICKETS S.V.P.

16mm, couleurs/noir et blanc, 9 minutes, 1973  
**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Pierre Perrault. **Images:** Michel Brault, Bernard Gosselin. **Montage:** John Kramer, David Mayerovitch. **Son:** Serge Beauchemin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Animation et dessins:** Don Arioli. **Caméra d'animation:** Pierre Provost. **Musique:** Karl Du Plessis. **Producteurs:** Wolf Koenig, Tom Daly. **Producteur délégué:** Robert Verrall.



KAMOURASKA

# 1974

## LE COMBAT DES SOURDS (série Les Exclus)

16mm, noir et blanc, 58 minutes, 1974

**Société de production:** Educfilm.

**Réalisation:** Michel Moreau. **Conseiller scientifique:** Jean-Claude Mongeau. **Images:** Michel Brault. **Assistant-caméraman:** François Protat. **Son:** Claude Beaugrand. **Montage:** Louis Daviault. **Commanditaire:** Ministère de l'Éducation-SGME.

## ELIZA'S HOROSCOPE

35mm, couleurs, 121 minutes, 1974

**Société de production:** O-Zali Film Inc.

**Réalisation:** Gordon Sheppard. **Images:** Jean Boffety, Michel Brault, Paul van der Linden. **Montage:** Gordon Sheppard. **Son:** Lenny Lencina. **Scénario:** Eleonor Timberman. **Directeur artistique:** François Barbeau. **Casting:** Françoise Berd, Celia Hamilton. **Assistante au montage:** Marguerite Corribeau. **2e directeur artistique:** Eugène Laurier. **Habilleurs:** François Laplante, Louis Jobin. **Accessoiristes:** Ghislain Groulx, Michael Hagen. **Maquillage:** Maureen Sweeney. **Scripte:** Monique Champagne. **Coordonnateur du son:** Vincent Gutierrez. **Musique:** Elmo Peeler. **Sculpture:** H.W. Jones. **Conseiller en astrologie:** Axel Harvey. **Caméras auxiliaires:** Marc Champion, Jean-Claude Labrecque, Jean-Pierre Lachapelle. **Masques:** Henri Huet. **Conseillers indiens:** Alanis Obomsawin, Mike Mitchell. **Assistants au montage:** Pat Somerset, Laurence Leninger. **1er assistants réalisateurs:** John Board, Al Simmons. **2ème assistants réal:** Toni Rabinow, Marc Bourgault. **3ème assistant réal:** Robbie Malenfant. **Assistants caméramen:** Al Smith, Alain Jean Rougé. **Machinistes:** Johnny Daoust, Roger Cadieux. **Electriciens:** Raymond Pinard, Réjean Laramée, Aurèle Dion. **Perchiste:** Gilles Gingras. **Peintre:** Peter Gnass. **Commissionnaire:** John Hackett. **Ménisier:** Georges Savard. **Secrétaire de production:** Danielle Caron. **Directeur de production:** Lenny Lencina. **Interprétation:** Elizabeth Moorman, Tom Lee Byland, Marcel Sabourin, Richard Manuel, Thérèse Curotte, Alanis Obomsawin, Chester Goodleaf, Kevin Horn, Donald Phillips, Denis Lacroix, Claude Gai, Michel Mailhot, Chitra Neogy, Nicole Garon, Fred Waterhouse, Angelyne Tremblay, Roy Alexander, Tamara Cardinal, François Barbeau, Jacques Normand, Lila Kedrova.

## ENVOYEZ DE L'AVANT NOS GENS (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1974

**Société de production:** Nanouk Films et l'ACPAV



ENVOYEZ DE L'AVANT NOS GENS

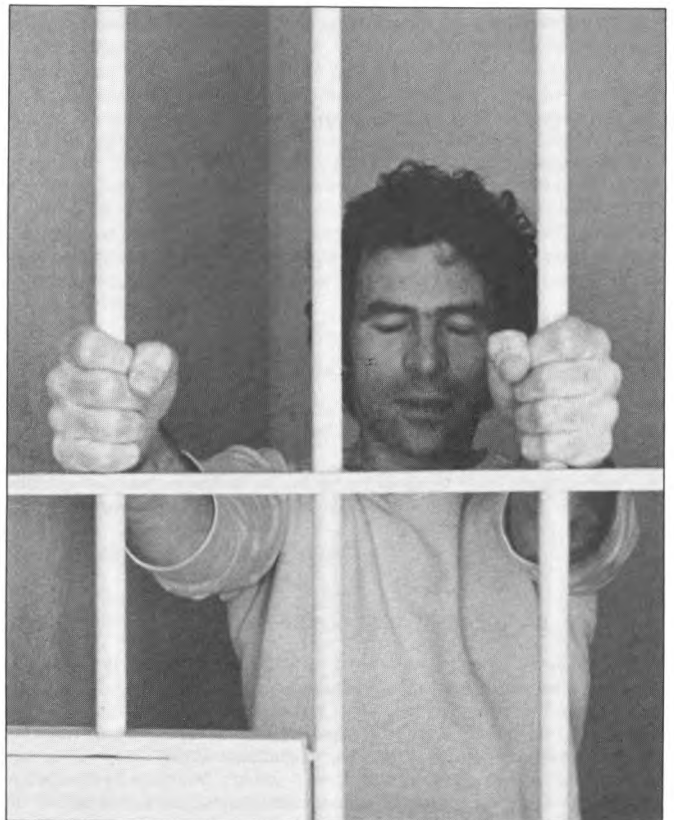
**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Jocelyn Simard. **Montage:** André Corriveau, Eric De Baysier. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand. **Photos:** La famille Bazinet et les Archives Publiques du Canada. **Avec** Antonio Bazinet et sa famille.

## LES ORDRES

35mm, couleurs/noir et blanc, 108 minutes, 1974

**Société de production:** Les productions Prisma Inc.

**Réalisation:** Michel Brault. **Assistants à la réalisation:** Alain Chartrand et Suzanne Chiasson. **Dialoguiste:** Michel Brault. **Scénariste:** Michel Brault. **Scripte:** Marianne Feaver. **Régisseur général:** René Pothier. **Conseiller aux dialogues:** Guy Dufresne. **Producteur délégué:** Bernard Lalonde. **Producteur associé:** Gui L. Caron. **Directrice de production:** Lise Abastado. **Photographe de plateau:** Daniel Kieffer. **Assistante à la production:** Lucie Drolet. **Caméramen:** François Protat et Michel Brault. **Assistants-caméramen:** Michel Bissonnette et Jacques Méthé. **Chef-électricien:** Kevin O'Connell. **Electricien:** Denis Deslauriers. **Décorateur:** Michel Proulx. **Accessoiriste:** Normand Sarrazin. **Stagiaires:** Carol Faucher et Mathieu Descaries. **Ingénieur du son:** Serge Beauchemin. **Perchiste:** Pierre Blain. **Mixeur:** Michel Descombes. **Compositeur:** Philippe Gagnon. **Monteur:** Yves Dion. **Assistante au montage:** Babalou Hamelin. **Monteur négatif:** Dagmar Gueissaz. **Maquilleur:** Julio Piedra. **Dessinatrice des costumes:** Louise Jobin. **Laboratoire:** Les laboratoires de film Québec. **Interprétation:** Hélène Loiselle (Marie Boudreau), Jean Lapointe (Clermont Boudreau), Guy Provost (Jean-Marie Beauchemin), Claude Gauthier (Richard Lavoie), Louise Forestier (Claudette Dusseault), Louise Pratte (fille Boudreau), Martine Pratte (fille Boudreau), Monique Pratte (fille Boudreau), Amulette Garneau (Mme Thibault, la voisine), Louise Latraverse (Claire Beauchemin), Sophie Clément (Ginette Lavoie), Esther Auger (Esther), J. Léo Gagnon (l'épicier), Claire Richard (Mme Vézina), Jose Rettino (le contremaître), Guy Bélanger (le directeur de la prison), Jean Maurice Gélinas (Maurice), Roger Garand (Monsieur Martineau), Philippe Robert, Gilbert Comtois, Denis André, Pat Gagnon, Jean Dubost, Robert Desroches, Michel Pasquier, Michel Forget, Jean-Pierre Légaré, René Jourdain (les policiers), Jean-Pierre Cartier, Jacques Martin, Jean-Pierre Matte, Serge Destrompes, Louis Mathieu, Vincent Roberge (les gardes), Marie T. Beaulieu, Barbara Pagé, Thérèse Morange, Madeleine Pageau (les surveillantes).



LES ORDRES

# 1975

## PITOU BOUDREAU, VIOLONEUX (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1975

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Suzanne Gabori. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Carte:** André Gladu. **Avec** Louis (Pitou) Boudreault.

## LE RÉVEIL DES AVEUGLES (série Les Exclus)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1975

**Société de production:** Educifilm

**Réal/Dir:** Michel Moreau. **Images:** Michel Brault. **Son:** Claude Beaugrand. **Montage:** Louis Daviault. **Production:** Michel Moreau. **Avec la participation de** la famille Bruno Desrochers, Denis Bernard, Lise Cloutier, Richard Beausoleil, Daniel Leblanc.

## LES RUINE-BABINES (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1975

**Société de production:** Nanouk Films et l'ACPAV

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Jacques Méthé. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu. **Avec** Gilles Garand, Pascal Gélinas, Louise De Grosbois, Nancy Neamtham, Colette Raby et Eglad Rashed.

## LE TEMPS DE L'AVANT

16mm, couleurs, 88 minutes, 1975

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Anne-Claire Poirier. **Scénario:** Louise Carré. **Adaptation:** Marthe Blackburn, Anne-Claire Poirier. **Images:** Michel Brault. **Assistante à la caméra:** Suzanne Gabori. **Montage:** Jacques Gagné. **Assistant au montage:** Christian Marcotte. **Musique:** Maurice Blackburn. **Chansons:** Angèle Arsenault. **Son:** Joseph Champagne assisté de Marie-Josée Champagne et Marie-Claude Bertrand. **Mixage:** Michel Descombes. **Assistant au mixage:** Richard Besse. **Assistante à la production:** Marthe Blackburn. **Scripte:** Marie Lahaie. **Assistent à la régie:** Jacques Normand. **Décor:** Vianney Gauthier assisté de Claude Paré. **Costumes:** Ghislaine Ouellet. **Maquillage:** Marie-Angèle Protat. **Chef électricien:** Richard Pronovost. **Administration:** Françoise Berd. **Chef du studio:** Jean-Marc Garand. **Directrice de production:** Laurence Paré. **Production:** Anne-Claire Poirier. **Interprétation:** Luce Guilbault, Angèle Arsenault, Paule Baillargeon, Jean Mathieu, Pierre Gobeil, Catherine Potvin, J. Léo Gagnon, Viviane Neya, Marisol Sarrazin, Roger Garceau, Nicolas Dufresne, Jean-Pierre Légaré, Manon Jolicœur et Paul Gauthier.



LE TEMPS DE L'AVANT

# 1976

## AUTOPSIE D'UNE EXCLUSION (série Les Exclus)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Educifilm

**Réalisation:** Michel Moreau. **Images:** Michel Brault. **Son:** Claude Beaugrand. **Montage:** France Pilon. **Producteur:** Michel Moreau. **Avec** la famille de Jean-Claude Marquis.

## C'EST PU COMME ÇA ANYMORE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Photos:** Rent Bone. **Carte:** André Gladu. **Avec** Charles Pashia (Pagé), Jos Politte, Mme Villemaire, Mme Pratte.

## LES CHAISES ROULANTES (série Les Exclus)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Educifilm

**Réalisation:** Michel Moreau. **Images:** Michel Brault. **Son:** Claude Beaugrand. **Montage:** Josée Lecours. **Producteur:** Michel Moreau. **Avec** Laurier Hébert, Jean-Pierre Bayard, Isabelle Labbé, Jacques Forest.

## LES CRÉOLES (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu, Marc Savoy. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narratrice:** Claire Bourbonnais. **Gravures:** Bibliothèque de l'ONF. **Carte:** André Gladu. **Avec** Ned King, Revon Reed, Delton Broussard, Calvin Carrière, Mme Inez Catalan.

## L'EN PREMIER (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Séquences de Majorique Duguay tournées par** Alain Dostie (images) et Serge Beauchemin (son). **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Carte:** André Gladu. **Gravures:** Parc historique de Grand-Pré et la Bibliothèque Municipale de Montréal. **Avec** M. et Mme Majorique Duguay, Charlotte Cormier.

## FAUT PAS L'DIRE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu, Laurent Comeau. **Commentaire:** Roméo Bouchard, André Gladu. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Carte:** André Gladu. **Avec** Charlotte Cormier, Cédric Fournier, Albénie Hébert, Lazare Hébert.

## FRED'S LOUNGE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narratrice:** Claire Bourbonnais. **Carte:** André Gladu. **Recherche:** André Gladu. **Avec** Revon Reed, Nathan Abshire, Mme John Landreneau, les frères Deshôtels.

## IL ALLONT-Y DISPARAÎTRE? (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu et Gérard Boudreau. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Carte:** André Gladu. **Avec** Alexandre Boudreau, Marie Deveau, Lubi Chiasson.

## JOHNNY À DENNIS À ALFRED (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Carte:** André Gladu. **Avec** Dennis Comeau, Johnny Comeau, André Comeau, Kenneth Saulnier.

## JULES LE MAGNIFIQUE

16mm, couleurs, 74 minutes, 1976

**Société de production:** Educfilm

**Réalisation:** Michel Moreau. **Images:** Michel Brault, François Gill. **Son:** Claude Beaugrand, André Legault. **Montage:** Josée Lecours, André Corriveau. **Narration:** Jean-Jacques Blanchet. **Scénario:** Michel Moreau, Jules Arbec. **Avec la participation de** Jules Arbec, Marie-Claude Labrecque, Gilles Mirault, Pierre Meunier, Dr. G. Courtois.

## MA CHÈRE TERRE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Son:** Claude Beaugrand. **Montage:** André Corriveau. **Recherche:** André Gladu. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narratrice:** Claire Bourbonnais. **Carte:** André Gladu. **Avec** Revon Reed, Edius Naquin, Dennis Mc Ghee, Edwin Lejeune.

## LE POIDS DE L'ÉTIQUETTE: L'ÉPILEPSIE (série Les Exclus)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Educfilm

**Réalisation:** Michel Moreau. **Images:** Michel Brault, François Gill. **Son:** Claude Beaugrand, André Legault. **Montage:** Josée Lecours. **Production:** Michel Moreau. **Avec la participation de** Marthe Paquin, Chantal Bibeau, Dr. Courtois.

## RÉVEILLE! (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narratrice:** Claire Bourbonnais. **Carte:** André Gladu. **Avec** Zachary Richard, le groupe Côteau, Félix Richard.

## RENÉ LÉVESQUE, UN VRAI CHEF

16mm, couleurs et noir et blanc, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Nanouk Films — Michel Brault

**Réalisation:** Michel Brault assisté de Diane Létourneau. **Images:** Michel Brault assisté de Ronald Brault. **Son:** Hugues Mignault. **Montage:** Yves Dion. **Avec** Jeannine Sutto, Lise Payette, Louise Beaudoin, Ovila Légaré, Bernard Landry, René Lévesque, etc.

## LA RÉVOLUTION DU DANSAGE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1976

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

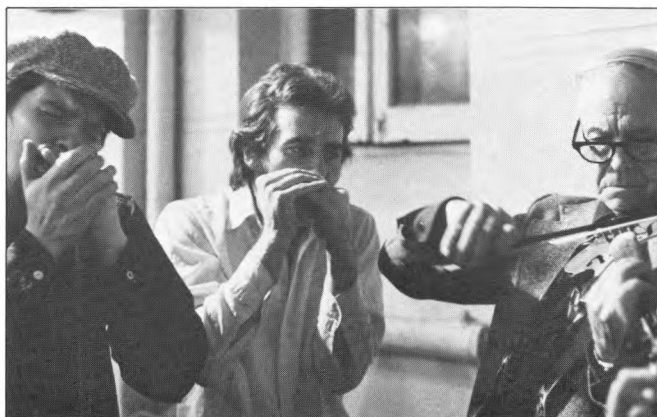
**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Suzanne Gabori. **Montage:** Yves Dion. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu, Normand Legault. **Commentaire:** Roméo Bouchard. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Carte:** André Gladu. **Avec** Mme Georgiana Audet, Arthur Rouleau, M. Simard.

## LA VEILLÉE DES VEILLÉES

16mm, couleurs, 95 minutes, son stéréophonique, 1976

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Bernard Gosselin. **Images:** Bernard Gosselin, Michel Brault, Jean-Claude Labrecque et Pierre Mignot. **Administrateur à la production:** Monique Létourneau. **Assistants à la caméra:** Séraphin Bouchard, Martin Leclerc, Serge Giguère et Bruno Carrière. **Son:** Jacques Drouin, Serge Beauchemin, Claude Beaugrand, Claude Chevalier, Philippe Trolliet et Michel Charron. **Montage:** Pierre Bernier. **Assistante au montage:** Suzanne Allard. **Synchronisation:** Serge Viau. **Mixage:** Michel Descombes. **Production:** Paul Larose. **Equipe de production de l'événement:** André Gladu, Jean-Luc Moisan, Gilles Gagnon, Pierre Bertrand, Carole Corbeil, Micheline Bourassa, Jean Lemoine, Michel Fortier et Loraine Brown. **Décor:** Lise Nantel, Raymonde Lamothe et Marie Décary. **Avec la participation de** Gilles Garand, Nancy Neamtam, Colette Raby, Pascal Gélinas (Les Ruine Babines); Catherine Perrier, John Wright, Yves Verrette, Lucie V. Gagné, Jean Carignan, Gilles Lozier; Richard Chapman, Ed Morre, Toby Kinselea, Christophe Crilly, Pierre Guérin, Elliot Selick, Joanne Crilly (Na Baird); Louis Boudreault, Gweltaz Ar Sur, Mikael Moazan, Johnny Comeau, Marc Savoy, Lionel Leleux, D.L. Ménard, Don Montoucet; Ralph-Zachary Richard, Roy Harrington (Le Bayou des Mystères); Gervais Lessard, Claude Méthé, Jean-Pierre Lachance (Le Rêve du diable).



LA VEILLÉE DES VEILLÉES

# 1977

## LES BOEUFs DE LABOUR (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs 28 minutes, 1977

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Martin Leclerc et Serge Lafortune. **Recherche et montage:** Léo Plamondon. **Son:** Serge Beauchemin. **Administration:** Denise DesLauriers, Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## GESTES ABSURDES (série Les Exclus)

16mm, couleurs, w8 minutes, 1977

**Société de production:** Educifilm

**Réalisation:** Michel Moreau. **Images:** Michel Brault, François Gill. **Son:** Claude Beaugrand, André Legault. **Montage:** Josée Lecours. **Recherche:** Jules Arbec, Michel Moreau. **Producteur:** Michel Moreau.

## LÉO CORRIVEAU, MARÉCHAL-FERRANT (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1977

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Jacques Tougas. **Recherche et montage:** Léo Plamondon. **Son:** Serge Beauchemin. **Administration:** Denise DesLauriers, Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.



LA TERRE D'AMITIÉ



MOURIR À TUE-TÊTE

# 1978

## ARMAND HARDY, MENUISIER-TONNELIER (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Léo Plamondon, Bernard Gosselin. **Recherche, montage:** Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin. **Assistant caméraman:** Serge Giguère. **Son:** Claude Lefebvre. **Mixage:** Michel Descombes. **Administration:** Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Production:** Jean-Marc Garand.

## LES CHARBONNIERS (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 25 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin. **Son:** Jacques Drouin. **Assistant caméraman:** Serge Giguère. **Administration:** Michelle Mercier, Denise DesLauriers. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Montage:** Léo Plamondon. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## DAMASE BRETON, CORDONNIER (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 56 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Séraphin Bouchard. **Recherche:** Léo Plamondon. **Montage:** Monique Fortier. **Son:** Jacques Drouin. **Mixage:** Jack Burman. **Administration:** Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## LE DISCOURS DE L'ARMOIRE (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 56 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin assisté de Martin Leclerc. **Images:** Jean-Pierre Lachapelle. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Bernard Gosselin assisté de Michelle Guérin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Avec la participation de** Louis Lebeau.

## LA FONDERIE ARTISANALE (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin. **Images:** Pierre Letarte assisté de Serge Giguère. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Monique Fortier. **Eclairage:** Roger Martin. **Mixage:** Michel Descombes. **Administration:** Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## LE FROMAGE À L'ÎLE D'ORLÉANS (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Martin Leclerc. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Léo Plamondon. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers, Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## JE SUIS FAIT DE MUSIQUE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault. **Montage:** André Corriveau. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand. **Avec la participation de** Philippe Bruneau (accordéonéux)

## LES MEUNIERES DE ST-EUSTACHE (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Serge Giguère. **Son:** Serge Beauchemin. **Recherche et montage:** Léo Plamondon. **Mixage:** Michel Descombes. **Administration:** Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand. **Avec la participation de** Philippe Légaré, Donat Légaré.

## MOURIR A TUE-TÊTE

16mm, couleurs, 96 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation:** Anne-Claire Poirier. **Scénario:** Marthe Balckburn, Anne-Claire Poirier. **L'histoire de Suzanne est tirée d'une synopsis de** André Major. **Images:** Michel Brault. **Musique et conception sonore:** Maurice Blackburn. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Joseph Champagne, Roger Lamoureux, Jacques Drouin. **Direction artistique:** Denis Boucher. **Régie:** Jacques Normand. **Assistant caméraman:** Serge Lafortune. **Mixage:** Peter Strobl. **Montage sonore:** Claude Langlois. **Document visuel sur la clitoridectomie fourni par** Alain de Benoist, Mouvement Terre des hommes. **Administration:** Danielle Barnett, Ginette Guillard, Edith Barette. **Direction de production:** Laurence Paré. **Production:** Jacques Gagné, Anne-Claire Poirier. **Interprétation:** Julie Vincent, Germain Houde, Paul Savoie, Monique Miller, Micheline Lanctôt, Luce Guilbeault, Christiane Raymond, Louise Portal, Murielle Dutil, Julie Morand, Léo Munger, Pierre Gobeil, André Pagé, Michèle Mercure, et la voix de Jean-Pierre Masson.

## ON PENSE QU'IL FAUT CONTINUER (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Yves Dion. **Recherche:** Marie Décary, André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand. **Assistant caméraman:** Andy Chmura. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Avec la participation de** Pascal Goudrain, M. et Mme Paul Michenot, Alfred Talon, Henri Gefford, Sidonie Giraud, M. et Mme Maxime Rambaud, Maria Neau, le club du troisième âge des Essards, le groupe l'Avant-deux du Bocage, Martine et Jany Rouger, Pascal Guérin, Jean Raymond Arnault, Christian Gouton.

## LE PAIN D'HABITANT: LA CONSTRUCTION DU FOUR (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Martin Leclerc. **Recherche et montage:** Léo Plamondon. **Son:** Serge Beauchemin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers, Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## LE PAIN D'HABITANT: LA CUISSON (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin, Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin assisté de Serge Lafortune. **Son:** Serge Beauchemin. **Recherche et montage:** Léo Plamondon. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers, Michelle Mercier. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur:** Jean-Marc Garand.

## LE QUÊTEUX TREMBLAY (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1978

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Ronald Brault. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu et Pierre Leclerc.

## LE REEL DES OUVRIERS (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Ronald Brault. **Son:** Claude Beaugrand. **Recherche:** André Gladu, Pierre Leclerc. **Montage:** André Corriveau.

## LA TERRE D'AMITIÉ (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 29 minutes, 1978

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société de Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault. **Montage:** Josée Beaudet. **Recherche:** Marie Décary, André Gladu. **Assistant caméraman:** Andy Chmura. **Son:** Claude Beaugrand. **Narrateur:** Claude Gauthier. **Avec la participation de** Pascal Coudrain, Mme Compagnon, Aimé Bozier, M. Hérault, Albert Guillet, M. Guichard, Jeannine et Yves Girard, Le groupe de la Marchoise, Michèle et Michel Valière, Pierre et Jean-Jacques Chevrier, Alain Ribardièrre et les gens du Dognon et de Gencay.

## THETFORD AU MILIEU DE NOTRE VIE

16mm, noir et blanc, 95 minutes, 1978

**Société de production:** Les Productions Prisma Inc.

**Réalisation:** Fernand Dansereau, Iolande Rossignol. **Scénario:** Bertrand Bergeron, Fernand Dansereau, Georges Dionne, Lucille Drouin, Marie-Paule Dumas, Claire Fraudette, Luc Gonthier, Luce Grenier, Dominique Lévesque, Lucille Lévesque, Suzanne Péloquin, Iolande Rossignol, Pierre Sévigny, Claude Sévigny, Paulin Toulouse, Paul Vachon. **Images:** Michel Brault, Guy Dufaux assistés de Louis De Ernsted. **Son:** Jean Rival. **Perchiste:** Michel Charron. **1er assistant réalisateur:** Alain Chartrand. **Scripte:** Janine Sénécal. **Décor:** Claude Paré. **Costumes:** Louise Jobin. **Maquillage:** Sylvie Sévigny. **Electriciens:** Alain Jacques, Jacques Pâquet. **Machinistes:** Marc De Ernsted, Michel Cohen. **Montage:** Fernand Dansereau, France Pilon. **Musique:** Jean Cloutier. **Mixage:** Michel Charron. **Animation à la création collective:** Iolande Rossignol. **2e assistante réalisatrice:** Claire Fradette. **Assistants à la production:** Michel Côté, Jean-Baptiste Fournier, Luc Gonthier, Dominique Lévesque. **Directeurs de production:** Hélène Larivée, Pierre Gendron. **Producteurs:** Marcia Couëlle, Claude Godbout. **Interprètes:** Lucille Drouin, Théo Gagné, André Plante, Georges Dionne, Dominique Lévesque, Hélène Thivierge, Louiselle Vachon, Grégoire Lafontaine, Pierre Sévigny, Damien Lavoie, Paulin Toulouse, Carole Bédard, Lucille Lévesque.

## LES TISSERANDES (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada.

# 1979

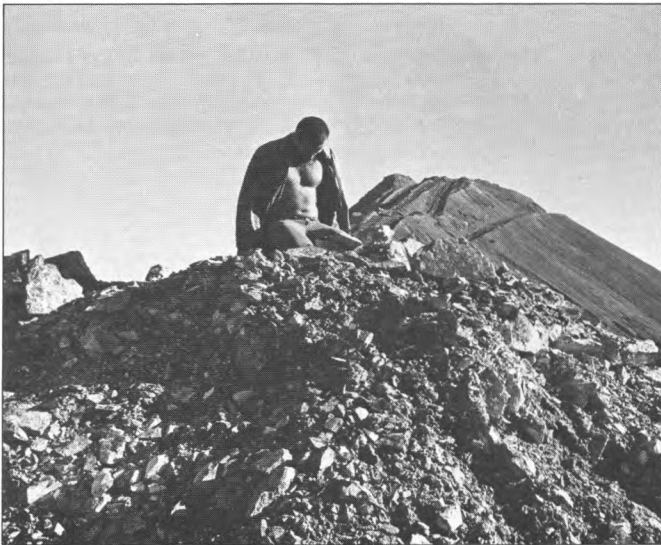
**Réalisation, recherche et montage:** Léo Plamondon. **Images:** Michel Brault assisté de René Daigle. **Son:** Claude Beaugrand. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Producteur exécutif:** Jean-Marc Garand. **Avec la participation de** Mme Filomène Pelletier-Thibault, Mme Angèle Morin-Thibault, Mme Marie-Jeanne Thibault-Kirouac, Rose-Anna Thibault, Jean-Charles Thibault.

## VOTRE HISTOIRE, ÇA VA ÊTRE UNE CHANSON (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1978

**Société de production:** André Gladu et Michel Brault pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Claude Beaugrand. **Avec la participation de** M. Florent Lemay (cultivateur et chanteur de Lotbinière au Québec).



THETFORD AU MILIEU DE NOTRE VIE



LES BONS DÉBARRAS

## LES BONS DÉBARRAS

35mm, couleurs, 114 minutes, 1979

**Société de production:** Les Productions Prisma.

**Réalisation:** Francis Mankiewicz. **Scénario et dialogues:** Réjean Ducharme. **Images:** Michel Brault. **Montage:** André Corriveau. **Assistants à la réalisation:** Lise Abastado, Alain Chartrand. **Directeur artistique:** Michel Proulx. **Directrice de la production:** Monique Messier. **Script-assistante:** Marie LaHaye. **Régisseur:** Francine Forest. **2e assistante à la réalisation:** Marie-Andrée Vinet. **Ingénieur du son:** Henri Blondeau. **Perchiste:** Marcel Fraser. **Mixeur:** Michel Descombes. **1er assistant-caméraman:** Louis de Ernsted. **2e assistant-caméraman:** Robert Martel. **Chef électricien:** Jacques Pâquet. **Electriciens:** Daniel Chrétien, Richer Francoeur, Eddy Trempe. **Chef machiniste:** Serge Grenier. **Machiniste:** Robert Grenier. **Maquilleuse-coiffeuse:** Marie-Angèle Breitner Protat. **Costumière:** Diane Paquet. **Habilleuse:** Suzanne Harel. **Accessoiriste:** Pierre Fournier. **Assistant-accessoiriste:** Daniel Huysmans. **Photographe de plateau:** Yves Ste-Marie. **Secrétaire de production:** Andrée Lachapelle. **Comptable de production:** Louise Deslauriers. **Assistants à la production:** Michelle St-Arnaud, Jacques Garon, André Brault. **2e équipe:** **Opérateurs:** Guy Dufaux, Jean-Charles Tremblay, Louis de Ernsted. **Assistants-caméramen:** Michel Caron, Pierre Duceppe. **Cascadeurs:** Marcel Fournier, Yves Fournier, Serge Deniau. **Direction musicale & musique originale:** Bernard Buisson. **Arrangements:** Jean Corriveau, François Richard, Bernard Buisson. **Producteurs:** Marcia Couëlle, Claude Godbout. **Interprétation:** Marie Tifo, Charlotte Laurier, Germain Houde, Roger Lebel, Louise Marleau, Gilbert Sicotte, Serge Thériault, Jean-Pierre Bergeron, Léo Illial, Madeleine Chartrand, Louise Rinfret, Eric Beauséjour, Jean-Pierre Duplessis, Marcella Fajardo, Marie Laurier et Henri.

## LE DERNIER BOUTTE (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1979

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Sylvain Brault. **Recherche:** André Gladu. **Montage:** Josée Beaudet. **Son:** Esther Auger.

## LES GENS DE PLAISIR (série le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 27 minutes, 1979

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Louis De Ernsted. **Recherche:** André Gladu. **Montage:** Josée Beaudet. **Son:** Claude Beaugrand.

## IL FAUT CONTINUER (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1979

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada.

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Andy Chmura. **Recherche:** André Gladu. **Montage:** Yves Dion. **Son:** Claude Beaugrand.

## LA LAINE DU PAYS (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 93 minutes, 1979

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation, recherche et montage:** Léo Plamondon. **Images:** Jean-Pierre Lachapelle assisté de Martin Leclerc. **Assistante au montage:** Michelle Guérin. **Son:** Richard Besse, Yves Gendron. **Administration:** Denise Deslauriers. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Avec la participation de** Mme Roberte Filteau et sa fille, Mme Henri Sirois, M. et Mme Robert Lavoie et leur fils Jean.

## LA LOI DE LA VILLE

16mm, couleurs, 70 minutes, 1979

**Société de production:** Office National du Film

**Réalisation et commentaires:** Michel Bouchard. **Montage:** Annick DeBellefeuille **assistée de** Louise Blais. **Images:** André Gagnon **assisté de** Jacques Tougas. **Son:** André Dupont, Claude Lefebvre, Jacques Drouin. **Assistant-réalisateur:** Jacques Benoît. **Recherches:** Pierre Latour, Sheila Burks. **Electricien:** Alain Jacques. **Images de 1958:** Michel Brault. **Images additionnelles:** Pierre Mignot. **Musique:** Johnny Farago, Boule Noire, Paul Vincent, St-Mathias Church Choir. **Narration:** Dyne Mousso. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Michèle Mercier, Denise DesLauriers, Evelyn Régimbald. **Production:** Roger Frappier.

## LA POINTE DU MOULIN

16mm, couleurs, 32 minutes, 1979

**Société de production:** Nanouk Films — Michel Brault

**Réalisation:** André Gladu. **Images:** Michel Brault, René Daigle, Serge Giguère. **Montage:** France Pilon. **Son:** Claude Beaugrand, Jean Rival, Noël Almey, Michel Charron. **Recherche:** André Gladu. **Avec la participation de** Paul Hoisnard, Paul Fauché, Gérard Savoie, Louis Slézak et ses fils, Robert Leclerc, Daniel Coupal, Normand Guérin, Suzanne Gauthier, Paul Thouin. **Producteur délégué:** Robert Millet.

## LE P'TIT CANADA (série Le Son des Français d'Amérique)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1979

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault. **Montage:** André Corriveau. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand. **Assistant-caméraman:** René Daigle. **Avec la participation de** Richard Santerre, Mme Rita Paquin, sa famille et ses amis (Lowell, Mass. USA)

## LES STATUES DE MONSIEUR BASILE (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1979

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada.

**Réalisation et recherche:** Diane Létourneau. **Images:** Jean-Pierre Lachapelle **assisté de** Martin Leclerc. **Idée originale de** Marie Décary. **Son:** Jean-Guy Normandin. **Synchronisation:** Réal Bossé. **Montage:** Babalou Hamelin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Avec la participation de** Basile et Roberto Bernardi, Rita Boudreau, Stanley Mose, Jean Mercier.

## LA TOILE DE LIN (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1979

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de Radio-Canada.

**Réalisation, recherche et montage:** Léo Plamondon. **Images:** Jean-Pierre Lachapelle, Michel Thomas-Doste. **assistante au montage:** Michelle Guérin. **Son:** Yves Gendron, Richard Besse, Jacques Drouin. **Assistants à la caméra:** Martin Leclerc, Serge Lafortune, René Daigle. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Avec la participation de** Henri et Noëlla Tremblay, Mme Georges Tremblay, Mme Jacqueline Tremblay, Mme Denise Gaudreau, Mme Béatrice Gaudreau et des amis.

# 1980

## LE CANOT À RENALD À THOMAS (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 56 minutes, 1980

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada.

**Réalisation et montage:** Bernard Gosselin. **Images:** Jean-Pierre Lachapelle **assisté de** Martin Leclerc. **Son:** Serge Beauchemin, Richard Besse. **Assistante au montage:** Michelle Guérin. **Musique:** Alain Lamontagne. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Dessin et lettrage:** Yvon Malette. **Administration:** Denise DesLauriers, Monique Létourneau. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Avec la participation de** Renald Tremblay, Thomas Tremblay, Raymond Dufour, Marc Lajoie, Alexandre Perron, Capitaine Eloi Perron, Capitaine Laurent Tremblay, Léopold Tremblay, Omer Harvey et Lucille Tremblay.

## LES TAILLEURS DE PIERRE (série La belle ouvrage)

16mm, couleurs, 56 minutes, 1980

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada.

**Réalisation, recherche et montage:** Léo Plamondon. **Images:** Bernard Gosselin **assisté de** Martin Leclerc, Jacques Tougas. **Son:** Serge Beauchemin, Richard Besse. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Denise DesLauriers. **Producteur délégué:** Michel Brault. **Avec la participation de** A. Deschailions, M. Jean-Noël Lemay et son fils Michel.

# FILMS EN PRODUCTION

## LES BOIS-BRÛLÉS (série Le Son des Français d'Amérique) (titre provisoire)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1980

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault **assisté de** Louis De Ernsted. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand.

## LES BOTTES SAUVAGES (série La belle ouvrage)

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Bernard Gosselin. **Producteur délégué:** Michel Brault.

## LA BOULANGERIE (série La belle ouvrage)

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Léo Plamondon. **Producteur délégué:** Michel Brault.

## LES BRETONS (série Le Son des Français d'Amérique) (titre provisoire)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1980

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault **assisté de** Sylvain Brault. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand.



**LE COQ** (série La belle ouvrage)

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Claire Boyer. **Producteur délégué:** Michel Brault.

**FAUT TENIR ÇA ALLER** (série Le Son des Français d'Amérique)  
(titre provisoire)

16mm, couleurs, 28 minutes, 1980

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Sylvain Brault. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Esther Auger.

**LES IRLANDAIS** (série Le Son des Français d'Amérique)  
(titre provisoire)

**Société de production:** Michel Brault et André Gladu pour la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Michel Brault, André Gladu. **Images:** Michel Brault assisté de Sylvain Brault. **Recherche:** André Gladu. **Son:** Claude Beaugrand.

**LA TANNERIE** (série La belle ouvrage)

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Léo Plamondon. **Producteur délégué:** Michel Brault.

**LES VOITURIERS** (série La belle ouvrage)

**Société de production:** Office National du Film avec la participation de la Société Radio-Canada

**Réalisation:** Léo Plamondon. **Producteur délégué:** Michel Brault.

*Filmographie établie par André Laflamme, mars 1980.*



MICHEL BRAULT ET CLAUDE BEAUGRAND. TOURNAGE DU FILM LA TERRE D'AMITIÉ (HIVER 1977). PHOTO: ANDRÉ GLADU

# INDEX DES FILMS

signifie réalisation ou co-réalisation

## A

- L'ACADIE, L'ACADIE (1971)
- LES ADMINISTRATEURS (1961)
- ALBERTA-CALGARY (1966)
- ALBERTA-EDMONTON (1966)
- ALFRED DESROCHERS, POÈTE et journaliste (1959)
- ALIEN THUNDER (TONNERRE ROUGE) (1973)
- ARMAND HARDY, MENUISIER TONNELIER (1978)
- A SAINT-HENRI, LE 5 SEPTEMBRE (1962)
- ASPECTS D'UNE DISCUSSION EN GROUPE (1967)
- A TOUT PRENDRE (1963)
- AU BOUT DE MA RUE (1958)
- AUTOPSIE D'UNE EXCLUSION (1976)
- L'AVEUGLE (1960)

## B

- LES BATEAUX DE NEIGE (1956-60)
- LE BEAU PLAISIR (1968)
- LES BOEUFs DE LABOUR (1977)
- LES BONS DÉBARRAS (1979)
- LE BRAS DE LEVIER ET LA RIVIÈRE (1973)

## C

- ÇA NE S'USE QUE SI L'ON NE S'EN SERT PAS (1971)
- LA CANNE À PÊCHE (1959)
- LE CANOT À RENALD A THOMAS (1980)
- CE SOIR-LÀ, GILLES VIGNEAULT... (1968)
- C'EST PAS TOUS LES JOURS FÊTE (1973)
- C'EST PU COMME ÇA ANYMORE (1976)
- LES CHAISES ROULANTES (1976)
- LES CHARBONNIERS (1978)
- CHÈVRES (1953-55)
- CHISSIBI, LA MORT D'UN FLEUVE (1973)
- CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (1961)
- CINÉ-BOUM (1964)
- LE COMBAT DES SOURDS (1974)
- LA COMMUNAUTÉ JUIVE DE MONTRÉAL (1957)
- CONFLIT/CONFLICT (1967)
- LA CÔTE NORD DU SAINT-LAURENT (1967)
- LES CRÉOLES (1976)

## D

- DAMASE BRETON, CORDONNIER (1978)
- DAYS BEFORE CHRISTMAS/BIENTÔT NOËL (1958)
- LE DÉMENT DU LAC JEAN-JEUNES (1947)
- LE DERNIER BOUTTE (1979)
- DES LAURENTIDES AUX CANTONS DE L'EST (1967)
- LE DERNIER BOUTTE (1979)
- DES LAURENTIDES AUX CANTONS DE L'EST (1967)
- LE DISCOURS DE L'ARMOIRE (1978)
- DU SAGUENAY AU LAC ST-JEAN (1966)

## E

- ELDRIDGE CLEAVER, BLACK PANTHER (1969)
- ELIZA'S HOROSCOPE (1974)
- ÉLOGE DU CHIAC (1969)
- EMERGENCY IN MOROCCO (URGENCE AU MAROC) (1960)
- LES ENFANTS DE NÉANT (1968)
- LES ENFANTS DU SILENCE (1962)
- L'EN PREMIER (1976)
- ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE (1967)
- ENTRE TU ET VOUS (1969)
- ENVOYEZ DE L'AVANT NOS GENS (1976)
- EXPRESS FILM (1967)

## F

- FAUT ALLER PARMIL LE MONDE POUR LE SAVOIR (1970)
- FAUT PAS L'DIRE (1976)
- FELIX LECLERC, TROUBADOUR (1959)
- FESTIVAL IN PUERTO RICO (1961)
- FESTIVAL PANAFRICAIN D'ALGER (1970)
- FERRARI: LE GRAND DÉFI (1967)
- LA FÊTE PRISONNIÈRE (1962)
- LA FLEUR DE L'ÂGE: GENEVIÈVE (1965)
- LA FONDERIE ARTISANALE (1978)
- FRANCE REVISITÉE (1963)
- FRED BARRY, COMÉDIEN (1959)
- FRED'S LOUNGE (1976)
- LE FROMAGE À L'ÎLE D'ORLÉANS (1978)

## G

- GASPÉSIE (1967)
- LES GENS DE PLAISIR (1979)
- GESTES ABSURDES (1977)
- GOLDEN GLOVES (1961)

## I

- IL ALLONT-Y DISPARAÎTRE (1976)
- ILE-DU-PRINCE-ÉDOUARD (1965)
- IL FAUT CONTINUER (1979)
- IMAGES EN BOÎTE (1954-55)
- LES INCONNUS DE LA TERRE (1961)

## J

- JE SUIS FAIT DE MUSIQUE (1978)
- LE JEU DE L'HIVER (1962)
- JOHN LYMAN, PEINTRE (1959)
- JOHNNY À DENNIS À ALFRED (1976)
- JOUR DE JUIN/ A DAY IN JUNE (1958)
- JULES LE MAGNIFIQUE (1976)
- JUSQU'AU COU (1964)

## K

- KAMOURASKA (1973)

## L

- LA LAINE DU PAYS (1979)
- LÉO CORRIVEAU, MARÉCHAL-FERRANT (1977)
- LA LOI DE LA VILLE (1979)
- LA LUTTE (1961)

## M

- MA CHÈRE TERRE (1976)
- LES MAINS NETTES (1958-59)
- LE MAÎTRE DU PÉROU (1958)
- MARIE-CHRISTINE (1970)
- MATIN (1950)
- MATTAWIN, RIVIÈRE SAUVAGE (1954)
- LES MEUNIERIS DE ST-EUSTACHE (1978)
- MON ONCLE ANTOINE (1971)
- LES MONTRÉALISTES (1965)
- MOUVEMENT PERPÉTUEL (1949)

## N

- NORMÉTAL (1959)
- NOUVEAU-BRUNSWICK (1966-67)

## O

- OMBRE ET LUMIÈRE (1955)
- ON EST BIEN SUR L'EAU... (1973)
- ON PENSE QU'IL FAUT CONTINUER (1978)
- LES ORDRES (1974)

## P

- LE PAIN D'HABITANT: LA CONSTRUCTION DU FOUR (1978)
- LE PAIN D'HABITANT: LA CUISSON (1978)
- LE PARC BELMONT (1960)
- PAYS NEUF (1958)
- LE PÈRE NOËL (1960)
- LA PETITE AUBRE L'ENFANT MARTYRE (1951)
- PETITE MÉDISANCES (1953-54)
- PIERROT DES BOIS (1956)
- PITOU BOUDREAU, VIOLONEUX (1975)
- LE POIDS DE L'ÉTIQUETTE: L'ÉPILEPSIE (1976)
- LA POINTE DU MOULIN (1979)
- POLICE (1958)
- POUR LA SUITE DU MONDE (1963)
- POUSSIÈRE SUR LA VILLE (1967)
- PRÉAMBULE (1969)
- LE P'TIT CANADA (1979)
- LA PUNITION (1963)

## Q

- QUÉBEC (1966)
- QUÉBEC ? (1967)
- QUÉBEC-PRESSE (1970)
- QUÉBEC, U.S.A. OU L'INVASION PACIFIQUE (1962)
- LE QUÉTEUX TREMBLAY (1978)

## R

- LES RAQUETTEURS (1958)
- LE REEL DES OUVRIERS (1978)
- REGARD SUR LA FOLIE (1962)
- RENÉ LÉVESQUE POUR LE VRAI (1972)
- RENÉ LÉVESQUE UN VRAI CHEF (1972)
- RENÉ LÉVESQUE VOUS PARLE: LES 6 MILLIARDS (1970)
- LE RÉVEIL DES AVEUGLES (1975)
- RÉVEILLE! (1976)
- LA RÉVOLUTION DU DANSAGE (1976)
- LES ROCHEUSES (1966)
- ROULI-ROULANT (1966)
- LES RUINE-BABINES (1975)

## S

- SAINT-DENYS GARNEAU (1960)
- SARTRE-DE BEAUVOIR (1967)
- SEUL OU AVEC D'AUTRES (1962)
- LES STATUES DE MONSIEUR BASILE (1979)

## T

- LES TAILLEURS DE PIERRE (1980)
- TELESPHORE LÉGARÉ, GARDE-PÊCHE (1959)
- LE TEMPS DE L'AVANT (1975)
- LE TEMPS D'UNE CHASSE (1972)
- LE TEMPS PERDU (1964)
- LA TERRE D'AMITIÉ (1978)
- THETFORD AU MILIEU DE NOTRE VIE (1978)
- TICKETS S.V.P. (1973)
- LES TISSERANDES (1978)
- LA TOILE DE LIN (1979)
- LE TRAMWAY FANTÔME (1956)

## U

- UNE ÎLE DU SAINT-LAURENT (1958)
- UN FILM SUR LE GOUVERNEUR SHAPP DE PENNSYLVANIE (1966)
- UN PAYS SANS BON SENS (1970)

## V

- LA VEILLÉE DES VEILLÉES (1976)
- VIENDRA LE JOUR (1957)
- LA VISITE DU GÉNÉRAL DE GAULLE AU QUÉBEC (1968)
- VOTRE HISTOIRE, ÇA VA ÊTRE UNE CHANSON (1979)

## W

- WILFRID PELLETIER, CHEF D'ORCHESTRE ET ÉDUCATEUR

