



LES ORDRES

de
MICHEL BRAULT

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec 

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

LES ORDRES

de MICHEL BRAULT

Août 1999

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 2000 — 00-0196

ISBN 2-550-36345-0

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 2000

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Les ordres* a été produit dans le contexte d'une expérience pilote d'éducation cinématographique, projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : *Avant de présenter le film aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.*

COORDINATION

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Serge Cardinal, consultant en cinéma
Audette Provost, consultante en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt, coordonnateur du projet pilote d'éducation
cinématographique

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

André Couture, directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de l'éducation
Ministère de la Culture et des Communications

Margaret Rioux-Dolan, directrice
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Jeannine Champagne, responsable de la programmation
Télé-Québec

Michel St-Pierre, représentant
Association des producteurs de films et de télévision du
Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Louis Laverdière, producteur
Cité-Amérique

Luc Paquette, conseiller pédagogique en arts
Commission scolaire de Laval

Armand Lafond, président
Primafilm

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM		1
1	La présentation du film	1
1.1	La fiche signalétique du film	1
1.2	Le résumé du film	1
1.3	Les artisans et les artisanes du film	2
1.4	Les titres de gloire du film	6
2	Le cinéma et la société	6
2.1	La sociologie	8
2.1.1	La sociologie comme discipline	8
2.1.2	La sociologie de l'art	8
2.1.3	La théorie dite « du reflet »	9
2.2	Le cinéma comme miroir de la société	10
2.2.1	Le cinéma comme reflet de la structure sociale	11
2.2.2	Le cinéma comme reflet d'enjeux sociaux, politiques, économiques et historiques	12
2.2.3	Le cinéma comme reflet d'une mentalité inconsciente	12
	Première activité : Sur les traces de la théorie du reflet	13
2.3	<i>Les ordres</i> et la déception d'une partie de la critique : quand le reflet n'est pas fidèle	14
ENCADRÉ : LE CINÉMA COMME CONSTRUCTION DE LA SOCIÉTÉ : LE MIROIR BRISÉ		17
2.4	Le film <i>Les ordres</i> « trahit » la réalité sociale	19
2.4.1	Le film révèle la réalité sociale	19
2.4.2	Le film s'écarte de la réalité sociale	19
2.5	Le spectateur établit un lien entre le film et la réalité sociale	20
	Deuxième activité : Le film sollicite le savoir du spectateur ...	20
2.5.1	Le rapport du film à la société est assuré par le savoir antérieur du spectateur	21
2.5.2	Le savoir du spectateur est d'ordre social, culturel	21
2.5.3	Le rapport du film à la société est également modulé par les attentes du spectateur	23
2.5.4	Par l'intermédiaire du spectateur, le film se trouve relié à un grand nombre d'œuvres	24
2.6	La pratique même du cinéma est socialisée	25
2.6.1	Les images sont canalisées par les prédispositions du cinéaste	25
2.6.2	Un film est soumis à des contraintes financières, institutionnelles et politiques	26

2.7	Le cinéma a son rôle à jouer dans l'aventure sociale	27
2.7.1	Le cinéma contribue à l'élargissement du savoir	27
2.7.2	Un film peut agir sur la réalité sociale	28
DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM		29
1	Premier exercice : le savoir du spectateur	29
2	Deuxième exercice : les choix à l'origine d'un film	29
TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM		31
1	La mise en commun des perceptions des élèves	31
1.1	Le retour sur les exercices proposés	31
1.2	Le débat autour d'extraits de critiques	32
2	La thématique du film	33
2.1	« C'est les ordres »	33
2.2	« Après l'hiver, y'a toujours une débâcle »	33
2.3	La portée du film	33
BIBLIOGRAPHIE		35
ANNEXE I : TABLEAU SYNOPTIQUE		37
ANNEXE II : COMMENTAIRES CRITIQUES		45

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 La présentation du film¹

1.1 La fiche signalétique du film

Titre :	<i>Les ordres</i>
Pays de production :	Canada
Année de production :	1974
Réalisation :	Michel Brault
Scénario :	Michel Brault
Images :	Michel Brault François Protat
Son :	Serge Beauche
Montage :	Yves Dion
Décors :	Michel Proulx
Costumes :	Louise Jobin
Production :	Prisma inc. SDICC
Actrices et acteurs principaux :	Louise Forestier Claude Gauthier Jean Lapointe Hélène Loiselle Guy Provost
Interviewer :	Michel Brault

1.2 Le résumé du film

Le film *Les ordres* prend sa source dans un fait avéré; il s'agit des événements qui ont secoué le Québec et le Canada en 1970, événements connus sous le nom de « crise d'Octobre ». Chacun connaît, *grosso modo*, les faits marquants de cet épisode historique : à la suite de l'enlèvement de James Richard Cross (attaché commercial de Grande-Bretagne) et de Pierre Laporte (ministre québécois du Travail) par des cellules du Front de libération du Québec (FLQ), le gouvernement canadien promulgue la Loi sur les mesures de guerre. Le film de Michel Brault présente les conséquences concrètes et immédiates de ce décret adopté par les autorités fédérales dans la nuit du 15 au 16 octobre 1970, alors que les représentants de l'ordre – qu'ils soient sous l'autorité des administrations municipale, provinciale ou fédérale – ne sont plus

1. L'enseignant ou l'enseignante trouvera dans cette première sous-section des informations utiles pour l'élaboration d'une mise en situation.

tenus au respect des droits et libertés civils, alors qu'un simple soupçon les autorise à perquisitionner, à questionner, à emprisonner. Bilan de l'opération : 450 personnes mises en état d'arrestation. Ce sont elles, les victimes de la fameuse loi, qui ont fourni la matière première du film *Les ordres*.

En effet, Brault a conçu le scénario de son film à l'aide d'une cinquantaine de témoignages recueillis dès novembre 1970. Par la suite, il a condensé cette matière vive, la répartissant entre cinq personnages : Clermont Boudreau, ouvrier dans une usine textile et syndicaliste; Marie Boudreau, épouse de Clermont et mère au foyer; Jean-Marie Beauchemin, médecin ayant fondé une clinique de quartier pour les gens à faibles revenus et ancien candidat socialiste; Claudette Dussault, jeune assistante sociale; Richard Lavoie, musicien au chômage et père au foyer. Pas à pas, dans son film, nous suivons ces cinq protagonistes. Depuis l'arrestation jusqu'à la remise en liberté, nous prenons connaissance du traitement qui leur fut réservé. Nous sommes également les témoins de leurs réactions : étonnement, peur, rage, colère, révolte, impuissance, résignation, etc. Et surtout, nous percevons le désarroi qui les habite lorsqu'ils relatent ces événements dont ils viennent d'être les héros malgré eux, lorsqu'ils tentent de réfléchir sur ces événements.

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Michel Brault : chef opérateur, producteur, réalisateur et scénariste, né à Montréal en 1928.

- **Les débuts : expérimentation, entrée à l'Office national du film, élaboration d'une nouvelle pratique cinématographique.** D'abord photographe professionnel, Brault pénètre dans l'univers du cinéma en collaborant à la série *Petites médisances* (1953-1954). Tout au long de ces trente-neuf courts métrages, il expérimente diverses techniques de prise d'images, et ce, dans l'esprit du *candid eye* (principe de la caméra cachée) : caméra à l'épaule, usage du téléobjectif, etc. Entré à l'Office national du film (ONF) en 1956, il y joue un rôle de premier plan comme caméraman et coréalisateur, surtout au sein de l'équipe francophone. Cette unité de production entend transformer la pratique du cinéma à l'ONF : plutôt que de donner aux Canadiens une image du Canada, elle veut donner aux Québécois des images de leur pays; plutôt que de capturer des images avec un regard objectif, elle veut s'immerger elle-même dans ce monde que l'on veut porter à l'écran. Si *Les raquetteurs* (coréal. G. Groulx, 1958) constitue le manifeste de l'équipe francophone, plusieurs autres films témoignent de cette volonté de renouveau; parmi eux, retenons *La lutte* (coréal. C. Fournier, C. Jutra et M. Carrière, 1961) et *Golden Gloves* (G. Groulx, 1961).

- **La rencontre déterminante avec Jean Rouch : approfondissement de la démarche amorcée à l'ONF, carrière en France.** En 1959, Brault fait la connaissance du réalisateur français Jean Rouch, dont les films le bouleversent. Dans *Les maîtres fous* (1954) et *Moi, un Noir* (1957), Brault reconnaît son propre désir de cerner les phénomènes de l'intérieur. Quant à Rouch, passionné pour le travail de Brault, il l'invite à venir travailler avec lui en France. *Chronique d'un été* (J. Rouch et E. Morin, 1961), associé au « cinéma-vérité », est l'un des films issus de cette collaboration. Notons au passage que l'expression « cinéma-vérité » fut rapidement abandonnée et remplacée par « cinéma direct ». En France, Brault travaille également avec plusieurs autres cinéastes. De plus, il y réalise *Les enfants de Néant* (coréal. A. Tregot, 1968), un documentaire portant sur les changements brutaux survenus dans la vie d'un ex-cultivateur de Néant-sur-Yvelle, à la suite de sa conversion en ouvrier d'usine. *Ainsi, celui que l'on considère comme le chef de file du cinéma direct au Québec, exercera aussi une influence notable en France.*
- **La particularité du travail de Brault : réflexion éthique et démarche esthétique.** Maître du cinéma direct, Brault l'est pour sa maîtrise de la caméra, mais aussi et surtout à cause de la réflexion éthique qui accompagne son expérimentation cinématographique. *Pour la suite du monde* (coréal. P. Perrault, 1963) témoigne de cette démarche qui consiste à abolir la frontière séparant traditionnellement l'équipe de tournage et les personnes ou objets filmés. Pendant plus d'un an, Brault et son équipe ont vécu avec les gens de l'Île-aux-Coudres, les faisant si bien participer à l'élaboration du projet que le sujet du film – la relance de la pêche au « marsouin² » – est devenu un prétexte pour porter à l'écran la fabulation qui a cours dans le monde réel. En effet, les gens de l'Île-aux-Coudres se dévoilent autant, sinon plus, dans leur récit de la pêche au marsouin que dans l'action même de la pêche. Et alors que chacun se met en scène, alors que chacun joue son propre rôle, le récit acquiert une dimension mythique : la pêche au marsouin s'est transformée en une quête fabuleuse. *Quant au spectateur et à la spectatrice, ils ne savent plus trop où se trouve la frontière entre la réalité et la fiction. C'est donc en se faisant l'expert du métissage – aussi bien des genres cinématographiques que des groupes s'occupant de cinéma – que Brault entend doter la société québécoise d'images d'elle-même.*
- **Un réalisateur engagé : préoccupations sociales et politiques.** Plusieurs films de Brault témoignent de ses préoccupations sociales; à cet égard, pensons aux *Raquetteurs*, ou encore, aux *Enfants de Néant*. Mais le réalisateur s'engage aussi sur la voie de la réflexion politique proprement dite. Œuvrant dans un premier temps à la découverte de la société québécoise, il met ensuite son

2. C'est ainsi que les habitants de l'île désignent le béluga.

talent au service de la société à naître. *Faut aller parmi l'monde pour le savoir* (F. Dansereau, 1971), *Un pays sans bon sens* (P. Perrault, 1970) et *L'Acadie l'Acadie?!?* (coréal. P. Perrault, 1971) sont autant de films qui abordent explicitement le sujet de la société québécoise d'un point de vue politique.

- **L'exploration cinématographique : documentaire, docudrame et fiction.** Brault explore avec bonheur diverses façons de mettre son savoir-faire en ce qui concerne le direct au service du cinéma de fiction, notamment dans *À tout prendre* (C. Jutra, 1963) et dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), film dont il a construit l'histoire en s'inspirant de la vie de son interprète principal, le chansonnier Claude Gauthier. Il poursuit cette recherche dans *Les ordres* (1974), une « fiction documentée » qui témoigne de ses préoccupations sociales et politiques. Et là encore, comme dans *Entre la mer et l'eau douce*, un personnage adresse un clin d'œil au comédien qui l'incarne : Richard Lavoie, musicien au chômage, est joué par Claude Gauthier. Une fois de plus, le vécu féconde la fiction. Par ailleurs, la compétence de Brault comme chef opérateur s'exerce aussi dans des films de fiction pure qui figurent parmi les meilleurs du répertoire québécois : *Mon oncle Antoine* (C. Jutra, 1971), *Le temps d'une chasse* (F. Mankiewicz, 1972), *Kamouraska* (C. Jutra, 1973), *Les bons débarras* (F. Mankiewicz, 1980). Depuis 1988, Brault s'est tourné vers la réalisation de films pour la télévision. Parmi eux, retenons *Les noces de papier* (1989).
- **Distinctions.** En 1986, le gouvernement du Québec remet à Michel Brault le prix Albert-Tessier pour l'ensemble de son œuvre. En outre, plusieurs de ses films avaient déjà été primés auparavant.

Louise Forestier : née à Shawinigan en 1943. Bien qu'elle ait fréquenté l'École nationale de théâtre, on la connaît surtout comme chanteuse-interprète et compositrice. Sur ce chapitre, il est impossible de passer sous silence sa participation remarquée à *l'Osstidcho* en 1968. Si elle a peu de liens avec le cinéma, sa prestation comique dans *IXE-13* (J. Godbout, 1971) est inoubliable. Par ailleurs, après avoir incarné avec justesse le rôle de Claudette Dussault dans *Les ordres* (1974), elle tient de petits rôles, notamment dans *Ti-cul Tougas* (J.-G. Noël, 1976) et *Vie d'ange* (P. Harel, 1979). En 1992, elle revient au cinéma dans *La postière* (G. Carle).

Claude Gauthier : musicien et acteur, né au Saguenay en 1939. Reconnu comme chansonnier à la fin des années 50, il fait ses débuts au cinéma dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), Michel Brault lui confiant non seulement l'écriture de la musique, mais aussi le premier rôle aux côtés de Geneviève Bujold. En outre, l'histoire du film s'inspire librement de sa vie : Gauthier joue le rôle d'un chanteur qui s'installe à Montréal où il connaît le succès. Bien qu'il n'ait aucune

formation d'acteur, il se montre à la hauteur du défi, si bien que Brault lui donne ensuite un des rôles principaux du film *Les ordres* (1974). À propos de sa prestation dans ce film, on a dit et répété ces quelques mots : « il passe l'écran comme une balle ». En 1979, Gauthier tient le rôle d'un membre du clergé dans *Cordélia* (J. Beaudin). Par la suite, après s'être consacré exclusivement à la chanson pendant quelques années, il tient des rôles de soutien dans cinq films sortis en 1986 : *Le dernier havre* (D. Benoit), *Qui a tiré sur nos histoires d'amour?* (L. Carré), *La guêpe* (G. Carle), *Équinoxe* (A. Lamothe) et *Henri* (F. Labonté). Dans tous ces films, Gauthier campe des hommes forts et bons, des personnages desquels se dégage une grande humanité. En 1991, il interprète une chanson – il l'avait écrite auparavant pour Simonne et Michel Chartrand – dans *Un homme de parole*, documentaire qu'Alain Chartand consacre à son propre père.

Jean Lapointe : acteur, chanteur, humoriste et imitateur, né à Price en 1935. Il connaît une grande popularité dans le domaine des variétés au sein du duo les Jérolas, qu'il quitte dans les années 70. Sa carrière d'acteur commence avec *Deux femmes en or* (C. Fournier, 1970). Dès lors, il devient un acteur très en demande, jouant le plus souvent des personnages secondaires, surtout dans des films de Claude Fournier : un sergent détective dans *Deux femmes en or*, un policier agressif dans *Les chats bottés* (1971), un libraire homosexuel dans *La pomme, la queue... et les pépins!* (1974), Don Parchesi dans *Hot Dogs* (1980). Ce dernier rôle est caractéristique de l'emploi qu'on réserve souvent à Lapointe, celui d'un homme sans grande envergure et aux activités illicites. Il incarne ce type de personnage dans *O.K... Laliberté* (M. Carrière, 1973) et *L'eau chaude l'eau frette* (A. Forcier, 1976). Il révèle l'étendue de son talent dramatique dans *Les ordres* (M. Brault, 1974) et retrouve un rôle plus effacé dans *J.A. Martin photographe* (J. Beaudin, 1976) où, parlant peu, jouant avec économie, il traduit pourtant avec force le désarroi d'Adhémar, complètement démuni devant Rose-Aimée (Monique Mercure). Lapointe joue aussi dans deux films en anglais : *One Man* (R. Spry, 1977) – son rôle dans ce film lui vaut le *Canadian Film Award* du meilleur acteur de soutien – et *Angela* (B. Sagal, 1978). En 1978, il impressionne avec son interprétation de Maurice Duplessis dans la télé-série *Duplessis*. Plus récemment, il a joué le rôle d'un trompettiste pathétique dans *Une histoire inventée* (A. Forcier, 1990) et celui d'un Québécois partagé entre sa communauté et ses amis italiens dans *La Sarrasine* (P. Tana, 1991).

Hélène Loiselle : actrice, née à Montréal en 1928. Elle fait ses débuts sur la scène en 1945. Membre de la troupe des Compagnons de Saint-Laurent pendant huit saisons, elle étudie ensuite l'art dramatique à Paris pendant deux ans. Bien que sa carrière soit essentiellement théâtrale, on a souvent entendu sa voix à la radio et on l'a vue au petit écran dans de nombreux téléthéâtres. Au cinéma, elle tient le rôle de Marie Boudreau dans *Les ordres* (M. Brault, 1974)

et campe une mère désespérée par la mort de son fils dans *Mon oncle Antoine* (C. Jutra, 1971). Dans ces deux films, elle donne à son personnage une poignante intensité dramatique. Par ailleurs, elle manie l'ironie et l'humour avec aisance dans *Réjeanne Padovani* (D. Arcand, 1973). Parmi les films dans lesquels elle joue par la suite, retenons *Tiens-toi bien après les oreilles à papa...* (J. Bissonnette, 1971), *La maudite galette* (D. Arcand, 1972), *Pauline* (P. Tana, 1975), *Doux aveux* (F. Dansereau, 1982) et *Sous les draps, les étoiles* (J.-P. Gariépy, 1989).

Guy Provost : acteur, né à Hull en 1925. Le rôle d'Alexis Labranche dans *Un homme et son péché* et *Séraphin* (P. Gury, 1949 et 1950) fait de lui une vedette à travers le Québec. Il exerce ensuite son métier en France, où on le remarque, entre autres, dans le film *Si Paris nous était conté* (S. Guitry, 1956). De retour au pays, il se consacre surtout au théâtre et à la télévision. On le verra aussi dans quelques productions cinématographiques : *Les aventures d'une jeune veuve* (R. Fournier, 1974), *Gapi* (P. Blouin, 1981), *Hold-up* (A. Arcady, 1985), *Le frère André* (J.-C. Labrecque, 1987), *Les trois Montréal de Michel Tremblay* (M. Moreau, 1989). Mais les cinéphiles se souviendront surtout de lui dans *Les ordres* (M. Brault, 1974), où il incarne le personnage de Jean-Marie Beauchemin avec une sobriété extraordinaire.

1.4 Les titres de gloire du film

Les ordres vaut à Michel Brault le Prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1975 et un *Canadian Film Award* pour la meilleure réalisation. Le film remporte également le Prix de la critique québécoise.

2 Le cinéma et la société³

Relier cinéma et société, c'est tenir pour acquis qu'un film n'est pas indifférent au contexte social duquel il émerge. En effet, n'importe quel film comporte des éléments qu'il nous est possible de reconnaître ou, à tout le moins, de rattacher à du connu. *En visionnant Les ordres, nous reconnaissons certaines particularités d'une communauté (la langue, l'accent), des habitudes de vie propres à cette communauté (les vêtements étendus sur une corde), un espace géographique (Montréal, ses rues, ses stationnements souterrains et ses édifices). Le film reproduit donc pour son propre compte divers éléments par lesquels une société se définit, et il*

3. Pour cette seconde sous-section, on suggère à l'enseignant ou à l'enseignante de suivre l'ordre de présentation adopté ici. Il en va d'ailleurs de même pour les trois parties qui constituent l'ensemble de ce cahier. Toutefois, la remarque émise au début du cahier vaut toujours : l'enseignant ou l'enseignante peut traiter la matière offerte à sa convenance.

nous les donne à reconnaître. À la limite, même des dessins animés nous offrent un spectacle familier. Certes, les personnages y accomplissent des prouesses irréalisables pour le commun des mortels, ils peuvent tenir quelques secondes au-dessus du vide avant que de tomber, par exemple. Cependant, l'univers des dessins animés présente une société dont les habitudes nous sont familières et dont la conduite a bien souvent quelque chose d'« humain, de trop humain » : si le Coyote se retrouve au-dessus du ravin, c'est que sa vieille rivalité avec Road Runner vient d'être ravivée par quelque nouveau tour pendable; une fois de plus, il a tenté de le capturer et de l'éliminer. La rivalité entre le Coyote et Road Runner raconte quelque chose de nos rapports sociaux. *Ainsi, tous les films recèlent des points de contact avec la société. Toutefois, certains d'entre eux semblent entretenir une relation privilégiée avec elle. Le film de Michel Brault en est un.*

Les ordres et son lien avec la réalité sociale

- Si le film *Les ordres* colle étroitement à la réalité, c'est d'abord parce qu'il prend sa source dans un fait avéré. En effet, sans l'événement que chacun connaît sous le nom de « crise d'Octobre », *Les ordres* n'aurait jamais vu le jour.
- Par ailleurs, *cet événement prend place dans l'Histoire*. De fait, la crise d'octobre 70 vient s'ajouter à l'histoire des rapports conflictuels entre les Canadiens anglais et les Canadiens français, suite d'affrontements qui forme l'histoire du Canada. C'est dire qu'à Rome comme à Tombouctou, si l'on dispose de manuels d'histoire à jour, il est possible de vérifier que l'événement porté à l'écran a bel et bien eu lieu au Québec.
- Finalement, *cet événement fait partie de l'actualité récente*. Dans la société québécoise, il est un des objets du discours courant. Pour porter la crise d'Octobre à l'écran, le réalisateur ne s'est pas vu obligé d'effectuer un travail de reconstitution historique, ce qui aurait été le cas s'il avait voulu mettre en scène la rébellion des Patriotes. Le réalisateur n'a pas soupesé des écrits lacunaires pour reconstituer des faits; il n'a pas scruté quelque ancienne gravure pour recréer les lieux ou les costumes de l'époque; il n'a pas écouté parler son grand-père pendant des heures pour tenter de retrouver la « parlure » des Canadiens français du XIX^e siècle. Bref, il n'a pas supputé des indices de toute sorte afin de reconstituer une société aussi fidèlement que possible. Car il a pu rencontrer les acteurs vivants du drame. L'événement social était là, à portée de micro et de caméra. Et si le réalisateur se trouve à proximité de l'événement, il en va de même pour le citoyen-spectateur de 1974, à qui s'adresse d'abord le film.

Ce qui précède démontre que le film *Les ordres* pose avec beaucoup d'insistance certaines questions relatives aux rapports qu'entretiennent le cinéma et la société. Dans quelle mesure un film se comporte-t-il en témoin de sa société? Qu'en est-il de sa portée informative? Faut-il le considérer comme un portrait de nos conduites sociales, comme le révélateur de nos conflits? Que dit-il de la condition sociale, politique et

économique de la communauté qu'il porte à l'écran? Telles sont les questions auxquelles veut répondre l'approche critique qui étudie les relations entre cinéma et société. Cette approche critique repose sur une discipline bien précise : la sociologie.

2.1 La sociologie

Relier cinéma et société, c'est aborder le film en considérant les postulats de la sociologie. Cette discipline constituant l'arrière-plan sur lequel se profile la démarche proposée ici, il convient de s'y arrêter, un peu à la manière du projecteur qui effectue un arrêt sur image.

2.1.1 *La sociologie comme discipline*

Le mot « sociologie » apparaît en 1830 sous la plume d'Auguste Comte (1798-1857), considéré comme le fondateur de cette discipline. Le parallèle avec l'histoire permet de cerner de plus près ce qu'est la sociologie. Alors que l'histoire est l'étude des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'une collectivité ou d'une activité humaine), *la sociologie est l'étude des faits humains pris dans leur ensemble*. Alors que l'historien enregistre sur la ligne du temps les faits qu'il juge dignes de mémoire, *le sociologue tente de découvrir les lois qui régissent des phénomènes sociaux de toute sorte*. Scrutant une société donnée en un temps donné, le sociologue établit des réseaux de relations afin de cerner le pourquoi et le comment de divers faits de société, et ce, afin de comprendre les interactions entre l'individu et le monde qui l'entoure. Ainsi, ce sont des études sociologiques qui ont établi un lien entre le décrochage ou la réussite scolaires et le milieu socio-économique de l'élève.

2.1.2 *La sociologie de l'art*

On vient de le voir, le sociologue étudie l'organisation et le fonctionnement des sociétés, et ce, au moyen de multiples mises en relation. Il n'est donc pas étonnant que, dès le XIX^e siècle, des sociologues se soient attachés à scruter les productions artistiques. Leurs travaux contribuèrent à transformer l'histoire traditionnelle des œuvres d'art.

Pour les tenants de l'approche traditionnelle, une œuvre réussie devait satisfaire à trois critères : explorer les grands thèmes universels, se rattacher à la biographie du créateur, témoigner du génie de ce créateur. Attribuant tel nocturne, tel

tableau ou les *Confessions* à une déconvenue amoureuse, on louait ensuite Chopin, Delacroix ou Rousseau pour avoir transcendé un malheur personnel, pour avoir puisé dans l'au-delà l'inspiration permettant d'offrir au monde une œuvre universelle, une œuvre dans laquelle chacun pouvait se reconnaître.

S'opposant à l'histoire traditionnelle de l'art, *l'approche sociologique fit valoir que le vécu et les sentiments de l'auteur, pas plus que son génie, ne suffisent à expliquer l'œuvre. Car d'abord et avant tout, le créateur est un être social* : il fait partie non seulement d'une société, mais aussi d'un groupe social. C'est dire que le créateur ne flotte pas au-dessus des conflits qui touchent sa société, mais qu'il participe aux luttes que mènent entre elles les différentes classes sociales. Par conséquent, ses choix artistiques (choix du sujet, choix formels et stylistiques, prises de position) ne sont pas le seul fait de l'inspiration; des phénomènes sociaux pèsent sur eux, les déterminent. *À la limite, bien plus que l'auteur, c'est la société qui parle dans l'œuvre.*

Il est aujourd'hui impossible de parler de la sociologie de l'art sans aborder l'approche critique qui lui fait pendant : le formalisme, apparu vers le milieu du XX^e siècle en même temps que l'art abstrait. Contrairement à la sociologie de l'art, le formalisme postule que, pour comprendre une œuvre, il faut s'attacher à ses seules qualités intrinsèques (jeux de langage, de formes, de couleurs) et rejeter toute donnée qui lui serait extérieure (comme l'auteur ou la société).

Si les approches sociologique et formaliste s'opposaient radicalement au milieu de notre siècle, notons qu'à l'heure actuelle, un consensus lie les théoriciens de diverses allégeances. Ils s'entendent sur le fait qu'*il est impossible de disjoindre le dedans et le dehors d'une œuvre. On ne peut ignorer ses caractéristiques formelles et stylistiques, pas plus qu'on ne peut nier qu'elle entretient une relation avec le monde qui l'entoure. Dès lors, la question est la suivante : comment joindre le dedans et le dehors de l'œuvre?* La suite du présent cahier consiste en une exploration visant à répondre à cette question.

2.1.3 *La théorie dite « du reflet »*

L'expression « théorie du reflet » désigne l'ensemble des travaux dont l'objet commun consiste à examiner le contenu des œuvres. Ces travaux reposent sur le postulat suivant : l'œuvre est une plaque sensible qui capte le réel afin de le

révéler au lecteur, au spectateur. Plus encore, *l'œuvre constitue le portrait fidèle de la société; tout comme un individu se contemple dans un miroir, la société peut se mirer dans l'œuvre, d'où la métaphore du reflet*. Chaque jour, nous trouvons des traces de cette conception de l'art comme reflet. Ainsi, une biographie récente de l'humoriste québécois Yvon Deschamps propose un parallèle entre le contenu de ses monologues et l'évolution collective des Québécois : le personnage du travailleur naïf représente les luttes syndicales, celui du mari obtus illustre les causes de la lutte pour l'égalité des sexes, etc.

Une place importante est accordée ici à la théorie du reflet, pour plusieurs raisons. D'abord, il s'agit d'une perspective critique adoptée un jour ou l'autre tant par l'amateur que par le spécialiste : combien de fois un spectateur sort-il du cinéma en s'exclamant que « c'est exactement comme cela que ça se passe dans la vie! » Ensuite, cette conception de l'art fut particulièrement prégnante au Québec. En effet, dès le début de la colonisation, on a utilisé les textes littéraires québécois comme documents de première main pour saisir, décrire et interpréter la société qui les avait produits. Les textes littéraires avaient la valeur de documents anthropologiques; ils permettaient d'interpréter la société à l'aune de quelques thèmes récurrents : la domination, l'aliénation, la quête d'identité, le combat politique, etc. À l'heure actuelle, cette conception des productions artistiques, cinéma y compris, reste vivace au Québec. Finalement, la production cinématographique prête tout particulièrement le flanc à ce type de réception de la part du spectateur, nous le verrons plus loin.

Pour toutes les raisons évoquées ci-dessus, la théorie du reflet constitue une excellente porte d'entrée pour accéder au cœur de ce qui nous préoccupe : les relations entre le cinéma et la société. La remettant en question, nous ébranlerons peut-être certaines conceptions courantes, et ce, afin de mieux saisir les particularités de l'œuvre cinématographique. Mais avant, pénétrons un moment dans la salle des miroirs. Et observons comment l'analyse s'y déroule.

2.2 Le cinéma comme miroir de la société

La théorie du reflet s'applique principalement aux arts « représentatifs », c'est-à-dire aux arts qui ont des liens manifestes avec la réalité : la peinture figurative, qui la représente; la littérature, qui la décrit à l'aide des mots; le cinéma, qui montre la réalité dans son mouvement même.

2.2.1 *Le cinéma comme reflet de la structure sociale*

Avant d'aborder le cas du cinéma, voyons comment l'iconologue s'intéressant à la peinture retrouve les mœurs d'une époque ou les structures d'une société dans la représentation picturale d'un personnage, d'un événement historique ou d'un lieu. Pour l'iconologue, chaque caractéristique formelle (cadre, couleurs, proportions, position des personnages et des objets dans le cadre) fournit des renseignements à propos de ce qui est représenté. Étudiant *Le Sacre de Napoléon* (Louis David), il s'attardera à la position de chacun des personnages par rapport à Napoléon, ce qui lui permettra de formuler des hypothèses quant au statut des personnages et aux relations qu'ils entretiennent entre eux. Partant du fait que Napoléon occupe la position centrale sur la toile, l'iconologue définira le type de pouvoir exercé par Napoléon. La structure de la toile permet donc de reconstituer la structure sociale et hiérarchique existant sous la première République. Ainsi, l'iconologue se comporte en archéologue. *Sa visée est de décoder le symbolisme de la toile afin de reconstituer le passé, afin de livrer une analyse de la structure sociopolitique d'une époque.*

La même démarche vaut pour le cinéma. Prenons *Réjanne Padovani* (D. Arcand, 1973) pour exemple. Vu la répartition de l'espace entre les différents personnages – les femmes et les hommes de main au sous-sol, les décideurs au rez-de-chaussée –, on a considéré ce film comme représentatif de la société. *Dans la perspective de la théorie du reflet, la structure spatiale dans le film décrirait donc la structure du pouvoir dans l'univers social lui-même.*

Le film Les ordres fournit lui aussi une description topographique permettant l'élaboration d'une typologie socio-économique⁴. L'appartement de Richard Lavoie, étroit et pauvrement meublé, éclairé à la lumière blanche et dont la porte donne directement sur une rue d'un quartier défavorisé, indique bien que celui qui y réside – un musicien – vit au jour le jour. À l'inverse, la maison du couple Beauchemin – le mari est médecin –, cossue et spacieuse (une cuisine moderne, une toile de Lemieux au pied de l'escalier), montre bien que ceux qui y vivent jouissent d'une aisance certaine. Quant à l'appartement de la famille Boudreau, bien qu'exigu, sa cour permet la communication entre voisins et, par conséquent, l'expression d'une solidarité sociale. L'ensemble constitué par ces trois demeures peut être considéré comme représentatif de la structure socio-économique de la société québécoise de 1970.

4. Au moment de la deuxième activité, l'enseignant ou l'enseignante pourra rappeler, film à l'appui, les éléments mentionnés ici.

2.2.2 *Le cinéma comme reflet d'enjeux sociaux, politiques, économiques et historiques*

Cette fois, le cinéma sera mis en parallèle avec le roman. Dans la perspective de la théorie du reflet, *le roman vaut pour sa portée informative*. Certes, *La Comédie humaine* fait défiler sous nos yeux un cortège de personnages imaginaires, met en scène une pléthore de situations fictives. Mais Balzac fait plus que cela. Décrivant le monde qui lui est contemporain (monde de la finance, de la société industrielle, du capitalisme), il livre une œuvre dans laquelle la société et son évolution historique se dévoilent dans leur totalité. Cette totalité passe par la médiation des personnages. *Qu'il s'agisse de Gobseck, du colonel Chabert ou de madame Mortsauf, chacun est représentatif d'une classe donnée. L'ensemble des personnages rend ainsi compte des antagonismes à l'intérieur d'une société.* En outre, la manière dont les conflits sont résolus à l'intérieur du roman est représentative du groupe social auquel appartient l'auteur, elle reflète la vision du monde de ce groupe. *Finalement, le roman fait comprendre le passé, il informe sur le présent et il annonce l'avenir.*

Dans *Les ordres*, on l'a vu précédemment, l'ensemble constitué par trois demeures brosse le portrait socio-économique d'une société, chacune des demeures étant représentative des individus qui y vivent, et ces individus étant eux-mêmes représentatifs d'une classe donnée. Considérant que Beauchemin, Boudreau et Lavoie se retrouvent tous trois en prison, on ne pourrait parler ici d'antagonismes entre classes socio-économiques. *La dichotomie réelle, au sein de la société représentée dans le film, se situe plutôt entre ceux qui exécutent les ordres et ceux qui en subissent les conséquences.* Il est tentant de voir dans ce film l'aboutissement de l'histoire de la société canadienne-française et d'y lire le destin du peuple québécois : un peuple de colonisés incapables de se serrer les coudes, des colonisés qui se dressent les uns contre les autres, qui se confondent tous dans la même aliénation.

2.2.3 *Le cinéma comme reflet d'une mentalité inconsciente*

On considère des corpus de films comme des comptes rendus fidèles d'une société donnée en un moment donné. Par exemple, si on trouve une série de personnages au caractère autoritaire dans les films allemands sortis entre 1919 et 1933, c'est que la production cinématographique était déjà au fait de l'hitlérisme, et ce, à l'insu de la société allemande, ignorante de sa propre psychologie collective. À l'inverse, on attribue le

succès de la comédie musicale des années 30 au désir inavoué du peuple américain de fuir une réalité par trop accablante. L'Amérique se serait entichée de ce genre parce que, tel un opium, il lui permettait de s'évader d'une réalité trop bien connue, celle de la crise économique et des problèmes sociaux qui en découlent. Dans un cas comme dans l'autre, *une série de films est tenue pour représentative d'une période de la société, et pas seulement d'une période du cinéma. Les films ont la propriété de refléter la mentalité d'une nation ou d'en affirmer les préoccupations.*

S'il en est ainsi, comment comprendre *Les ordres*? La passivité des personnages lors de l'arrestation et de la détention, la mesquinerie des policiers, l'impuissance des ex-détenus alors qu'ils relatent les événements, l'image de l'hiver qui clôt le film, à quelle mentalité tout cela renvoie-t-il? Laissons la question ouverte pour l'instant.

PREMIÈRE ACTIVITÉ

Sur les traces de la théorie du reflet

Pour sensibiliser les élèves à la problématique générale qui leur est proposée, pour leur permettre d'assimiler les notions présentées plus haut et afin qu'ils soient préparés à ce qui suit, nous suggérons une activité d'observation qui, au-delà de l'objectif particulier formulé ci-dessous, constitue l'amorce d'une réflexion quant aux mécanismes de réception.

Objectif : Cette activité permettra aux élèves d'exprimer de manière critique leur connaissance des caractéristiques propres à la théorie du reflet et d'approfondir cette connaissance.

Déroulement : Dans les coupures de journaux (voir l'annexe), les élèves – seuls ou en équipe – relèvent les passages qui viennent confirmer la théorie du reflet ou qui témoignent du désir que le film soit un reflet. Par la suite, l'enseignant ou l'enseignante anime une discussion au sein de la classe. Les élèves exposent les raisons qui les ont incités à choisir tel ou tel passage; ils peuvent aussi débattre du bien-fondé des commentaires en recourant à des exemples : leurs lectures littéraires (tel roman qui renvoyait à leur vécu), leurs passions (comment tel hockeyeur est représentatif de la mentalité québécoise), etc. Si des contre-exemples se présentaient, il serait également fort intéressant d'en débattre.

2.3 *Les ordres* et la déception d'une partie de la critique : quand le reflet n'est pas fidèle

On l'a vu, le film *Les ordres* entretient une relation privilégiée avec la réalité sociale, politique et historique. Par conséquent, on serait en droit de s'attendre à ce qu'il vienne confirmer tous les postulats de la théorie du reflet. La démarche même du cinéaste, qui a basé son film sur des témoignages recueillis auprès des prisonniers d'octobre 70, nous y invite. Mais s'il veut lever le voile d'un aspect de la crise d'Octobre que seules les victimes de la fameuse loi connaissent « réellement », la visée du cinéaste reste modeste : il ne prétend pas montrer un reflet de toute la société. Cela nous permet de remettre en question la notion même de reflet.

Plusieurs acteurs de la scène politique québécoise ont réagi lorsque *Les ordres* est sorti en salle. René Lévesque y voit « un tableau convaincant du *comment* de cette honteuse opération d'abaissement collectif⁵ ». Mais il ajoute : « Ce qui manque, et qu'on s'attendrait à voir au moins évoqué avec insistance à quelques reprises, c'est le *pourquoi*. Et aussi, bien sûr, le *qui*. » On entend le même son de cloche du côté d'Andrée Ferretti. Pour elle, le film atteint son objectif descriptif : « démontrer l'absurdité de la loi des mesures de guerre et souligner la fragilité des libertés civiles et privées dans notre démocratie libérale⁶ ». Mais elle reproche au film son inutilité, « dans la mesure où il est impossible de lui attribuer la moindre efficacité politique ». Elle lui reproche également de ne pas montrer ceux d'entre les prisonniers – groupe dont elle faisait partie – qui assumaient fièrement leurs choix politiques, même en prison. Quant à Pierre Vallières, sa position est radicale : « Un film comme *Les ordres*, pour notre plus grande honte, illustre ce à quoi, collectivement, nous tentons de réduire l'enjeu politique de la Crise d'octobre : à un drame absurde, inexplicable, qu'il faut s'empresser d'oublier⁷ ».

Des commentaires cités, il ressort que *Les ordres*, un film on ne peut plus réaliste, a failli à sa mission : il n'analyse pas la situation d'un point de vue politique et historique, il ne représente pas toutes les personnes mêlées au conflit et, par conséquent, il n'a aucune force de frappe. On pourrait allonger à l'infini la liste des récriminations. Prenons pour exemple la représentation des policiers dans le film, qui soulève l'ire d'un citoyen : selon lui, les policiers y sont d'une politesse et d'une gentillesse qui ne reflètent absolument pas les conditions qui existaient effectivement lors des arrestations, pas plus que les

5. René LÉVESQUE. « Pourquoi "Les Ordres"? », *Le Jour*, Montréal, 28 septembre 1974, p. 5.

6. Andrée FERRETTI. « Les Ordres : un bon film, mais sans but politique », *Le Jour*, Montréal, 24 octobre 1974, p. 8.

7. Pierre VALLIÈRES. « Du cinéma au théâtre en passant par le show on se prépare un bien drôle d'anniversaire », *Le Jour*, Montréal, 27 septembre 1975, p. 17.

conditions de détention⁸. Ce citoyen reproche même au film de Brault d'adopter une vision fédéraliste. Étrangement, un groupe de 150 policiers ayant visionné le film l'ont trouvé tout sauf fidèle, mais pour une raison radicalement opposée : les sombres brutes qu'ils voyaient à l'écran, ce n'était surtout pas eux⁹.

De ce bref survol des commentaires critiques, doit-on conclure que le film « manque de quelque chose »? Faut-il lui en vouloir de ne pas représenter correctement la société en particulier et le réel en général? Plutôt que de demander du film ce qu'il ne peut ni ne doit donner, il vaut peut-être mieux repenser notre conception de l'univers cinématographique comme reflet.

8. Paraphrase d'un texte d'Alain PRONOVOST : « Les Ordres, une vision fédéraliste », *Le Jour*, Montréal, 25 janvier 1975, p. 9.

9. Anecdote rapportée par Murray MALTAIS : « LES ORDRES... quatre ans après », *Le Droit*, Ottawa, 23 octobre 1974.

LE CINÉMA COMME CONSTRUCTION DE LA SOCIÉTÉ : LE MIROIR BRISÉ

Pendant longtemps, les films ont été considérés – on les considère encore comme tels – comme des fenêtres donnant sur l'univers. On attribuait au septième art la capacité de croquer la vie – et par conséquent, la réalité sociale – dans son mouvement même. Pourtant, dès les débuts du cinéma, la simplicité de cette conception était trahie. Alors que les frères Lumière parcouraient le monde pour en rapporter des « vues », Méliès usait déjà de tous les artifices possibles (montage, jeux de caches, superposition d'images) pour faire du cinéma un trucage. Et nous, simples spectateurs, balançons toujours entre le cinéma-sociologie et le cinéma-spectacle.

1 Le pouvoir d'illusion des images

Par sa richesse perceptive, par sa fidélité aux détails, la représentation filmique est plus réaliste que les autres types de représentation (peinture, théâtre). Si l'on affirme depuis longtemps qu'une image vaut mille mots, que dire alors de l'image en mouvement? Joignant la voix au geste et le son au déplacement, rassemblant une pléthore de personnages et présentant divers lieux et décors dans un même film, le cinéma n'est-il pas la forme d'expression artistique qui se rapproche le plus du « vécu »? Lorsqu'un peuple prend vie sous nos yeux, lorsqu'un fragment de l'histoire passée se déroule sur un écran, quand une ville lointaine se découvre à nous dans ses moindres replis, n'a-t-on pas l'impression d'y être? N'a-t-on pas le sentiment de comprendre enfin de quoi parlaient nos manuels scolaires ou autres ouvrages de référence? Nous sommes frappés par la « vérité » de certaines images, le spectacle filmique fonctionne à tel point que nous ne pouvons douter de la portée informative du cinéma. Dès lors, nous sommes tout à fait disposés à considérer le film comme une simple reproduction, quasi mécanique, de la société.

2 Le film construit une réalité sociale

Il est rare qu'un film soit complètement étranger au contexte social duquel il émerge. *Mais le propre du film est de transformer l'événement emprunté au contexte immédiat. Prélevant des données dans le monde concret – un événement sociopolitique, des hommes et des femmes du Québec, une artère de Montréal, des prisons –, le cinéaste les distribue en un ensemble fictif et cohérent.* Ce que nous trouvons au cinéma est une présentation construite. *Plutôt qu'une fenêtre donnant sur l'univers, le film est une construction; il met le monde en scène, construit une image de ce dernier.* Et cette image n'est rien moins que naïve.

3 Le film est un spectacle

Certes, la caméra enregistre des choses réelles, mais ces choses ne sont pas « le réel »; elles sont plutôt la vie telle qu'elle est perçue, ou reconstituée, ou imaginée par ceux et celles qui produisent le film. L'histoire qui se déroule à l'écran est le fruit d'un travail laborieux de sélection et de combinaison d'images : selon le point de vue adopté par le cinéaste, certains détails ou événements seront omis, d'autres mis en valeur. Par conséquent, la société représentée peut prendre autant de formes qu'il y a de montages possibles créés à l'aide d'un même réservoir d'images. Quant à ces images, elles ont fait l'objet d'un captage artificiel. En effet, *si le réalisateur crie : « Silence, on tourne! », c'est que la vie ordinaire doit céder la place au spectacle.* Même un film scientifique ou un documentaire, qui recourent à des procédés narratifs pour soutenir l'intérêt, échappent difficilement à la fiction : un reportage met l'accent sur l'issue incertaine d'une opération chirurgicale, voilà qu'il devient un petit film à suspense.

2.4 Le film *Les ordres* « trahit » la réalité sociale

Si tout film trahit la réalité sociale, selon l'heureuse expression de Dominique Noguez, c'est dans la double acception du verbe « trahir » : un film révèle la réalité sociale en même temps qu'il s'en écarte. Voyons brièvement comment le film *Les ordres* joue sur ces deux tableaux à la fois.

2.4.1 *Le film révèle la réalité sociale*

Le film révèle la réalité sociale en nous donnant des éléments à reconnaître, en présentant des éléments qu'il nous est possible de rattacher à du connu. Pour étayer cette affirmation, quelques exemples suffiront. D'abord, *un film comme Les ordres effectue un prélèvement dans l'univers social en portant à l'écran un fait avéré. Ensuite, il fait allusion aux problèmes sociaux qui sévissaient au Québec en 1970, ainsi qu'aux tentatives de résolution de ces problèmes par les Québécois : regroupement des travailleurs en syndicats (Clermont Boudreau), mise sur pied d'institutions pour les plus démunis (Dr Jean-Marie Beauchemin), défense des démunis (Claudette Dussault). Enfin, le film fait état de la réaction des « gens ordinaires » au moment de l'annonce de la Loi sur les mesures de guerre : l'épicier adopte l'indifférence, la voisine des Boudreau crâne, Clermont plaisante. Plusieurs personnes qui ont vu le film se sont reconnues dans ces personnages. Lors de l'annonce de la fameuse loi, les gens ordinaires, ceux qui n'exerçaient pas d'activité politique directe, arrivaient difficilement, tout comme les personnages dans le film, à prendre la mesure de ce qui leur arrivait, de ce qui arrivait au peuple québécois en tant que collectivité.*

2.4.2 *Le film s'écarte de la réalité sociale*

Le film de Brault était très attendu au Québec. On a admiré la ténacité du réalisateur qui, par manque de fonds, a pris quatre années pour réaliser son film. Enfin, quelqu'un osait aborder le drame vécu par les Québécois en 1970. Pourtant, le film a déçu une partie de la critique, déception due à l'absence des données historiques fondamentales qui auraient permis de comprendre la crise d'Octobre et le destin du peuple québécois. Michel Brûlé rapporte que « le reproche le plus sévère qu'on a fait à Brault est d'avoir privatisé l'histoire,

d'avoir ramené à une dimension individuelle ce qui a été avant tout collectif¹⁰ ».

Mais en adressant de tels reproches au film, on oublie que très rares sont les œuvres qui atteignent à une vision totalisante englobant les problèmes fondamentaux de la réalité. *Le film ne peut représenter le tout de l'événement, pas plus que le tout de la réalité sociale, politique et historique du Québec, et ce, pour la bonne raison que le cinéaste doit organiser ce qu'il veut porter à l'écran. Pour produire Les ordres, il a fallu sélectionner, choisir, trier parmi le nombre infini d'éléments offerts par la réalité sociale. Et surtout, il a fallu organiser cette matière brute de manière à créer un ensemble fictif et cohérent, qui renvoie le spectateur au réel en même temps qu'à l'imaginaire. C'est d'ailleurs cet aspect que note René Lévesque à propos du film de Brault : « Cela "sent" le vécu comme le meilleur cinéma-vérité, avec une sobriété, une pudeur même, qui ne font que renforcer le suspense¹¹ ». Le cinéma direct, genre soi-disant dépositaire de l'authenticité, est devenu producteur d'une fiction qui se donne pour réelle.*

On le constate, c'est une étrange alliance que le cinéma scelle avec la réalité sociale. Car un film ne photographie pas la société nue, il ne radiographie pas les conflits qui touchent une communauté, il ne brosse pas nécessairement un tableau statistique des différentes classes de la société qu'il représente. Et pourtant, le cinéma est pétri de socialité : par l'intermédiaire du spectateur, et ce, malgré les contraintes sociales qui pèsent sur lui, un film comme Les ordres a son rôle à jouer dans l'aventure sociale.

2.5 Le spectateur établit un lien entre le film et la réalité sociale

DEUXIÈME ACTIVITÉ

Le film sollicite le savoir du spectateur

En guise d'introduction à la problématique du spectateur, nous proposons une activité qui, d'une part, permettra aux élèves de prendre contact avec le film sans plus tarder et, d'autre part, leur fournira l'occasion de *vérifier l'exactitude* des notions présentées plus bas.

10. Cit. en p. 2 d'un document versé au dossier de presse du film, dossier disponible à la Cinémathèque québécoise.

11. René LÉVESQUE. « Pourquoi "Les Ordres"? », *Le Jour*, Montréal, 28 septembre 1974, p. 5.

Objectif : Au cours de cette activité, les élèves prennent conscience du processus par lequel le savoir du spectateur construit la réalité sociale du film.

Déroulement : Les élèves visionnent *Les ordres* depuis le commencement jusqu'au bulletin de nouvelles annonçant la proclamation de la Loi sur les mesures de guerre (durée approximative : quinze minutes). Les élèves sont invités à porter une grande attention aux différents textes que cette partie du film présente. Après le visionnement, l'enseignant ou l'enseignante anime une discussion, faisant ressortir le fait suivant : si le spectateur ignore qu'en 1970, le premier ministre du Canada était Pierre Elliott Trudeau, il ne peut apprécier l'ironie du film. En effet, aussi étonnant que cela paraisse, c'est bel et bien le même homme qui expose ses vues humanistes pour ensuite, quelques années plus tard, déclarer la Loi sur les mesures de guerre.

2.5.1 *Le rapport du film à la société est assuré par le savoir antérieur du spectateur*

Sans en être toujours conscient, le spectateur reçoit le film à l'aune d'un savoir antérieur. C'est sur la base de ce savoir préalable qu'il accorde foi ou non aux images et à l'information qu'un film lui propose. **C'est donc à partir d'un savoir antérieur que le spectateur juge de la justesse d'une représentation donnée, et aussi, qu'il construit le film.** De la possibilité de mettre en relation des éléments du film, ne serait-ce que quelques-uns, avec du connu, dépend l'adhésion du spectateur au film, et par conséquent, l'adéquation du film à la société.

Un spectateur montréalais qui, vers l'an 2000, reconnaît dans *Les ordres* la première page du *Journal de Montréal*, reconnaît du même coup plusieurs choses : l'action se déroule au Québec, dans un milieu francophone, au moment de la crise d'Octobre; ce spectateur reconnaît aussi une époque qui, en supposant qu'il l'ait vécue, ne constitue pas son présent. Lorsque l'épicier parle à Clermont de billets pour la « game », le spectateur – selon son milieu d'origine – saura ou ne saura pas qu'il s'agit d'une partie de hockey. En supposant qu'il le sache, il verra dans ce détail une preuve que le réalisateur est très intégré à sa société.

2.5.2 *Le savoir du spectateur est d'ordre social, culturel*

Si le spectateur québécois ou le spectateur ayant résidé au Québec connaît l'importance du hockey pour la communauté

québécoise francophone, il n'est pas certain qu'un francophone vivant au Zaïre ou au Maroc saisisse les allusions au hockey de l'épicière (lorsqu'il parle de la « game », lorsqu'il suggère à Clermont d'accrocher ses patins). Une particularité sociale comme celle-là, qui sollicite un savoir spécialisé du spectateur, prouve à quel point le film de Brault échappe à des cadres généraux et se tient très près de la vie réelle de la société. Cependant, il faut bien voir que le spectateur québécois reconnaît dans cette particularité quelque chose qu'il connaissait déjà; quant au spectateur étranger, il y a fort à parier que l'allusion lui échappe. Aussi, la portée informative du film n'est-elle pas si assurée qu'on pourrait le croire de prime abord.

Jouant avec le savoir du spectateur, le film ménage donc des effets de réalité. Certaines images portent, comme en elles-mêmes, une sorte d'évidence tenant lieu de preuve. Reconnaisant dans le film des détails qui renvoient au réel, le spectateur en vient à postuler, à désirer, à croire que l'ensemble du film s'aligne sur la réalité. Frappé par le caractère de vérité des images, il en vient aisément à prendre le film pour un compte rendu de la réalité sociale, vantant sa valeur documentaire ou contestant sa valeur de vérité.

Mais la réalité, la valeur de vérité de tous ces petits détails, c'est le spectateur qui la crée, qui la recrée à partir de son savoir. Et ce savoir, en grande partie, est d'ordre social et culturel. Ainsi, après avoir visionné *Pour la suite du monde* (M. Brault et P. Perrault, 1963), plusieurs Français arrivèrent à l'Île-aux-Coudres en croyant ferme qu'ils parviendraient difficilement à se frayer un chemin à travers la forêt dense dès qu'ils quitteraient la route ou s'éloigneraient un tant soit peu de la grève. C'est que le montage du film laisse croire que les milliers de troncs d'arbres nécessaires à la construction des pièges à marsouin sont coupés sur les terres des habitants de l'île. En fait, les arbres nécessaires au tournage furent coupés sur des terres appartenant au Séminaire de Québec, dans les Laurentides, et transportés jusqu'à l'Île-aux-Coudres. Faut-il pour autant taxer de naïveté ces Français fraîchement débarqués à l'Île-aux-Coudres? Non pas. Simplement, l'image que leur renvoyait le film venait authentifier un savoir antérieur, un lieu commun en France : « Le Canada est un vaste pays; une grande partie de ce territoire est vierge ».

2.5.3 *Le rapport du film à la société est également modulé par les attentes du spectateur*

Accorder au film la crédibilité de l'enquête, c'est oublier que *les images cinématographiques sont orientées non seulement par le savoir du spectateur, mais également par ses attentes. Et tout comme son savoir, les attentes du spectateur sont d'ordre social, culturel.*

On l'a vu, *Les ordres*, surtout au moment de sa sortie, ne répondait pas aux attentes de la communauté québécoise, à tout le moins pas à celles des gens s'occupant activement de politique. Mais étrangement, ce que les critiques québécois ont vilipendé – un pan important de l'histoire collective se trouve occulté par le drame personnel, le film se contente de montrer des agissements qui vont à l'encontre des valeurs humanistes universelles, il ne démonte pas le mécanisme du pouvoir, il ne dit mot des décideurs politiques – est précisément ce qu'une grande partie de la critique européenne a acclamé. Le commentaire de Guy Rémy en fournit l'illustration :

« [...] Les personnages avaient, en effet, l'illusion de la sécurité dans un gouvernement chargé de les encadrer et de les protéger. À la suite d'événements qu'elles ne pouvaient plus contrôler (enlèvements par un mouvement révolutionnaire), les structures de la machine gouvernementale se sont affolées, enrayées, déréglées. L'illusion détruite chez les protagonistes du drame est avant tout la foi dans les ressources rationnelles et raisonnables d'un appareil administratif menacé par un quelconque danger. »

« Dès lors, l'aventure subie par les personnages revêt les caractéristiques d'une histoire fantastique, d'un cauchemar. Des citoyens sont arrêtés au milieu de la nuit, sans raison, sans préavis. Ils sont conduits dans un enfer carcéral où des geôliers – aux ordres de qui? – exercent sur eux des sévices d'une cruauté invraisemblable. Parti du réalisme, le film atteint à une dimension fantastique (proche de *l'Orange mécanique*). Les personnages, et les spectateurs, sont plongés dans l'horreur et dans l'inexplicable (lequel est aussi une source de terreur). Les autorités, en libérant les victimes, seront incapables de justifier leur action. "C'est une erreur", dira-t-on à ces prisonniers ayant vécu une aventure kafkaïenne. »

« Rarement un film a été aussi loin dans la dénonciation concrète, tangible de l'autoritarisme, vu comme une maladie qui peut s'emparer de n'importe quel régime, même libéral. Parce qu'elle est située en dehors des catégories étroites de la "gauche" et de la "droite", cette description accusatrice implique une force de persuasion incalculable¹². »

Pour Rémy, le film tire sa force de la description de l'« autoritarisme », description qui se déploie en marge des catégories politiques et qui atteint ainsi à une dimension fantastique. On le constate, ce commentateur n'avait pas, envers *Les ordres*, les mêmes attentes que des personnes s'occupant de politique québécoise. Alors que Lévesque, Ferretti ou Vallières mettent le film en relation avec leur réalité politique, historique et socio-économique immédiate – à juste titre, d'ailleurs –, le spectateur étranger en fait l'occasion d'une réflexion sur un type de pouvoir. Alors que les premiers reprochent au film de traiter froidement un événement brûlant d'actualité, le second conçoit le film comme un objet artistique, comme un spectacle qui déclenche une prise de conscience.

2.5.4 *Par l'intermédiaire du spectateur, le film se trouve relié à un grand nombre d'œuvres*

Sur la base de l'expérience, un spectateur québécois tend à mettre *Les ordres* en relation avec la réalité sociale qu'il connaît, avec la société dont il fait partie. *Mais un spectateur peut tout aussi bien confirmer le rapport du film à la société grâce à ses affinités artistiques. Pour comprendre le film, il en appelle alors à l'univers imaginaire auquel il se nourrit.* Guy Rémy faisait allusion à *Orange mécanique* (S. Kubrick, 1971); il parlait également d'une « aventure kafkaïenne ». Jean-Louis Bory emprunte une voie similaire :

« Brault ne fabule pas, nulle politique-fiction. Il a recueilli, en noir et blanc, le témoignage de vraies victimes. [...] C'est du très beau travail. Travail consacré à la description scrupuleuse d'un mécanisme. Car c'est bien d'une machine qu'il s'agit. Disciplinée. Où tout est calculé pour briser l'individu, le diminuer, voire l'anéantir. Plus par la violence psychologique que par la violence physique : l'humiliation, la peur, le silence, la solitude, l'absurde. L'absurde, surtout. C'est du Kafka. Les

12. Dossier de presse de la Cinémathèque québécoise, 13 juin 1975.

ordres tombent de bouches invisibles et ils sont incompréhensibles, inexplicables. C'est l'image même de l'arbitraire totalitariste. Il faut beaucoup de vigilance aux citoyens, nous dit Brault, pour y échapper. On aura compris qu'il ne parle pas seulement du Canada¹³. »

Ainsi, le spectateur relie le film à d'autres œuvres qui ont construit notre savoir sur la société. Car il faut le noter, notre connaissance de la société n'est pas strictement de première main. Des œuvres artistiques, critiques, scientifiques, nous ont donné une image de notre société. Et lorsqu'un film vient confirmer les propos tenus dans ces œuvres, il gagne en réalisme. Mais il faut bien admettre que ce film est alors le reflet non pas d'un réel qui le précéderait, mais plutôt d'autres reflets, si bien qu'un film, en relation avec d'autres films, pourra construire un univers de référence : le film *Octobre* (P. Falardeau, 1994) sera lu à travers *Les ordres*; les deux films seront lus à la lumière l'un de l'autre et, en définitive, un spectateur verra dans ces deux films la réalité des événements d'octobre 70. Pareillement, dans l'univers des films policiers américains des années 30, la société à laquelle on renvoie « n'est pas tant l'époque historique réelle de la prohibition que l'univers imaginaire de la prohibition tel qu'il s'est constitué dans l'esprit du spectateur au fil des articles, des romans et des films qu'il a lus ou vus¹⁴ ».

2.6 La pratique même du cinéma est socialisée

Dire qu'une équipe de production organise le réel et la réalité sociale, c'est une manière de dire que la prise d'images n'est pas « objective ». La pratique cinématographique ne consiste pas à installer une caméra sur son trépied, puis à laisser défiler la pellicule, geste de capture du monde qui mènerait, dans un second temps, à la projection de ce monde sur un grand écran. Les images proposées ne sont donc pas arbitraires; elles ne sont pas le fruit du hasard.

2.6.1 Les images sont canalisées par les prédispositions du cinéaste

*Michel Brault est à la fois un citoyen et un créateur. Indéniablement, son appartenance à un milieu social, ses préoccupations sociales ainsi que ses positions politiques transparaissent dans *Les ordres*. En outre, elles courent en*

13. Jean-Louis BORY. « Trois grands aux quatre coins du monde : un Canada policier, un journaliste à bout de souffle, un Mexique flamboyant », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 17 mai 1975, p. 72.

14. Jacques AUMONT et autres. *Esthétique du film*, Paris, Éditions Nathan, 1983, p. 73.

filigrane dans l'ensemble de son œuvre¹⁵. Mais parce qu'il fait un métier de création, parce que sa réflexion sociale et sa démarche créatrice se mêlent intimement, le cinéaste conçoit le sujet de son film de façon tout à fait personnelle : « Tout ce que j'ai tenté de retrouver, c'est l'essentiel de la douleur des hommes et des femmes qui ont été mis arbitrairement en prison¹⁶ ». Dans la perspective artistique qui est la sienne, Brault veut transmettre une émotion, « un climat d'émotion global ». Mais avant même de vouloir cela, le cinéaste était parti en chasse de témoignages, non pas pour fournir une analyse sociale, non pas pour livrer un pamphlet politique, mais plutôt comme celui qui va sans trop savoir où. Fidèle à sa démarche de créateur sur le terrain, il allait sans bien savoir ce qu'il trouverait, ce qui le toucherait :

« Au cours de la recherche, je découvris ce que nous ignorions tous et dont la majorité des Québécois s'étaient désintéressés : le sort des 450 otages innocents. [...] J'ai choisi de communiquer l'information par la sensibilité au plus grand nombre possible en me lançant dans un geste spontané et désespéré qui est la création d'un film de fiction même s'il est fortement et soigneusement informé par le vécu¹⁷. »

C'est donc à titre de citoyen que le réalisateur réagit. Atterré par ce qui arrive à sa communauté, par ce qui survient dans sa société, il déploie ses ressources créatrices afin de scruter l'événement. Et en même temps, l'événement lui fournit l'occasion de poursuivre son exploration cinématographique¹⁸.

2.6.2 *Un film est soumis à des contraintes financières, institutionnelles et politiques*

Des contraintes financières peuvent imposer au réalisateur certains choix dont on penserait qu'ils relèvent de plein droit de l'esthétique. C'est le cas pour l'utilisation de la couleur et du noir et blanc dans *Les ordres*. Le budget ne permettant pas la réalisation de l'ensemble du film en couleur, le distributeur n'appréciant pas le seul noir et blanc, Brault y est allé d'une solution de compromis.

15. À ce sujet, consulter la première partie du cahier.

16. Propos rapportés par Ghislaine RHÉAULT : « Les ordres c'est les ordres », *Le Soleil du Saguenay*, Chicoutimi, 26 février 1972, p. 32.

17. « Déclaration de Michel Brault », 22 juillet 1975, dossier de presse de la Cinémathèque québécoise.

18. Consulter la première partie du cahier.

Les contraintes d'ordre institutionnel ont trait au cadre de production dans lequel le film s'inscrit. Chacun sait qu'on ne tourne pas de la même manière au Québec et à Hollywood, à l'ONF et aux studios de la Warner Bros. Mais il faut noter ici que ce type de contraintes convient aux choix du réalisateur : il ne semble pas que Brault ait jamais rêvé de films à grand déploiement, qui impressionnent le spectateur à grand renfort d'effets spéciaux et l'économiste à coups de chiffres astronomiques.

Un film peut également subir des contraintes d'ordre politique. Sur ce chapitre, il est difficile d'aller bien avant. En effet, il sera toujours difficile de faire admettre à un décideur que son refus masque des motivations autres que celles qu'il allègue. Considérons tout de même le cas du film de Brault. Quatre fois, le scénario fut refusé par l'ONF et, quatre fois, il fut retouché par Brault, qui n'en était pourtant pas à ses premières armes. On dit que Robert Newman, le patron de l'ONF à l'époque, aurait reçu « des ordres ». Quant à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), ses dirigeants ont tardé à délier les cordons de la bourse, alléguant le manque de vérité du scénario parce que ce dernier se situait « à mi-chemin entre la pseudo-vérité et la fiction¹⁹ ». Était-ce là une manière de masquer les motifs politiques du refus? Chose certaine, le film s'est perdu dans un dédale bureaucratique avant que d'aboutir sur de la pellicule bien réelle.

2.7 Le cinéma a son rôle à jouer dans l'aventure sociale

Un film comme *Les ordres* « dialogue » avec la société : tout en la représentant, il se trouve contenu en elle. Car le film est *dans* la réalité sociale et non au-dessus d'elle.

2.7.1 Le cinéma contribue à l'élargissement du savoir

Une donnée comprise dans un film, donnée jusqu'alors inconnue du spectateur, peut participer à l'enrichissement de son savoir pratique. Supposons qu'un spectateur n'ayant jamais mis les pieds à Montréal remarque la manière dont Richard Lavoie ouvre la porte de son appartement dans *Les ordres*. Il se peut bien qu'il adopte pour lui-même ce système artisanal ma foi fort pratique et peu coûteux. De la même manière, un spectateur peut avoir appris d'un film la manière de beurrer les biscottes sans qu'elles se brisent. En adoptant

19. Propos de Michel Brault, rapportés par Ghislaine RHÉAULT : « Les ordres c'est les ordres », *Le Soleil du Saguenay*, Chicoutimi, 26 février 1972, p. 32.

certaines manières de faire, certaines conduites tirées du film, le spectateur peut enrichir sa connaissance de la société représentée. Les données contenues dans le film servent ainsi de point de départ à l'élaboration d'un nouveau savoir.

C'est dire que le cinéma est à la fois « répertoire et production d'images²⁰ ». En un sens, il montre non pas la réalité sociale, mais des fragments de celle-ci que le public accepte et reconnaît tout en contribuant à élargir la connaissance qu'a le public de cette réalité.

2.7.2 *Un film peut agir sur la réalité sociale*

Un film peut être vu comme une prise de position dans un débat de société, suscitant à son tour des prises de position. Un film comme *Les ordres*, à la fois fiction et outil de communication, a fait parler. Ce faisant, il a provoqué des changements d'opinion. C'est ainsi qu'un an après la sortie du film, René Lévesque révisé son jugement. Alors qu'il considérait *Les ordres* comme un film sans portée politique, il réalise que le film agit. Ce changement de cap est attribuable à un article signé par John Hofsess dans le magazine anglo-canadien *Maclean's* (avril 1975). Dans cet article, Hofsess relate la stupéfaction horrifiée de 600 congressistes anglo-canadiens qui visionnèrent *Les ordres* à Winnipeg. C'est avec satisfaction que Lévesque cite et traduit les propos de son confrère journaliste : « En voyant *Les ordres*, ils se font littéralement arracher les écailles (*sic*) des yeux et, pour la première fois, découvrent la réalité de ce qu'ils approuvaient²¹ ». Et jubilant de plus belle, Lévesque constate que « cette chronique est vite transformée en un réquisitoire où se trahit clairement le début d'un cruel remords collectif ».

Ainsi, le cinéma peut constituer le point de départ d'une prise de conscience, il peut être un outil de critique sociale, et ce, au moment où parfois on s'y attendrait le moins. Alors qu'on reprochait à Brault d'avoir construit une fiction beaucoup trop générale, voilà que cette construction tout sauf fidèle atteint pourtant une cible, celle-là même dont on pensait que seul un discours ancré dans le politique pouvait la toucher. Et c'est ce qui fait la force d'un film comme *Les ordres*, la force du cinéma tout court : *un film peut agir, mais voilà, on ne peut jamais prévoir comment et à quel titre. Le film et le vaste texte social se mettent en jeu réciproquement, mais c'est d'un jeu imprévisible qu'il s'agit.*

20. Pierre SORLIN. *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 69.

21. René LÉVESQUE. « La honte d'octobre 1970 », *Le Jour*, Montréal, 1^{er} avril 1970, p. 5.

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant que les élèves disposent de connaissances pertinentes sur le film *Les ordres* ainsi que sur les relations qu'entretiennent le cinéma et la société, ils sont mieux préparés au visionnement critique proposé dans la présente section. Chacun des exercices suggérés permettra d'attirer l'attention de ces derniers sur un élément particulier et servira de point de départ aux discussions qui suivront le visionnement.

1 Premier exercice : le savoir du spectateur

Roger Caillois a dit de la révolution sociologique qu'elle était « la démarche de l'esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors et comme si on la voyait pour la première fois²² ». Les élèves sont invités à effectuer en eux cette révolution sociologique : ils imaginent qu'ils sont des Martiens étudiant le film en vue de leur premier voyage au Québec. Ces Martiens considèrent *Les ordres* comme un portrait fidèle de leur société d'accueil. Leur attention va surtout à la différence entre les sexes : ils veulent savoir si cette différence est uniquement d'ordre physique ou si elle se manifeste par des conduites sociales spécifiques. En visionnant le film, les élèves exécutent deux tâches : particulièrement attentifs au personnage de Marie Boudreau, les élèves notent tous les traits – ses dires, ses faits et gestes, et aussi, ce que les autres personnages en disent – qui pourraient servir à définir la conduite sociale d'une femme au Québec dans les années 70; particulièrement attentifs aux personnages qui restent à la maison²³ pour s'occuper des enfants, les élèves établissent un tableau statistique reflétant la répartition des tâches entre les sexes dans le film.

2 Deuxième exercice : les choix à l'origine d'un film

Dire qu'un film est un spectacle, que sa réalisation consiste en une organisation, c'est dire que l'équipe de production fait des choix. En regardant *Les Ordres*, les élèves sont attentifs aux aspects de la crise d'Octobre que le film évoque sans les développer. Après le visionnement, les élèves seront invités à rendre compte des divers aspects ou points de vue qu'un cinéaste pourrait choisir de traiter en se servant du même fait sociopolitique.

22. André LAGARDE et Laurent MICHARD. *Anthologie de la littérature française, XVIII^e s.*, Paris, Bordas, 1966, p. 79.

23. Après avoir visionné le film, les élèves seront en mesure de reconnaître deux personnages possédant cette caractéristique : Richard Lavoie et Marie Boudreau. L'enseignant ou l'enseignante trouvera toute l'information utile à la compréhension de cet exercice et de l'exercice suivant au point 1.1 de la troisième partie.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film par la mise en commun de l'évaluation qu'en ont fait les élèves, individuellement ou en équipe. Au cours de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 La mise en commun des perceptions des élèves

Il importe ici de s'assurer que les élèves mettent à profit le contenu des étapes précédentes : connaissances théoriques acquises lors des exposés magistraux, observations et réflexions dégagées lors des activités d'apprentissage, observations et réflexions que les exercices proposés pour le visionnement du film permettent de faire.

1.1 Le retour sur les exercices proposés

Retour sur le premier exercice

Redevenus eux-mêmes, les élèves répondent aux questions suivantes : Le personnage de Marie Boudreau est-il représentatif de la condition de la femme au Québec en 1970? Le tableau statistique relatif à la répartition des tâches compte tenu du sexe reflète-t-il la réalité? *On peut tirer deux conclusions. La première, c'est que le film ne représente pas fidèlement toutes les conduites sociales d'une société.* En effet, même si on peut considérer que Marie Boudreau est représentative de la condition de la femme au Québec dans les années 70, le rapport statistique que l'on établirait à partir des données contenues dans le film – deux personnes restent au foyer : un homme et une femme – n'est pas représentatif de la répartition des tâches selon le sexe. *La seconde conclusion a trait au savoir du spectateur. L'expérience à laquelle les élèves viennent de se livrer démontre que c'est bien à partir d'un savoir antérieur que l'on juge de l'adéquation d'un film à la réalité.*

Retour sur le deuxième exercice

Une même réalité peut être traitée selon plusieurs points de vue. Un cinéaste peut choisir de traiter la crise d'Octobre selon le point de vue des felquistes, ce qu'a fait Pierre Falardeau avec *Octobre*. On pourrait aussi porter à l'écran les délibérations des décideurs (pourquoi pas Pierre Elliott Trudeau entouré d'un réseau complexe de téléphones et

d'ordinateurs, en communication avec certains des dictateurs de ce siècle encore en vie?). On pourrait également imaginer l'effet de la Loi sur les mesures de guerre sur un groupe gauchiste français. Finalement, puisqu'il faut bien s'arrêter, on pourrait adopter le point de vue des policiers (les tensions entre haut gradés et simples exécutants, ce que disent les policiers à leurs épouses lorsqu'ils entrent chez eux après leur travail, et aussi, ce qu'ils taisent). Cette énumération permet de constater à quel point la réalité sociale qui s'offre au réalisateur est vaste, touffue, ce qui explique qu'un film ne puisse représenter le tout d'un événement prélevé dans cette réalité sociale.

1.2 Le débat autour d'extraits de critiques

Les extraits proposés permettent de revenir sur les notions ayant trait au spectateur, dont le savoir et les attentes sont d'ordre culturel.

« Vous aviez un sujet extraordinairement fertile entre les mains et vous n'en avez fait qu'un documentaire insipide, dans le style somnifère de l'ONF, où vous avez appris les rudiments du métier²⁴. »

« Sans insulter à l'épreuve réelle de ces hommes et de ces femmes, il faut bien dire que l'indignation du réalisateur, que l'on veut nous faire partager, paraîtra quelque peu forcée aux Européens, qui ont connu des prisons plus rudes. Heureux pays, où une femme libérée peut téléphoner directement au ministre de la Justice [...]»²⁵. »

Différentes pistes de réflexion sont ici offertes aux élèves. Les questions suivantes constituent autant de fils conducteurs : Les élèves ont-ils reçu le film comme un « documentaire insipide » ou ont-ils vécu le « suspense » du film? Les élèves ont-ils cru que Marie Boudreau parlait vraiment au ministre de la Justice ou ont-ils vu en Marie une femme qui, de bonne foi, *croit* qu'elle s'adresse bel et bien à ce ministre? Pourquoi Pronovost trouve-t-il le film insipide? En lisant l'ensemble du texte de Mohrt²⁶, n'a-t-on pas l'impression que le journaliste ancre l'ensemble de sa critique dans une présomption telle que « la naïveté constitue la marque de commerce des Canadiens »? Ces deux extraits semblent-ils représentatifs du fait que le spectateur reçoit le film à l'aune de son savoir – savoir non seulement encyclopédique, mais qui relève aussi de l'expérience vécue?

24. Alain PRONOVOST. « Les Ordres, une vision fédéraliste », *Le Jour*, Montréal, 25 janvier 1975, p. 9.

25. Michel MOHRT. « Le Canada juge, l'Amérique s'amuse », *Le Figaro*, Paris, 14 mai 1975, p. 25.

26. Consulter l'annexe II.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter de leur perception des thèmes abordés dans le film.

2.1 « C'est les ordres »

Une expression est récurrente dans le film : *les ordres*. Cette expression agit à la manière d'un mot de passe. Répondre « C'est les ordres », c'est une façon de ne pas répondre, de se dégager d'une responsabilité, de ne pas faire face à celui ou celle qui questionne. Les élèves sont invités à réfléchir sur l'une des premières scènes du film²⁷, alors que Marie Boudreau refuse à sa fille une permission de sortie et refuse également de lui exposer les raisons de son refus. Peut-on établir un parallèle entre cette scène et toutes les scènes du film où un personnage répond à un autre : « C'est les ordres »? Jusqu'où va ce parallèle et où s'arrête-t-il?

2.2 « Après l'hiver, y'a toujours une débâcle »

À la fin du film, Clermont Boudreau rapporte un mot de Marie : « Après l'hiver, y'a toujours une débâcle ». Ce mot, Clermont le prononce-t-il pour s'encourager lui-même ou y croit-il vraiment? Est-il possible que ce mot représente la vision du réalisateur de ces fameux événements d'octobre 70? Certaines images du film – tempête de neige, tableau de Lemieux chez le Dr Beauchemin – laissent-elles penser le contraire, à savoir que l'hiver sera sans fin?

2.3 La portée du film

Le fait que le film passe outre à des considérations d'ordre historique et politique occulte-t-il complètement sa dimension sociopolitique?

27. Il serait souhaitable de visionner cette scène de nouveau.

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT, Jacques, et autres. *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, 238 p., p. 73.
- BONITZER, Pascal. « L'espace politique », chap. dans *Le regard et la voix*, coll. 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1976, 142 p.
- BORY, Jean-Louis. « Trois grands aux quatre coins du monde : un Canada policier, un journaliste à bout de souffle, un Mexique flamboyant », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 17 mai 1975, p. 72.
- BRAULT, Michel. « Déclaration de Michel Brault », 22 juillet 1975, dossier de presse de la Cinémathèque québécoise.
- BRÛLÉ, Michel. Dossier de presse de la Cinémathèque québécoise.
- FERRETTI, Andrée. « Les Ordres : un bon film, mais sans but politique », *Le Jour*, Montréal, 24 octobre 1974, p. 8.
- LAGARDE, André et Laurent MICHARD. *Anthologie de la littérature française, XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1966, p. 79.
- LÉVESQUE, René. « Pourquoi "Les Ordres"? », *Le Jour*, Montréal, 28 septembre 1974, p. 5.
- LÉVESQUE, René. « La honte d'octobre 70 », *Le Jour*, Montréal, 1^{er} avril 1975, p. 5.
- MALTAIS, Murray. « LES ORDRES... quatre ans après », *Le Droit*, Ottawa, 23 octobre 1974, dossier de presse de la Cinémathèque québécoise.
- MOHRT, Michel. « Le Canada juge, l'Amérique s'amuse », *Le Figaro*, Paris, 14 mai 1975, p. 25.
- PRONOVOST, Alain. « Les Ordres, une vision fédéraliste », *Le Jour*, Montréal, 25 janvier 1975, p. 9.
- RÉMY, Guy. « Commentaires », 13 juin 1975, dossier de presse de la Cinémathèque québécoise.
- RHÉAULT, Ghislaine. « Les ordres, c'est les ordres », *Le Soleil du Saguenay*, Chicoutimi, 26 février 1972, p. 32.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 315 p., p. 69.

VALLIÈRES, Pierre. « Du cinéma au théâtre en passant par le show on se prépare un bien drôle d'anniversaire », *Le Jour*, Montréal, 27 septembre 1975, p. 17.

Autres films portant sur la crise d'Octobre de 1970

Les événement d'octobre 1970, Robin Spry, ONF, 1974.

Octobre, Pierre Falardeau, produit par Marc Daigle, Bernadette Payeur et l'ONF (Yves Rivard), 1994.

ANNEXE I

TABLEAU SYNOPTIQUE

**CE TABLEAU SYNOPTIQUE RÉSUME LA MATIÈRE CONTENUE
DANS LES POINTS 2.1 À 2.7.**

**IL SE VEUT UN OUTIL SUPPLÉMENTAIRE
POUR PERMETTRE AUX ENSEIGNANTS ET AUX ENSEIGNANTES
DE MIEUX PRÉPARER LEURS COURS. DE PLUS, IL PEUT ÊTRE REMIS
AUX ÉLÈVES À TITRE DE RÉSUMÉ D'UNE PARTIE DU CAHIER.**

TABLEAU SYNOPTIQUE

INTITULÉ	EXPLICATION OU DÉFINITION	EXEMPLE
2.1 La sociologie		
2.1.1 La sociologie comme discipline	La sociologie est l'étude des faits humains pris dans leur ensemble. Mettant différents facteurs en relation, le sociologue tente de découvrir les lois qui régissent des phénomènes sociaux de toute sorte.	Ce sont des études sociologiques qui ont démontré que le milieu socio-économique de l'élève influe sur sa réussite scolaire.
2.1.2 La sociologie de l'art	Les sociologues de l'art firent valoir que les sentiments de l'auteur, pas plus que son génie, ne suffisent à expliquer l'œuvre. Car d'abord et avant tout, le créateur est un être social.	Au XIX ^e siècle, des sociologues de l'art crurent possible d'expliquer les œuvres – tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu – à l'aide de données sociologiques : milieu socio-économique de l'auteur, situation politique de son pays, etc.
2.1.3 La théorie dite « du reflet »	L'expression « théorie du reflet » désigne l'ensemble des travaux qui reposent sur le postulat suivant : une œuvre constitue le portrait d'une société; tout comme un individu se contemple dans un miroir, la société peut se mirer dans l'œuvre, d'où la métaphore du reflet.	C'est dans cette perspective qu'une biographie récente établit un parallèle entre les monologues d'Yvon Deschamps et l'évolution collective des Québécois : le personnage du travailleur naïf représente les luttes syndicales, celui du mari obtus illustre les causes de la lutte pour l'égalité des sexes, etc.

2.2 Le cinéma comme miroir de la société		
2.2.1 Le cinéma comme reflet de la structure sociale	Un film comporte des éléments au moyen desquels on peut livrer une analyse des structures sociales.	<p>Le film <i>Les ordres</i> fournit une description topographique permettant l'élaboration d'une typologie socio-économique.</p> <p>L'ensemble constitué par trois lieux d'habitation – l'appartement de Richard Lavoie, celui des Boudreau et la maison du Dr Beauchemin – peut être considéré comme représentatif de la structure socio-économique du Québec francophone des années 70.</p>
2.2.2 Le cinéma comme reflet d'enjeux sociaux, politiques, économiques et historiques	Parce qu'il rend compte des antagonismes à l'intérieur d'une société, un film a la propriété de dévoiler l'histoire de cette société dans sa totalité.	Le film de Brault montre une société divisée en deux camps : d'un côté, on trouve ceux qui exécutent les ordres, et de l'autre, ceux qui en subissent les conséquences. Il n'y a qu'un pas à franchir pour considérer cette opposition comme représentative de toute l'histoire du Québec.
2.2.3 Le cinéma comme reflet d'une mentalité inconsciente	Des films ont la propriété de refléter la mentalité d'une nation ou d'en affirmer les préoccupations.	Dans cette perspective, on pourrait considérer le film de Brault comme un reflet de la mentalité des Québécois : un peuple de colonisés se dressant les uns contre les autres, se confondant dans la même aliénation. Et reliant ce point au précédent, on ajouterait que cette aliénation est représentative de l'histoire du Québec.

<p>2.3 Quand le reflet n'est pas fidèle</p> <p>Examen des commentaires critiques</p>	<p>Des commentateurs reprochent à Brault de ne pas représenter fidèlement la société québécoise, de ne pas brosser un tableau fidèle de ce que fut la crise d'Octobre.</p>	<p>On reproche au film de Brault de ne pas analyser la crise d'Octobre d'un point de vue politique et historique, de ne pas représenter toutes les personnes mêlées au conflit.</p>
<p>2.4 Le film <i>Les ordres</i> « trahit » la réalité sociale</p>		
<p>2.4.1 Le film révèle la réalité sociale</p>	<p>Effectuant un prélèvement dans l'univers social, le film présente des éléments qu'il nous est possible de rattacher à du connu.</p>	<p>En visionnant <i>Les ordres</i>, les spectateurs reconnaissent un événement réel – la crise d'Octobre – ainsi que des problèmes sociaux réels – ceux qui sévissaient au Québec dans les années 70 et contre lesquels certains personnages du film luttent. Les spectateurs reconnaissent également certaines particularités d'une communauté (la langue, l'accent) et l'espace géographique occupé par cette communauté (Montréal, ses rues, ses stationnements souterrains, ses édifices).</p>
<p>2.4.2 Le film s'écarte de la réalité sociale</p>	<p>Le film ne peut représenter le tout de l'événement, pas plus que le tout de la réalité sociale. Car la production d'un film implique d'organiser une matière brute afin de créer un ensemble fictif et cohérent.</p>	<p>Pour produire <i>Les ordres</i>, il a fallu sélectionner, choisir, trier parmi le nombre infini d'éléments offerts par la réalité sociale. Le cinéaste a choisi de traiter <i>un</i> aspect de la crise d'Octobre, celui que seules les victimes de la fameuse loi connaissent « réellement » pour l'avoir vécu de l'intérieur.</p>

<p>2.5 Le spectateur établit un lien entre le film et la réalité sociale</p>		
<p>2.5.1 Le rapport du film à la société est assuré par le savoir antérieur du spectateur</p>	<p>De la possibilité de mettre en relation des éléments du film avec du connu, dépend l'adhésion du spectateur au film, et par conséquent, l'adéquation du film à la société.</p>	<p>Dans <i>Les ordres</i>, les allusions au hockey témoignent d'une particularité de la communauté québécoise. C'est à l'aide de tels détails que le spectateur juge de la justesse d'une représentation, et aussi, qu'il construit le film.</p>
<p>2.5.2 Le savoir du spectateur est d'ordre social, culturel</p>	<p>Faisant l'addition de plusieurs détails, le spectateur en vient aisément à prendre le film pour un compte rendu de la réalité sociale. Toutefois, la portée informative d'un film n'est pas si assurée qu'on pourrait le croire de prime abord.</p>	<p>Si le spectateur québécois reconnaît une particularité sociale dans les allusions au hockey, c'est qu'il reconnaît là quelque chose qu'il connaissait déjà. Pour décoder de telles allusions, il bénéficie d'un savoir spécialisé. Quant au spectateur francophone vivant au Maroc ou au Zaïre, il y a fort à parier que l'allusion lui échappe.</p>
<p>2.5.3 Le rapport du film à la société est également modulé par les attentes du spectateur</p>	<p>Accorder au film la crédibilité de l'enquête, c'est oublier que les images cinématographiques sont orientées non seulement par le savoir du spectateur, mais également par ses attentes. Et tout comme son savoir, les attentes du spectateur sont d'ordre social, culturel.</p>	<p>Au moment de sa sortie, <i>Les ordres</i> ne répondait pas aux attentes des membres de la communauté québécoise s'occupant de politique active. Mais étrangement, la critique européenne a acclamé cela même que la critique québécoise vilipendait : de part et d'autre de l'Atlantique, les attentes n'étaient pas les mêmes.</p>

<p>2.5.4 Par l'intermédiaire du spectateur, le film se trouve relié à un grand nombre d'œuvres</p>	<p>Sur la base de l'expérience, un spectateur québécois tend à mettre <i>Les ordres</i> en relation avec sa réalité sociale immédiate. Mais un spectateur peut tout aussi bien confirmer le rapport du film à la société grâce à ses affinités artistiques.</p>	<p>Guy Rémy met <i>Les ordres</i> en relation avec <i>l'Orange mécanique</i> (S. Kubrick); il parle également du film comme d'une « aventure kafkaïenne ».</p>
<p>2.6 La pratique même du cinéma est socialisée</p>		
<p>2.6.1 Les images sont canalisées par les prédispositions du cinéaste</p>	<p>Michel Brault est à la fois un citoyen et un créateur; sa réflexion sociale et sa démarche créatrice se mêlent intimement.</p>	<p>Le cinéaste traite l'événement de façon personnelle : « Tout ce que j'ai tenté de retrouver, c'est l'essentiel de la douleur des hommes et des femmes qui ont été mis arbitrairement en prison ». Produisant une « fiction documentée », il scrute l'événement en même temps qu'il poursuit son exploration cinématographique.</p>
<p>2.6.2 Un film est soumis à des contraintes financières, institutionnelles et politiques</p>	<p>Ces contraintes relèvent de l'univers social dans lequel il s'inscrit.</p>	<p>Dans <i>Les ordres</i>, l'utilisation du noir et blanc répond à des exigences budgétaires. Par ailleurs, le film s'inscrit dans un cadre de production : on ne tourne pas de la même façon à l'ONF et aux studios de la Warner Bros. Finalement, divers types de censure peuvent s'exercer sur un film : on soupçonne que le film de Brault fut l'objet d'une censure politique.</p>

<p>2.7 Le cinéma a son rôle à jouer dans l'aventure sociale</p>		
<p>2.7.1 Le cinéma contribue à l'élargissement du savoir</p>	<p>Le cinéma est à la fois « répertoire et production d'images ». Il montre des fragments de la réalité sociale que le public accepte et reconnaît tout en contribuant à élargir sa connaissance de cette réalité.</p>	<p>En visionnant <i>Les ordres</i>, un spectateur étranger quelque peu informé de la réalité québécoise reconnaît certains éléments, qui étaient chez lui les objets d'un savoir livresque. Mais les données contenues dans le film pourront servir de point de départ à l'élaboration d'un nouveau savoir. Notre spectateur étranger dont la curiosité aura été piquée partira alors en chasse d'information : quels types d'hommes ou de femmes sont les Québécois? est-il possible que l'hiver ait forgé leur tempérament?, etc.</p>
<p>2.7.2 Un film peut agir sur la réalité sociale</p>	<p>Un film peut être vu comme une prise de position dans un débat de société, suscitant à son tour des prises de position.</p>	<p>Contre toute attente, <i>Les ordres</i> a provoqué des changements d'opinion. En visionnant le film, des congressistes anglo-canadiens ont découvert l'horreur d'une mesure qu'ils approuvaient auparavant.</p>

ANNEXE II

**COMMENTAIRES CRITIQUES
(EXTRAITS DE PRESSE)**

Le jour, Montréal,
28 septembre 1974, p. 5.

Pourquoi « Les Ordres »?

par René Lévesque

Sur le très beau film de Michel Brault, « Les Ordres », je n'ajouterai guère à l'enthousiasme si justifié que manifestait hier matin M. Jean-Pierre Tadros. Si ce n'est qu'un tel événement, ranimant d'un coup tout un bagage de souvenirs aussi complexes que confus, mérite d'être souligné de diverses façons, pour ne pas dire qu'il exige.

Nous revoici donc, après quatre ans, au cœur de la crise d'octobre 70. Les mesures de guerre entrent en vigueur. La police se déchaîne, « ramasse » les gens à gauche et à droite (mais surtout à gauche), sans mandats, puis les garde à l'ombre indéfiniment sans le moindre motif. Puis enfant, dans le même climat d'absurdité dégradante, on les renvoie chez eux. Rideau.

À même les récits d'un certain nombre de ces victimes, M. Brault a bâti cinq personnages synthétiques dont la crédibilité est d'un bout à l'autre hallucinante. Cela « sent » le vécu comme le meilleur cinématographe, avec une sobriété, une pudeur même, qui ne font que renforcer le suspense. La présence extraordinaire des comédiens, tout

spécialement d'Hélène Loïselle et Jérôme Lapointe, nous montre en passant à quel niveau d'excellence pourrait vite se hisser le cinéma québécois, s'il arrivait à se nourrir plus régulièrement de scénarios solides et authentiquement rivos à notre réalité.

Bref, on trouve là pour la première fois un tableau absolument convaincant du **comment** de cette honteuse opération d'abaissement collectif.

Ce qui manque, et qu'on s'attendrait à voir au moins évoqué avec insistance à quelques reprises, c'est le **pourquoi**. Et aussi, bien sûr, le **qui**. Ça et là, on aperçoit bien quelques soldats à mitraillette, une manchette de journal qui annonce des « vagues d'arrestations », mais tout cela est d'une discrétion et en quelque sorte d'un détachement qui donne l'impression que ça n'a aucun rapport et que c'est finalement par hasard que ces choses-là sont arrivées en même temps.

Il ne s'agit pas, est-il besoin de le dire, de reprocher à l'artiste d'avoir fait son film comme il

l'entendait. D'autant plus que le résultat est une éclatante réussite – mais, comme on dit en anglais, « as far as it goes ». Or, ces limites que M. Brault a cru bon de s'imposer, elles nous laissent sur un « Huis-clos » où victimes et policiers sont seuls, face à face, comme autant de marionnettes dont on n'aperçoit même pas les fils, encore moins les manipulateurs.

Un beau jour, qui viendra sans doute quand tous les vrais responsables seront disparus ou rentrés dans l'obscurité, on se demandera publiquement qui eut le front de profiter ainsi de ce faux état de guerre, d'enlever ses droits essentiels à toute une population, d'autoriser ces « lâchers » de policiers sur des citoyens innocents, d'organiser systématiquement cette écoeurante opération d'intimidation collective. Et l'on produira alors le film (d'horreur) politique où l'on verra du coup le pourquoi...

Il demeure, en attendant, que « Les Ordres » sont une très belle et poignante illustration du comment.

Le Jour, Montréal,
24 octobre 1974, p. 8.

Les Ordres : un bon film, mais sans but politique

par Andrée Ferretti, Montréal

J'ai vu hier soir Les Ordres.

Il m'est apparu manifeste que le but « politique » déclaré de ce film est de démontrer l'absurdité de la loi des mesures de guerre, son injustice et sa brutalité tant dans son principe que dans son application d'une part et d'autre part, de souligner la fragilité, la précarité, dans notre démocratie libérale, de nos libertés civiles et privées.

En fonction de cet objectif descriptif, Les Ordres est un film réussi. D'un point de vue dynamique, il arrive, et c'est également une réussite, à choquer a posteriori une grande partie des Québécois spectateurs.

Cependant, malgré cette dernière considération, je trouve ce film d'une grande inutilité dans la mesure où il est impossible de lui attribuer la moindre efficacité politique.

En effet, il ne suffit pas de montrer aux gens qu'ils sont mal gouvernés (la presse quotidienne ne fait pas autre chose dans ses chroniques sur le chômage, l'inflation, etc...) pour éveiller leur conscience aux problèmes de la liberté et les engager à se battre pour elle. L'important, c'est de montrer la liberté en action. Pendant les événements d'octobre, la liberté ne consistait pas à être ou ne pas être en prison, mais à assumer ses choix politiques. Et il y a des gens qui en octobre '70, au dehors

comme au dedans, ont vécu selon ces choix.

Pour ma part, j'étais en dedans et j'ai entendu chaque jour tout le temps que j'ai été à Parthenais (27 jours) des femmes qui malgré leur peur, leur rage, leur inquiétude et leur chagrin affirmaient sans bravade mais avec une belle fierté qu'elles préféreraient mille fois être emprisonnées sans aucun motif légal que d'être, même de la façon la plus lointaine, la plus indirecte, du côté du pouvoir.

C'est toute cette dimension du sens de la responsabilité qui est absente du film Les Ordres et qui n'en fait finalement qu'un divertissement de plus. De qualité, il est vrai.

Du cinéma au théâtre en passant par le show on se prépare un bien drôle d'anniversaire *par Pierre Vallières*

Le temps passe... Il passe même très vite de nos jours. À tel point que la mémoire semble avoir été mise hors d'usage par l'urgence du moment présent. Le passé est perçu comme une chose. Une chose finie. Et l'histoire, eh bien, elle est devenue la spécialité de quelques experts patentés. L'histoire, pourquoi faire? Le présent suffit. On s'en gave. Et quant à l'avenir: bah! On verra bien.

Ayant digéré avec une facilité déconcertante la promulgation de la Loi des mesures de guerre en octobre 1970, ayant de plus fermé les yeux avec une inconscience sans exemple sur les motifs politiques réels de cette promulgation à la Franco, le Québec est certes mûr pour le fascisme. Mais il ne s'en rend pas compte.

Quand l'inaction ou l'apathie quotidienne s'agite et même se prend à « se passionner » en temps de crise, elle se transforme inévitablement en peur. On l'a vu en 1970. On pourrait le revoir demain à l'occasion d'autres événements similaires, fabriqués ou non. Un peuple apolitique, qui choisit de se mettre d'avance hors jeu (« tous les politiciens sont pareils, la politique c'est toujours pourri, y a rien à faire »), est la proie facile des fascistes chevronnés ou potentiels.

Opération fasciste

Personne ne m'enlèvera de la tête que les événements d'octobre 1970 furent d'abord et avant tout une opération fasciste dirigée contre le Québec. Le fait que cette opération n'ait rencontré concrètement qu'une opposition « morale » d'opérette chez la faction la moins pire de notre intelligentsia et la stupeur paralysante chez la majorité des gens « ordinaires », démontre le penchant (l'espère qu'il n'est pas congénital) des Québécois à fuir la réalité et les responsabilités.

Alors que les plus vieux aiment se réfugier dans les fictions télévisées et l'idéologie ronronnante des Mireille Mathieu et des Ginette Reno, les plus jeunes aspirent sous les sapins et les érables de la campagne à rejoindre un ciel sans problèmes et surtout sans politique.

Une minorité encore tente de comprendre, désespérément, l'étrange comportement collectif de ce peuple incertain de son avenir mais dangereusement certain, par contre, de sa tranquillité.

Cinq ans après la Crise d'octobre, certains vont tenter d'interroger cette tranquillité et même de lui retirer quelques certitudes trop faciles en remémorant les fameux « événements » et surtout en s'efforçant, dans l'indifférence générale, d'en démontrer l'enjeu réel. D'autres, plus nombreux, vont « célébrer » ce triste anniversaire de différentes façons, par la discussion ou même par la musique.

Pour les journalistes, Octobre demeure en grande partie un mystère non résolu. Pour les politiciens, c'est un sujet tabou. Pour les jeunes, Octobre ne peut revenir que sous la forme du spectacle ou de la fiction. Pour la majorité, c'est « une sale histoire à oublier ». « Moins on en sait mieux c'est », dit l'un pendant que l'autre lui répond : « Moi, de toutes façons, je ne veux rien savoir ».

Pas envie d'oublier

Moi, en tous cas, je n'ai guère envie d'oublier. Pas parce que je suis fidèle à notre devise nationale, qui de toutes façons, ne veut rien dire (pas plus d'ailleurs que nos innocents fleurs de lys), mais parce que je ne pourrai jamais pardonner à des Québécois d'être devenus (beaucoup mieux que le paysan Duplessis n'a jamais réussi à l'être) les premiers dirigeants fascistes en Amérique du nord depuis l'Indépendance américaine, les premiers à avoir organisé la terreur odieuse et massive d'une population que rien, malgré son visible écœurement, ne portait à « l'insurrection appréhendée », et d'avoir usé d'un prétexte facile (un double enlèvement), à la portée de toutes les « démocraties » actuelles, pour offrir au monde l'exemple d'une fermeté tous azimuts dont même le gouvernement des États-Unis ne se sentirait pas capable en des circonstances semblables.

On comprend, qu'après la chute de Saïgon, les tortionnaires dévoués au régime Thieu, aient cherché refuge dans le Canada de

Trudeau, devenu grâce à lui, le premier pays industrialisé de l'OTAN à pouvoir se permettre de mobiliser l'armée contre sa propre population. Et dire que ça va prêcher la paix à Chypre!

Le coup des Mesures de guerre, qui visait uniquement les syndicats, les comités de citoyens, le FRAP et le Parti québécois sous le couvert d'une menace fictive de « coup d'État felquist », jamais je ne pourrai le pardonner aux Trudeau, Bourassa, Drapeau, Marchand, Pelletier, Choquette, Saulnier, Côté, Lalonde, Chouinard et compagnie. Jamais.

Hair

Pierre Perreault écrit avec justesse que face au fascisme et à l'exploitation, un peuple ne peut se tenir debout s'il n'apprend pas à haïr ses ennemis. Or, les Québécois majoritairement n'aiment pas haïr les gouvernements au sens où l'indique Perrault. Ils préfèrent se mépriser, pleurnicher, se cacher, se demander pourquoi cela leur arrive sans pour autant vouloir à tout prix le savoir. C'est ainsi qu'en peu de temps une vague de répression se transforme dans la conscience collective en une violation de « certains droits » individuels et qu'au lieu de faire appel aux armes un peuple humilié mais paresseux se contente de faire appel à la Ligue des droits de l'homme. Tout finit par s'arranger, comme dans les cours de justice, au moyen du rétablissement formel des garanties formelles de la démocratie formelle qu'administrent de formels et fonctionnels libéraux.

Les Ordres, retour de Cannes

Mieux que tout autre produit artistique de la Crise d'octobre, un film comme *Les Ordres*, pour notre plus grande honte, illustre ce à quoi collectivement nous tentons de réduire l'enjeu politique de la Crise d'octobre : à un « drame » absurde, inexplicable, qu'il faut s'empresser d'oublier. Un accident de parcours de la police et de l'armée, quoi!

Le 15 octobre au soir, au cinéma Outremont, ce film-retour-de-Cannes et de Niagara-on-the-Lake sera projeté pour fins de

discussions. La question posée : quels étaient les objectifs du vaste ratissage d'octobre 1970? Une question qui n'est pas dans le film et dont il faudra chercher ailleurs la réponse.

Cette réponse est-elle plutôt dans *Bingo*, qui sera projeté le 12 octobre à l'Outremont? Non plus. Mais s'y trouve par contre l'hypothèse d'une provocation délibérée, souventes fois invoquée depuis 70. Dans le cadre des quatre jours qu'il consacrera au « procès d'octobre 70 », le cinéma Outremont présentera également **Les événements d'octobre 70** de Robin Spry et **Faut aller parmi le monde pour le savoir** de Fernand Dansereau. Du 12 au 15 octobre, à l'Outremont, on discutera donc de la crise après avoir vu ou revu des films québécois qui, à mon point de vue, n'ont guère réussi à l'éclairer.

Il aurait d'ailleurs été étonnant que des cinéastes s'y retrouvent dans ces événements alors que personne encore n'a entrepris, à ma connaissance, leur analyse systématique. En saura-t-on plus long lors des rencontres de l'Outremont?

Un beau « show clean »

Le 4 octobre, au même Outremont, « un événement d'octobre musical » ouvrira la saison 75-76 des spectacles produits par Beau Bec en association avec Kosmos. Un beau bec vers le cosmos nous attend là, une soirée « clean » comme la jeunesse d'après-Octobre 70.

Non, ce soir-là, il n'y aura rien de politique en jeu, nous assure Michel Rivard du groupe Beau Dommage. Mais pourquoi « un événement d'octobre » que l'on qualifie par ailleurs de « jam historique »? « L'expression est tellement con-

crée qu'on a voulu s'en servir nous autres aussi », ajoute Rivard (LE JOUR, 22 septembre 1975). Pourquoi ne pas mettre en marché, tant qu'à y être, une nouvelle marque de bière, « Octobre bleue »...

Une soirée avec Jérôme

Du cinéma au « jam session », Octobre se transporte aussi sur la scène. **Une soirée en octobre** d'André Major est présentée à travers le Québec par le Théâtre populaire du Québec. Ce soir, demain et lundi, elle sera jouée à la Salle Saint-Sulpice de la Bibliothèque nationale, rue Saint-Denis.

Major a choisi de présenter la vision que se sont faite des événements d'octobre les personnages de ses deux précédents romans, **L'épouvantail** et **L'épidémie**. Major n'apporte pas non plus de réponse aux motifs politiques qui ont présidé à la promulgation des Mesures de guerre. Mais il nous dit au moins ceci : « La Crise d'Octobre est toujours là, toujours possible, du moins tant que les Cherry, Jérôme, Antoine, Ben et Phil seront ce qu'ils sont ».

On reviendra sur la pièce de Major la semaine prochaine. Qu'il suffise de dire maintenant qu'elle se situe trop près de l'œuvre romanesque de l'auteur pour avoir une existence autonome. Quant à sa signification politique, elle pourrait se résumer à cette affirmation de Jérôme, hôtelier devenu député (cela n'a rien de surprenant) : « J'vas attendre (à l'hôtel) que ça se tasse un peu. Si l'Armée peut nous nettoyer la province, ça va r'commencer comme avant, » Major constate que le duplessisme est bel et bien enraciné dans la belle province.

Et puis, la presse

Les Quinze, quant à eux, issus du Front des écrivains du Jour, s'appêtent à publier un dossier sur la crise d'octobre. Et des tas de journalistes en feront autant les prochains jours.

Ainsi, à compter d'aujourd'hui, la Presse canadienne entreprend la publication d'une série d'articles sur les événements de 1970 et sur leurs effets. On n'attend pas grand-chose de nouveau de ce côté-là.

Le 26 octobre, CBC-Toronto présentera une émission spéciale de deux heures et demie sur les mêmes événements. Que nous réserve-t-elle? On ne sait trop. En tous cas, elle a coûté très cher à la société d'État qui a mobilisé une véritable armada pour la réaliser.

Bien entendu, le réseau français traduira un résumé à l'intention des unilingues francophones...

En plus, le Toronto Star, La Presse et d'autres journaux préparent analyses, commentaires et rétrospectives.

Cela suffira-t-il à réveiller quelque peu la léthargie actuelle? En saurons-nous plus long en octobre 1975 qu'en octobre 1970? Les procès grotesques imposés aux frères Rose, à Francis Simard et à Bernard Lortie seront-ils réouverts? Paul Desrochers expliquera-t-il pourquoi il s'est rendu à la maison de la rue Armstrong avant les policiers et les militaires? Certains politiciens se mettront-ils enfin à table? Mais plus important encore : les Québécois se décideront-ils à ne plus supporter le mensonge?

Nous aurons, bien sûr, l'occasion d'y revenir... en octobre et après.

DE NOTRE ENVOYÉ SPÉCIAL À CANNES

Trois grands Aux quatre coins du monde

par Jean-Louis Bory

Un Canada policier

Un journaliste à bout de souffle

Un Mexique flamboyant

LES ORDRES,

Par Michel Brault.

Marbeuf (225-47-19), Saint-Lazare-Pasquier (387-56-16), U.G.C.-Odéon (325-71-08), 14-juillet (700-51-13), La Clef (337-90-90).

PROFESSION : REPORTER,

Par Michelangelo Antonioni.

(Sortie prévue à Paris, le 28 mai.)

ENTENDS-TU LES CHIENS ABOYER?

Par François Reichenbach.

On sonne à votre porte au petit matin et ce n'est pas le laitier. C'est la police. Qui vous embarque. Sans un mot d'explication. Et vous boucle. Sans autre forme de procès, c'est vraiment le cas de le dire. Aucun citoyen n'est à l'abri de ce genre de surprise, dans un État policier. Et tout État devient État policier dès que la justice, loin de faire respecter les droits fondamentaux de tout individu, se met aux ordres de l'exécutif grâce à des lois d'exception. C'était déjà le sujet de « Section spéciale », de Costa-Gavras. Mais le film de Brault, « Les Ordres », bouleversant de la première image à la dernière, est admirable.

Une machine disciplinée

Pas besoin du rétro historique : ça se passe dans le Canada français, de nos jours. En 1970, le Front de Libération du Québec enlève deux personnalités canadiennes; foudroyante riposte du gouvernement fédéral: des lois « de mesure de guerre » permettent, sur simple soupçon ou présomption, d'arrêter et d'incarcérer n'importe qui, baptisé « suspect », sans aucune accusation précise; c'est instaurer le régime de l'arbitraire au service inconditionnel de l'autorité.

Brault ne fabule pas, nulle politique-fiction. Il a recueilli, en noir et blanc, le témoignage de vraies victimes. A partir de quoi il a reconstitué leur expérience avec des comédiens et en couleur. Travail magnifique. Contrairement à ce qu'on pourrait reprocher à Yves Boisset ou à Costa-Gavras, la dramatisation ne risque pas de divertir du propos politique, elle n'empêche pas le recul critique, donc la lucidité de l'analyse et la clarté de l'exposé. Au contraire. Brault prend la précaution de nous dévoiler le processus de cette reconstitution dramatique. Les comédiens sont d'abord présentés comme tels, on les voit entrer dans la peau de leurs personnages (première opération), puis (deuxième opération) nous passons de leur témoignage à la description de ce qu'ils ont vécu.

Comédiens – personnages-témoins – personnages-acteurs, c'est sur ce triple plan que le film se construit, trois paliers permettant le recul (disons « la distanciation brechtienne » pour faire bien) et l'adhésion. C'est du très beau travail.

Travail consacré à la description scrupuleuse d'un mécanisme. Car c'est bien d'une machine qu'il s'agit. Disciplinée. Où tout est calculé pour briser l'individu, le diminuer, voire l'anéantir. Plus par la violence psychologique que par la violence physique : l'humiliation, la peur, le silence, la solitude, l'absurde. L'absurde, surtout. C'est du Kafka. Les ordres tombent de bouches invisibles et ils sont incompréhensibles, inexplicables. C'est l'image même de l'arbitraire totalitariste. Il faut beaucoup de vigilance aux citoyens, nous dit Brault, pour y échapper. On aura compris qu'il ne parle pas seulement du Canada.

Changement de « je »

Vigilance : certains journalistes voient là leur mission; ils en font leur profession. Ils trottent tout autour du globe, attentifs au moindre symptôme inquiétant; ils « rapportent » les signes sous forme de « papiers », actualités filmées, interviews. Infatigables. Indécourageables. C'est un reporter de cette famille que Michelangelo Antonioni a choisi pour héros de son dernier film. Mais il le prend au moment du découragement, de la fatigue. A ce tournant de sa vie où il (le reporter) décroche.

Débarrassons-nous de l'anecdote : assez emberlificotée et d'une plausibilité médiocre. Ce reporter las – à bout de souffle ou peu s'en faut (Jack Nicholson) – profite de circonstances plutôt exceptionnelles pour changer d'identité, histoire de larguer le vieux monde et tout ce qu'il traîne derrière lui. « *Je est un autre* », comme dit le poète. Mais ce changement de « je » ne se joue pas impunément. Voilà le reporter aspiré par une agitation qu'il prend pour la liberté, par une aventure qui pourrait être l'amour, et victime d'un accident qui sera sa mort. On se doute bien que ce ne sont pas les péripéties de cette cavalcade caracolant dans le style du film d'aventures hollywoodien, qui ont retenu Antonioni – et qui nous retiennent. On salue le *come back* du bon vieux trafic d'armes, avec remise au goût du jour : les guérilleros du fiers monde (ici l'Afrique, on pense au Tchad) remplacent les révolutionnaires balkaniques. Mais Afrique, Allemagne,

Espagne! Tant de pittoresque es-souffle.

Il reste qu'Antonioni est Antonioni. Avec bonheur on reconnaît sa patte : à l'attention soudain passionnée avec laquelle la caméra s'attache à une tache rouge sur un mur blanc; à l'hommage furtif à Gaudi; à la fascination qu'exercent les moyens techniques modernes (caméra, magnétophone) de cette chasse aux signes qu'est le reportage (on se rappelle « Blow-up »); à la façon de traiter toute rencontre amoureuse comme une aventure riche de péripéties et de périls mortels, l'Aventure par excellence, dont « L'Aventura » reste l'image inégalée; au goût pour le désert, symbole d'un absolu inaccessible, qui avait cessé d'être purement symbolique comme dans « le Désert rouge », pour devenir physiquement concret, comme dans « Zabriskie Point » – ici, c'est enfant le Désert majuscule, le Sahara, dont la caméra d'Antonioni caresse avec une volupté craintive, respectueuse, les ondulations infinies et les hérissements farouches, et qui va laisser jusqu'au cœur par le sentiment de son impuissance, le reporter vulnérable. Et puis, il y a la fin : séquence étonnante, à peu près silencieuse et immobile comme le désert. Avec l'ouverture saharienne, elle sauve le film.

Un éclatant poème

Silence et immobilité existent peu pour Reichenbach. Avec lui, c'est plutôt le délire et les frémissements. Il donne dans la sensibilité vibrante. Le film qu'il a tourné au Mexique, « Entends-tu les chiens aboyer? », en déborde.

Ces chiens qui aboient, ce sont les chiens de la mort, et c'est pour fuir la mort qu'un homme galope à travers paysages et villages, son fils malade sur les épaules. Étrange et pathétique cheval pour un étrange et pathétique cavalier. Est-ce à l'exemple d'Orson Welles? Reichenbach, avec ce film, nous donne son « Vérités et Mensonges ». Il dépasse le pittoresque expressionniste, dans lequel il a toujours excellé, pour atteindre, dans la peinture d'une civilisation folle et débridée, à l'empotement d'une vision entre songe et réalité. Foisonnement surréaliste éblouissant de couleurs et de musiques. Y flambaient cérémonies et mythes proprement mexicains, auxquels Reichenbach, inspiré comme jamais, mêle sa propre mythologie et les cérémonies dont il rêve. C'est un éclatant poème.

Les Ordres, une vision fédéraliste

par Alain Pronovost, Shawinigan

Comme beaucoup de Québécois, je suis allé voir le dernier film de Michel Brault, « Les Ordres ». Et comme beaucoup de Québécois, j'ai été déçu. Déçu de Brault et de ce film qui passe à côté du problème. Tout au long du film, je me demandais : « Était-ce cela la crise d'octobre? » Non, ce n'était pas cela. C'était beaucoup plus encore. C'était énorme, la crise d'octobre. Et ça l'est encore aujourd'hui parce que nous en ressentons, à l'aube de 1975, les effets les plus amers en regardant s'agiter le théâtre de marionnettes qui hante les murs du Parlement québécois.

Dans son film, Brault a voulu nous montrer le sort fait à cinq Québécois en particulier, « mis en cabane » sans motif d'accusation. C'est bien, c'est humain, c'est tout ce qu'il y a de plus philanthropique

de la part de Michel Brault. Mais il n'y a pas qu'avec ces cinq citoyens qu'il se révèle aussi généreux. Il l'est, et largement, avec les policiers « qui ne font qu'exécuter les ordres ». Comme il sont gentils ces policiers! Comme ils sont calmes! Oh! Brault les rend bien un petit peu mauvais par moments, mais pas trop : juste ce qu'il faut pour plaire à tout le monde. Est-ce à cette condition qu'on lui a permis de filmer « sur les lieux »?

Et que dire des acteurs : deux professionnels des planches et trois amateurs publics se retrouvant derrière les barreaux pour raconter (plus qu'autre chose) ce que d'autres ont enduré. Quant à documenter, pourquoi ne pas l'avoir fait avec les médecin, chômeur, assistante sociale, mère de famille et travailleur de textile intéressés. Quitte à leur faire tourner le dos à la

caméra, bâillon sur les yeux, et à ajouter lors du mixage de son les bip-bips représentatifs de « désordre établi »? Ne serait-ce pas plus près de la vérité documentaire ONFienne dont a hérité Michel Brault et qu'il a le culot de perpétuer?

Non, M. Brault, vous ne m'avez pas embarqué dans votre film, en aucun moment. Vous aviez un sujet extraordinairement fertile entre les mains et vous n'en avez fait qu'un documentaire insipide, dans le style somnifère de l'ONF, où vous avez appris les rudiments du métier. À bien considérer, je préfère « Les raquetteurs » (1958, Brault et Groulx) à ce film à vision fédéraliste où la vie en couleurs est en prison.

Dossier de presse de la
Cinémathèque québécoise, Montréal,
13 juin 1975.

Commentaires

par Guy Rémy

Tant par son fond que par sa forme, le film de Michel Brault demande – et mérite – d'être examiné avec attention.

La forme fait alterner, avec une suite d'interviews, une sorte de récit réaliste, montrant les déboires, les humiliations, les terreurs des personnages. Dans les deux cas, les protagonistes de cette effroyable aventure sont interprétés par des acteurs professionnels qui se désignent comme tels et citent leur nom avant de s'exprimer. On a donc une double transformation du document en fiction. Et cette double fiction veut acquérir l'intensité de deux points de vue différents : l'acte et la réflexion sur l'acte. Cette forme se justifie d'autant plus que les « actes » des personnages sont avant tout et paradoxalement passifs. Seule la réflexion, dans le cas d'une telle situation, peut être active. C'est seulement dans la méditation à laquelle ils se livrent que les personnages acquièrent une initiative transmise par le cinéaste avec une force peu commune. Il faut remarquer que le message, livré par les interviews, est relativement serein, dépourvu de haine et de polémique. Ce qui le

rend d'autant plus attachant. Le point commun à toutes ces déclarations se situe dans le fait que les victimes des événements d'octobre 70 voient maintenant le monde différemment et plus justement. Ils vivaient donc, auparavant, dans l'illusion : que l'auteur le démontre avec subtilité et vigueur à la fois.

Les personnages avaient, en effet, l'illusion de la sécurité dans un gouvernement chargé de les encadrer et de les protéger. À la suite d'événements qu'elles ne pouvaient plus contrôler (enlèvements effectués par un mouvement révolutionnaire), les structures de la machine gouvernementale se sont affolées, enrayées, dérégées. L'illusion détruite chez les protagonistes du drame est avant tout la foi dans les ressources rationnelles et raisonnables d'un appareil administratif menacé par un quelconque danger.

Dès lors, l'aventure subie par les personnages revêt les caractéristiques d'une histoire fantastique, d'un cauchemar. Des citoyens sont arrêtés au milieu de la nuit, sans raison, sans préavis. Ils sont conduits dans un enfer carcéral où des geôliers – aux ordres de qui? –

exercent sur eux des sévices d'une cruauté invraisemblable. Parti du réalisme, le film atteint à une dimension fantastique (proche de l'« Orange Mécanique »). Les personnages, et les spectateurs, sont plongés dans l'horreur et dans l'inexplicable (lequel est aussi une source de terreur). Les autorités, en libérant les victimes, seront incapables de justifier leur action. « C'est une erreur » dira-t-on à ces prisonniers ayant vécu une aventure kafkaïenne.

Rarement un film a été aussi loin dans la dénonciation concrète, tangible (et non théorique) de l'autoritarisme, vu comme une maladie qui peut s'emparer de n'importe quel régime, même libéral. Parce qu'elle est située en dehors des catégories étroites de la « gauche » et de la « droite », cette description accusatrice implique une force de persuasion incalculable. Au Canada, le film a connu un immense succès. Il reste aux cinéphiles et aux humanistes des autres pays à le faire connaître. C'est là que le mot « promotion » prend son vrai sens.

« La honte d'octobre 1970 »

par René Lévesque

Près de cinq ans. Voilà ce qu'il aura fallu pour qu'on puisse enfin lire, dans un grand magazine anglo-canadien, ce titre bien mérité : « Baring the shame of October, 1970 », c'est-à-dire la mise à nu de la honte. Il coiffe une page entière dans le numéro d'avril de Maclean's.

C'est le visionnement du film de Michel Brault, « Les Ordres », lors du récent Symposium du cinéma canadien tenu à Winnipeg, qui a servi de déclic à cette chronique vite transformée en un réquisitoire ou se trahit clairement le début d'un cruel remords collectif.

À Winnipeg, ils étaient plus de 600 dans la salle. À la fin, nous apprend John Hofsess, auteur de l'article, tout le monde s'est levé, applaudissant et acclamant. Combien d'entre eux avaient fait partie, dans les sondages de 70, de ces 80 % de Canadiens qui appuyaient alors la Loi des mesures de guerre? « En voyant "Les Ordres", écrit Hofsess, ils se font littéralement arracher les écailles des yeux et, pour la première fois, découvrent la réalité de ce qu'ils approuvaient... »

Après la courageuse mais stérile résistance parlementaire de David Lewis et d'une poignée d'autres députés anglo-canadiens lors de ces jours de honte, après les aveux plus tardifs mais éminemment respectables d'un Robert Stanfield, peu à peu la vérité a donc fait son chemin. Pas la lumière complète – qui ne viendra que le jour où, à Ottawa d'abord, puis aussi à Québec et à Montréal, les principaux coupables auront quitté le pouvoir. Ainsi Maclean's souligne-t-il que « deux agences fédérales, l'Office National du Film et la SDICC, commencèrent par

refuser ce scénario, ce qui explique le retard de trois ans avec lequel il est parvenu à l'écran. Au crédit de la SDICC, il faut tout de même ajouter qu'elle finit par y repenser et compléter le financement du film – mais seulement lorsqu'elle put croire que la "situation politique" était désamorcée... »

Désamorcée, bien sûr, mais quand même inoubliable. D'autant plus que l'actualité, périodiquement, s'arrange pour nous la rappeler et confirmer sans cesse davantage le jugement sans appel que mériteront dans l'histoire ses honorables manipulateurs.

L'ironie immanente...

Il y a quelques jours, par exemple, je rencontrais une bonne vingtaine de reporters et éditorialistes de tous les coins des USA, accompagnés de quelques collègues africains et asiatiques. Ils venaient pour leur part de voir un autre film, « Action », qui constitue, me dit-on, une excellente évocation strictement documentaire des mêmes événements. Ils en étaient sidérés et la moitié de leurs questions portèrent là-dessus avec une sorte d'insistance mi-sarcastique mi-horrifiée. Comme s'ils venaient de découvrir, derrière la vieille façade pieusement démocratique de notre État fédéral, le potentiel de duplicité brutale d'une quelconque république de bananes...

Et qui n'a pas remarqué, tout dernièrement, l'ironie pour ainsi dire immanente de la situation où s'est trouvé un certain P.E. Trudeau, arrivant en Allemagne au moment même où un homme politique berlinois venait d'être kidnapé et où le gouvernement de Bonn parvenait à obtenir sa mise en liberté, sans

mort d'homme, au bout de négociations patientes et civilisées? Pour une fois notre éminent globe-trotteur trouva sage, ce jour-là, de se laisser oublier...

Mais les faits eux-mêmes collent tenacement à la mémoire et font lentement, honteusement, leur chemin dans les consciences. « En dépit du fait que la plupart des Canadiens se firent paniquer à l'époque par "l'insurrection appréhendée" qu'évoquait le premier ministre Trudeau, constate Maclean's, une foule d'entre eux, avec le passage des ans et l'absence totale de preuves, ont fini par se rendre compte que la Loi des mesures de guerre ne fut qu'une *bêtise immorale* ».

Mais bêtise calculée, également. Pour tâcher d'étouffer sans procès, par l'emploi systématique de l'abus policier et du terrorisme d'État, cette inquiétante brise d'émancipation et de maturité politique qui s'était mise à souffler sur le Québec. Les enlèvements fournissaient le prétexte, mais la cible était tout particulièrement le Parti Québécois et ces dizaines de milliers de citoyens qui osaient déjà faire route avec lui. Un méprisable « particule », cela ne devait-il pas fatalement s'écraser après si terrifique opération?

Cinq ans bientôt. Le particule est maintenant l'opposition officielle. La vérité fait son chemin. Et le minable Macdonald en est réduit, comme tout ce cabinet de fin de régime, à téléphoner aux agences pour leur défendre d'annoncer dans LE JOUR... On n'a plus les bonshommes Sept-Heures qu'on avait.

SPECTACLES

LE FESTIVAL DE CANNES

La critique de Michel Mohrt

Le Canada juge, l'Amérique s'amuse

« LES ORDRES »
de Michel BRAULT

Au mois d'octobre 1970, le Front de libération du Québec enlevait, à Montréal, l'attaché commercial de Grande-Bretagne et le ministre Laporte. Le maire de Montréal fit appel aux gouvernements provincial et fédéral. Les recherches demeuraient vaines. Après un vote du Parlement, la loi martiale fut proclamée. Elle permettait de procéder à des arrestations et à des persécutions, de jour et de nuit, sans mandat spécial.

Parmi les suspects arrêtés, il y en avait qui n'avaient rien à voir avec l'organisation terroriste. Ce sont quelques-uns d'entre eux dont on nous raconte arrestation et emprisonnement : un leader syndicaliste et sa femme, un ouvrier en chômage, un médecin, militant socialiste, une assistante sociale. Les acteurs sont présentés d'abord sous leur vrai nom, puis sous celui du personnage qu'ils interprètent dans le film. Procédé dont je n'ai pas vu l'intérêt ni la signification, et qui ne peut que nuire à la crédibilité de chaque épisode. Le mélange du noir et de la couleur – celle-ci étant

réservée aux scènes de prison, sans doute par allusion à la noirceur de la vie quotidienne – m'a paru bien arbitraire.

La suspension de l'*habeas corpus*, dans un pays qui l'a toujours connu, apparaît, évidemment, comme une monstruosité. C'en est une, même si les arrestations que l'on nous montre et la détention sont faites dans des conditions presque incroyables d'humanité et de douceur. Une prison est une prison,

Les projections
d'aujourd'hui

LOTTE A WEIMAR, film allemand (R.D.A.), d'Egon Gunther.

MAN FRIDAY (L'Homme Vendredi), film britannique de Jack Gold.

même au Canada. Toutefois, sans insulter à l'épreuve réelle de ces hommes et de ces femmes, il faut bien dire que l'indignation du réalisateur, que l'on veut nous faire partager, paraîtra quelque peu forcée aux Européens, qui ont connu des prisons plus rudes. Heureux

pays, où une femme libérée peut téléphoner directement au ministre de la Justice pour obtenir que son mari soit autorisé à sortir de prison et à se recueillir devant le corps de son vieux père qui vient de mourir.

Arrêtés, les suspects attendent leur libération et nous l'attendons avec eux, ce qui fait dans le film des moments creux que ne remplissent pas quelques incidents de l'incarcération. Ils sont tous relâchés au bout de six ou dix jours. Nous savons, dès le début, ce qui empêche de frémir avec eux et de se désespérer. Je ne peux m'empêcher de trouver une naïveté à cette indignation des Canadiens français, assurément justifiée, mais qui ne semblent pas se douter de ce qui se passe ailleurs!

On se garde bien de nous dire que le corps du ministre Laporte assassiné fut retrouvé assez longtemps, je crois, après sa disparition – ce qui explique après coup, sans les justifier, les mesures prises par le gouvernement.

Des sous-titres anglais nous aident à comprendre ce que disent les acteurs, souvent incompréhensibles.

